Hayatını Değiştirmelisin

Rainer Maria Rilke ve Auguste Rodin'in Hikâyesi

Rachel Corbett

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

Çeviren: Kerime Dalyan



HAYATINI DEĞİŞTİRMELİSİN

Rainer Maria Rilke ve Auguste Rodin'in Hikâyesi

Rachel Corbet 1984 yılında Iowa'da doğdu. *The Art Newspaper*'da muhabir olarak çalıştıktan sonra *Modern Painters*'ın yayın yönetmenliğini üstlendi. *New Yorker*, *New York Times Magazine*, *The Atlantic* için sanat yazıları yazdı. Pek çok dile çevrilen ilk kitabı *Hayatını Değiştirmelisin* ile sanat kitaplarına verilen Marfield Ödülü'nü kazandı.

Kerime Dalyan TED Ankara Koleji ve Bilkent Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nü bitirdikten sonra Belçika'da Pazarlama İletişimi üzerine yüksek lisans yaptı. Uzun yıllar yurtdışında ve İstanbul'da reklam sektöründe çalıştıktan sonra Çeviribilim üzerine lisansüstü çalışmasını tamamladı. 2016 yılından beri özellikle pazarlama-reklam alanında çevirmenlik yapıyor ve kurgu dışı kitaplar çeviriyor. Ayrıca Okan Üniversitesi Çeviribilim Bölümü'nde ders veriyor.

Çevirileri:

İş Satma Sanatı: Gizli Gündem, Kevin Allen; *Arzuyu Sezmek: Fokus Grup Tekniği'nin Dönüşümü*, Liza Featherstone.

Yapı Kredi Yayınları - 5616
Sanat - 268

Hayatını Değiştirmelisin -
Rainer Maria Rilke ve Auguste Rodin'in Hikâyesi
Rachel Corbett
Özgün adı: **You must change your life -**
The Story of Rainer Maria Rilke and Auguste Rodin
Çeviren: **Kerime Dalyan**

Kitap editörü: **Ümran Özbalcı**
Düzelti: **Başak Günsever**

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

Baskı: Optimum Basım San. ve Tic. Ltd. Şti
Tevfikbey Mah. Dr. Ali Demir Cad. No: 51/1
Küçükçekmece 34295 İstanbul
Sertifika No: 41707
Telefon: (0 212) 463 71 25

Çeviriye temel alınan baskı: W.W. Norton&Company Ltd., New York, 2016.
1. baskı: İstanbul, Temmuz 2020
ISBN 978-975-08-4701-1

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2017
Sertifika No: 44719
Copyright © 2016, Rachel Corbett
Bu kitabın telif hakları Larry Weissman Literary, LLC ve AnatoliaLit Ajansı aracılığıyla alınmıştır.

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.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: **ykykultur@ykykultur.com.tr**
facebook.com/yapikrediyayinlari
twitter.com/YKYHaber
instagram.com/yapikrediyayinlari

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

Giriş • 7

I
Şair ve Heykeltıraş • 11

II
Usta ve Çırak • 87

III
Sanat ve Empati • 237

Teşekkür • 269

Sık Kullanılan Kaynaklar • 270

Notlar • 272

Dizin • 300

Giriş

Genç Bir Şaire Mektuplar'ı ilk kez yirmi yaşındayken okudum. Kapağında altın renginde görkemli bir el yazısıyla "*Genç Şair*" kelimelerinin yazılı olduğu, bu ince ve kare kitabı bana annem vermişti. Yazarının ismi –Rainer Maria Rilke– tuhaf ve güzeldi.

O zamanlar, doğup büyüdüğüm yerden birkaç kilometre uzakta bir Ortabatı üniversite şehrinde yaşıyordum; yavan mücadelelerin ve sıradan çocukların oluşturduğu renksiz bir tabiatı vardı. Tanıdığım diğer herkes gibi ben de yazar olmakla ilgilenmiyordum. Mezuniyet yaklaşırken kesin olarak arzuladığım tek şey bu şehirden bir an evvel ayrılmaktı. Ancak ne param vardı ne de net bir hedefim. Annem, gençken bu kitabın ona iyi geldiğini söylemişti; muhtemelen benim de beğeneceğimi düşündü.

O akşam bu kitabı okumak, duymaya can attığım tüm gençliğe özgü olumlamaları uzun Almanca cümlelerle kulağıma fısıldayan biriyle olmak gibiydi. *Yalnızlık, sadece etrafınızda genişleyen bir boşluktur. Belirsizliğe güvenin. Üzüntü, yaşamın sizi elleri arasına alması ve değiştirmesidir. Yalnızlığı yuvanız haline getirin.* Zihnimdeki her olumsuzluğun nasıl da tersine çevrilebileceğini; amaçsızlığın aynı zamanda beklentisizlik anlamına, parasızlığın da hiçbir sorumluluk üstlenmemek anlamına geldiğini gördüm.

Geriye dönüp baktığımda, esasında Rilke'nin tavsiyelerine uymanın pervasızlığa neden olabileceğini görüyorum. Ama kimse onu bunun için suçlayamaz. Franz Xaver Kappus adında, gelecek vadeden on dokuz yaşındaki bir şaire bu on mektupluk seriyi yazmaya başladığında kendisi de henüz yirmi yedi yaşındaydı. Tabii o zaman bu yazdıklarının *Genç Bir Şaire Mektuplar* ismiyle böylesine saygın bir eser haline geleceğini; düğünlerde, mezuniyetlerde en çok alıntılanan metinlerden biri olacağını ve günümüzde tüm zamanların en entelektüel kişisel gelişim kitabı olarak kabul edileceğini tahmin edemezdi.

O zamanlar henüz yolun başında olan şair kelimeleri biçimlendirdikçe kelimeler de onu biçimlendiriyordu. Bu sayede biz

de bir sanatçının doğuşuna tanıklık ediyoruz. Kitabın bu kadar kalıcı olmasını sağlayan şey, yazıldığı zamanki hezeyanlı dönüşümün ruhunu net bir şekilde açığa çıkarması. Hayatınızın karışık herhangi bir döneminde, kitaptan rastgele bir sayfa açıp okursanız hem evrensel olduğunu hem de içinde sadece sizin kulağınıza fısıldandığını hissettiğiniz bir teselli bulmanız mümkün.

Mektupların nasıl ortaya çıktığı artık iyi bilinmekle beraber pek az okuyucu Rilke'nin Kappus'a ilettiği içgörünün sadece Rilke'ye ait olmadığını bilir. Şair, mektupları, kahramanı heykeltıraş Auguste Rodin hakkında bir kitap yazmak için 1902'de Paris'e taşındıktan kısa bir süre sonra yazmaya başladı. Rilke'ye göre, Rodin'in sanatındaki ham, kaba duygu –*Öpüş* eserindeki aç şehvet, *Düşünen Adam*'daki yabancılaşma, *Calais'liler*'deki trajik ıstırap– tüm genç sanatçıların ruhlarını şekillendiriyordu.

Rodin, bu tanınmayan yazarın hayatına girmesine izin verdiğinde gücünün zirvesindeydi; Rilke önce etrafında dolaşıp duran öğrencisi olacak, üç yıl sonra ise en güvendiği yardımcısı haline gelecekti. Rilke, tüm bu süre boyunca ustasından duyduğu her veciz ve nükteli sözü kaydetti, sonra da onları Kappus'a iletti. İşte bu sebeple Rodin'in sesi mektup sayfalarının ardından yüksek sesle yankılanır, bilgeliği Rilke aracılığıyla Kappus'a, o zamandan bu yana da *Mektuplar*'ı okuyan, arayış içindeki milyonlarca genç zihne ulaşır.

Yıllar boyunca, Rilke'nin bir zamanlar Rodin için çalıştığını duydum. Bu, önemsiz bir bilgi kırıntısının ötesine geçmeyen, detayına çok az girdiğim ancak zihnimde hep merak uyandıran bir konu olarak kaldı. Bu iki insan birbirine öyle zıt görünüyordu ki onların neredeyse farklı yüzyıllarda veya tamamen farklı kıtalarda yaşadığını hayal etmiştim. Rodin altmışlı yaşlarında rasyonel bir Galli, Rilke yirmili yaşlarında Alman bir romantikti. Rodin bedensel ve duyumsaldı; Rilke metafiziksel ve tinsel. Rodin'in eserleri cehennemin içine dalarken Rilke'ninkiler melekler âleminde yüzüyordu. Ancak daha sonra hayatlarının ne kadar iç içe geçmiş olduğunu fark ettim. Birinin sanatsal gelişiminin bir diğerine nasıl yansıdığını ve zıt doğalarının nasıl birbirini tamamladığını gördüm; Rodin bir dağsa, Rilke onu kuşatan sisti.

Biri yaşlı, diğeri genç bir adam olan bu iki kişinin nasıl olup da birbirini anladığını kavramak için mücadele ederken araştırmalarım beni "empati" kavramına yöneltti. Günümüzde başkalarının duygularını hissedebilme yetisi olarak tanımladığımız empati, neden bazı resimlerin veya heykellerin insanları duygulandırdığını açıklamak için kullanılan, sanat felsefesinden gelme bir kavramdır. Rilke sözcük ilk kullanıldığı sıralarda, üniversite yıllarında bu teoriyi incelemişti; sonrasında sözcük Sigmund Freud, Wilhelm Worringer ve zamanın diğer önde gelen entelektüellerinin çığır açıcı metinlerinde görülmeye başladı. Empati kavramının keşfi, 19. yüzyıl sonu Avrupası'nda sanat, felsefe ve psikoloji alanlarında yaşanan iklim değişikliklerinin çoğuna denk geldi ve sanatçıların düşünme şeklini, izleyenlerin de sanat eserleriyle ilişki kurma biçimini nesiller boyu sürecek şekilde değiştirdi.

Rilke ve Rodin'in uyumlu yönleri ortaya çıkarken, sonunda onları birbirinden uzaklaştıracak, ayrı düştükleri noktalar da belirmeye başladı. Kadınlarla ilişkileri ve kadınların toplumdaki konumuyla ilgili fikirleri birbirlerini algılayış biçimlerinde önemli bir rol oynadı. İki adam da iddialı, bağımsız kadınlara ilgi duydu ancak sonuçta kocalarını desteklemek için kendi isteklerini feda edenlerle evlendiler. Rodin sıklıkla Rilke'yi kadınların erkekleri işlerinden uzaklaştıran hilekâr eğilimleri konusunda uyarmış, Rilke de uzun bir süre boyunca ustasının bu şovenist görüşlerini sorgulamamıştı. Ancak Rilke'nin çok sevdiği bir ressam arkadaşının dehasının talihsiz bir hamilelikle yarıda kesilmesi, bir insanın sanatı için acı çekmesine ilişkin bildiğini düşündüğü her şeyi altüst etti.

Nihayetinde bu kitap Paris'in dağınık sokaklarında el yordamıyla yürüyüp ustalığa giden yolu bulan iki sanatçının portresi. Ama bunun da ötesinde, yaratma arzusunun genç sanatçıların en büyük yürek acılarını bile atlatmasını nasıl sağladığının ve eserlerini ne pahasına olursa olsun nasıl ortaya koyduklarının hikâyesi. *Hayatını Değiştirmelisin* sadece Rilke'ye yöneltilmiş bir öğüt değildi; aynı zamanda onun, bir gün ürkek yumruğunu havaya kaldırmayı, bir araç edinerek harekete geçmeyi umut eden, hapsolmuş, kırılgan ve açgözlü gençliğe verdiği bir öğüttü.

10 Hayatını Değiştirmelisin

Annemin bana verdiği *Genç Bir Şaire Mektuplar* kitabının son sayfasını okuduktan sonra, bir kitabı bitirip onu asla tam olarak unutmayacağını bilen birinin yaptığı gibi, kitabı kapattım ve bir süre elimde tuttum. Sonra kitabın ilk sayfasını yeniden açtım ve kitabın biri tarafından annem için imzalanmış olduğunu gördüm. Kitap anneme, yaklaşık benim yaşlarımda, kendi değişimleriyle mücadele ettiği bir dönemde bir arkadaşı tarafından verilmişti. İç kapağa Rilke'nin en ünlü pasajlarından birini yazmıştı: "Belki yaşamımızdaki tüm ejderhalar, bizi bir kez olsun güzel ve cesur görmek için bekleyen prenseslerdir. İşin aslı araştırıldı mı, belki yaşamdaki tüm korkunç nesnelerin bizden yardım bekleyen kolu kanadı kırık yaratıklar olduğu anlaşılacaktır."[1] Sanki *git*, diyordu. *Bilinmezin kollarına at kendini. Davet edilmediğin yerlere git ve yolunda yürümeye devam et.*

I
Şair ve Heykeltıraş

1. Bölüm

Tüm sanatçılar görmeyi öğrenmelidir. Ancak yatılı okulda beş yıl boyunca gözlerini kısarak bakmak zorunda kaldığı karatahtadaki anlaşılmazlıkların miyobun etkileri olduğunu fark etmeyen genç Auguste Rodin için bu gerçek anlamda bir mecburiyetti. Görmeden ileriye, tahtaya bakmak yerine çoğunlukla pencerenin dışına, görmezlikten gelinemeyecek mükemmellikte bir manzaraya veriyordu dikkatini: Kuzey Fransa'nın tarihi köyü Beauvais'deki büyük Saint-Pierre Katedrali'ne.

Bir çocuğa canavar gibi görünebilecek bir yapıydı bu. Yapımına 1225 yılında başlanan, gökyüzüne uzanan piramit biçimindeki yüz elli iki metrelik kulesiyle bu gotik şaheser, Avrupa'nın en yüksek katedrali olacak şekilde tasarlanmıştı. Ancak üç yüzyılda iki kere çökünce mimarlar sonunda 1573'te işi bırakmıştı. Geriye korkunç bir manzara kalmıştı: Kaya, cam ve demir yığınından ibaret derme çatma bir yapı.

Yöre halkının büyük çoğunluğu katedralin farkına bile varmadan veya muhtemelen muazzam büyüklüğünü tam olarak idrak etmeksizin yürüyüp geçiyordu yanından. Ama genç Rodin için katedral, önündeki anlaşılmaz derslerden bir kaçış ve sonsuz merak uyandıran bir imgeleme dalıştı. Onu ilgilendiren, eserin dinsel işlevi değildi; duvarlarında yazılı hikâyelerin, içerideki esrarlı karanlığın, hatların, gölgelerin ve ışığın insan bedeni gibi ahenkli bir denge içinde olmasıydı. Merkezinde kalp biçiminde bir salonu vardı, omurga gibi uzanan uzun nefi nervürlü bir tavanla hapsedilmiş, payandaları adeta uçarcasına, kollar veya kanatlar gibi açılmıştı. Manş Denizi'nin şiddetli rüzgârlarıyla sallanan dengeleyici sütunlar, Rodin'e insan vücudunun denge sağlamak için sürekli kendini doğrultmasını anımsatıyordu.

Yaşı, yapının mimari mantığını kavramaya yetmese de 1853 yılında yatılı okuldan ayrıldığında, Rodin esas eğitimini katedralden aldığının farkındaydı. Yıllar içinde katedrali tekrar tekrar ziyaret

edecek, tüm yüzeylerini başı yukarıda, huşu içinde[2] inceleyecek ve içindeki sırları hayal edecekti. Müminler katedralde ibadet ederken aralarına karışacaktı ama Tanrı'nın evi olduğu için değil. Ona kalırsa, insanları dizlerinin üstüne çöktürüp dua ettirmesi gereken şey yapının biçimiydi.

François Auguste René Rodin, 12 Kasım 1840'ta Paris'te dünyaya geldi. 1840, Émile Zola, Odilon Redon ve Claude Monet gibi isimlerin doğduğu, Fransız sanatının geleceği için çok mühim bir yıldı. Ancak "Güzel Dönem"in (Belle Époque) tohumları, çok kurak ve muhafazakâr topraklardan çıkacaktı. Hem Sanayi Devrimi hem de Fransız Devrimi ile sarsılan Paris, Kral Louis-Philippe'in monarşisi altında, *Kötülük Çiçekleri* ve *Sefiller*'de tasvir edildiği gibi yozlaşmış ve yoksul bir kentti. Sanayileşmenin getirdiği üretim işleri binlerce göçmen işçiyi cezbediyordu, lakin şehir bu yeni nüfusu kaldıracak altyapıdan yoksundu. Şehrin yeni sakinleri, üst üste yığıldıkları apartman dairelerinde, yataklarını, yemeklerini ve mikropları paylaşarak yaşıyorlardı. Kanalizasyon sisteminin taşmasıyla iyice artan mikroplar kentin ortaçağdan kalma dar sokaklarını hastalık yuvası haline getirmişti. Bir taraftan kolera ve frengi yaygınlaşırken, diğer taraftan buğday kıtlığı sonucunda ekmek fiyatlarının hızla artması yoksullar (*les pauvres*) ve yüksek burjuvazi (*haute bourgeoisie*) arasındaki uçurumun daha önce görülmemiş boyutlara gelmesine sebep olmuştu.

Şehir, sayıları gün geçtikçe artan dolandırıcılar, fahişeler ve istenmeyen çocuklarla karışırken Rodin'in bir polis memuru olan babası birçok iş imkânına kavuşuyordu. *Sefiller*'in aklı karışık komiseri Javert gibi Jean-Baptiste Rodin de 1832 Paris Ayaklanması ve sonunda kralı tahttan indiren 1848 Devrimi sırasında fahişe ve pezevenk yakalamak için sokaklarda devriye geziyordu. Bu meslek, polis kuvveti içinde adım adım yükselecek olan bu kusursuz ölçüde ilkeli ve otoriter adam için biçilmiş kaftandı.

O yıl, Saint-Jacques Caddesi'nde barikatlar yükselince Jean-Baptiste ve terzi eşi Marie, sekiz yaşındaki Auguste'u Beauvais'deki yatılı okula gönderdi. Kızıl saçlı küçük Rodin Beauvais'de, kanlı Paris isyanlarından uzakta, güvendeydi; bu isyanlarda Baudelaire elinde silahla sokaklarda koşarken görülmüştü, Balzac ise neredeyse açlıktan hayatını kaybediyordu.

Auguste pek parlak bir öğrenci değildi. Bazı derslere girmiyor; derslerden, özellikle de matematikten kötü notlar alıyordu. Beauvais'deki eğitim babasının artan mesleki itibarına uygun olsa da okul ücreti aile için yük olmaya başladı. Beş yıl sonra Jean-Baptiste, oğlunu bir kariyere kavuşturması pek mümkün görünmeyen bu eğitime daha fazla para harcamamaya karar verdi. Auguste on dört yaşına girdiğinde babası onu okuldan aldı. Elleriyle çalışmaktan hep keyif alan bir çocuktu, belki de meslek okulu onun için daha uygun olacaktı.

Auguste Paris'e döndüğünde memleketi neredeyse tanınmayacak haldeydi. Önceki sene, Fransa'nın yeni başkanı III. Napoléon kenti modernleştirmesi için ya da parçalara ayırması için (kime sorduğunuza göre değişir) Baron Georges-Eugène Haussmann'ı göreve getirmişti. Simetri saplantısı olan Haussmann, araziyi muazzam genişlikte bir planla ızgaralara ayırmış ve sınıflara göre semtlere bölmüştü. Ufku açmak ve bir düzen duygusu yaratabilmek için tepeleri düzleştirmişti. Eski, dolambaçlı arnavutkaldırımlı sokakları genişleterek asileri engelleyecek, barikatlara dayanıklı ve alışveriş etmek için gezenlere uygun bulvarlar yaratmıştı. Kapsamlı bir temizlik harekâtı tüm kente yayılmıştı. Mühendisler, turistlerin görmek isteyeceği kadar gelişmiş yeni bir kanalizasyon sistemi tasarlamışlardı. Geceyi aydınlatmak ve suçluları defetmek için etrafa binlerce gaz lambası takılmıştı.

On binlerce parçalanmış ortaçağ evinin yıkıntılarının yerinde, tek tip taş bloklardan oluşan, düz bir hatta sıralanmış, beş katlı, neo-klasik tarzda apartmanlar yükseliyordu. Süratli inşaat, geleneksel evlerin yerine herhangi bir yer veya zamana ait görünmeyen binalar dikerek pek çok Parisliyi kendi şehrine yabancılaştırdı. Birçoğu için, sokaklarda her daim kurulu olan inşaat iskeleleri, gelişmeden çok katledilmiş bir şehrin iskelet kalıntılarını andırıyordu.

Haussmann'ın onlarca yıl süren yeniden yapılandırma çalışması ticari heykeltıraşlar için büyük bir iş hacmi anlamına geliyordu. Tüm yeni binaların ön cephelerinin saçaklara ve taş süslemelere ihtiyacı vardı. École Impériale Spéciale de Dessin et de Mathématiques (Özel İmparatorluk Tasarım ve Matematik Okulu) ya da daha yaygın olarak bilinen ismiyle "Petite École", yeni gelişmekte olan bu esnaf sınıfının yanı sıra geleceğin saat ustaları, ahşap işçileri ve

metal eşya yapımcıları için de başlıca eğitim yeriydi. Parasız eğitim sunan Petite École, daha saygın Grande École des Beaux-Arts'ın (Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) işçi sınıfındaki muadiliydi. Grande École des Beaux-Arts; Renoir, Seurat ve Bouguereau gibi isimleri sanat kariyerlerine hazırlarken Petite École'den mezun olmuş bir öğrencinin güçlü sanat çevrelerinde boy göstermesi neredeyse duyulmamış bir şeydi.

Paris'e yeni dönmüş olan Rodin, ilgi duyduğu alanların ve hırslarının pek farkında olmaksızın 1854 yılında Petite École'e kaydını yaptırdı. Kendini henüz bir sanatçı olarak görmüyordu ve Grande École profesörlerinin savunduğu, sanatı din, dil ve hukukla karşılaştıran yüce fikirlere kesinlikle katılmıyordu. Heykel, Rodin için o zamanlar, her şeyden önce ve en önemlisi bir meslekti ve daima öyle kalacaktı.

Bazı biyografi yazarları Rodin'in iyi görememesinin olağanüstü hassas olan, dokunarak algılama yeteneğini beslemiş olabileceğini düşünür. Bu, muhtemelen, Rodin'in neden her zaman ellerinde kil topakları bulundurduğunu ve onları avuçlarında yuvarladığını açıklar. Nihayet bir monokl satın aldıktan sonra bile, Rodin onu sadece en ince ayrıntılara iyice yakından bakmak için kullandı. Çoğu zaman şekillendirdiği çamura (ya da sevgililerinden birinin alaycı bir şekilde belirttiği gibi, modellerine) burnunu dayayarak çalışırdı.

Sınıf arkadaşlarının çoğu gibi Rodin de okula, resim eğitimi alma umutlarıyla girdi. Ancak kâğıt ve kurşunkalemler boya ve tuvallerden daha ucuz olduğu için çizim derslerinde karar kıldı. Bu, güzel neticelenen bir zorluktu; Rodin'in, önce gözlerini düzelten sonrasında da onların gerçekten açılmasını sağlayan Profesör Horace Lecoq de Boisbaudran'ın yetenekli ellerine teslim olmasını sağlamıştı.

Rodin her sabah sanat malzemelerini toplar, ince boynuna bir fular bağlar ve sabah sekizdeki çizim dersi için yola koyulurdu. Lecoq her derse kopyalama alıştırmasıyla başlamaktan hoşlanan tıknaz, yumuşak ifadeli bir adamdı. Keskin bir gözlem yeteneğinin, tüm büyük sanatçıların değişmez ortak sırrı olduğuna inanırdı. Bunda ustalaşmak için bir nesnenin esas doğası, onu parçalara

ayırarak tam anlamıyla kavranmalıydı: A noktasından B noktasına düz bir hat çek, tüm bileşenler biçimi oluşturana dek diyagonalleri, kavisleri ve buna benzer unsurları ekle.

Bir sabah, Lecoq öğrencilerin önüne bir obje koyup onlardan bunu bir kâğıda kopyalamalarını istedi. Öğrencilerin çalışmalarını incelemek için sıralar arasında yürürken, Rodin'in objeyi sadece kabataslak çizdiğini ve geri kalan tüm ayrıntıları kendi kafasından uydurduğunu fark etti. Rodin'in tembel bir öğrenci olmadığını bilen Lecoq onun neden alıştırmayı düzgün bir şekilde tamamlamadığını anlayamıyordu. İşte o zaman, Rodin'in muhtemelen iyi göremediği aklına geldi. Ve böylece Lecoq sadece bir basit alıştırma sayesinde Rodin'i yıllar boyunca rahatsız eden hastalığını, miyopluğunu, saptamış oldu.

Lecoq'un derslerinin yol açtığı diğer dönüştürücü keşfi kavraması Rodin'in biraz daha uzun zamanını aldı. Profesör, sıklıkla öğrencilerini resim inceleme alıştırması yapmaları için Louvre'a gönderirdi. Gördüklerini çizmemelerini; orantıları, desenleri ve renkleri tam olarak ezberlemelerini isterdi. Genç Rodin ergenliğini, Tiziano, Rembrandt ve Rubens'in eserlerinin önünde oturarak geçirdi. Bunlar, onun içinde bir müzik gibi gelişen ve yayılan görüntülerdi. Akşam eve döndüğünde coşku içinde bu eserlerin kopyasını çıkartabilmek için zihninde her fırça darbesinin provasını yapardı.

Boş zamanlarında, resimli kitaplardan başyapıtları kopyalama alıştırması yapmak için Bibliothèque Nationale'e [Milli Kütüphane] giderdi. Büyük İtalyan teknik ressamlarının çalışmalarının eskizlerini çıkartır, detayları daha sonra evde ezberden tamamlardı. Genç Rodin kütüphanenin öyle gediklisi oldu ki on altı yaşına geldiğinde baskı odasına kabul edilen en genç öğrencilerden biriydi.

Bazılarına göre Lecoq'un kopyalama üzerinde bu kadar durması, öğrencileri sadece başkalarına ait eserleri yeniden üretme konusunda eğitiyordu. Bu, birçok yönden Grande École'ün biçim ve boyut konusundaki matematiksel yaklaşımıyla uyumluydu. Ancak Lecoq'un kafasında başka bir hedef vardı. Genç sanatçıların, biçimin temelleri konusunda önce ustalaşmaları gerektiğine inanıyordu, ancak bu sayede bir gün onları kırabilirlerdi. "Sanat, temelde bireyseldir"[3] diyordu. Aslında ezberleme alıştırmalarının amacı, sanatçıların bir eserin nitelikleri gözlerinin önüne seril-

dikçe söz konusu esere karşı hissettiklerini anlamaları için onlara zaman tanımaktı. Hafifçe kavisli bir çizgi sükûnet duygusu mu yaratıyor? Yoğun gölge endişe mi uyandırıyor? Belirli renkler anıları mı tetikliyor? Sanatçılar bu çağrışımları adlandırabildikleri zaman kendilerine ait duyumları somutlaştırarak bunları görünür biçimlere aktarabiliyorlardı. Nihayetinde, Lecoq'un modern yöntemi, sanatçıları nesneleri oldukları gibi değil hissettikleri ve gördükleri gibi çizmeye teşvik etti. Duygu ve madde bütünleşti.

Rodin'in kişisel tarzı yaklaşık on altı yaşında belirmeye başladı. O dönemden kalan defterleri, daha o zamanlarda biçimsel süreklilik ve siluete yoğunlaşmış bir sanatçıyı ortaya koyar. Daha sonra alametifarikası haline gelecek bir yaklaşımla eskizlerindeki figürleri, bedenleri uyumlu öbekler haline getirerek birleştirmeye başladı; bu yöntem daha sonra halka biçimli *Calais'liler* ve *Öpüş* şaheserlerine evrilecekti.

Lecoq'dan öğrendikleri, mezun olduktan çok sonra da Rodin'i etkilemeye devam etti ve yıllar içinde ona kopyalayarak değil izlenimlerle yaratan bir heykeltıraş olarak ün kazandırdı. Onlarca yıl sonra, uzun saatler boyu poz vermeyi reddeden Victor Hugo'nun bir büstünü modellemekle görevlendirildiğinde Lecoq'dan aldığı eğitimi tekrar hatırladı. Victor Hugo salondan geçerken veya diğer odada okurken ona anlık bakışlar attı, sonrasında belleğinde kalan görüntülerle heykelini yaptı. Lecoq'un öğrettiği gibi, insan gözleriyle bakar ama kalbiyle görürdü.

Rodin'in Petite École'de sunulan müfredata hâkim olması çok sürmedi. Derslerini o kadar hızlı bitiriyordu ki öğretmenlerin elinde ona verecek ödev kalmıyordu. Sınıf arkadaşlarıyla sosyalleşmeyi umursamıyor, sadece çalışmak istiyordu. Tek istisna, onu alışılmadık şekilde destekleyen, hayatın anlamı ve sanatçının toplumdaki rolü üzerine ağır tartışmalar yapma konusunda ortak bir zevke sahip olduğu Léon Fourquet idi.

İki ergen, Michelangelo ve Raffaello'nun da kendileri gibi tanınırlık konusunda umutsuzluğa düşüp düşmediğini sorgulayarak Lüksemburg Bahçeleri'nde dolaşırlardı. Ünlü olma hayalleri kuruyorlardı ancak Fourquet sadece Rodin'in bu yazgıya sahip olabileceğini daha en başında fark etti. Fourquet, Rodin'in hiçbir

zaman öğrenmeyeceği bir beceri olan mermer yontma konusunda ustalaşırken, arkadaşının kaderinin hep farkındaydı; sonrasında da uzun yıllar arkadaşı için çalıştı. Bir defasında Rodin'e, "Sen sanat için doğmuşsun, bense mermeri keserek senin kafanda filizlenenleri ortaya çıkarabilmek için – işte bu yüzden biz her zaman beraber olmalıyız"[4] diye yazmıştı.

1857'ye gelindiğinde Rodin, okulun en iyi çizim ödülünü kazandı. Rodin, her konuda üstün bir seviyeye gelmiş görünüyordu, sanatsal başarıda altın kural olarak kabul edilen bir konu hariç: İnsan vücudunu oluşturmak. Rodin'e göre insan bedeni "yürüyen bir tapınak"tı.[5] Onu bir katedral inşa etme duygusuna yaklaştırabilecek tek şey, kilden insan bedeni modellemekti. İnsan bedeni Rodin'i kendini bildi bileli büyülemişti. Küçük bir çocukken annesini pasta hamuru açarken ve hamurdan eğlenceli şekiller keserken seyrederdi. Bir defasında, annesi ona hamur topağını uzatmış, Rodin de annesine kızgın yağa atması için hamurdan ufak parçalar kopartıp kafalar ve tombul bedenler yapmıştı. Hamurdan adamlar yağda kızarıp çıtır çıtır bir hale geldiğinde annesi onları tek tek çıkartmış ve ortaya birbiri ardına çok komik şekiller çıkmıştı. Rodin daha sonra bunun ilk sanat dersi olduğunu söyleyecekti.

Ancak heykel siparişleri sadece "gerçek" sanatçılara verildiği için meslek okullarının, öğrencilerine canlı model çizim dersleri vermesine hiç gerek kalmıyordu. Eğer insan bedeni konusunda eğitim almak istiyorsa Rodin'in Grande École'e geçmesi gerekiyordu. Böylece 1857'de, Petite École'deki üçüncü senesinin sonunda, Rodin titiz başvuru sürecini başlatmaya karar verdi.

Altı gün süren giriş sınavları sırasında Rodin, her öğleden sonra, canlı bir manken karşısında yarım daire oluşturarak çalışan ressamlar ve heykeltıraşlara katıldı. Anlatılanlara göre, Rodin çalışırken kollarını öyle çılgınca sallıyordu ki onu seyretmek için diğer öğrenciler etrafında toplanıyordu. Çünkü daha sonra onu meşhur edecek güçlü ve orantısız bedenleri oluşturmaya başlamıştı bile, sanatı da jestleri de sıra dışıydı; zaten sonuçta tüm bunlar kabul komitesine fazla geldi. Çizim sınavını geçti ancak heykelden kaldı ve başvurusu reddedildi.

Rodin, bir sonraki dönem ve ondan sonraki dönem de tekrar başvurdu ama ikisinde de reddedildi. Bu ret cevapları Rodin'i öy-

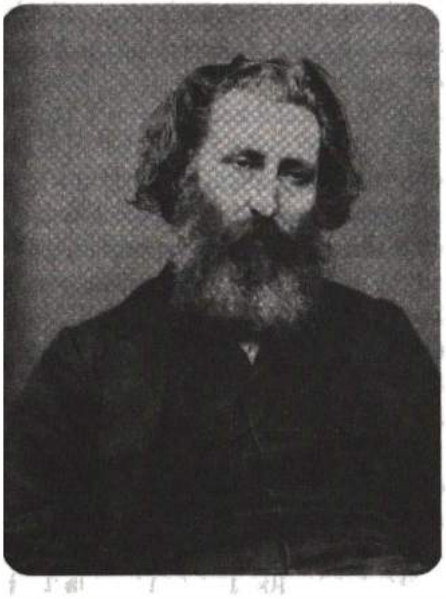
lesine umutsuzluğa sürükledi ki babası endişelenmeye başladı. Oğluna bir an önce toparlanması için bir mektup yazdı. Mektubunda şöyle diyordu: "Bir gün gelecek, gerçekten büyük adamlar için söylenenler senin için de söylenecek – sanatçı RODIN öldü ama o gelecek nesiller ve istikbal için yaşıyor."[6] Jean-Baptiste, az kazandırması dışında sanat hakkında hiçbir şey bilmiyordu ama azmin gücünü bilirdi. "Şu kelimeleri düşün: enerji, irade, kararlılık. O zaman zafer senin olacak"[7] diyordu.

Rodin sonunda nepotistlerle dolu, "Sanat Cenneti'nin anahtarını elinde tutan ve tüm özgün yeteneklere kapılarını kapatan!"[8] elitler tarafından kontrol edildiğine karar verdiği kendini beğenmiş akademi tarafından reddedilişinin üstesinden gelebildi. Diğer oğlanların aile bağlantıları sayesinde elde ettikleri, tanınmış sanatçılar tarafından yazılan tavsiye mektuplarından sunamamış olmasının dışlanmasında etkili olduğunu düşünüyordu.

Rodin, güzel sanatlar okulundan tamamen vazgeçti. Kendi çalışmalarına devam etti ancak Yunan ve Roma heykellerini kopyalamayı bırakarak kendi "cennetini" reddetmiş oldu ve bir tür hayatta kalma estetiği geliştirdi. O andan itibaren, Rodin'in sanatı, temelini hayattan ve onun tüm olağan sefaletinden alacaktı. Kendi varoluşlarına sıkı sıkı yapışmış ve yine onlar tarafından tuhaf bir şekilde yenilgiye uğratılmış formların üzerinde durmaya başladı.

On sekizine girdiğinde, Rodin'in artık kendi hayatını kazanma zamanı gelmişti. Böylece, 1858 yılında, alçı karıştırdığı ve bina süslemeleri için kalıplar kestiği bir işe başladı. Rodin üretim hattının bir parçasıydı; bu hattın başında da hazırlanan planlar gereği Rodin'in alçıdan yonttuğu çeşit çeşit çiçek, heykel sütun ya da iblis başı figürlerine ihtiyacı olan bir mimar olurdu. Rodin daha sonra maketi, taş veya metalden tekrar üretebilmesi için bir duvarcıya verirdi. Sonunda, ortaya çıkan malzeme, bir binanın yan tarafına yapıştırması için inşaat işçisine giderdi.

Bu, rakamlara göre heykel yapma yaklaşımı Rodin'i bunaltıyor, hayatını yavanlaştırıyordu. Bir defasında aynada kendine baktı ve bir an için onun gibi bir alçı zanaatkârı olan ve önlüğü yol yol beyaz macunla boyanmış amcasını görür gibi oldu. Bu işin tam ona göre olduğuna inanmaya başlıyordu. Belki de bir sanatçı olabileceğini



Auguste Rodin,
1875 civarı.

düşünmekle aptallık etmişti. O zamanlar kız kardeşine, "Kişi bir dilenci olarak doğmuşsa dilenmek için bir an önce bir dilenci torbası edinmeli"[9] demişti.

Ancak Rodin işinin rutinine alıştıkça, önünde daha yeni bir dünya açılmaya başladı. Bir gün iş arkadaşı Constant Simon'la bahçeden yaprak ve çiçek topluyordu. Bu örneklerden alçıyla model çıkarmak için stüdyoya döndüklerinde Simon, Rodin'in tekniğini izledi. Kendisinden daha genç olan Rodin'e "Doğru bir yol izlemiyorsun" dedi. "Tüm yaprakları düz yapıyorsun. Aksine, uçları sana bakacak şekilde çevir onları. Uygulamanda bir *derinlik* olsun, *düzgünlük* değil."[10] Form merkezden dışarı doğru çıkmalı, izleyiciye yaklaşmalı, diye açıkladı, aksi takdirde sadece bir taslak olurdu.

Rodin, "Ne demek istediğini hemen anlamıştım" dedi sonradan. "Ve bu kural benim mutlak temelim olarak kaldı." Bu mükemmel, basit mantığı daha önce yakalayamamış olmasına inanamıyordu. Bir yaprak örneği sayesinde birçok öğrencinin tüm sanat okulu boyunca öğrenebileceğinden çok daha fazlasını öğrendiğini düşünüyordu.

Gençler antik çağ heykellerini kopyalamakla o kadar meşgullerdi ki doğanın bile nadiren farkına varıyorlardı. Galerilerde sergilenen, en son çıkan, büyük eserlere öykünmeye o kadar dalmışlardı ki Simon gibi zanaatkârların çoğu zaman daha üstün olan sanatsal niteliklerini göremiyorlardı.

Belki de şimdi sürdürdüğü işin tekdüzeliği, şaheserlerini inşa etmek için tuğla üzerine tuğla yerleştiren katedral inşaatçılarının hissettikleriyle aynıydı. Tanrı'ya olan adanmışlıklarını paylaşmıyordu ama doğaya karşı onlarınki kadar yoğun bir sevgi besliyordu. Belki de her yaprağı ibadet yapıyormuşçasına yontabilseydi o zaman doğanın mütevazı bir hizmetkârı olarak yaptığı işle gurur duyabilirdi. Ne de olsa hiçbir işçi emeğiyle tek başına öne çıkmıyordu veya tek bir süsleme ustası tüm övgüyü almıyordu. Katedral tüm zanaatkârların ortak zaferiydi ve onu yapan tüm isimsiz yaratıcılarından daha uzun ömürlü olacaktı.

"Böyle taş yontucularla nasıl da aynı masayı paylaşmak isterdim"[11] diye yazmıştı Rodin. Daha sonra genç sanatçıları esinlenme konusunda "geçici sarhoşluk"[12] olarak adlandırdığı durumla ilgili dikkatli olmaları için uyaracaktı. "Ben heykeli anlamayı nerede öğrendim? Ormanda, ağaçlara bakarak, yollarda, bulutların oluşumunu gözlemleyerek... okul dışında her yerde."[13]

Ancak Rodin'in hâlâ doğadan alması gereken, mühim bir ders vardı; insan formuyla ilgili bir ders. Canlı mankenlerle çalışma şansı olmadığı için anatominin daha mütevazı versiyonlarıyla çalışmaya razı geldi. Petite École'ün hemen bir sokak aşağısında, bir tıp müzesi olan Dupuytren'in müdavimi oldu. Müzedeki hastalıklı uzuvlar hiç şüphesiz Rodin'in yıllar içinde yontacağı yüzlerce eğri büğrü el üzerinde etkili olmuştu; öyle ki doktorlar o zamandan bu yana bu ellerin bazılarına sadece bakarak bile teşhis koyabileceklerini iddia etmişlerdir.

Rodin, kalan zamanlarda hayvan figürleri çalışırdı. Köpek, domuz ve sığır alım satımı için şehrin her yerinde hayvan pazarları kurulurdu ancak Rodin'in favorisi, l'Hopital Bulvarı'nın köşesinde, Salpêtrière psikiyatri kliniğinin önündeki at panayırıydı. Atların sahipleri tarafından ahırlardan çıkartılıp kirli patika boyunca bir aşağı bir yukarı koşturulmalarını izlerdi. Bazen, natüralist ressam Rosa Bonheur'ü, dikkat çekmemek için erkek kılığına girmiş bir

halde, meşhur tablosu *At Panayırı*'nın reprodüksiyonları üzerinde çalışırken görüyordu.[14]

Rodin Paris'in güneydoğusunda yer alan, yaklaşık iki yüz seksen üç dönümlük Jardin des Plantes'e de sık sık uğrardı; burası bir botanik bahçesine, dünyanın ilk halka açık hayvanat bahçesine ve bir doğa tarihi müzesine ev sahipliği yapıyordu; Rodin burada zoolojik çizim kursuna kaydolmuştu. Kurs, müzenin rutubetli bodrum katındaydı; pek de ilham verici olmayan bir öğretmen, iskelet yapısı ve kemik kompozisyonu hakkında ders veriyordu. Eleştiri yapma zamanı gelince heykeltıraşların blokları arasında dolaşır ve "Pekâlâ, bu çok iyi"[15] kelimeleri dışında pek fazla bir şey söylemezdi. Bilimsel ayrıntıları dinlemekten sıkılan öğrenciler, yaşlı adamın ucuz kıyafetleriyle ve koca göbeğini zapt edebilmek için mücadele veren gömlek düğmeleriyle dalga geçerek eğlenirlerdi.

Rodin daha sonra pişmanlık duyacağı bir karar vererek dönem bitmeden kursu bıraktı. Daha sonra öğretmenin kılık değiştirmiş gerçek bir usta olduğunu öğrendi: Avrupa tarihindeki en iyi hayvan heykeltıraşlarından biri olan Antoine-Louis Barye. Bazen "Hayvanat Bahçesinin Michelangelo'su" olarak da anılan Barye, 1825'ten beri Jardin'in kafes altında tutulan etobur hayvanlarını inceliyordu, çoğunlukla arkadaşı ressam Eugène Delacroix'yla da ona eşlik ediyordu. Bir hayvan öldüğünde onu parçalara ayırıp ölçülerini kendi çizimleriyle karşılaştırabilmek için olay yerine ilk giden Barye olurdu. Bir defasında, 1828'de, Delacroix ona yeni bir kadavra olduğunu yazıyla bildirmişti: "Aslan öldü. Koşarak gel."[16]

Barye, çılgın, dışavurumcu bronz eserleriyle o dönemin katı gerçekçiliğine karşı koyan eski bir sarraftı. Onun ellerinden çıkan bir çalışmada, piton tarafından boğulan bir Afrika antilobu sadece yenilgiyle yere yığılmış gibi görünmezdi. Canavar yılanın kıvrımlarıyla birleşir, onun hayatını ve kimliğini emerek savaşın canavarlaştırmasına dair güçlü bir alegori yaratırdı. 1851 Paris Salonu'nda Barye'nin çalışmalarını inceleyen eleştirmen Edmond de Goncourt, Barye'nin *Tavşanı Yutan Jaguar* eserinin tarihsel heykel anlayışının sonuna, modern sanatın zaferine işaret ettiğini yazmıştı.

Bu büyük hayvan heykeltıraşının eserlerine talep oldukça yüksekti ancak Barye kendi titiz standartlarına uymayan hiçbir şeyi satmayı kabul etmeyen bir mükemmeliyetçiydi. Dolayısıyla asla

yeteneğine yaraşır bir kazancı olmadı ve hayatı boyunca bakıma muhtaç, yoksul bir kişi olarak bilindi.

Rodin, ancak orta yaşlarına geldiğinde Barye'nin hayvan çalışmalarının öneminin farkına vardı. Bu aydınlanmayı bir öğleden sonra bir Paris sokağında gezinip bir yandan da dalgın dalgın dükkân vitrinlerine bakarken yaşadı. Teşhir edilen bir çift bronz tazı heykeli dikkatini çekti. "Koşuyorlardı. Bir orada, bir buradalardı; bir saniye bile aynı noktada durmuyorlardı" dedi bu heykeller için. Daha yakından bakınca eski öğretmeninin imzasını taşıdıklarını gördü.

"Bir anda kafamda bir fikir oluştu ve bir aydınlanma yaşadım; sanat buydu, büyük gizem ortaya çıkmıştı işte; hareketsiz bir şeydeki devinimin nasıl ifade edileceğiydi" demişti Rodin. "Barye bu sırrı çözmüştü."[17]

O andan itibaren devinim, Rodin'in çalışmalarında en önem verdiği mesele oldu. Mankenin kolundaki bir kıvrım veya omurganın bükülmesi gibi küçük jestleri algılamaya başladı ve bunları yeni, büyük ölçekli devinimler halinde eserlerinde yansıttı. Yaptığı insan figürleri hayvansı bir yoğunluk taşımaya başlamıştı; örneğin kaslı bir mankenin heykelini yaptığında kadını bir panter olarak hayal ettiğini söylemişti. Yıllar sonra, eleştirmen Gustave Geffroy, Rodin'in bu konuda ustasına borçlu olduğunu fark etti. Geffroy, *La Justice*'de şöyle yazmıştı: "Rodin, heykel sanatını Barye'nin bıraktığı yerden devraldı, hayvanların hayatından çıkıp insanların hayvansal hayatına doğru ilerledi."[18]

Rodin vazifesinin, içsel duyguları dışsal devinimler yoluyla ifade etmek olduğunu anladığında eserleri, tarihsel kahramanları yansıtmaktan uzaklaşıp etrafındaki hızla modernleşen dünyanın değişimlerine ve endişelerine yoğunlaşmaya başladı.

2. Bölüm

Bir çocukluk rüyasında, genç şair, açık bir mezarın yanındaki kirli bir yatakta uzanıyor, üzerinde "René Rilke" yazan ağır bir mezar taşı belli belirsiz görünüyordu. En ufak bir hareketinin ağır taşın üstüne devrilmesine ve onu mezara düşürmesine neden olacağı korkusuyla vücudunun hiçbir noktasını kımıldatmaya cesaret edemiyordu. Bu felçli halinden kurtulmanın tek yolu, mezar taşının üzerindeki ismini bir şekilde kız kardeşinin ismiyle değiştirmekti. Bunu nasıl yapacağını bilmiyordu ama özgürlük için kendi kaderini tekrar yazması gerektiğinin farkındaydı.

Bir kayanın altında ezilme korkusu, oğlanın kâbuslarında devamlı tekrar eden bir tema haline geldi. Bu, her seferinde bir mezar taşı değildi ama her zaman "çok büyük, çok sert ve çok yakın"[19] bir şeydi ve sıklıkla acı verici bir dönüşüme işaret ediyordu; var olanın yıkılmasıyla gelecek bir yeniden doğuşa.

Gerçekten de genç şairin dünyaya gelişine eşlik eden olay 4 Aralık 1875'te gerçekleşen bir ölümdü. Hali vakti yerinde bir aileye mensup, genç bir ev hanımı olan Sophia Rilke tek erkek çocuğunu dünyaya getirmeden bir sene önce bir kız bebek kaybetmişti. Oğlunu doğduğu andan itibaren kaybettiği kızının yerine koydu ve onu kadınsı bir isimle, René Maria Rilke adıyla vaftiz etti. Bazen onu kendi lakabıyla, Sophie diye çağırırdı. İki ay erken doğan oğlan yaşına göre ufak tefekti ve kolaylıkla bir kız sanılabilirdi. Annesi ona hayalet gibi beyaz elbiseler giydirdi, okula başlayana kadar da uzun saçlarını ördü. Bu parçalanmış kimlik, Rilke için karmaşık sonuçlar doğurdu. Bir yandan, doğasında temel bir hata olduğuna inanarak büyüdü. Ama öte yandan, uysallığı annesini memnun ediyordu; ki bu, görünüşe göre hiç kimsenin yapamadığı bir şeydi, özellikle de babasının.

Josef Rilke, Avusturya ordusunda demiryolu müfettişi olarak çalışıyordu. İyi yetiştirilmiş karısının umduğu subaylık rütbesine hiçbir zaman yükselemedi ve geri kalan hayatını bu hayal kırıklı-



Bir kız çocuğu gibi giydirilmiş Rainer Maria Rilke, 1880 dolaylarında.

ğının bedelini ödemekle geçirdi. Yakışıklılığı ve gelecek vadeden kariyeriyle ilk başlarda Sophia'nın kalbini kazanmıştı ancak Sophia için statü her şeyden önce geliyordu ve beklediği soyluluk unvanını sağlayamadığı için Josef'i hiçbir zaman affetmedi.

Bu arada Josef de Sophia'nın René'yi yetiştirme tarzına kızıyordu; daha sonra çocuğun sürekli şiir yazmasından onu sorumlu tutacaktı. Yanılmıyordu. Sophia, soyluluk unvanı alamayacaklarsa en azından bu unvana sahipmiş gibi davranabileceklerine karar vermiş, bu yüzden René'ye "incelik" kazandırmak amacıyla ona şiir eğitimi vermeye başlamıştı. Daha okumayı öğrenmeden ona Friedrich Schiller'in dizelerini ezberletmiş ve yedi yaşına geldiğinde şiirlerin tümünü baştan aşağı yazmasını sağlamıştı. Tabii ki Çekçe değil Fransızca öğrenmesi konusunda ısrarlıydı. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun sömürgesi altında Çekçe alt bir konuma düşerek daha çok memur sınıflar tarafından kullanılmaya başlarken Almanca Prag'da baskın dil haline gelmişti.

Ayrımlarla dolu bu şehirde dünyaya gelen Rilke, erken yaşlarda hayatında çelişki yaratan tek şeyin cinsiyet olmadığını keşfetti. Prag'da Çek çoğunluğa kıyasla geniş kültürel ve ekonomik avantajlara sahip, Almanca konuşan azınlığın bir üyesiydi. Rilkeler gibi liberal aileler Slavlarla yan yana barış içinde yaşamak istiyorlardı ama kendi okullarına devam ediyor, kendi tiyatrolarına gidiyor ve kendi dillerinde yazılmış sokak tabelalarına sahip semtlerde yaşıyorlardı. Rilke Rusça, Danca ve Fransızca konuşmayı öğrendi ama anavatanının yerel dilini öğrenmemek onun için her zaman bir pişmanlık kaynağı olacaktı.

René dokuz yaşına girdiğinde Sophia, Josef'i terk etti. Neredeyse fanatik bir dindara dönüşmüştü, Rilke daha sonraları bunu, annesinin "yaşamda maneviyat arayan"[20] bir kadın olması şeklinde yorumlayacaktı. O sırada, René'nin bir kızı andıran görüntüsü gitmiş yerine ince, dar omuzlu bir ergen gelmişti; annesiyle babası onu Viyana yakınlarındaki St. Pölten Askeri Akademisi'ne göndermişti. Rilke'nin babasının izinden gitme konusunda bir itirazı yoktu ama dövüş ya da beden eğitimine ilgi duyduğu için değildi bu. Şık üniformayı, düzeni ve ordunun ritüellerini seviyordu.

Ancak Sophia ve Josef'in oğulları için beslediği, babasının sahip olamadığı başarıyı elde etmesi yönündeki umutları hızla yıkıldı. Bu taşınma, René'nin hayatına oyuncak bebekler yerine halterler sokmayı başarmakla beraber onu aynı zamanda hiçbir ortak noktasının bulunmadığı elli acımasız oğlanla aynı çatı altına koydu. Akademideki hayatın disiplin ve zarafetle ilgisi olmadığını çok çabuk keşfetti.

Genç Rilke'nin tek özlemi, yetişkin dünyasına adım atmaktı. İşçi sınıfından çocuklarla arkadaşlık etmek için fazla entelektüeldi, aristokrat olanlarla dostluk kurmak içinse yeteri kadar incelikli değildi. Yalnızlığa razıydı ancak o kadar şanslı olmayacaktı. René, sınıf arkadaşlarının gözünde kırılgan, fazla olgun ve ahlak dersi veren biriydi ki tüm bu özellikler zorbalar için ideal bir ilgi odağı oluşturuyordu. Bir erkek çocuk olarak yaşadığı pek çok saldırıdan birinin hikâyesi neden bir hedef olarak görüldüğünü acı verici bir biçimde netleştiriyor:

> Bir defasında yüzüme çok sert vurulduğunda bana saldıran zalim çocuğa en sakin ses tonumla –o ton hâlâ kulaklarımda– "Bu-

> nun acısına sessizce ve hiç şikâyet etmeden katlanacağım çünkü İsa da acılara katlanmıştı ve sen bana vururken Tanrı'ya seni bağışlaması için dua ettim" demiştim. Sefil kalabalık bir an için şaşkınlıkla kalakaldı, sonrasında korkunç bir kahkaha tufanı koptu...[21]

Rilke, Pölten isimli bu çocuk her kimse, bir aziz için fazla zalim olduğunu düşündü.[22] Yediği dayaktan sonra kendini toparlayabilmek ve hissettiği kızgınlığı üstünden atabilmek için kiliseye gitti. Tüm hayatı boyunca ona eziyet edecek, belirsiz, kronik illet o zaman ortaya çıktı. Bazıları Rilke'nin gizemli rahatsızlıklarının tamamen hayal ürünü olduğunu düşünüyordu ama bir akciğer enfeksiyonuyla okuldan altı hafta uzaklaşmak zorunda kaldığında Rilke acıma duygusu uyandırabilmenin gerçekten de faydalı bir sosyal strateji olabileceğini öğrendi. Ancak onu bu hallerde gören diğer insanlar, titreyen kasları ve soluk ten renginin görmezden gelinemeyecek kadar ikna edici olduğu konusunda emindi.

Revir, her durumda Rilke'nin askeri okuldaki sığınağı haline geldi. Düşmanlarından hemen kaçmasını sağlıyor, ona kitap okuması için mekân ve zaman yaratıyordu. Yatakta uzanırken gece gündüz cümlelerle uğraşabiliyordu. Goethe'nin eserlerine gözyaşı dökülyordu. Edebiyat dersinden aldığı notlar yükselmeye başlarken eskrim ve jimnastikte düşmeye başladı. Beden eğitimi konusundaki başarısızlığına rağmen Rilke hâlâ bir subay olabileceğini düşünüyordu ve bir noktada "Otuz Yıl Savaşları"[23] hakkında seksen sayfalık bir yazı yazarak bunu öğretmenlerine kanıtlamaya çalıştı.

Rilke, öğretmenlerinin tavsiyesi üzerine şiirlerini gazetelere göndermeye başladı ve birçoğu kabul edildi. On beş yaşına girene kadar, anne babası sonunda onu akademiden –Rilke'nin ifadesiyle– "çocukluğun zindanından"[24] kurtarana dek bu küçük tesellilerle hayatta kaldı. Ancak onu gönderdikleri, Avusturya şehri Linz'deki ticaret akademisinde de başarılı olamadı. "Horgörü ve endişeyle"[25] oğlunun hâlâ şiir yazdığını fark eden Josef, René'yi derslerine odaklanmaya ve yalnızca hafta sonları yazmaya ikna etmeye çalıştı. Oğlunun hem iş hem de hobisini nasıl bir arada yürütemediğine anlam veremiyordu, çünkü şiir onun için bir hobiden ibaretti. Fakat René için şiirleri onun "hayali çocukları"[26] idi ve hiçbir şey onları sıkıcı bir ofis işi uğruna feda etmekten daha üzücü olamazdı.

Sadece hafta sonları yazan bir sanatçının "kesinlikle tam bir sanatçı olamayacağına"[27] karar vermişti.

Aynı sene içinde René'nin amcası Jaroslav, oğlana acıdı ve çalışmalarını evde tamamlayabilmesi için Prag'da tutulacak özel bir hocanın masraflarını karşılamayı önerdi. Varlıklı bir avukat olan amca, René'nin babasının ne yazık ki mahrum kaldığı soyluluk unvanını elde etmişti ve artık Jaroslav *von* Rilke olarak tanınıyordu. Okul masraflarını karşılama konusunda bir sıkıntı çekmeyen Jaroslav, oğulları hayatta olmadığı için kendini René'nin hamisi olarak görüyor, onun bir gün hukuk firmasını ve mirasını devralabileceğini düşünüyordu.

Jaroslav, René'nin geri kalan lise ve üniversite masraflarını karşılamak için ona bir burs tahsis etti. Elbette şair olmayı amaçlayan René'nin hukuk fakültesine gitmeye hiç niyeti yoktu. O yazar olmaya karar vermişti – bu, Jaroslav aynı kış kalp krizinden öldüğü için amcasıyla paylaşmadığı bir ayrıntıydı.

Rilke amcasının umutlarını gerçekleştirmemiş olsa da cömertliğini boşa harcamadı. Ertesi sene çok sayıda kısa hikâye, oyun ve gazete yazısı yazdı ve kendi edebiyat dergisini çıkardı. Bir yazar grubuna katıldı; birkaç yeni arkadaş bile edindi. 1894 yılında Rilke, ilk ciddi kız arkadaşı, "kayan bir yıldız kadar parlak"[28] Valerie'den esinlenerek *Leben und Lieder* [Yaşam ve Şarkılar] adında bir dizi coşkun aşk şiirinden oluşan bir kitap yayımladı. Alman romantizminin çiyle kaplı çiçekleri ve şarkı söyleyen kızlarla dolu içli dizeleri Rilke'yi, hak ettiğini düşündüğü hızlı zaferle ödüllendirmedi.

Rilke psikodramatik oyun yazarlığı iyi karşılanmadığında eserinin amatör olma ihtimalini düşünmedi. Bunun yerine, oyunu anlamadıkları için okurları suçladı. Prag'ın mezarlar, kaleler ve dar görüşlü sanat meraklılarıyla dolu, maziye ait bir şehir olduğu sonucuna vardı. İnsanlar geçmişe öylesine saplanmışlardı ki görünümleri bile yaşlıydı. "Bildikleri tek ilerleme tabutlarının çürümesi veya giysilerinin parçalanması"[29] diye yazmıştı. Rilke, halk tarihleri ve toprağa duydukları derin saygı dahil olmak üzere pek çok Slav geleneğine hayranlık duysa da insanlar edebiyat uğraşılarına ilgi duymak için fazla yoksuldu. Avusturyalılar daha kötüydü çünkü sanatı kucaklayabilecek kadar varlıklıydılar ancak ilgilenmeyi tercih ettikleri şey statü ve paraydı.

Rilke yirmi yaşına geldiğinde, yakında şiirle çıkış yakalayamadığı takdirde anne babasının şüphelerinin doğrulanacağının farkına vardı. Onu Prag'da bir bankada veya hukuk firmasında çalışmaya, belki de hep orada kalmaya zorlayacaklardı. Buraların "Yazdan kalma kirli, ağır havası ve yaşanmamış çocukluğa benzer atmosferiyle"[30] içinde zor nefes alınabilecek, yaratıcılığa ev sahipliği yapamayacak bir ortam olduğunu yazmıştı.

Rilke, sanatçıyı beslemeleriyle meşhur şehirlere taşınan genç insanlarla tanıştı. Birçoğu Paris'e gitmişti, ancak Rilke Fransızların Doğu Avrupa'nın sanatsal üretimini çok fazla etkilediğine inanıyordu. Bir amfide bir pozisyona sahip olmanın en çok gıpta edilen sosyal konum olduğu, Avrupa'nın o zamanki entelektüel merkezi olarak görülen Münih'in kendisine daha fazla fırsat sunacağını düşündü. Kafelerde seküler gençler Nietzsche'nin "Tanrı'nın öldüğü" açıklamasını tartışırken, sanatçılar da akademiye başkaldırıyordu; bu durum birkaç sene önce 1892 Münih Sezession'u (Gustav Klimt'in Viyana'da benzer bir harekete öncülük etmesinden beş sene önce) kurulmasına neden olmuştu.

Rilke okuduğu sürece amcasının ona sağladığı burstan yararlanabilecekti. Bu yüzden, 1896 sonbaharında, o zamana dek onu tanımlamış olan her şeyi reddetmek için Münih Üniversitesi'ne kaydoldu. Annesinin ateşli Katolikliğini, babasının askerlikle ilgili hayallerini, hatta kendi ismini bile tümden arkasında bırakmaya hazırdı.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Almanca konuşulan ülkelerdeki entelektüel akım, bireyi ve bireyin toplumdaki işlevini incelemekti. Felsefeciler ve nörologlar insan zihnine ilişkin yeni bir bilim yaratmak için işbirliği yapıyorlardı. Bilincin doğasını incelemek için fenomenoloji, bilinçdışını araştırmak için psikanaliz kurulmuştu. Sanat ve estetik olarak adlandırılan sanat çalışmaları, bu disiplinlerin birbirine yaklaştığı, ortak bir nokta haline geldi. Psikologlar, daha önce hiçbir laboratuvarda incelenmemiş olan insan doğasına ilişkin farklı boyutların, insanların sanat eserlerine verdikleri duygusal tepkilere ve bazılarının bu eserleri yaratmasının arkasındaki nedenlere bakarak açıklanabileceğini görmeye başladılar.

Alman Doktor Wilhelm Wundt, 1860'lı yıllarda tepki süreleri üzerine rutin araştırmalar yaparken psikolojinin doğuşuna ön ayak oldu. Belki de deneyinin sadece nörolojik değil bilinçdışı olayları da ölçtüğünü fark edince bir saatin sarkacını "fikir metre"[31] olarak adlandırdığı bir zamanlayıcıya dönüştürdü. Tepki süreleri, istemli ve istemdışı dikkat arasındaki, beyin ve zihin arasındaki boşluğu dolduruyormuş gibi görünüyordu. Bilim, istemli dikkati ve beyni ölçebilirken bunun istemdışı dikkate ve zihne neden uygulanamadığını anlayamıyordu. Wundt, 1879'da Leipzig'de dünyanın ilk psikolojik deney laboratuvarını kurdu.

Bir sonraki kuşaktan filozof Theodor Lipps, Wundt'un yeni disiplini ile kendi disiplini olan estetik arasındaki bağlantıyı kurdu. Fenomenolojinin öncü isimlerinden biri olan Lipps, kendi kafasındaki esas meseleye, "Sanat neden haz verir?" sorusuna psikolojik bir yaklaşım getirmek için fenomenolojiden ve alanın lideri Edmund Husserl'den kopmuştu.

O dönemde, bilim insanları sanat beğenisini büyük oranda matematiksel niteliklere indirgemişlerdi. Geometrinin bazı kurallarının göze diğerlerine göre daha güzel göründüğüne inanıyorlardı. Ancak Lipps bu katı ve retinal açıklamayla yetinmeyi reddetti. Bu düşüncenin algılamanın açıklanmasına yardımcı olabileceğine, ancak bireyin ruh hali veya eğitim geçmişi gibi daha öznel itkiler içerdiğini düşündüğü haz olgusuyla pek bir ilgisi olmadığına inanıyordu.

Bu denklemin tersine çevrilebileceğine karar verdi. Belki de hazzı yaratan sanat değil bizim nasıl baktığımızdı. Sonuçta, tuvaldeki renklerin dağılımı bakan kişi öyle değerlendirmediği sürece güzel olarak kabul edilemezdi. (Viyana'da Lipps'in çağdaşlarından biri olan sanat tarihçisi Alois Riegl, daha sonra bunu "seyircinin katılımı"[32] olarak adlandırdı.) Bu görüşe göre renkler, zihin onları ton olarak veya renk bazlı duygu ve anı tetikleyicileri olarak süzene kadar pigmentlerden ibarettir. Bir izleyici bir tabloyu güzel olarak nitelediği anda, tablo bir nesneden sanat eserine dönüşür. O zaman, bakma edimi yaratıcı bir süreç, izleyici de sanatçı haline gelir.

Lipps, Robert Vischer adlı Alman bir estetik öğrencisinin 1873'te yazdığı tezden kendi kuramı için bir isim buldu. İnsanlar duygularını, düşüncelerini ya da anılarını nesnelere yansıttığında, Vischer'ın

einfühlung olarak adlandırdığı, "duyumsama"[33] sürecini başlatırlar. 1909'da İngiliz psikolog Edward Titchener, bu kelimeyi İngilizceye, Yunanca *empatheia* veya "*in pathos*" sözcüklerinden türeterek "*empathy*" olarak tercüme etti. Vischer'e göre *einfühlung*, bir sanat eserinin izleyicinin neden bilinçsizce eserin "içine girmesine ve formlarla bir olmasına"[34] yol açtığını ortaya çıkarıyordu. Bu bedensel mimesisi "kassal empati" olarak adlandırdı; bu kavram, bir defasında bir dans resitalinde kendini dansçılarla birlikte "performans sergileyip onların çabasına ortak olmuş"[35] gibi hisseden Lipps'te yankı uyandırdı. Ayrıca bu fikri esnemek ve kahkaha atmak gibi farklı somatosensoriyel (beden duyumsal) yansımalarla da ilişkilendirdi.

Empati, insanların güçlü bir sanat eseri karşısında yaşadıkları deneyimi neden bazen "kendilerini kaybetmek" olarak tanımladıklarını açıklıyordu. Belki etraflarındaki sesleri duymuyor, tüyleri diken diken oluyor ya da zaman kavramını yitiriyorlardı. Bir şeyler "içgüdüsel bir duygu" yaratıyor veya Proust'un madleni gibi, pek çok anıyı tetikliyordu. Etkili bir sanat eseri izleyicinin kendi dünyasından dışarı çıkmasını sağlarken, izleyici de eseri kendi bedeninin içine çeker. Empati kırmızı boyanın damarlarda kan gibi dolaşmasını veya mavi bir gökyüzünün adeta ciğerleri doldurmasını sağlayan şeydi.

Bu durumda, paradoksal olarak, empati, tanımı gereği bencil bir duygu: Keyif alabilmek için harici olanla empati kuruyoruz. Empati, hayatla barışık olmamızı, dünyaya nüfuz edebilmemizi sağlar. Öte yandan, sanat bu tepkiyi doğuramadığında insanlar söz konusu eserin onları "duygulandırmayı" başaramadığını söyler. Eserin "içine giremediklerini" veya "akılları ermediğini" dile getirirler. Bu gibi durumlarda iş başında olan tek duyu algıdır.

Lipps'in *einfühlung* hakkında yaptığı araştırmalar Avrupa'daki tüm entelektüellerin hemen dikkatini çekti ve kavramı daha da geliştirmeye başladılar. Sanat tarihçileri neden belirli kültürlerin belirli sanatları yarattığını açıklamaya çabalıyordu; bu, Riegl'in *Kunstwollen* yani "sanat maksadı" olarak adlandırdığı şeydi. 1906'da Lipps'in öğrencilerinden biri olan Wilhelm Worringer, hocasının empati hakkındaki yazılarını bir başka profesör, Berlinli sosyolog Georg Simmel'in yazılarıyla birleştirerek çığır açıcı bir kuram ortaya

koydu. Worringer, Simmel'in ikililik düşüncesini benimseyerek –bir kavramı sözgelimi simetriyi anlayabilmek için kişinin o kavramın zıddını da yani asimetriyi de dikkate alması gerektiğini öne süren göreceli görüş– tüm sanat tarihini tanımladığına inandığı ikiliği tarif etti, kitabına da *Soyutlama ve Özdeşleyim* adını verdi.

Ancak Alman sanat tarihinin muğlak bir terimini, bugün empati olarak anladığımız şeye, insan duygulanımının temel taşına dönüştürenler, psikologlardı. Viyana'da, genç profesör Sigmund Freud, 1896'da bir arkadaşına "dönemin felsefe yazarları arasında en berrak zihne sahip olduğunu düşündüğü" Lipps'in öğretilerine "daldığını"[36] yazmıştı. Birkaç yıl sonra, Freud Lipps'e *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* kitabını yazması için ona "cesaret ve yeterlilik"[37] kazandırdığı için teşekkür edecekti. Psikanalistlerin empatiyi hastaları anlamak için bir araç olarak kucaklaması gerektiği savını ortaya koyarak Lipps'in çalışmalarını ilerletmeye devam etti. Öğrencilerini, hastaları yargılayarak değil, onlarla empati kurarak incelemeleri konusunda teşvik etti. "Reseptör bir organ" gibi geri plana çekilmeleri ve "kendilerini karşılarındakinin yerine koymak"[38] için gayret etmeleri gerektiğini söylüyordu.

Günümüzde alanının uzmanları dışında pek tanınmayan Lipps, kendi döneminde ünlü bir entelektüeldi ve oldukça aranan bir konuşmacıydı. Cuma akşamları katılımcıların eylem ve eylemsizlik arasındaki farkı tartıştıkları ve mantıkçıların psikologlara karşı yarıştığı coşkulu bir psikoloji kulübüne ev sahipliği yapıyordu. Ayrıca Lipps bir süre, ilk tablolara değil, yaratıcılığın kökenlerine uzanan bir şekilde sanatın kronolojik tarihini oluşturmak gibi iddialı bir amacı olan bir sanat dergisinin editörlüğünü üstlenmişti. 1894'te Münih Üniversitesi'nde felsefe bölümünün başına getirildiğinde kıtanın dört bir yanından düşünürler ve sanatçılar derslerine kaydoldular. Rumen asıllı sanatçı Constantin Brancusi ve Rus Wassily Kandinsky de onun öğrencilerindendi. Lipps'in estetiğin temelleri dersi, Prag'dan geldiğinde Rilke'nin ilk kaydolduğu derslerden biriydi.

Münih'e geldiğinde Rilke, kendi deyimiyle, hâlâ bir çocuk gibi hissediyordu. Şehir merkezinde, yoğun öğrenci ve sanatçı nüfusuyla tanınan bir bölgeye, Schwabing'e taşındı. Lipps'in dersinin yanı sıra,

Darwin ve Rönesans sanatı derslerine kaydoldu; çalışmalarındaki üzgün, yalvarırcasına bakan Meryemleriyle "çağa özgü özlemleri yansıttığını"[39] düşündüğü Sandro Botticelli'nin eserlerine özellikle yakın bir ilgi duyuyordu.

Çok geçmeden Rilke kendini ünlü bestecinin oğlu Siegfried Wagner ve Alman romancı Jakob Wassermann'ın sosyal çevrelerinde buldu. Wasserman, Rilke'yi Danimarkalı yazar Jens Peter Jacobsen'in eseriyle tanıştırdı; kitabın kahramanı, "şüphe ve kendini tahlil etme çabası batağında çırpınan hayalperest bir genç"[40] olan *Niels Lyhne*, yıllar boyunca Rilke için önemli bir teselli kaynağı olacaktı. Ancak bu, Wasserman'ın Rilke'ye verdiği esas hediye olan, şairi 1897'de Lou Andreas-Salomé ile tanıştırmasıyla karşılaştırılamaz bile. Herhangi bir çağ için Andreas-Salomé, bir kadın olarak, olağanüstü bir entelektüel etkiye sahipti. Bu, on dokuzuncu yüzyılda radikal bir Rus feminist için hayal edilemez bir durumdu.

Asıl adı Louise von Salomé olan, başarılı filozof ve şair Andreas-Salomé, günümüzde daha çok bir ilham perisi olarak anılır. Hem bir zamanlar onu "şimdiye kadar tanıdığı en akıllı kadın"[41] olarak



Lou Andreas-Salomé Friedrich Nietzsche ve Paul Rée ile beraber, 1882 dolaylarında

nitelendiren Friedrich Nietzsche'nin hem de Nietzsche'nin arkadaşı filozof Paul Rée'nin, evlilik tekliflerini reddetmişti. İki adamla da evlenmek istememiş olmasına rağmen her ikisinin zekâsı da onu büyülemişti, bu yüzden de onlara entelektüel bir "kutsal üçlü"[42] olarak hep beraber yaşamayı önerdi. Şaşırtıcı bir şekilde teklifini kabul ettiler.

1882'de, Nietzsche'nin deyimiyle, aralarındaki "Pythagoras dostluğunu"[43] kutlamak için çektirdikleri bir fotoğrafta, o zamanlar yirmi bir yaşında olan Salomé'yi iki adamın çektiği tahta bir el arabasında elinde bir kırbaç sallarken görürüz. Ancak kıskançlık başlayınca üçlünün eğlencesi uzun sürmeyecek, kutsal üçlüleri gerçekleşme şansı bulamadan sona erecekti. Salomé kışı Berlin'de sadece Rée ile geçirmek istediğine karar verdi. Bu karara uymaktan fazlasıyla memnun olan Rée şöyle yazdı: "Gerçekten 'bireyin bilincinin kökenleri' üzerine düşünmeliyim ama kahretsin her dakika Lou'yu düşünüyorum."[44]

Kendini ihanete uğramış ve terk edilmiş hisseden Nietzsche, Almanya'da bir tren istasyonunda Rée ve Salomé ile buluştu ancak onları bir daha asla görmemek üzere öfkeyle orayı terk etti. Kısa bir süre sonra yazdığı bir mektupta yapmış oldukları zalimliğin kendisini "çok fazla"[45] afyon almaya mecbur bıraktığını bildirdi. Ancak Nietzsche intihar etmek yerine Kuzey İtalya'da inzivaya çekildi ve orada Salomé'ye atıfta bulunulduğu düşünülen, ünlü "Kadınlara mı gidiyorsun? Kırbacını unutma!"[46] cümlesini içeren *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabını on gün içinde yazdı.

Dört yıl sonra Salomé, kırk bir yaşındaki filolog Carl Andreas ile evlendi. (Söylentiye göre, o da Salomé'yi, teklifini reddetmesi halinde kendini öldürmekle tehdit etmişti.) Ancak Salomé, bu teklifi çok mühim iki şart karşılığında kabul etti: Bu evlilikte seks ve çocuk olmayacaktı. Rée'yle ya da istediği herhangi başka biriyle ilişkisine devam etme özgürlüğüne sahip olacaktı ve Andreas da sevgili edinebilecekti. Hatta onu sevgili adaylarıyla tanıştırmayı bile teklif etti. Anlaşmaları her zaman sorunsuz değildi –Andreas, hayatının geri kalanında onlarla yaşayacak olan hizmetçilerinden bir çocuk yaptı– ancak çift hiçbir zaman ayrılmadı.

Andreas-Salomé'nin asıl yeteneği, güçlü analitik zihniydi. Çağın en müthiş zihinlerinin ürettiği, anlaması en zor fikirleri

kavrama konusunda olağanüstü bir yeteneğe sahipti, bazen bu kişilerin görüşlerinde kendilerinin bile tasavvur etmedikleri yönleri aydınlatabiliyordu. Bir tür entelektüel terapistti: Dinleyen, tanımlayan, analiz eden ve bu kişilerin fikirlerinin mantığına gölge düşüren kısımları aydınlatmak için bu fikirleri tekrar eden bir terapist.

Rilke, neredeyse Andreas-Salomé'nin varlığından haberdar olduğu andan itibaren kendini onun uzun hayran listesine ekledi. Bir editör arkadaşı, Andreas-Salomé'nin benzer bir temaya sahip olan "Yahudi İsa" isimli makalesini okumasını tavsiye ettiğinde Rilke, Hıristiyan dogmasına karşı çıkmak için Nietzsche'den esinlenerek yazdığı "İsa Çocuk" serisini henüz kaleme almıştı.

Salomé'nin kelimelerinin içine sızdıkça, Rilke'nin zihninde bir gecede samimi bir edebiyat akrabalığı kuruldu. Çok geçmeden ona imzasız şiirler göndermeye başladı. Salomé bu isimsiz şiirlerin sahibinin kim olduğunu Münih'i ziyaret ettiği 1897 ilkbaharına kadar öğrenemedi. Rilke onun şehre geleceğini duyunca, ortak arkadaşları Wassermann'ı bir çay buluşması sırasında gerçekleşecek bir tanışma ayarlaması için ikna etti.

Rilke'den on dört yaş büyük olan Andreas-Salomé, Wassermann'ın dairesine adaleli vücut hatlarını yumuşatan bol, pamuklu, kat kat bir elbiseyle geldi. Ruslara özgü, geniş bir yüzü vardı ve küllü tonlarda saçlarını başının tepesinde karmakarışık bir düğüm halinde toplamıştı. Rilke, onun büyüleyici bir hikâye anlatıcısı olduğunu hemen anladı. Andreas-Salomé, kişileri ve mekânları anlatırken kullandığı doğrudan ve gerçekçi tarzla tüm odanın ilgisine yön veriyordu ancak tuhaf olan hikâyelerini zamansallığa ve doğrusallığa aldırmaksızın karmakarışık bir şekilde anlatmasıydı. Rilke, onun "nazik, hülyalı yitik tebessümüne",[47] Andreas-Salomé de, daha sonra günlüğünde belirttiği gibi, Rilke'nin hisli gözlerine dalmıştı. Ancak Salomé günlüğünde, çok da kibar olmayan bir ifadeyle Rilke'nin "fikirlerinin dayanaksız"[48] olduğunu da belirtti.

Andreas-Salomé, Rilke'yi öyle çabuk mest etmişti ki şair "ünlü yazarla"[49] tanıştığını söylemek için hemen o gece annesine bir mektup yazdı. Rilke ertesi sabah başka bir mektup daha yazdı, bu sefer mektup Andreas-Salomé'yeydi ve uzun geceler boyu ona

ait yazıları okumanın nasıl bir samimiyet duygusu uyandırdığını itiraf ediyordu: "Dün, sizinle geçirdiğim ilk alacakaranlık saati değildi" diyor, bir gün Andreas-Salomé'ye kendi dizelerinden bir kısmını okumayı umduğunu söylüyordu. "Bundan daha derin bir haz düşünemiyorum."[50]

Andreas-Salomé, başta Rilke'nin şiirlerinden çok, onun "insani özelliklerinden" etkilenmişti. Rilke'nin, tanışmalarından önce isimsiz mektuplar içinde gönderdiği şiirleri hatırlamıyordu ancak onlara yazdığı cevaplardan birini tekrar okuyunca "şiirleri çok da fazla beğenmediğini"[51] düşündü. Ancak Rilke'nin "erkeksi zarafetinden" ve "nazik ama karşı gelinemeyecek türden güçlü ve dominant tarzından"[52] hoşlandı. Dış görünüşünün kişiliğiyle tam bir uyum içinde olduğunu düşündü. İlk buluşmalarından iki hafta sonra, hafta sonu için gittikleri Bavyera gölü gezisinde hemen sevgili oldular.

Akabindeki birkaç ayı birlikte geçirdiler; Rilke gündüz Andreas-Salomé'ye bir şeyler okuyor, o da akşamları Rilke için borş çorbası pişiriyordu. Kısa süre sonra Rilke, Andreas-Salomé'nin çıplak ayakla yürümek ve vejetaryen tarzında beslenmek gibi bohem davranışlarını benimsedi. Artık ciddi, iş kıyafetlerinden kurtulmuş, tünikler ve bol, yerel kıyafetlere bürünmüştü.

Rilke, Andreas-Salomé'ye, daha sonra "aşk onları ele geçirdiğinde kendilerini birbirlerinin kollarına atarlar, tüm savruklukları, karmaşıklıkları ve sersemlikleriyle darmadağın olurlar"[53] dediği genç insanlara atfedeceği delidolu bir tutkuyla bağlanmıştı. Andreas-Salomé, Rilke'ye bu tür çılgın bir hayranlık beslemiyordu ama onun yeteneğini gerçekten takdir ediyor ve hoşuna gitmeyen özelliklerinin biraz çabayla düzeltilebileceğine inanıyordu. Andreas-Salomé Rilke'yi, kendisi için daha cazip kılmak üzere daha iyi bir hale getirmeye başladı. Rilke'ye kendininki gibi zarif bir el yazısı tarzını benimsemesi ve erkeksiliğini artırmak için gayret etmesini öğütledi. René isminin fazla Fransız ve kadınsı olduğunu söyleyerek ismini daha güçlü ve Alman tınılı Rainer olarak değiştirmesini önerdi.

Şair, Andreas-Salomé'nin kendisini baştan yaratması için yanıp tutuşuyordu. Andreas-Salomé onun için ilk aşktan daha fazlasıydı; sırdaşı, akıl hocası, ilham perisi ve hatta, genç adam için olmasa da

onun içinde olgunlaşan genç sanatçı için, bir tür anneydi. Onunla tanıştığında yazdığı otobiyografik bir hikâyede, "Hâlâ yumuşağım, balmumu gibi olabilirim ellerinde. Beni al, bana şekil ver ve tamamla beni"[54] demişti. Rilke, Andreas-Salomé'nin ona daha sonra efsanevi bir kimliği haline gelecek bu yeni gizemli adı vermesini memnuniyetle karşıladı. Yazar Stefan Zweig'a göre şairin ismindeki harfler adeta narin sırma teller gibi bir araya getirilmişti. "Rainer Maria Rilke" diye yazmıştı bir başka arkadaşı "sizin isminizin kendisi bir şiir."[55]

Rilke, aynı sene, Andreas-Salomé'nin peşinden Berlin'e gitmek için Münih'teki üniversiteden ayrıldı. Andreas-Salomé'nin anavatanı Rusya, Rilke için, Avusturya İmparatorluğu yönetimi döneminde büyürken mahrum edildiğini düşündüğü Slav kimliğinin mitolojik-şiirsel bir sembolü haline geldi. Andreas-Salomé, Rilke'ye Rusça öğretiyordu, şair de dili Rus edebiyatını tercüme edecek kadar iyi öğrenmeyi umuyordu.

İkili, 1899 yılında Moskova'ya ilk beraber seyahatlerini gerçekleştirdi. Dışarıdan bakıldığında, uzun boylu, yaşça büyük kadın ve uysal genç şair bir çift gibi görünmüyordu. Edebiyat eleştirmeni Fyodor Fiedler, Rilke'nin Andreas-Salomé'nin "uşağı"[56] olduğunu düşünmüştü, yazar Boris Pasternak ise bir tren istasyonunda şair ve onun "annesi veya ablası"[57] ile olan tesadüfi karşılaşmalarından bahsetmişti. Andreas- Salomé'nin kocasının onlara katılmasıysa işleri daha da karmaşık hale getirdi.

Ancak sevgililer dedikodulara hiç kulak asmadılar. O günlerde umursadıkları sadece bir konu vardı: İkisinin de idolü olan Lev Tolstoy ile tanışmak ve bu hiç kolay bir iş değildi. O zamanlar yetmişli yaşlarında ve emekli olan romancı kendisiyle tanışmak isteyenleri pek hoş karşılayan bir adam değildi. Artık, sadece modern sanatı ve bunun sorumlusu olan dinsiz gençleri kınayan uzun konuşmalar yazıyordu. Esasında, bu genç ziyaretçileri için bir uyarı niteliğindeydi ama onlar kararlıydı. Andreas-Salomé, bazı nüfuzlu Rus tanıdıklarına başvurdu ve Tolstoy'un evinde çaya davet edilmelerini sağladı.

Evine vardıklarında, kambur, yaşlı adam onları aksi bir şekilde karşıladı. Keldi, çok fazla çekiştirmeye ve bükülmeye maruz kaldığı açıkça belli olan beyaz sakalları vardı. Neredeyse hemen, Rilke'nin

anlayamadığı, makineli tüfek gibi bir Rusçayla Andreas-Salomé'ye bağırmaya başladı. Rilke'nin, Tolstoy tarafından kabul edilmelerinin tek sebebinin romancının Andreas-Salomé'nin bazı yazılarıyla ilgili bir meselesi olması ve ona ağzının payını vermek istemesi olduğunu anlaması fazla uzun sürmedi. Dindar bir Hıristiyan olan Tolstoy, Andreas-Salomé'nin yazılarında Rus halk geleneklerini aşırı derecede romantikleştirdiğini söyledi ve onu köylü batıl inançlarının bir parçası olmaması konusunda uyardı.

Konuşmaları diğer odadan gelen erkek çığlıklarıyla bölündü. Tolstoy'un büyük oğlu, Rilke ve Andreas-Salomé'nin paltolarının hâlâ salonda asılı olduğunu fark etmiş, "Ne! Bütün dünya hâlâ burada!"[58] diye bağırıyordu. İstenmeyen misafirler bunu orayı terk etmeleri için son bir işaret olarak yorumlayıp alelacele kapıya yöneldiler, bu arada Tolstoy hâlâ arkalarında durmadan söyleniyordu. Sesi, nihayet kilise çanlarının sesiyle bastırılana kadar, halen sokakta yankılanıyordu.

Bu travmatik tanışmaya rağmen, ikili bir sonraki yaz yine de onunla tekrar buluşmak için çabalamaya karar verdi. Tolstoy'un köyündeki malikânesine vardıklarında, romancı bu sefer ikiliye, öğle yemeği için ailesine katılmaları veya sadece üçünün birlikte çıkacağı bir yürüyüş arasında seçim yapma şansı verdi. Tolstoylarla tanışan herkes, Lev'den daha da huysuz olan bir kişi varsa onun da karısı Sofya olduğunu bilirdi, bu yüzden konuklar hevesle ikinci seçeneği kabul ettiler. Edebiyat üzerine gayet yumuşak bir sohbet başladı ancak çok geçmeden Tolstoy çılgınca, şiirin nasıl kısır bir sanat biçimi olduğundan bahsetmeye başladı. Rilke için durumu daha da tuhaflaştıran şey, Tolstoy'un şairi tamamen yok sayarak, sadece Andreas-Salomé'ye hitaben konuşmasıydı. Rilke, daha sonra günlüğüne, görünen o ki "Tolstoy, muzaffer bir kahraman olabilmek için yaşamın kendisinden bir ejderha yaratmış"[59] diye yazacaktı.

Tolstoy'un kendisini reddetmesi Rilke için daha yıkıcı olabilirdi, fakat bu reddediş bir sonraki projesinde, ortaçağ dua kitabı biçiminde bir şiir kitabı yazma konusunda bir içgörü sağlamıştı ona. Berlin'e döndükten sonra, 1899 ve 1903 yılları arasında üç bölümde tamamlayacağı şiirsel bir tanrı arayışıyla ilgili, kronolojik bir sıraya sahip *Dua Saatleri Kitabı*'nı yazmaya başladı. Kitap çıktığında Andreas-Salomé'ye imzalı bir kopyasını verdi.

LOU'NUN ELLERİNDE

Her zaman.
Rainer.[60]

Rilke, yaşamının en mühim eseri haline gelecek kitabına ilham verdiği için büyük ölçüde Andreas-Salomé'ye teşekkür borçluydu. Daha sonra, ona "Ruhumu kollarına aldın ve bir beşik gibi usulca salladın"[61] demişti. Andreas-Salomé'nin, şairin duyarlılığına güçlü bir eleştiriyle yaklaşması, dizelerini sağlamlaştırırken, ona olan tutkusu, Rilke'yi şimdiye dek yazılmış en çarpıcı aşk şiirlerinden birini yazmaya itti:

> Kör et gözlerimi; yine de görürüm seni,
> kapat kulaklarımı: Duyabilirim seni,
> ayakların olmadan da gelebilirim sana,
> çağırabilirim seni ağzım olmadan da.
> koparsan da kollarımı, tutarım seni,
> yüreğimle, ellerimle olduğu gibi...[62]

O günlerde Rilke, Andreas-Salomé'nin ona rehberlik edeceğini bilse, kör olmanın bile keyfini çıkarabilirdi. Rilke'nin başkalarına olan bağlılığı kendisi de onlara görkemli bir biçimde sevgiyle karşılık vermemiş olsaydı bencilce görünebilecek bir düzeydeydi. Ancak 1990 yazına gelindiğinde, şairin bu muhtaçlığı Andreas-Salomé'yi sinirlendirmeye başladı. Rilke'nin mektupları her gittiği yerde onu takip ediyordu. Bir seferinde, Rusya'dayken, yurtdışında bir aile ziyareti için birkaç günlüğüne Rilke'yi yalnız bıraktı, bir öfke nöbetiyle karşılaştı. Dönmesi için yalvaran bir mektubun Rilke'nin en çirkin nesirlerini içerdiğini düşündü ve bu onu sadeece şairden daha da uzun süre uzak kalmaya ikna etti. On gün boyunca yalnız bırakılan Rilke, umutsuzluğa gömüldü. Andreas-Salomé döndüğünde onu titrer ve ateşli bir halde bulunca, tek başına Berlin'e döneceğini, Rilke'nin kendi planlarını yapması gerektiğini söyledi. Rilke'ye, ilk tanıştıklarında olduğu gibi, "Yaklaşık dört sene öncesindeki gibi, daha çok yalnız kalmak istiyorum"[63] dedi. Ancak esas dileği, günlüğünde de yazdığı gibi, ona "git, *dönmemek üzere git*" diyebilmekti. Bunu sağlamak için "Acımasız olmalıyım. (Gitmek zorunda)"[64] diye yazdı.

Yaklaşan ayrılık Rilke'yi perişan etti ama ona karşı koymaya cesaret edemedi. Berlin'e döndükten bir gün sonra, Kuzey Almanya'da bir sanatçı kolonisindeki arkadaşını ziyaret etmek üzere aldığı daveti kabul etti. Bu, ona arzu ettiği yalnızlığı şimdilik sağlayacaktı, ancak Rilke'nin dizelerinde de belirgin olduğu gibi, Andreas-Salomé onu kolayca bir kenara atamayacaktı. Hayatının geri kalanında, yazmayı başaramadığı zamanlar veya sonsuza dek yok olacağından korkmasına sebep olan kendi içsel boşluğuna yuvarlandığı anlarda, Andreas-Salomé'yi yardıma çağıracaktı. O da her seferinde gelecek, sakince şairin elinden tutacak ve onu tekrar aydınlığa kavuşturacaktı.

3. Bölüm

Rodin, 1850'lerin sonlarında Jardin des Plantes'de katıldığı kurstan ayrılıp dört yıl boyunca ticari heykeltıraşlık yaptı ve bu dönemde sabah saatlerini ve geceleri kendi sanat çalışmalarına ayırdı. Kiraladığı ilk stüdyo, Gobelins halı fabrikasının yakınında, ısınmayan, at ahırından bozma bir yerdi. Stüdyonun kirası ayda on franktı, bunu ödedikten sonra, genelde, onun bütün bir günde kazandığı kadar ücret alan modellere verecek hiç parası kalmıyordu. Onun yerine, verebileceği berbat ücretlere razı olup ona poz verecek kadar ümitsiz durumdaki amatörlerle çalışmak zorunda kalıyordu.

Bibi olarak bilinen yaşlı bir Yunan tamirci, biraz daha fazla içki parası için Rodin'e hizmet etmekten mutluluk duyuyordu. Adamın kırık bir burnu ve Rodin'in ilk başta bir modelini çıkarma düşüncesine katlanamayacağı kadar "korkunç derecede iğrenç"[65] bir yüzü vardı. "Yüzü bana öyle korkunç göründü ki" demişti. Ancak adam ucuzdu ve halihazırda stüdyolarda, haftada üç kez yerleri siliyordu; böylece Rodin, 1863 sonbaharında birbiri ardına, oluklar ve çukurlar açarak bir büst yontmaya başladı, çamuru tüm gücüyle eziyordu; tıpkı hayatın Bibi'yi ezdiği gibi.

Sonraki on sekiz ay boyunca, Rodin arada sırada Bibi'nin yüzünde bir yakışıklılık görür gibi oluyordu. Güzel biçimli bir kafası vardı ve harap durumda olan yüzünün kemik yapısı esasında belli bir asalete sahipti. Rodin, Bibi'nin yüzünün, Louvre'da sergilenen, çoğu Yunan olan ve zaman içinde bozulan yüzlerden çok da farklı olmadığını düşündü.

Rodin'in 1863'te tamamladığı büst, dönemin gösterişli tasvir anlayışından tümden farklıydı. Baudelaire, on beş yıl önce yazdığı bir makaleye "Heykel Neden Sıkıcıdır" başlığını verdiğinde pek de abartıyor sayılmazdı. O zamana kadar heykel neredeyse sadece dekorasyon olarak kullanılmak üzere yapılıyordu; örneğin bir katedralde süs veya bir parkta savaş anıtı olarak. Yüzyılın sonlarına yaklaşırken en iyi yeni heykeller bile –Carpeaux'nun Paris Opera

binasının ön cephesinde yer alan sarhoş dansçıları gibi– hâlâ binalara monte ediliyordu. Eğer bağımsız bir eser bir müzeye girebilmişse, muhtemelen ilk sergilendiği, kendi doğal ortamı yok edildiği içindi.

Rodin, o zamanlar farkında olsun ya da olmasın, *Kırık Burunlu Adam,* bu uzun, sorgulanmayan geleneğe karşı güçlü, küstahça bir hakaretti. Bu tanınmayan adamın yüzü bir anıtın veya binanın üstünde asla yer alamazdı, olsa olsa belki bir günah sembolü olarak kullanılabilirdi. Ancak Rodin'in Bibi'si mecazi anlamda değil gerçekten çirkindi. Rilke'nin daha sonra fark edeceği gibi onun çirkinliğinde başka bir şeyin suçlanması, kınanması yoktu, kendi içine kapanık, suskun bir varlıktı: "Yüzünde ıstırabın binbir sesi var ama hiçbir suçlama yok. Dünyaya yakarmıyor tüm çelişkileriyle uzlaşmış, kendi adaletini kendi içinde taşıyor."[66]

1864 Paris Salonu Rodin'in büstünü halka tanıtması için doğru yer gibi görülüyordu. Çağdaşları –Monet, Cézanne, Renoir gibi sanatçılar– kurumun salonları tarafından henüz tam olarak kabul edilmese de tanınmaya başlamışlardı. Manet'nin skandal yaratan tablosu, *Kırda Öğle Yemeği* de dahil olmak üzere, bir önceki sene resmi galeriye yapılan başvuruların üçte ikisi reddedilmişti. Ne var ki bu eserler başka bir yerde, gülünç bir biçimde Reddedilenler Salonu olarak adlandırılmış bir galeride sergilenmişti; sonuçta bu sergi esas sergiden daha popüler hale gelmiş ve Manet'yi bir kült kahraman haline getirmişti.

Ancak Rodin o kış büstüyle jüriye başvurma fırsatı bulamadan stüdyosunun sıcaklığı donma derecesinin altına düştü. Eserin pişmiş topraktan yapılmış baş kısmının arkası çatladı ve parçaları yere saçıldı. Rodin, bir sabah işe gittiğinde bu manzarayla karşılaşınca uzun süre bu karmaşaya bakakaldı ve büstün esasında bu şekilde daha iyi göründüğüne karar verdi. Artık maske, Bibi'nin gerçeğini daha iyi yansıtıyor, Rodin tarafından bozulmuş yüzey yaşamın soğukluğunu çok daha dürüst bir şekilde dile getiriyordu.

Rodin, 1864'te eserini bir büst değil maske olarak galeriye sundu ama jüri o sene ve ertesi sene başvuruyu reddetti. Rodin, bu kararı geçmişte karşılayacağı kadar tepkiyle karşılamadı. Başkaları fark etsin ya da etmesin, heykelin yepyeni bir buluşu müjdelediğini biliyordu. Bibi, Rodin'e güzelliğin mükemmellikle değil hakikatle ilgili olduğunu öğretmişti. "Sanatta çirkin şey yoktur, karakter-

siz şey vardır"[67] kararını vermişti. Kusurlu bir yaratık olan insan varlığının mükemmellikle bir ilgisi olamazdı. Ama insanlar, tüm yaşanmışlığın bir sureti olan yaralar, kırışıklıklar ve çizgilerle empati kurabilirlerdi.

Rodin, daha sonra "Maske, gelecekteki tüm eserlerimin belirleyicisi oldu"[68] ve "Şu ana kadar yaptığım en iyi modellemeydi" demişti. Kabiliyetinin farkına vardıkça diğer birçok tanrı vergisi yetenek gibi kendi yeteneğinin de bir tuzak barındırdığını gördü. Sanatsal yetenekler başkalarıyla paylaşılmalıydı aksi takdirde değerlerini yitiriyorlardı. Esasında doğası gereği görünmez olanı fark edebilecek izleyiciyi bulma sorumluluğu kendisine düşüyordu. Birçok eser fark edilmezken, eserlerin yaratıcıları da içlerinde karşılık bulamayan aşklarının boşluğuyla acı çekiyorlardı. Rodin, Rilke gibi, gençlik yıllarını yeteneğinin ağırlığı altında ezilerek geçirdi. 1864 yılında, yaşamının tanığı ve bir ömür boyu koruyucusu olacak kadınla tanışacaktı.

Rose Beuret on sekiz yaşındaydı; 1864'te yirmi dört yaşındaki heykeltıraşla tanıştığında tecrübeli bir işçiydi. Kısa bir süre önce, ailesinin Champagne bölgesindeki bağından terzi olmak için ayrılmıştı. Rodin, "Suç Bulvarı" ismiyle anılacak olan Temple Bulvarı'nda Haussmann tarafından yıkılan opera binasının yerine gelecek olan Théâtre de la Gaîté için taştan çiçekler yontarken Beuret de Rodin'in stüdyosunun yer aldığı caddenin hemen aşağısında kadın şapkalarını süslemek için çiçekler dikiyordu.

Beuret'nin, bonesinin kenarlarından kıvrılan kahverengi, cansız saçları vardı. Sert, gergin yüzü ve hemen tedirginleşen gözleri Rodin'i ilk anda etkilemişti. "Bir şehir kadınının zarafeti değil, bir köylü kızının tüm fiziksel ve kaba saba canlılığı, bir dişinin bedensel güzelliğini artıran samimi ve belirgin erkeksi cazibesi vardı onda."[69] Rodin, hemen onu kendisine poz vermesi için davet etti. Beuret bu teklifi muhtemelen ek gelir kazanma ve şehirde bir arkadaş edinme düşüncesiyle memnuniyetle kabul etti.

Rodin, genç kızın işe ilk geldiği gün "gülle kadar dirençli"[70] olduğunu söylemişti. Soğuk stüdyoda saatlerce, tek kolu, bir komodine ayna yerleştirircesine aşağıya doğru gergin, diğeriyle de saçlarını tarıyormuş gibi poz verdi. Rodin, ilk gerçek boyutlu figürü, Beuret'yi

tasvir ederek yaptığı *Bacchante* adlı eseri için, "İçimde ne varsa ona yansıttım"[71] demişti. Rodin, ünlü romantik sanatçı Albert-Ernest Carrier-Belleuse için kilden maketler yapma işiyle eşzamanlı olarak, pazar günleri ve sabah saatlerinde kendi eseri üzerinde çalışıyordu. *Bacchante*'yi tamamlamak için para biriktirirken, eseri bir tarafa koydu ve başka projelere geçti. Sonunda, stüdyosu doldu ve daha geniş bir alana taşınmaya gereksinim duydu. Nakliyeciler sabırlı *Bacchante*'yi taşırken figür adamların kollarında sallanmaya başladı ve yere düştü. Rodin, gürültüyü duyduğunda sese doğru koştu ve dehşet içinde "zavallı *Bacchante*'sinin öldüğünü" fark etti.

Ne var ki kanlı canlı Beuret Rodin'in hayatından öyle kolayca çıkmayacaktı. Rodin, poz verdiği ilk gün itibariyle, "bir hayvan gibi bağlandı bana" diyecekti Beuret için. Çift kısa zamanda sevgili oldu ve emeklerinin temel oluşturduğu müthiş bir ortaklık başladı aralarında. Rodin'in işi heykel yapmak, Beuret'nin işi ise Rodin idi. Sabahları poz veren ve sonra geceleri tekrar gelip henüz pişmemiş kil yığınlarının kurumalarını engellemek için onları nemli bezlerle saran harika bir stüdyo asistanıydı. Bir taraftan terzi olarak çalışmaya devam ediyor, Rodin de arada bir ona düğme dikmesinde yardım ediyordu.

Rodin, Beuret'ye ne kadar bağımlı olduğunu itiraf etmekten nefret ediyordu. İlişkileri hakkında soru yöneltildiğinde, omuz silkerek "Bir kadına ihtiyaç var"[72] derdi. Ancak bir erkeğin bir eşe ihtiyacı olduğuna inanmıyordu, bu yüzden 1866'da bir erkek çocukları olduğunda onu nüfusuna geçirmedi, çocuğun doğum belgesinde Auguste-Eugène Beuret, babası "bilinmiyor"[73] yazıyordu. Her şeye karşın, tüm yaşamları boyunca birlikteydiler, Beuret Rodin'in baş danışmanı, ortağı, sevgilisi ve onun yeteneğinin nihai koruyucusuydu.

Rodin, on yıl boyunca galerilere sadece bir gözlemci olarak gitti. Paris Salonu'nun *Kırık Burunlu Adam* heykelini reddetmesinin ardından on bir yıl geçmiş ve Rodin o zamandan beri başka hiçbir eserle başvurmamıştı. Bir sanatçının sadece tek bir heykelle kariyerini oluşturabileceğini hissettiğinden ancak bir başyapıt ortaya koyduğundan emin olduğu zaman bir başvuru yapma konusunda kararlıydı.

Teknik yeteneklerinden emindi, fakat aldığı eğitimleri hakiki bir heykel yaparken nasıl kullanabileceğinden emin değildi. Lecoq ona dikkati; Barye ise devinimi öğretmişti ancak hâlâ kimse ona insan formunu öğretmemişti. Bu nedenle 1875 yılında, bunu doğrudan kaynağından öğrenmek için İtalya'ya gitti: Michelangelo'dan.

Demir açısından zayıf gibi görünen İtalyan yemeklerinden yemek zorunda kalmamak için çantasını Fransız sosisiyle doldurdu ve trene bindi. Yol üzerinde yer alan Gotik katedralleri görebilmek için Fransa ve Belçika'dan geçen manzaralı rotayı seçti. "Dinant pitoresk ama Reims ve katedrali, henüz İtalya'da karşılaşmadığım türde bir güzelliğe sahip"[74] diye yazmıştı Beuret'ye.

Rodin, o kış şehre vardığında tüm Floransa Michelangelo'nun dört yüzüncü doğum gününü kutluyordu. Rodin Medici Şapeli'ni ziyaret etti, orada Michelangelo'nun yaptığı, derin düşüncelerle oturan Lorenzo de' Medici heykeli vardı; Rodin'in *Düşünen Adam*'ı da çok benzer bir pozda olacaktı. Sistina Şapeli'ndeki tabloları görmek için Roma'ya gitmeden önce Floransa'da bulunan, Michelangelo'ya ait tüm eserleri detaylı bir şekilde inceledi. Bu deneyim Rodin'in dengesini tamamen sarstı. Michelangelo'nun aldığı her karar, Rodin'in Louvre'da yer alan Yunan sanatçılarından öğrendikleriyle çelişiyor gibi görülüyordu. "'Bir dakika!' dedim kendi kendime 'neden bu bedene kavis verilmiş? Neden bu kalça yukarıda, bu omuz aşağıda?'"[75] Fakat Rodin Michelangelo'nun yanlış hesaplamayacağını biliyordu.

Yeniden bir öğrenci olan Rodin, defterlerini Lecoq'la yaptığı türden eskizlerle doldurdu: "Doğrudan Michelangelo'nun eserlerini kopyalamıyorum, onların iskeletini çıkartıyorum; böylece onu anlayabilmemi sağlayacak sistemi hayalimde oluşturuyorum"[76] diye yazmıştı Beuret'ye. Ve eklemişti: Yavaş yavaş, "büyük sihirbaz bazı sırlarını bana açıyor."[77]

Rodin, bir ay sonra eve döndüğünde, fikirlerle dopdoluydu. Nihayet galerilere girmesini sağlayacak eseri üzerinde hemen çalışmaya başladı. Zarif bir kas yapısı olan genç bir Belçikalı askeri model olarak seçti. Adam, bir yumruğuyla mızrağa benzer bir çubuğu kavrayıp diğerini de sıkıntılı bir halde başının üstünde kaldırarak poz verdi. Rodin, modelini saplantılı bir detayla inceledi; önden, arkadan, yanlardan ve ardından üç çeyrek açıdan. Görüntü-

yü yukarıdan yakalayabilmek için bir ressam merdivenine tırmandı, sonrasında aşağıdan bakabilmek için yere çömeldi. Tek bir bacağı yapması üç ayını, diğer hatları santim santim modellemesi de bir buçuk senesini aldı.

Sonuç, Rodin'in *Tunç Çağı* olarak adlandırdığı, olağanüstü gerçekçi bir alçı adamdı. Gözleri yarı kapalı halde olan bu adam, korkunç bir şey görmüş biriydi, sanki aşkının katledilmiş bedeniyle karşılaşmış ya da onu öldüren kişinin kendisi olduğunu fark etmiş gibiydi. Rodin, son aşamada, profilden görüntünün tam olabilmesi için mızrağı çıkardı; bu kararla poz daha da gizemli hale geldi.

Salon, *Tunç Çağı*'nı 1877 yılında kabul etti. Eser öyle büyük bir coşkuyla karşılandı ki Fransız hükümeti heykelin bir versiyonunu şehir için satın almak istedi. Ama sonra galeri Paris'te açıldı ve Rodin'in kılı kırk yaran, titiz doğruluğu korkunç bir şekilde geri tepti. Eleştirmenler, *Tunç Çağı*'nı fazla gerçekçi bulmuştu. Charles Tardieu, *L'Art*'ta, eser için bu "bir heykel olmaktan ziyade bir tetkik, bir kişiliğe veya güzelliğe sahip olmayan bir modelin süfli bir portresi; düşük seviyede bir kişinin şaşırtıcı derecede birebir kopyası"[78] diye yazmıştı. Diğerleri daha ileri gittiler ve Rodin'i onursuz bir işlem olan, *surmoulage* ile, yani doğrudan modelin vücudundan kopya döküm yapmakla suçladılar.

Hükümet, çalışmayı bizzat incelemeleri için uzmanlar gönderdi. Çalışma birebir döküm olmasa bile yani "mutlak anlamda bir kopya döküm olmamakla birlikte dökümün gerçek hayata uygunluğu öylesine baskın ki çalışma hakiki bir sanat eseri sayılamaz"[79] sonucuna vardılar.

Surmoulage suçlaması, Rodin'in uzun ve tartışmalı kariyeri boyunca dayanmak zorunda kaldığı en acımasız suçlamalardan biriydi. Bir yazarın intihalle itham edilmesinden farksızdı. "Tam anlamıyla, bedenen ve ruhen yaralıyım"[80] diye yazmıştı Beuret'ye. Ancak bunu gazetelere gönderdiği ateşli savunma mektuplarında hissettirmedi. Yetkililerden modelin fotoğraflarına bakmalarını rica ediyordu; fotoğraflardan adamın gerçek hayatta heykeldeki figürden daha kilolu olduğunu görebilirlerdi, bu da eserin kopya olmadığını kanıtlıyordu. Alexandre Falguière ve eski patronu Carrier-Belleuse'un da aralarında bulunduğu, zamanın önde gelen heykeltıraşlarından oluşan bir grubu *surmoulage* suçlamalarını red-

deden bir bildiri imzalamak üzere bir araya getirdi. Heykelde "çok nadir görülen bir modelleme gücü ve hatta müthiş bir özgünlük"[81] olduğu yolunda yorumlar yaparak övgülerde bulundular.

Nihayet üç yıl sonra, yapılan tüm tanıklıklar, yeni atanmış sanat müsteşarı Edmond Turquet'yi ikna etti. Devletin daha önce vermiş olduğu, eserin bronz olarak çalışılması yönündeki siparişi 1880 yılında tekrar etti. Turquet, bir iyi niyet jestiyle, daha önce sınanmamış olan sanatçıya o yıl için ikinci bir sipariş vererek riskli bir girişimde bulundu. Şehirde yeni bir Dekoratif Sanatlar Müzesi inşa edilmesi planlanıyordu ve giriş tasarımı için bir sanatçı aranıyordu.

Rodin, bu siparişi kendisinin bir bezekçiden daha fazlası olduğunu kanıtlamak için bir fırsat olarak gördü. Görevi, süslü kapılar yapmak olsa da Rodin, Paris'in o zamana kadar gördüğü en anıtsal kapıları yapmayı önerdi: Dante'nin *İlahi Komedya*'sından esinlendiği iki yüzü aşkın minik çıplak figürle dolu altı metre uzunluğunda bronz bir kapı. İtalya'da Lorenzo Ghiberti'nin bronz katedral kapılarını yani *Cennet Kapıları*'nı ve Michelangelo'nun mermer hapishanelerinden kurtulmak için mücadele eden yarı yontulmuş kölelerini gördüğünden beri bu fikir aklındaydı. Rodin, Paris'e döndükten sonra *İlahi Komedya*'yı o kadar sık okur oldu ki sonunda kitabın bir kopyasını arka cebinde bulundurmaya başladı.

Devlet, Rodin'in tasarımını kabul etti ve ona sekiz bin frank ile hükümete ait Mermer Deposu'nda ücretsiz bir stüdyo verdi. Bu, Rodin'in Sevr'deki porselen fabrikasında on yıl boyunca vazo üreterek geçireceği işinden ayrılmasını sağlamayacaktı. Ancak hayatının geri kalanını adayacağı projesi, *Cehennem Kapısı* eserinin doğuşuna işaret ediyordu.

Mermer Deposu'nun çimenlik avlusu mermer plakalarla doluydu, bazıları bütün olarak devrilmiş, diğerleri yarım yontulmuş ve atılmıştı. Stüdyo kompleksi, l'Université Sokağı ve Sen Nehri kıyıları arasında, bir zamanlar Kuğular Adası (Isle of the Swans) diye bilinen bir şerit üzerinde yer alıyordu. Devlet, savaştan sonra koruma altında olmaları için görevden alınmış kral heykellerinin kalıntılarını ve zarar görmüş askeri anıtlarını bu bölgeye göndermişti. Birçoğu orada o kadar uzun süre süründü ki heykeltıraşlar sonunda parçalarından yararlanmak için onları kullandılar.



Rodin'in daha sonra bronz dökümü yapılacak olan *Cehennem Kapısı* eseri

Avlunun etrafını dizi dizi çevreleyen stüdyolar devlet siparişleri üzerinde çalışan sanatçılara ayrılmıştı. 1880'de Rodin, daha genç bir sanatçı olan Joseph Osbach'la paylaştığı M Stüdyosu'na taşındı. Yıllar içinde kapılar giderek büyüdükçe Rodin, H Stüdyosu ve J Stüdyosu'nu da devralacaktı.

Nemli kil blokları, stüdyoya soğuk, ıslak bir hava veriyordu. Tek ısı kaynağı küçük bir dökme demir sobaydı. Ancak yeni stüdyosu ahırdan bozma eski stüdyosuna kıyasla yine de büyük bir gelişmeydi ve Rodin "hırsla"[82] çalışmaya koyuldu. Hayal ettiği görüntüler "Çatlayıp, yumurtadan çıkacaklarmış gibi"[83] kafasında zonkluyordu. Madem devlet ona kafasında biriktirmiş olduğu bu görüntüler dağarcığını ortaya çıkarması için keskiyi teslim etmişti, o halde cehennemin en dip halkasında, kendi öz çocuklarının etini kemiren aç baba Ugolino'ya ve zina yapan sevgililer Francesca ve Paolo'ya hayat vermekle başlayabilirdi. Dante'yi çiftin önündeki bir

kaya üzerine oturtmayı düşündü ancak metni birebir tasvir etmek istemediği için bunun çok bariz bir atıf olacağına karar verdi.

Eserinde ünlü bir kişiyi kullanmak yerine, isimsiz, bilinmeyen bir adam yaratmaya karar verdi. Onu, *Kapılar*'ın tepesine, "ayaklarını altına çekmiş ve yumruğu dişlerine yaslamış"[84] halde yerleştirecekti. Herhangi bir kahramanca eylem içinde olmayacaktı, sadece düşünecekti. "Doğurgan düşünce, beyninin içinde yavaş yavaş detaylanır. O artık bir hayalperest değil, bir yaratıcıdır" demişti Rodin.

Rodin ayaklarla başlayıp aşağıdan yukarıya doğru çalışmak yerine, gövdeyle başlamıştı. Kas orantılarına ilişkin bir hissiyat elde edebilmek için kilde C şeklinde küçük bir omurga kavisi taslağı yarattı. Heykeltıraşların Rönesans'tan beri kopyaladıkları, olağanüstü mermer eser *Belvedere Heykeli*'nin hatlarını yansıtan bir biçimde, sağ omuz aşağıya, yukarı kalkmış kalçaya doğru meylediyordu. Rodin daha sonra, altmış sekiz santimetre boyundaki figürü tamamlayıncaya kadar gittikçe daha fazla detaylandırdığı maketler modelledi. Daha sonraki yıllarda, Rodin için çalışan alçı ve bronz teknisyenleri bunu üç katına çıkararak iki yüz santime ulaştırdı.

Rodin, muhtemelen Baudelaire ve Dante'ye atıfta bulunarak, figürü başta Şair olarak adlandırdı. (Rodin bir kaya üstünde oturan bir yazarın, önünden üstünde mücevher dışında hiçbir şey olmayan çıplak bir kadın geçerken dikkatini toplamaya çalışmasının hikâyesini anlatan *Kötülük Çiçekleri* şiirinin kenarına heykelin ilk eskizlerini çizmişti.) Belki de Rodin, Antik Yunancada, bir şaire sadece dizeler yazan biri değil aynı zamanda bir tür sihirbaz, filozof, heykeltıraş ya da herhangi bir alanda bir yaratıcı anlamlarını yükleyen *poïesis* kelimesine atıfta bulunmak istemişti.

Rodin'in, en sonunda *Düşünen Adam* olarak adlandıracağı figür, bir anlamda, genç bir heykeltıraşın sanatçı olmanın ne demek olduğuna ilişkin keşfini yansıtıyordu. Rodin'e göre sanatçı bir emekçiydi ve heykel bu mücadele karşısında saygı duruşunda bulunuyordu. Figür öyle derin bir konsantrasyon içine gömülmüştü ki bu yoğunlaşma hali tüm vücuda yayılarak, alın siperinde adeta bir oyuk açmış ve boynun bükülmesine sebep olmuştu. Omuzları Atlas'ınki gibi çökmüştü ama taşıdığı bütün yük sadece kendi ka-

fasındakilerden ibaretti. Bir avucu çenesine dayalı, sessiz, gözleri yerde; çevresindeki tüm ıstıraptan habersizdi. Genelde, heykeller savaş kahramanlarını veya aristokratları yüceltirken bu isimsiz figür, alışılmadık bir şekilde, sıradan insana bir övgüydü. Modern sanatçı için bir dua pozuydu.

Birkaç yıl sonra, fotoğrafçı Edward Steichen, *Düşünen Adam*'ı Rodin'in otoportresi olarak gösterdiği bir fotoğrafla eserin mitolojisini ortaya koydu; bu fotoğraf şu anda Metropolitan Müzesi'nde sergileniyor. Rodin'i, heykelin önünde, ayakta, kendi yumruğunu çenesinin altına yaslamış şekilde görürüz. Fotoğraftaki karanlık atmosfer insanla madde arasındaki sınırları bulanıklaştırarak onları "sanatçı ve yaratısı" yerine "ben ve öteki ben" olarak yansıtır. Gölgeler, bu iki figürün boyunlarından aşağısını sarmıştır, sanki yarı saydam bedenleri sadece muazzam başlarının ağırlığını taşıyabilmek için bir araya gelmiş gibi... Rilke, daha sonra *Düşünen Adam* için "tüm bedeni bir kafaya dönüşmüş, damarlarındaki tüm kan da beyne"[85] diye yazacaktır.

Rodin, *Düşünen Adam*'ın bir versiyonunu, daha sonra *Cehennem Kapısı* eserine dönüşecek dört buçuk metre yüksekliğinde ahşap bir çerçevenin üzerine monte etti. Ziyaretçiler, stüdyoda tüm alanı kaplayan bu ahşap hakkında sorular sorduğunda, "Bu benim kapım"[86] diye cevaplıyordu. Rodin, kabartmaları ve figürleri, panolara eklemeden, çoğu zaman mum ışığı altında, kil kullanarak modelledi. Onları hiç kimsenin gerçek hayattan kopya olup olmadıklarını sorgulamalarına mahal vermeyecek kadar küçük ama kendi yeteneğini açıkça ortaya koyacak kadar da büyük yaptı. Gotik mimari konusundaki bilgileri sayesinde gölge unsurlarını hünerle kullanıp dramatik bir etki yaratarak yitik, ağıt tutan ruhları heykelsi formlara dönüştürdü. Bedenleri sanki içleri dışlarına çıkartılıyormuş gibi şişirip uzattı.

Kapılar, Rodin'in en önemli başarısı olarak bilinse de esasında bu çalışmayı hiçbir zaman tamamlamamıştır. Gittikçe büyüyerek ve detaylanarak sonunda altı metre yüksekliğe, dört metre genişliğine ulaştı. 1900 yılında sergilenen alçı versiyonu dışında, başta planladığı bronz dökümü üzerinde eseri tamamlayamadan otuz yedi yıl boyunca çalıştı. Daha kazançlı siparişler gecikmelere neden oluyordu ve Rodin hiçbir zaman yeterli yardımı alamadığını söylü-

yordu. İşe aldığı her asistan ya kalıcı olamayacak kadar yetenekli ya da çalışmaya devam edemeyeceği kadar yeteneksizdi.

Gerçek şu ki Rodin sürekli denemeler yaparak bir sonuca varmaya çalışan bir adamdı. Bir dâhinin ellerine sahipti, ancak Edmond de Goncourt'ın Rodin *Kapılar* eserine başladıktan iki sene sonra stüdyosuna yaptığı bir ziyaretin ardından yazdığı gibi "zihni, Dante, Michelangelo, Hugo ve Delacroix'nın kötü bir karışımıydı". Bu destansı karmaşa Goncourt'a bir mercan adası gibi görünmüş; Rodin de "bin türlü düş içinde parçalanmış ama hiçbirini tam olarak hayata geçirmeyen bir eskizler ve projeler adamı"[87] gibi gelmişti.

O zamanlar Rodin'in hayatında, ısrarla dikkatini dağıtan başka bir şey vardı: genç heykeltıraş Camille Claudel. Rodin, 1882'de bir yıllık araştırma izni için Floransa'ya gidecek arkadaşı Alfred Boucher'e iyilik olsun diye onun cuma öğleden sonraları küçük bir gruba verdiği sanat dersini devraldı.

Rodin'in, kestane renginde saçları ve çelik gibi mavi gözleri olan bu yetenekli öğrencide ne gördüğünü hayal etmek güç değil. Samimi, bazılarına göre vahşi olarak adlandırılabilecek bir yaradılışı vardı; sıkıldığında yüksek sesle iç çeker ve ağır köylü aksanıyla homurdanarak yorumlarda bulunurdu. Pek çok kişi onu kaba bulabilirdi ama Rodin için karşı konulmazdı. O zamanlar doldurduğu eğlenceli bir ankette, cüretkâr cazibesini ortaya koymuştu:

> Bir erkekte en sevdiğiniz özellikler:
> *Karısına itaat etmesi.*
> Bir kadında en sevdiğiniz özellikler:
> *Kocasını yiyip bitirmesi.*
> En sevdiğiniz erdem:
> *Hiç yok: Tüm erdemler sıkıcıdır.*[88]

On sekiz yaşındaki genç kızın neden kırk iki yaşındaki öğretmeninin duygularına hemen karşılık vermediğini anlamak güç değil. Bir öğretmeni tarafından sanatını Paris'te sürdürme konusunda yüreklendirilmiş olan Camille Claudel, ailesiyle birlikte Fransa'nın bir köyünden Paris'e, Montparnasse'ın tam kalbine taşınmıştı. Sa-

natçılarla dolu apartmanı sayesinde hayatında ilk defa bir yabancı gibi hissetmemişti. Yaşadığı tüm bu heyecan dalgası içerisinde, orta yaşlı öğretmeni muhtemelen çok yüksek bir sıraya yerleşememişti. Sanata dair önünde uzanan olasılıklarla karşılaştırıldığında, onun için evlilik ve annelik kavramları bir önem taşımıyordu.

Ne var ki bir yıl içinde Rodin, Claudel'e ümitsizce ve hastalıklı bir biçimde âşık oldu. Claudel onu görmeyi reddettiğinde Rodin, onun yanında olabileceğini düşünerek Claudel'in arkadaşını aramak için bahaneler üretiyordu. 1883 yılında "İnsaf et acımasız kadın. Dayanamam. Seni görmeden bir gün daha geçirmeye dayanamam"[89] diye yazmıştı Claudel'e.

Aralarındaki mühim farklılıklara rağmen Claudel ve Rodin, inkâr edilemez ortak noktalarla birbirlerine bağlıydılar. Rodin, Claudel'in yeteneğine yürekten inanıyor ve onu profesyonel anlamda desteklemek için her türlü fırsatı değerlendiriyordu. Bu arada, Rodin Claudel'in sanatı hakkında yaptığı "hızlı ve zeki yorumlarla"[90] genç sanatçıyı etkilemeye başlamıştı. Sanata olan adanmışlıkları ve çalışmalarının diğer her şeyin üstünde tutulması gerektiğine olan inançları ortaktı.

Rodin, 1885'te büyük bir siparişi tamamlayabilmek için yardıma ihtiyaç duydu. *Calais'liler,* on dördüncü yüzyılda, yurttaşlarını İngiliz kuşatmasından kurtarabilmek için kendi hayatlarını ortaya koyarak pazarlık eden, Fransız liman şehri sakini altı adamın anısına yapılacak bir heykel olacaktı. İlk kez, Rodin atölyesinde kendisine yardımcı olması için kadınları görevlendirdi: Claudel ve arkadaşı Jessie Lipscomb.

Claudel çabucak Rodin'in *Calais Burjuvaları* ve *Kapılar* çalışmalarında baş asistanı oldu. Diğer asistanlar onun etrafında sohbet edip sigara içerken Claudel sessizce ve tüm dikkatiyle Rodin'in tek başına yapması için ona emanet ettiği küçük elleri ve ayakları yontuyordu. Ertesi yıl, Claudel ve Rodin birbirlerine çılgınca âşık oldu. İlişkileri öyle yoğun bir seviyeye ulaştı ki Rodin Claudel için, başka kadınlara ders vermeyeceğine ve onlarla yatmayacağına dair bir sözleşme hazırladı. Beuret'yi terk etmeye ve Claudel'i altı aylığına İtalya'ya götürmeye söz verdi, sonrasında da evleneceklerdi.

Claudel'le ilişkisi sırasında, Rodin'in kadınlara olan ilgisi arttı; hem sanatına konu olması bakımından hem de özel hayatında.

Sosyal çevresi, çoğu kendi çabalarıyla başarıya ulaşmış kadınlarla evli olan ilerici sanatçıları kapsayacak şekilde genişledi. Rodin'in eserlerinde kadın formu daha sık görünmeye başladı, bunlarda bazen Claudel'in siması hissedilebiliyordu. 1889'da tamamladığı gerçek boyutlardaki mermer âşıklar heykeli *Öpüş*'te olduğu gibi eserlerinde erotik pozisyonlar konusunda farklı denemeler yaptı. Bu eserde adam ve kadın, bir izleyicinin tüm heykelin etrafında dolaşıp yüzlerine asla bir giriş noktası bulamayacağı kadar samimi bir kucaklaşmayla birbirlerine kilitlenmişlerdir. Kendilerini, meraklı gözlerden tamamen soyutlayan çift, kendi özel evrenlerini yaratmıştır, tıpkı Claudel ve Rodin'in, kısa bir süreliğine de olsa yaptıklarına inandığı gibi.

Rodin elli yaşına geldiğinde, çalışmaları eleştirmenleri her zamankinden daha fazla şaşırtıyordu. Grande École'de okumayan ve hiç bir ustanın yanında çıraklık yapmamış olan bu sanatçıyı nasıl sınıflandıracaklarını bilemiyorlardı. Daha da tuhafı, bu amatör özelliklerini benimsemiş görünmesiydi. Hatalarını düzeltmek veya örtbas etmek yerine onları vurguluyordu.

Ancak eleştirmenler ona şüpheyle yaklaşırken sanatçılar, Rodin'in yeteneğini hemen takdir ettiler. Paul Cézanne öyle büyük bir hayranıydı ki, söylenenlere göre, 1894'te ilk tanışmalarında gözleri yaşlarla dolmuştu. Octave Mirbeau, Gustave Geffroy ve Georges Clemenceau ile Monet'nin Giverny'deki evindeydiler; Cézanne, Geffroy'a dönerek, "Mösyo Rodin mağrur bir adam değil, elimi sıktı!"[91] demişti coşkuyla. O zamanlar elli beş yaşında olan ressam, kendisini böyle bir jestle onurlandırdığı için dizlerinin üstüne çökerek heykeltıraşa teşekkür etmişti.

Benzer bir şekilde, Stefan Zweig da Rodin'e büyük bir saygı duyuyordu. Avusturyalı yazar, heykeltıraşı stüdyosunda ziyaret ettiğinde onu üzerinde çalıştığı bir büstte küçük değişiklikler yaparken izledi. Rodin esasında Zweig'a stüdyosunu gezdirecekti ama kendini çalışmaya öyle kaptırdı ki ziyaretçisinin varlığını tamamen unuttu. Sonunda işinden kafasını kaldırdığında, Zweig'ı yanında görünce şaşırdı. Heykeltıraş özür dilemeye başladı, ancak Zweig onu hemen susturdu. "Şükran duygusuyla ellerini tuttum. Esasında onları öpmeyi tercih ederdim."[92]

Émile Zola, 1891'de Erkekler ve Edebiyat Derneği'nin başına getirildiğinde ilk işi Rodin'e Honoré de Balzac'ın bir anıtını yapması için sipariş vermek oldu. Zola, ölümünden otuz yıl sonra büyük natüralist yazar için hâlâ bir anıt yapılmamasının büyük bir ayıp olduğunu düşünüyordu. Bu iş için zaman zaman biraz alayla "Heykel sanatının Zola'sı"[93] olarak anılan Rodin'den daha uygun bir aday düşünemiyordu. Eleştirmenler her iki sanatçının da "erotizmle şekillendiğini" ve kaba, hiçbir kusuru gizlemeyen türden bir gerçekçiliği yücelttiğini düşünüyordu.

Rodin, siparişi aldığında heykelin nasıl görüneceği konusunda bir şey söylemedi çünkü muhtemelen kendisinin de henüz en ufak bir fikri yoktu. Yazarın memleketine yapacağı bir geziyle başlayan kapsamlı bir araştırma yürütmesi gerekiyordu, sonrasında da uygun fizyonomiye sahip bir model bulması lazımdı. Bir yandan da Fransız dâhilerin, Hugo, Baudelaire ve ressam Claude Lorrain'in heykellerini de tamamlıyordu.

Claudel ile her zamankinden daha şiddetli kavga etmeleri işleri daha da geciktiriyordu. Bu yıllarda Rodin'in ünü arttıkça, modellerinden ve hayranlarından gördüğü ilgi de arttı. Claudel, Rodin'in bu yabancılara ikisine ait kutsal mahremiyeti talan etme konusunda izin verdiğini düşünüyor, kıskançlığı günbegün alevleniyordu. Ayrıca Rodin'in Beuret'yi terk edeceği konusunda verdiği sözü tutup tutmayacağından da şüphe duymaya başlamıştı.

Beuret, Rodin'in Claudel ile olan ilişkisinin tamamen farkındaydı. Bu ilişki ona büyük azap verse de Rodin'e tümüyle teslim olmamak için görmezden geliyordu. Ancak Rodin'in daha önceki sadakatsizliklerinden farklı olarak Claudel'in ciddi bir tehdit oluşturduğunu ve öylece bekleyemeyeceğini hissetti. İki kadın amansız birer rakip oldular, bir defasında Beuret'nin Claudel'i Meudon'daki evlerinin dışında, çalılıkların arasından kendilerini gözetlerken yakalayıp genç metrese silah çektiği söyleniyordu. Bu sırada Claudel de Rodin'e birinde Beuret'yi elinde süpürge sapı tutan bir cadı, bir diğerinde dört ayağı üzerinde vahşi bir canavar olarak tasvir ettiği bir dizi çizim vermekle meşguldü. Rodin de bu resimlerde sık sık zincire vurulmuş, büzüşmüş ve çırılçıplak bir halde görünürdü... Rodin için her iki kadınla ilişkisini sürdürmek bir sorun teşkil etmiyordu ve Claudel'in kendisinin gözdesi

olduğunu nasıl olup da bir türlü kavrayamadığını anlamakta zorluk çekiyordu.

Sonunda kırgınlıklar ve tutulmayan sözler Claudel için dayanılmaz bir hal aldı. Duyguları onun tüm enerjisini tüketmeye, dikkatini işe vermesini engellemeye başladı. 1893'e gelindiğinde Claudel kendine ait bir parçayı Rodin'de kaybettiğini hissetmeye başladı ve ayrılık kararı verdi. Rodin yıkılmıştı ancak kavga etmek istemeyen sanatçı sessizce çekildi ve Paris dışında, Beuret ile birlikte yaşayabilecekleri bir yer aramaya başladı.

Ne var ki; Rodin ile ilişkisini bitirmesi, esasında Claudel için büyük sıkıntılarının sadece bir başlangıcıydı. Rodin'in kariyeri üzerinde oluşturduğu muazzam gölge, düşündüğünden çok daha karmaşıktı. Artık çok yaygın bir şekilde Rodin'in metresi olarak tanınıyordu ve bu durum onun Rodin'i hatırlatmayan, sadece kendine ait bir tarz yaratmasını olanaksız kılıyordu. Claudel'in stratejisi, tüm söylentilerin karşısına açık açık dikilmek ve sözünü sakınmaksızın, Rodin'in genç bir kadın ve ümit vaat eden bir sanatçı olarak kendi kırılganlığından nasıl yaralandığını anlatmak oldu.

Rodin'in kariyerini desteklemeye devam etmesi Claudel'i dehşete düşürdü. Ayrılmalarından bir sene sonra Rodin, Claudel'in büstlerinden birinin yer aldığı bir sergiyi ziyaret etti ve basına "Bu çalışma bir yumruk gibi çarptı beni. Onu benim bir rakibim haline getirdi"[94] açıklamasını yaptı. Rodin, seneler boyunca, arka planda, sessizce Claudel'e iş verilmesini ve sergilere katılmasını sağladı. Claudel 1895'te aldığı bir siparişi Rodin'in etkisiyle aldığını öğrendiğinde bunu bir kendini kanıtlama savaşına dönüştürdü. Dört yıl boyunca üstünde çalıştığı üç tane gerçek boyutlu bronz figürü, ayrıntılı bir intikam fantezisi haline getirdi: Kanatlı bir kocakarı çelimsiz yaşlı bir adamı sürükler, adamın kollarından biri geriye, dizlerinin üstüne düşmüş çıplak bir kadına doğru sarkmıştır. Kız adama doğru uzanmıştır; geri dönmesi için yakarır. Ancak artık çok geçtir, canavar-kadın yaşlı adamı sonsuza kadar pençeleri içine almıştır.

1902'de *Olgunluk Çağı* isimli eser sergilendiğinde, Claudel'in ailesiyle zaten gergin olan ilişkisi daha da kötüye gitti. Annesi ve kız kardeşi, onu ailelerinin itibarını zedelemekle suçladılar. Erkek kardeşi, Hıristiyan şair Paul Claudel, heykeli ilk kez gördüğünde yaşadığı dehşeti şöyle anlatmıştı: "Bu çıplak genç kadın benim

kardeşim! Benim kız kardeşim Camille, aşağılanmış ve dizlerinin üstünde yalvarıyor; bu müthiş, gururlu genç kadın kendini bu şekilde resmetmiş."[95]

Claudel, kendini nerdeyse yirmi sene boyunca stüdyosuna kapattı. Konuşmayı unutacağından endişe ederek, kendi kendine konuşmaya başladı. Rodin'in onun yararına çevirdiği gizli oyunlar, Claudel'de izlendiğine ve fikirlerinin Rodin tarafından çalındığına dair paranoyakça bir inanca sebep oldu. 1913'te ağabeyi tarafından bir akıl hastanesine yatırılana kadar pislik ve sefalet içinde yaşadı. Ağabeyi, *Olgunluk Çağı*'ndaki iblisin Claudel'den, Rodin'den çok daha fazlasını alıp götürdüğüne inanıyordu. "Ruhunu, dehasını, akıl sağlığını, güzelliğini, hayatını, hepsini aynı anda"[96] çalmıştı ondan.

Ne var ki diğer insanlar Claudel'in deliliğinden o kadar da emin değildi. Onu ziyaret eden pek çok arkadaşı Claudel'in gayet aklı başında göründüğünü ve eve dönmekten başka bir şey istemediğini dile getirmişti. Claudel'in aynı dönemde yazdığı birkaç mektup da bunu yansıtıyordu. 1927'de annesine yazdığı bir mektupta "Burada yaşamaya devam etmek zorunda olduğum için öylesine kalbim kırık ki artık ben bir insan değilim"[97] demişti. Claudel, ihtiyar bir "milyoner" olan Rodin tarafından sömürülmüş taraf kendisiyken neden cezalandırıldığını anlayamıyordu. Ancak tüm bu yakarışları cevapsız kaldı ve otuz sene boyunca, yetmiş dokuz yaşındaki ölümüne dek akıl hastanesinde kaldı. Orada yer alan, muazzam bir mezara gömüldü.

Ancak muhtemelen daha da trajik olanı, Claudel'in en büyük korkusuna karşı koyamamış olduğu gerçeğiydi: Kendi isminin sonsuza dek Rodin'le iç içe geçmesi. Bütün ömrü boyunca bu ilişki dedikodu malzemesi oldu ve Henrik Ibsen'in 1899 tarihli *Biz Ölüler Uyanınca* adlı oyunu gibi dramatik eserlere ilham verdi. Erkek kardeşi, Claudel'in ölümünden sonra çalışmalarının birçoğunu, bugün dünyanın en büyük Claudel heykeli koleksiyonuna ev sahipliği yapan Rodin Müzesi'ne bağışladı.

4. Bölüm

Yeni yüzyılın başlarına kadar uzanan yirmi beş yıl içinde, Avrupa'nın en büyük şehirlerinin nüfusu üç katına değilse bile en az iki katına çıkmıştı. Yazarlar bu hızlı kentleşmeyi bir hastalık gibi betimlemeye başladılar. Kirli hava kütlesi içinde kaybolmuş metropol, nehirlere sızan kanalizasyonun havayı sülfürle doldurması ve bakteri üretmesi, kent sakinlerinin apartman komplekslerinde üst üste bir hayat sürmesiyle adeta kapanmayan bir yaraya dönüşmüştü.

Bulaşıcı hastalık korkusu tüm şehirde panik yarattı ve bir süre sonra paniğin kendisi bir hastalık haline geldi. Tıp okullarının, histeri denilen, rahim kaynaklı olduğu düşünülen yeni bir hastalıktan bahsetmesiyle birlikte Paris'teki beş binden fazla akıl hastası, epileptik, fakir ya da tedavi edilemeyen kadın, eski bir barut fabrikasından hastaneye dönüştürülmüş olan, Jardin des Plantes'in yanındaki Salpêtrière'e tıkıldı.

Bazıları burayı daha sonra ölüm fabrikası olarak adlandıracaktı. Gazeteci Jules Claretie şöyle yazmıştı: "Bu duvarların ardında belirli bir nüfus, sürü halinde, kendini oradan oraya sürükleyerek yaşıyor: yaşlı insanlar, fakir kadınlar, bir bankın üzerinde sükûnetle ölümü bekleyenler, deliler koğuşunda ya da hücrelerinin yalnızlığında öfkelerini uluyan veya kederlerini gözyaşlarıyla akıtan akıl hastaları... Burası acının Versaille'ı."[98] Üç veya dört hasta tek bir yatakta uyuyordu. Hastanenin yöneticisi bile burayı "muazzam bir ıstırap merkezi" olarak tanımlıyordu.

Bu cehennemin başında, nörolojinin kurucusu, "nevrozun Napolyonu"[99] lakaplı Jean-Martin Charcot vardı. Salpêtrière'i "vahşi bir felç, spazm ve havale merkezinden" öncü bir eğitim ve araştırma hastanesine dönüştürdü. Charcot, parlak bir bilim insanıydı ancak ders verirken kürsüsünden adeta şarlatan bir satıcı gibi kükrerdi. Kalabalık gruplar, onun hipnoz seanslarını ve histerik kadınları yatıştırmasını seyredebilmek için erkenden sıraya girerlerdi.

1885 yılında Charcot'nun dersleri, Viyana'dan Sigmund Freud adında genç bir nöroloğun ilgisini çekti. "Charcot tek kelimeyle büyüleyiciydi: Her dersi mükemmel bir tarzdaydı, yapısal anlamda küçük bir şaheserdi, öylesine etkileyiciydiler ki günün geri kalanında sözcükler kulaklarınızda yankılanıyor ve ele alınan kadın gözlerinizin önünden gitmiyor"[100] demişti Freud. Freud'un Charcot ile yaptığı çalışmalar onu araştırma merkezli rotasından kopardı ve Viyana'ya çalışmalarına klinik alanda devam etmeye hazır bir şekilde döndü. Charcot'nun histeri hakkındaki teorilerinden meslektaşlarına bahsetti, yakında bunları kendi buluşu olan psikanalizin içine de dahil edecekti.

Freud Charcot'yu bir *visuel*, "görebilen bir adam"[101] olarak tanımladı. Çünkü Charcot histerinin nörolojik temelini saptayamamıştı, bunun yerine semptomlara, hastalığın nasıl göründüğüne odaklanmıştı. Sezgi yoluyla teşhis koyuyordu. Amatör bir ressam olan Charcot, histerinin en yaygın belirtilerini resmeden çizimler yaptı: çarpık yüz ifadeleri, konvülsif tikler, gergin vücut duruşları. Charcot, kariyeri boyunca ıstırap çeken bedenlerle ilgili o kadar çok çizim biriktirdi ki sonunda hastalıklara ve sağlığın bozulmasına karşı giderek artan büyük ilgi sonucunda açılan pek çok anatomik müzeden biri olan Charcot Müzesi'ni hayata geçirdi. Esasında, tamamen sanatsal kabul edilecek gözlem ve temsil süreci, kurumsal bağlam sayesinde bilimsel bir yetki kazanmıştı.

Sanat ile bilim arasında bir bağlantı kurmak isteyen Charcot, tarihi tablolarda yer alan karakterleri teşhis ettiği bir kitap yazdı ve teşhislerinde eserlerin yaratıcılarına da değindi. Öğrencisi Max Nordau da benzer şekilde, yozlaşmış sanatı tıbbi açıdan ele alan kitabıyla çok satan bir yazar haline geldi. İzlenimcilerin donuk görüşe ve gelişmemiş bir renk algısına sahip histerikler olduğunu iddia etti; ona göre bu Puvis de Chavannes'ın neden "badana"[102] tekniği kullandığını, Paul-Albert Besnard'ın ise "bağıran" ana renkler kullandığını açıklıyordu.

Yavaş yavaş histeri, bütünüyle bir sağlık durumu olmaktan çıkıp kültürel bir hal aldı. Zola, yirmi romandan oluşan Rougon-Macquart serisinde bir ailenin sinirsel çöküşünü ele aldı. Rodin'in *Kapılar* eserinde ele aldığı Dante'nin cehennemi, on dokuzuncu yüzyıl sonu Paris yaşantısının gerçeklerini yansıtıyordu. Çarpıtılmış

figürler, Charcot'un resmettiği acılı duygu karmaşası ve nevrozun pandomimiydi. Rodin'in cehennemindeki sakinler, kendi dünyevi tutkularının kâbusunda yaşayan sıradan insanlardı. Aşk savaşmaktı, tutku mantığı yok ediyordu. Ona göre, cehennemin adaletle hiçbir ilgisi yoktu; ceza çekmek yaşamın bir koşuluydu.

Camille Claudel ile yaşadığı, uzun süreli kalp kırıklığı dönemi boyunca Rodin'in esasında Balzac anıtı üzerinde çalışması gerekiyordu. On sekiz ay içinde teslim etmeye söz verdiği eserin yapımı yedi yıl sürdü. İşe Balzac'ın bir dizi natüralist eskiziyle başlamıştı ancak yazarın fiziksel görünüşünün dehasını yeterince ifade etmediğine karar verdiğinde hepsini fırlatıp attı. Bu, *Düşünen Adam* eserinde, başlangıçta yazarın, yani Dante'nin zihnini yansıtmak yerine onu tasvir etmeye çabalamasıyla aynı türden bir hataydı.

Bir başka versiyonda Rodin, Balzac'ın yaratıcılığının temel doğasını aktarmaya çalışırken, yazarı çıplak bir halde kendi erkeksi "yaratımının" kaynağını kavrarken gösterdi ancak çıplaklık çok saygısız göründü gözüne. Bir başka poz ise çok akademik durdu. Boyun en başta çok zayıftı, sonrasında ise fazla güçlü. En sonunda Rodin, Balzac'ı betimlemek için tek doğru yolun onu sabahlıkları içinde göstermek olduğu sonucuna vardı.

"Kendine ait özel imgelemini arayarak gece vakti hararetle evinde gezinen yaratıcı bir yazar başka nasıl giyinebilir ki?"[103] diye açıklamıştı Rodin biyografi yazarlarından birine. "Balzac'ı çalışma odasında göstermek zorundaydım, soluk soluğa kalmış, saçları darmadağın olmuş, gözleri bir rüyanın içinde yitik halde... hakiki varoluşun mutlak gerçeğinden daha güzel bir şey yoktur."

Ancak Rodin'in heykeli, 1898 Salon de la Société Nationale'de ilk sergilendiğinde katılanların birçoğu tarafından bir kez daha fazla gerçekçi bulunmuştu. *Balzac* heykeli, serginin en çok ilgi çeken çalışması olmuş ve yazarın, aksi takdirde bu sanat etkinliğini ziyaret etmeyecek olan hayranlarını cezbetmişti. Ancak elinde bir kitapla itaatkâr bir şekilde poz veren sevgili yazarları yerine elinde tamamen farklı bir şey tutan devasa bir canavarla karşılaştıklarında dehşete düştüler. Rodin'in Balzac'ı etli dudaklara, sarkık bir gıdıya ve şekilsiz bir sabahlığın altından taşan bir göbeğe sahipti. Eleştirmenler hem neşelendiler hem de dehşete kapıldılar: Gördükleri,



Rodin'in *Balzac Anıtı*, 1908 yılında Edward Steichen tarafından fotoğraflanmıştır.

eriyen bir kardan adam mıydı? Kalın bir bonfile dilimi mi? Bir penguen mi? Bir kömür topağı mı? Neden bir hastane kıyafeti giyiyordu? Ve o giysinin altında kendini mi okşuyordu?

Bu, Rodin hakkında olumlu düşünenler için bile çok fazlaydı. Rodin'in takipçilerinin bu eserde ne gördüğünü anlama çabası içinde olan bir eleştirmen "Bu büyümüş guatr, bu şişkinlikler ve bu histerik çarpıklıklar içinde bir güzellik bulmama yardım edin!" diye yazmıştı. Ne yazık ki "Alnımı küllerle kapladığım halde* bulamadım. Ben asla bu Din'in bir parçası olmayacağım."[104]

Siparişi veren –Zola'nın eserin tamamlanmasının geciktiği yıllar boyunca sabır ve inançlarını korumalarını rica etmiş olduğu– dernek üyeleri, heykeli gördükleri anda reddettiler.

Rodin'in arkadaşları bir kez daha onu savunmak için yardımına koştu. Monet, "kesinlikle güzel ve müthiş heykeli"[105] göklere çıkardı ve Rodin'e, *tous ces imbéciles*'e [tüm bu embesillere] kulak

* Kül dağıtımı geleneği kökenini çok eski bir Hıristiyan töreninden alır. Büyük hatalar yapan kişiler halka açık bir şekilde günahlarına karşı cezalandırılırlardı ve üstlerine Kül Çarşambalarında kül serpilirdi. Hatalarının bağışlanması için kırk gün boyunca uygun görülen kefareti yerine getirirlerdi. Günümüzde halen Hıristiyanlar kamuya açık veya gizli bir şekilde Kül Çarşambaları düzenlerler. (ç. n.)

asmamasını söyledi. Oscar Wilde, heykelin "kafasının muhteşem olduğunu"[106] söylerken Toulouse-Lautrec, Maillol, Debussy, Baudelaire ve Anatole France kamuoyuna yaptıkları açıklamalarda esere desteklerini açıkça belirttiler. Bu koroda bulunmayan Zola, "Fransa gibi asil ve incelikli bir ülkede, Rodin'in hayranlık uyandırıcı kariyeri ve onurlu yaşamı dolayısıyla hak ettiği sevgi ve saygıyı görmeye devam edececeğini"[107] ifade ederek bu mektubu imzalamadı.

Artık Zola, dernekteki görevinden emekli olmuş, kendi hayatı bir skandalla karmakarışık bir hale gelmişti. Fransız ordusu, dört yıl önce, ihanet suçlamasıyla masum bir Yahudi generalini, Şeytan'ın Ada'sına sürgüne göndermişti. Ancak yapılan soruşturma, suçlanan kişinin yani Alfred Dreyfus'un, ajan olmadığı ve gerçek suçluyu ve ordunun itibarını korumaya çalışan Yahudi karşıtı bir istihbarat şefi tarafından tuzağa düşürüldüğünü ortaya çıkarmıştı.

Zola tüm bunları açığa çıkaran, dört bin kelimelik, ateşli bir makale yazmış ve Dreyfus davasının tekrar açılmasını talep etmişti. *L'Aurore* gazetesi yazıya ön sayfasında "J'Accuse!" [İtham Ediyorum] başlığıyla yer vermişti. Bu iddialı mektup Fransa'daki entelektüelleri kutuplaştırarak sert muhalif gruplara dönüştürdü. Cézanne, Edgar Degas ve Paul Valéry Dreyfus'a karşı olan davalarında muhafazakârlarların yanında yer alırken Monet ve Marcel Proust, Dreyfus yanlısı sol kanadın yüzü haline gelen Zola'yı destekledi. Mahkeme onu yayın yoluyla hakaret suçundan bir yıl hapse mahkûm edince Zola İngiltere'ye kaçtı.

Tartışmalar on yıldan uzun süre şiddetini korudu ancak Rodin eski arkadaşı ve müttefikini bir kere bile destekleyen bir konuşma yapmadı. Rodin'in Yahudi karşıtı görüşleri mi benimsediği yoksa sadece apolitik kalmak mı istediği belli değildir. Doğrudan kendisini etkilemeyen haberler hakkında neredeyse hiç görüş bildirmemiştir. Charles Darwin'in kim olduğunu bilmemek gibi güncel kültürle ilgili konulardaki bilgisizliği arkadaşlarını hayrete düşürürdü. Kimi zaman Rodin'in ilgisizliği onları incitti; Rodin'i hayatının en kötü yıllarında kendisine destek vermediği için asla affetmeyen Zola gibi.

Balzac eseri, garip bir şekilde Rodin'in Zola'yla olan bağlantısından faydalandı. Heykeltıraşın en büyük destekçilerinin birçoğu, onun Zola'yla arasının açıldığını bilmeyen Dreyfus yanlılarıydı.

Birçoğu, güç durumda olan *Balzac* heykelini, haksız yere suçlanan bir kişinin sembolü olarak görmeye ve Dreyfus ile ilişkilendirmeye başladı. Özel koleksiyonerler, Rodin'e heykeli satın almak için teklifte bulunurken, bir İngiliz sanat derneği de eseri Londra'da sergilemelerine izin vermesi için Rodin'i ikna etmeye çalıştı.

Nihayetinde, son sözü Rodin söyledi. *Balzac* heykelini hiçbir şeklide satmamaya karar verdi. Eserin kendisi için çok önemli olduğuna dair bir demeç yayınladı ve "Heykelimin tek sahibi olmaya karar verdim"[108] dedi. Derneğin heykeli satın almama kararının kendisi için bir "finansal felaket"[109] anlamına geldiğini kabul etmesine rağmen artık sanatını savunmak için fazla yaşlı olduğunu söyledi.

Daha akla yatkın olanı, Rodin'in sanatını "savunmayı", çok yaşlı olduğu için değil, artık kendini gerçekten buna yapmaya mecbur hissetmediği için reddetmesiydi. Fransızlar onu tüm kalpleriyle kucaklamış olmayabilirlerdi ancak İngilizler Rodin'e her zamankinden daha fazla tapıyorlardı. *Balzac* eserinin ilk sergilendiği yıl, İngiltere *Kırık Burunlu Adam* heykelinin on tane dökümüne ev sahipliği yaparken Fransa'da hiç kimsede bu eserin bir dökümü bile yoktu. Bu arada, sanatçının İngiltere'deki en büyük destekçilerinden biri haline gelecek hami William Rothenstein, ertesi yıl kendisine ait yeni bir Londra galerisinde yer alması için Rodin'in erotik çizimlerinden oluşan bir sergi düzenledi. Rothenstein, eserleri hem klasik hem de geleceğe dönük bulmuş ve çalışmalarda Rodin'in bile henüz yontmaya cesaret edemeyeceği bir heykel boyutu sezmişti.

Ayrıca o dönemde, İngilizler büst tasvirlerine daha fazla değer veriyordu. Londralı yazar George Moore, Lady Nancy Cunard'a "Motorlu arabalar ve avcılar gelip geçer ve hurda haline gelirler ama bir büst Roma'dan daha uzun yaşar"[110] diyerek onu artık yaşlanan Rodin'e hemen bir sipariş vermesi için teşvik etmişti. "Rodin'in elleri işlerliğini yitirince ve gözleri daha az görmeye başlayınca heykel sanatı kalmayacak. Tüm sanatçıların ortak görüşü odur ki antik çağdan bu yana hiçbir heykel güzelliğin icra edilmesi açısından Rodin'in eserleriyle karşılaştırılamaz" demişti.

Genç İngiliz sanatçılar *maitre* [usta] ile çalışmak için Paris'e göç etmeye başladı. Rodin'in eski dostu ve Lecoq'un dersinden sınıf arkadaşı Alphonse Legros, o zamanlar Slade Güzel Sanatlar Okulu'nda

profesör olarak çalışıyor ve Paris bağlantılı öğrencilerine Rodin'den özel ders almaları konusunda yardım ediyordu. Bunların arasında İngiliz şair Robert Browning'in oğlu Pen Browning de vardı. Oğlan, Rodin'den aldığı eğitim sırasında Apollon'un, bir perinin yanında yer aldığı, küçük bronz bir heykelini yaptı. Bu babasını öylesine etkiledi ki Browning Rodin'e teşekkür etmek için onu akşam yemeğine davet etti. Rodin için, "Istırabı Rembrandt gibi canlı kılıyor ve yaşla kamburlaşmış sırtlarda bile güzellik ve şiir bulabiliyor"[111] demişti.

Çocukluğunda ileride hatip olmayı hayal eden Rodin'e öğretmenlik yapmak doğal geldi. Beauvais'de yatılı okuldayken, bazen boş bir sınıfın önünde konuşma alıştırması yapardı. Bir gün diğer çocuklar onu iki ders arasında, kimsenin olmadığı bir sınıftaki öğretmen kürsüsünde mimiklerle ders verirken yakaladı. Oğlanlar onu kapı aralığından izledi, sonunda gülüşmeleri Rodin'i gerçeğe döndürdü.

Rodin'in öğretmenlik yapmasına yönelik uluslararası talep o kadar artmıştı ki kendi okulunu açacak bir konuma geldi. 1899 yılının sonbaharında o ve iki eski asistanı Antoine Bourdelle ve Jules Desbois, Montparnasse Bulvarı'nda Rodin Enstitüsü'nü kurdular. Bu sefer, kayıtlar açılır açılmaz hemen kaydolan otuz öğrenciyle sınıftaki tüm sıralar doluydu.

Bir öğrenci Rodin için, "Onu görür görmez, onunla konuşur konuşmaz hemen onunla çalışmak istiyordunuz"[112] demişti. *Kunst und Künstler* dergisi, Institut Rodin'in Grande École için ciddi bir tehdit oluşturabileceğini öne sürdü. Hiçbir şey Rodin'i bu kadar memnun edemezdi. Akademi'yi kendisini reddettiği için asla affetmemişti ve artık genç zihinleri onun katı geleneklerine karşı durmaları için eğitebilecekti.

Rodin'in okulu, Grande École'ün Paris'teki sanat eğitimi üzerinde uzun süredir devam eden egemenliğine meydan okuyan tek yeni kurum değildi. Julian ve Colarossi Akademileri gibi sanatçı liderliğinde yürütülen diğer eğitim programları da yeni seçenekler olarak ortaya çıkmıştı ve onların da kapıları daha çok kadınlara ve yabancı öğrencilere açıktı. Institut Rodin'in açtığı ilk sınıfa kaydolanlar arasında Amerikalı sanatçı Sarah Whitney, İskoç sanatçı Ottilie McLaren ve Alman heykeltıraş Clara Westhoff vardı.

Kuzey Bremen kasabasından olan Westhoff tuhaf denebilecek derecede uzun boyluydu; güçlü bir çene yapısına ve koyu renk gözlere sahipti. Bir orman gibi durgun ve belli belirsiz hatları vardı, neredeyse o kadar da sessizdi zaten. On yedi yaşındayken, heykel eğitimi almak için yaşlı ressam Fritz Mackensen'le tanışacağı Münih'e gitti. Mackensen, Westhoff'un doğduğu yerin yakınındaki bir köyde kurduğu, toplumdan elini ayağını çekmiş bir sanatçı kolonisinden bahsedince, Westhoff da onlara katıldı. İçedönük heykeltıraş bu görkemli kırda, toplumla uyumsuz sanatçı arkadaşları arasında kendini bir süre rahat hissetti. Ancak yirmi bir yaşına geldiğinde, o ufak sanatçı topluluğunda sonsuza dek kalmak için fazla hırslı olduğunun farkına vardı.

Westhoff, büyük heykeltıraş Rodin'in Paris'te kendi akademisini açtığını duyduğunda hemen eşyalarını topladı. 1899 kışında, beş kat merdiven çıkarak, Montparnasse'taki ufacık otel odasına ulaştı. O sırada kentin sanatçılarının çoğu hâlâ modern Paris yaşantısına sadece otuz yıl önce katılmış, rustik, engebeli bir bölge olan Montmartre'da yaşıyordu. Bohemler, buraya ucuz kiraları ve Montmartre'ın gerçek yel değirmenlerini taklit eden ünlü yel değirmeni cepheli Moulin Rouge ve Chat Noir kabaresi gibi ucuz eğlenceleri için yerleşmişti. Ancak çok geçmeden turistler bu "hakiki" Paris mekânlarına doluşmaya ve mülk sahipleri de bunu paraya çevirmeye başladı. Bir anda kiraların, vadeyle veya tablo ya da şiir dizeleri olarak değil zamanında nakit olarak ödenmesini talep etmeye başladılar. Montmartre'da yaşanan bu kentsel nezihleştirme, güneye, Montparnasse'a doğru büyük bir göç başlattı. Westhoff'un gelişinden bir yıl önce, Dôme açılarak halihazırda hizmet veren La Closerie des Lilas'a katılacak ve aylaklık eden "Montparnos"ların izdiham yaratacağı ilk kafelerden biri olacaktı.

Westhoff'un Almanya'daki en yakın arkadaşı ressam Paula Becker, birkaç ay sonra onun yanındaki odaya taşındı. Geldiği gece, şafak sökene kadar sohbet ettiler. Becker önceki yıl, Worpswede'de, Westhoff'un itinayla bir büstle uğraştığını fark edince arkadaş olmuşlardı. Becker, heykeltıraşın bu hassas tarzının nazik bir insan olduğunu gösterdiğini düşünmüştü; çok geçmeden gündüzleri birbirlerinin saçlarını zambaklarla örmeye ve akşam yemeklerinden sonra vals yapmaya başladılar.



Paula Modersohn-Becker ve Clara Westhoff Worpswede'de, 1899 dolaylarında

Birçok yönden, birbirlerini tamamlayan zıtlıklara sahiplerdi: Becker minyondu, bakıra dönük sarı saçları vardı ve gördüğü her şeyi adeta içen kocaman kahverengi gözlere sahipti. Westhoff, hüzünlü ve içekapanıktı. Westhoff sosyal ortamlarda utangaçlığına teslim olduğunda Becker'ın coşkunluğu ikisine de yetecek hale geliyordu.

Alman sanatının kimse tarafından zerre kadar umursanmadığı Paris'te "kadın sanatçılar" olarak kendileri için ortak yeni bir zemin buldular. Ucuz arpa kahvesi ve sevdikleri pastaları satan dükkânları arayarak birlikte Paris'i keşfettiler. Galerileri gezdiler; Monet ve Cézanne gibi önde gelen Fransız sanatçıları keşfettiler. Cézanne, Becker için öyle bir keşifti ki Westhoff bir seferinde arkadaşını sanatçının eserlerini sergileyen bir galeride ressamın çalışmalarını göstererek etrafında dönüp durduğunu görmüştü. Belli ki Becker, sanatçının düz boyanmış tuvallerinde, kendi çalışmaları için Worpswede'deki natüralistlerden görmediği teyidi almıştı.

Paris, Westhoff'u arkadaşı kadar heyecanlandırmamıştı. Becker, şehrin çılgın enerjisi ve kozmopolit havasını coşkuyla karşılarken, Westhoff'un tek ilgilendiği şey çalışmak ve giderek onun için mo-

ral bozucu bir hal alan, Rodin üzerinde iyi bir izlenim bırakma çabasıydı. Rodin'in stüdyosunda gerçekleşen ilk karşılaşmaları çok hoştu ve Westhoff'u umutlandırmıştı. Anne ve babasına "Rodin bana çok tatlı davrandı ve o sırada üzerinde çalıştığı her şeyi gösterdi" demişti. "Maalesef, bana açıkladığı binlerce nedenden dolayı erkeklerle birlikte çalışamayacağım."[113] Ancak o zamanlar Westhoff hâlâ eserlerinin bu sahte ayrımın üstesinden geleceğine inanıyordu ve "işte o zaman Rodin'den bir gün eserlerimi kendi stüdyomda görmesini rica edeceğim" diyordu.

Westhoff, Rodin'in heyecan verici bir öğretmen olduğunu düşünüyordu. Dersleri anlaşılırdı; Rodin, karmaşık fikirleri kısa ve öz, hazmedilebilir ilkelere indirgeme konusunda ustaydı. Öğrencisi Ottilie McLaren, "Küçük çaplı adamlar eserlerinin etrafında bir gizem yaratmaya çalışırlar ve onlarda öğretilebilecek hiçbir şey yokmuş gibi davranırlar, fakat öğretme yeteneği olan biri varsa esasında öğretilebilecek çok şey vardır"[114] demişti. Ancak Westhoff'un, Rodin'in bir örnek teşkil etmesinden fazlasına ihtiyacı vardı. Çalışmalarına bakmasını ve onları teker teker eleştirmesini arzu ediyordu. Ne var ki Rodin Westhoff'un stüdyosuna ayda yalnızca bir veya iki kez gidiyordu. Hatta sonunda kendisi yerine yardımcılarını göndermeye başladı.

O sıralar Rodin, 1900 Dünya Fuarı'na katılım tarihine yetişmek için para toplamakla meşguldü. Çalışmalarını sergilemek için şehir yönetiminden resmi bir davet almamıştı ancak kendi pavyonunu kendi kurduğu takdirde eserlerini belediyeye ait alanda sergilemesine izin verilecekti.

O zaman dek Rodin'in Dünya Fuarı'nda eserlerini sergilemekle ilgili gelebildiği en üst nokta fuarda sergilenen başka sanatçılara ait heykellerin üzerinde yapmış olduğu detay çalışmalarıydı. Pavyon ona seksen bin franga mal olsa da bu fırsatı kaçıramazdı. O zaman nüfusu tam üç milyon bile olmayan Paris, Dünya Fuarı sırasında elli milyon kişiye ev sahipliği yapacaktı. Rodin de orada kendine ait bir pavyonu olan tek sanatçı olacaktı.

Şehir yönetiminden, Cours-la-Reine ve Montaigne Bulvarı'nın kesişim noktasında yer alan, yoğun bir trafiğe sahip, üçgen biçimli bir alan olan Place de l'Alma'yı kullanmak için izin istedi. Belediye meclisi Rodin hakkındaki görüşlerinde kendi arasında bölünmüş-

tü ve sanatçının bu isteğini hemen kabul etmediler. Sempatik bir politikacının esas işini bir kenara bırakıp bir şair gibi davranarak bu teklifi mecliste kabul ettirmesi gerekmişti. Ne kadar şanslı olduğunu bilen heykeltıraş, "Paris, Borgia dönemindeki İtalya gibi olsaydı zehirlenmem gerekirdi"[115] demişti.

Şansını boşa harcamamaya kararlı olan Rodin, tüm birikimini bu işe yatırdı; çelik çerçevesi ve alçı duvarları olan altı yüzlü, XVI. Louis tarzı bir pavyon inşa etmek için üç bankacıdan da borç aldı. Mekândaki ağaçlar yüksek ve kemerli pencerelerden sızan ışığa renk vererek pavyonda yemyeşil ve verimli bir sera duygusu yaratıyordu. Rodin'e göre heykeller her zaman açık havada, yani ışığın en iyi olduğu yerde görülmeliydi.

Proje, sanatçının tüm zamanını alıyordu; açtıktan sadece birkaç ay sonra, nisan ayında, okulunu temelli kapattı. Hayal kırıklığı yaşayan Westhoff, Almanya'ya geri dönmek üzere eşyalarını topladı. Ancak Dünya Fuarı'nın kentte yaratacağı müthiş coşkuya tanık olmadan Paris'ten ayrılamadı. O ve Becker, aylarca işçiler yeni sergi salonları için alçıdan duvarlar inşa ederken çitlerin arkasından onları gözetledi. Kent, tüm dünyanın önüne çıkmak ve Güzel Dönem'in kraliçesi Paris'in yirminci yüzyılda da saltanatını sürdüreceğini kanıtlamak için dört yıldır hazırlanıyordu.

Parisliler takvimlerini 1899'dan 1900'a çevirir çevirmez, kente yüzyılın sonlarında hâkim olan umutsuzluk ve kaygı yerini yeni binyıla dair bir iyimserliğe bıraktı. Bir zamanlar makineler tarafından yönlendirilen endüstriden korkan insanlar artık teknolojinin imkânları karşısında heyecan duyuyorlardı. Üretim, yeni tüketici arzularının doğmasına yol açarken nöroloji ve psikoloji alanındaki şaşırtıcı gelişmeler de histeri korkusunu yatıştırdı.

Dünya Fuarı'nda Paris, o yıl dördüncüsü düzenlenen Uluslararası Psikoloji Kongresi'ne ev sahipliği yaptı. Burada sunulan araştırmalar, bilinmeyenin kültürel açıdan daha fazla benimsendiğini ortaya çıkardı. Hipnoz, ESP* ve parapsikoloji üzerine makaleler öfkeli tartışmalara yol açtı. Freud birkaç ay önce yayımladığı *Rüyaların Yorumu* kitabında, rüyaları bilinçdışına giden "asil yol"[116]

* Parapsikolojide duyular dışı algılama (extra sensory perception). (yay. n.)



1900 yılında düzenlenen Dünya Fuarı sırasında ışıklandırılan Eiffel Kulesi

olarak tanımlamıştı. Bazı araştırmacılar, bu gizemlerin büyüleyici birer araştırma alanı olduğunu düşünürken diğerleri bunları meslek için birer utanç kaynağı olarak görüyordu.

Dünya Fuarı, bir kitlesel pazar ütopyasıydı, Walter Benjamin'in daha sonra yazdığı gibi, "insanların eğlenmek için girdikleri bir fantazmagorya"ydı.[117] Açılış gününde atlı arabalar akın akın gelirken şapkalı kadınlar ile bastonlu erkekler, sinemadaki, motorlu araçlardaki, kolonyal egzotikliklerdeki, sanattaki ve elektrikteki en son gelişmeler karşısında hayrete düşme beklentisi içindeydi. Fransız mühendisler, daha önce birer yama işini andıran köyleri birbirine bağlayarak entegre bir şehir yaratan metro şebekesini ve art nouveau tarzdaki istasyonları ilk kez orada gösterdiler. Sen Nehri'nin her iki yanında, Arap pazarları, Alp Dağları şaleleri ve diğer egzotik mimari tarzlarda modellenen maketler yükseliyordu. Flanör dostu yeni köprü, çelik ve kemerli III. Alexander Köprüsü, Champs-Élysées ile on bir yaşında olmasına rağmen taptaze altın rengi boyası sayesinde yepyeniymiş gibi ışıldayan Eiffel Kulesi'ni

birbirine bağlıyordu. Fuarın en önemli parçası, on sekiz metre yüksekliğinde, çinkodan yapılmış ve tepesinde bir perinin sürdüğü savaş arabası bulunan Palais d'Electricité adlı binaydı. İçinde, çeşmeler ve aynalar elektrik ampulünün büyüleyici ihtişamını yansıtıyordu.

Cam kubbeli yeni Grand Palais ve trapez biçimli Petit Palais, Fransız sanatının ulaşabileceği en iyi noktayı temsil etmek için inşa edilmişti. Biri, Delacroix, Courbet ve Renoir tarafından yapılan resimler de dahil olmak üzere bir önceki yüzyıla ait eserleri sergiliyordu. Diğeri ise son on yılda üretilen sanata odaklanıyordu (ancak her nasılsa izlenimcilik tamamen dışarıda bırakılmıştı). Claudel'in toplam üç eseri sergilenmişti; bunlardan biri pek çok kişi tarafından Rodin'in *Düşünen Adam*'ının feminist bir eleştirisi olarak değerlendirilen *Derin Düşünce* adlı çalışmaydı. İnce elbise giymiş bir kadın, yanan şöminenin birkaç santimetre uzağında dizlerinin üzerinde eğilmiş, kollarıyla şömine rafına sarılıyordu. Rodin'inkinde bulunan erkeksiliğin zerresini taşımayan Claudel'in düşünürü, kırılganlığın resmiydi. O zamanlar entelektüel yaşam –en azından bir kadına– böyle görünüyordu: tehlikeli, belirsiz ve lanetleyici.

Rodin, sergide bir büst ve *Öpüş* eserini gösterdi ancak bunlar caddedeki dört yüz metrekarelik kişisel sergisine kıyasla önemsizdi. Pavyona aralarında *Balzac*, *Yürüyen Adam*, *Cehennem Kapısı*'nın alçı bir versiyonu ve çok sayıda beden yontusunun olduğu 165 heykel yerleştirmişti.

Açık ara, o güne dek gerçekleştirdiği en büyük sergiydi ama beklediği ilgiyi hemen görmedi. Yağmur, Haziran'da gerçekleşen açılış eğlencelerini aksatırken ışık gösterileri ve dansçılar, halkın ilgisini daha az gösterişli olan diğer etkinliklerden kendi üzerlerine çekti. Rodin, Jean Lorrain'e pavyonunun dışındaki yaya trafiği azlığından yakındığında şair, "Montaigne Caddesi'nde bir kedi bile yok"[118] demişti.

Ancak daha ağırbaşlı ziyaretçiler, Rodin'in bu tarihi girişiminin kaçırılmaması gerektiğini biliyordu. Rodin'in yardımcılarından biri en azından ilk gün ziyaretçilerinin birbirlerine bakmaktansa sanat eserlerini incelemeye daha fazla ilgi duyar göründüğünü fark etti. Çok geçmeden Rodin'in tuhaf bir cinsellik taşıyan çatlak formları

ağızdan ağıza yayıldı ve Rodin birkaç hafta içinde kendini Oscar Wilde, kraliyet ailesi von Hindenburg'un üyelerini ve modern dansçı Isadora Duncan'ı selamlarken buldu. Genç sanatçı Edward Steichen, Rodin'i bir an için *Balzac* heykelinin yanında ayakta dururken gördüğünde bir gün sanatçının fotoğrafını çekmeye yemin etti.

Duncan, Rodin'in çalışmalarından öyle etkilenmişti ki kendini geçenlerin "Başı nerede?" veya "Kolu nerede?" gibi cahilce homurdanmalarına karşı heykelleri savunurken buldu. "Bunun kendi başına bir şey olmadığını; bir sembol, yaşam idealine dair bir kavrayış olduğunu görmüyor musunuz?"[119] diyerek düzeltiyordu onları.

Kısa süre içinde değerlendirmeler Rodin için daha da iyi haberler getirmeye başladı. Deneme yazarı Rudolf Kassner, onu "yaşayan sanatçıların en moderni"[120] ilan etti. "Tarihi açıdan bakıldığında gerekli olan sadece o. Yunanlarla başlayan ve Michelangelo ile orta noktasına ulaşan gelişimin Rodin olmasaydı tamamlanamayacağını iddia etmem boşuna değil." O "tam anlamıyla çığır açıcıydı."

Westhoff ve Becker da sergiden çok etkilenmişti. Becker, Worpswede'deki bir arkadaşına "Dün de bugün de oradaydım; Paris'te geçirdiğim bu günler hayatımda tam anlamıyla bir dönüm noktası oldu"[121] diye yazmış ve onlara da ziyaret etmelerini tavsiye etmişti. Rodin özellikle, "yaşamı ve yaşamın ruhunu muazzam bir güçle yakalamış. Benim için sadece Michelangelo ile kıyaslanabilir, hatta bazı açılardan kendimi Rodin'e daha yakın hissettim. Yeryüzünde böyle bir insanın var olması, yaşamayı ve mücadeleyi daha değerli kılıyor." Sergi o yaz Worpswede'e dönecek kadınların zihinlerinde yeni fikirlerin oluşmasına yol açmıştı bile.

5. Bölüm

Dünyanın dört bir yanından gelen gezginler yeni binyılın ilk Dünya Fuarı'na tanık olmak için Paris'e akın ederken bazı sanatçılar toplumdan tamamen çekilerek moderniteye isyan ediyorlardı. Almanya'da böyle bir sanatçı grubu, kent merkezlerinden kaçarak düz, ekilebilir bir arazide yer alan, saz çatılı kulübelerden oluşan Worpswede'e yerleşti.

1880 yılının ortalarında Düsseldorf Sanat Akademisi öğrencisi Fritz Mackensen, köyün güneşe doymuş manzarasının tablolarını yapmak için yazları Worpswede'e seferler düzenlemeye başladı. Gümüşi huş ağaçları, bataklık kömürüyle dolu siyah gölle tezat oluşturuyordu. Bu, tam da kent yaşamının çileli, sert temposundan ve sanat okulunun tüketen, sıkıcı akademik ortamından sonra ihtiyaç duyduğu ruhsal tazelenmeydi. (O zamanlar hâkim olan sanat sisteminin benimsediği, ahlakçı gerçekçiliğe karşı yapılan standart aşağılamaydı). Mackensen çok geçmeden, Düsseldorf'tan arkadaşları Heinrich Vogeler ve Otto Modersohn'ı da köylülerin ve bataklık kömürü hasatçılarının köyünün onlara da iyi geleceği vaadiyle ayarttı.

1889'da Düsseldorf'a dönmemeye karar verdiler böylece sanatçı kolonisi doğdu. Yeni gelenler, bu verimli toprakların havasını soludukça, oraya ait yaratıcılığın kendi içlerinde de filizleneceğini umuyordu. Worpswedelilere göre doğa tek öğretmendi ve sanatçılar ellerinde bir fırçayla bulutlara bakarak da çok şey öğrenebilirlerdi. On yıl içinde, Clara Westhoff ve Paula Becker da dahil olmak üzere daha genç bir nesil köye gelmeye başladı; Ağustos 1900'deyse Vogeler, Floransa'da bir partide tanıştığı genç bir şairi davet etti. Vogeler'in, şairin şiirlerine eşlik edecek romantik, masalsı illüstrasyonlardan oluşan bir seçki çizmesi konusunda anlaştılar. Vogeler, Rilke'yi kendisine katılmak üzere davet etti, böylece bizzat işbirliği yapabileceklerdi.

Rilke Worpswede'e ilk geldiğinde, "Burada gözler ne kadar da

büyüyor! Tek istedikleri, her daim gökyüzüne sahip olmak"[122] diye yazmıştı. Koloni sakinlerinin çoğu eski çiftlik evlerinde yaşarken, Vogeler evini Jugendstil (art nouveau tarzında) bir simgeye dönüştürdü. Evin sarmaşıklarla kaplı, eskiden kalma beyaz duvarlarını çevreleyen merdivenleri için kemerli bir tırabzan yaptırdı. Mat kahverengi gözleri ve narin, çocuksu bir yüzü olan Vogeler, Rilke'yi çok sıcak karşıladı ve ona onur konukları için ayrılmış olan "mavi üçgen tavanlı odasını" verdi.

Rilke, ortak kullanım alanlarını gezerken kocaman koltuklara yayılmış gençleri gördü. Vazolar kır çiçekleriyle doluydu. Birisi piyanoda Schubert çalıyordu. Kızlar güllü elbiseler içinde, erkekler de o devrin modası, dimdik, yukarı kalkık yakaları olan kıyafetler giyiyordu.

Bir yıl boyunca, Andreas-Salomé, Tolstoy ve en son da Anton Çehov tarafından reddedilen Rilke'nin ihtiyaç duyduğu rahat ortam tam olarak buydu. Rilke, Çehov'a *Martı* için yaptığı çeviriyi okumasını rica eden pek çok mektup göndermiş, ancak Çehov hiçbirine cevap vermemişti. Rilke ayrıca, dans menajeri ve o dönem Rus dergisi *World of Art*'ın editörü olan Sergey Diaghilev'e, Berlin'de düzenlemeye çalıştığı bir sanat sergisine desteği için çaresizce ricada bulunduğu mektuplar da yazmıştı. Diaghilev reddetti ve bu sergi hiçbir zaman gerçekleşmedi.

Ancak Rilke Worpswede'de sevginin, dostluğun ve sanatın kaynaşmasına inanan sıcak, birbirine kenetlenmiş bir koloninin rahatlığını buldu. "Buraya büyük güven duyuyorum; buranın sunduğu yolu ve olanakları uzun süreliğine büyük bir memnuniyetle kabul ediyorum" diye yazmıştı Rilke. "Burada yoluma devam edebilir, dönüşebilir ve değişen bir insan olabilirim."[123] Ne var ki Worpswedeliler şaire pek anlam veremiyordu. Erkekler kadife yelekler ve İngiliz paltoları giyerken, Rilke bir çift sandalet ve lakayt bir köylü bluzuyladı. Şık bir bohem görünümü elde etmeye uğraşıyor ama Slav uşaklara ya da Çek milliyetçilerine benziyordu ve temizlikçiler bile arkasından gülüyordu.

Şiirleri de meslektaşlarını hemen etkilemedi. Oradaki ilk gecelerinden birinde mum ışığıyla aydınlatılmış müzik odasında haftalık kültür toplantılarını yapan gruba katıldı. Rilke çalışmalarını paylaşma sırası ona geldiğinde, sakin, bariton sesini yükseltti ve

kalabalığa dizelerini okudu. Dizeleri okurken kendi sesini duydukça şiirine olan güveni arttı. Rilke, beyaz elbiseler içinde iki kadının, bir çift kadife koltukta oturmuş, dikkatle onu dinlediğini fark etti. Paris'ten yeni gelmiş, Becker ve Westhoff'tu bu kadınlar.

Rilke bitirdiğinde, izleyicilerin arasından yaşça büyük bir profesör, Carl Hauptmann sözü aldı. Rilke'nin son satırı çıkarması halinde şiirin daha iyi olabileceğini söyledi. Şair bu barbarca öneri karşısında dehşet içinde kaskatı kesildi. Rilke'nin daha sonra günlüğünde yakındığı üzere, bu öneri tek okuduğu şey, çok büyük, ayrımcı bir dergide yayımlanan "uyduruk, soyut" ve "yapay"[124] düzyazılar olan bir adamdan geliyordu. En kötüsü de adam onu kadınların önünde aşağılamıştı, üstelik Rilke'nin iddiasına göre kadınların onun şiirine bayılmasına karşın yapmıştı bunu...

Becker, kendi günlüğünde Rilke'nin çıkarımlarına tamamen katılmıyordu. Hauptmann'ın "zor ve duygusuz" ancak "müthiş ve derin"[125] bir metin sunduğunu düşünüyordu. Rilke'yle ilgili izlenimi onun kelimelerinden çok görünümündeki alçakgönüllülükle ilgiliydi: "küçük, dokunaklı elleri" ve "tatlı ve solgun" yüzü. Yetenekli olduğu açıktı fakat Rilke'nin duygusal şiirlerini Hauptmann'ınkilerle karşılaştıramazdı çünkü çok farklıydılar. Becker'a göre, onlarınki "idealizmle gerçekçiliğin çarpışmasıydı" ve o gece mumlar söndükten sonra bile sürüp giderdi.

Rilke bu beyazlı kadınları, bir başka pazar günü tekrar gördü. Penceresinden dışarı bakarken fundalıkların arasından birer zambak gibi çıktılar. O gün, salona ilk giren, hayat dolu Becker'dı, geniş kenarlı şapkasının altından ışık saçıyordu. Sonrasında, yüce bir tanrıça gibi, kabarık, uzun kıvrımlarla çıplak ayaklarına kadar uzanan, yüksek belli robalı elbisesi içinde Westhoff geldi. Rilke, Westhoff odaya girdiğinde, koyu renkli kıvırcık saçlarının "esmer, güzel yüzünün"[126] yanlarında uçuştuğunu fark etti. Gecenin yıldızı oydu; o geldiğinde tüm ev adeta aydınlanmıştı. Rilke, "O gece ona her baktığımda farklı bir güzelliği vardı" diye yazmıştı; "özellikle de dinlerken."

Ancak kısa sürede Hauptmann, teorileriyle bir kez daha havayı bozmayı başardı. O gece tartışmaya Hauptmann hâkimdi, sonrasında da bir içki şarkısı söylemeye başladı. Rilke şarapla biten gecelerin sonunda yalnız kalacağını biliyordu. Dans da etmiyordu.

Gerçekten de Rilke Hauptmann'ın olduğu yöne bir bakış attığında, onun Westhoff ile dans ettiğini gördü. Rilke, başta eğlencelere katılmayı denedi. "Bazılarıyla el sıkışıyorum, bazılarıyla sıkışmıyorum, gülümsüyorum ve gülümsemiyorum, kendimi canlandırıyorum ve duruluyorum, birayı kokluyorum, sigara dumanını içime çekiyorum."[127] Manzaranın "tiksindirici",[128] hayli Alman tarzı bir bayağılık gösterisi olduğunu düşündü: içki bardaklarının üzerinden abanan erkekler, boğucu bir sigara dumanı, sarhoş kahkahalarının umutsuzluğu. Sonunda, odasına gitmek için ayağa kalktı.

Çok fazla yol almamıştı ki beyazlı kadınların kendini takip ettiğini fark etti, ne hoş bir sürprizdi bu... Dans pistinden yeni inmiş, yanakları kahkaha atmaktan pespembeydi ve etrafa sıcaklık yayıyorlardı. Rilke onlar için pencereyi iterek açtı, serinlemek için pervazda oturdular. Dinlenirken dikkatlerini ay ışığına yönelttiler. Cümbüşten "dağılmış"[129] halleri artık geçmiş olan kadınlar, derin bir şekilde geceyi izlerken Rilke de onları seyretti. Bu anın içinde, pencerenin çerçevelediği bir dönüşüm gördü. Sanki Becker ve Westhoff, tek bir saniyede, birer genç kızdan gözlemci sanatçılara dönüşmüşlerdi. Onlar gittikten sonra Rilke günlüğüne onları tasvir eden birkaç dize yazdı, "yarı esirler ama yine de hâlâ kontrol ellerinde..."[130]

Rilke bir sanatçının hayatının tercihen çocukluğun sona erdiği andan itibaren başlaması gerektiği sonucuna vardı. O gece, ay ışığının Becker ve Westhoff'un hevesli gözlerinin önüne serildiği gibi, bir insan kendini dünyaya bir çocuğun beklentisiz ilgisiyle açtığında imgeler özgürce akmaya başlıyordu. Ancak şair bu imgeleri nasıl sanata yönlendireceğini öğrenmek zorundaydı ve Worpswede bunu yapmak için en iyi yer gibi görünüyordu. "Rus macerası, günlük kayıplarıyla gözlerimin henüz olgunlaşmadığına dair acı verici bir kanıt oldu: Gözlerim gördüklerini nasıl içime alacağını anlamıyor, onları tutmayı ya da bırakmayı bilmiyor; kifayetsizler... Eğer insanlardan bir şeyler öğrenmem mümkünse şüphesiz yaşadıkları yere çok benzeyen bu insanlardan öğreneceğim."[131]

Rilke önce uzun boylu, kırmızı sakallı, otuz beş yaşında, kolonideki diğer sanatçıların çoğundan yaşça daha büyük ve daha tanınmış bir ressam olan Otto Modersohn'a yanaştı. Ressamın stüdyosu karamsar manzara resimleriyle, ölü kuşlar ve bitkilerle dolu teşhir

çantalarıyla doluydu; Modersohn bunların aracılığıyla renkleri ve onların solma şekillerini inceliyordu. Rilke, ona dünyayı bir görsel sanatçının bakış açısıyla deneyimleme arzusundan bahsetti, Modersohn da gençlerin yaşama yaklaşımlarının onu bir çanak gibi içlerine almaya hazır ve kavrayışlı bir tavırda olması gerektiğini belirtti. Cevaplarla dolma beklentisini taşımamalılar ancak eğer şanslılarsa imgelerle dolabilirler, dedi.

Rilke, Modersohn'un stüdyosundan sonra Paula Becker'ı ziyaret etmeye gitti "Birbirlerine sohbetler ve sessizlikler aracılığıyla nasıl yakınlaştıklarını"[132] keşfettiğinde kendini, "sarışın ressam"a,[133] "esmer" heykeltıraştan daha fazla ilgi duyarken buldu. Ne var ki Rilke, Clara Westhoff'un sanatına, Becker'ınkinden daha fazla ilgi duymaya devam etti (zaten genel olarak heykele, bir defasında "bir sanrı"[134] olarak nitelediği resim sanatından, daha çok ilgi duyuyordu). Şairin çocuksu mavi gözleri, daha az cazip özelliklerinin önüne geçmiş ve en baştan beri Westhoff'u kendine çekmişti. Bu arada, Modersohn ve Becker birbirlerine sessizce kur yapıyorlardı. Modersohn evliydi ancak karısı o sene aniden ölünce, Becker ile nişanlandılar. Ardından Rilke tüm ilgisini Westhoff'a yöneltti.

Rilke'nin genç heykeltıraşa duyduğu ilgi her şeyden çok sanatına duyduğu saygıdan kaynaklanıyordu. Westhoff'un çekingen doğası aralarında bir romantizm doğmasını daha da zorlaştırıyordu. Ancak ilerleyen haftalarda aralarındaki yakınlık, Westhoff'un şaire heykeli öğretmesi ve Rodin'le çalışmaya dair hikâyeler anlatmasıyla gittikçe arttı. Rilke odasına dönüp bu sohbetleri günlüğüne aktarıyordu. Bir defasında Rodin üzerine birlikte bir makale yazmayı önerdi. Zamanla, aralarındaki yakınlık arttıkça Rilke düzyazı yerine şiir yazmaya başladı. Westhoff'un güçlü elleri hakkında dizeler yazıyordu, bu Rilke'nin bir sanatçıda en fazla hayranlık duyduğu nitelikti zira bir heykeltıraşın elleriyle dünyayı yeniden yaratabileceğine inanıyordu.

Altı hafta sonra, Rilke Worpswede'den ayrılarak Berlin'e gitti. Koloniye katılmak gibi bir niyeti hiç yoktu ve misafirperverlikle ağırlandığı bu yerde gereğinden uzun kalmak istemedi.

Köyden ayrıldıktan sonra, Rilke ve Westhoff mektuplarla iletişim kurdular. Rilke, Westhoff'un mektuplarındaki betimleyici

imgelemden öyle etkilenmişti ki bazen kendi yanıtlarının sadece genç heykeltıraşın deneyimlerinin tekrar ifade edilmesinden ibaret olduğunu hissediyordu. Yazdığı olağanüstü bir pasajda şu arzusunu itiraf ediyordu: "Konuşmalarıma senin sahip olduklarını yüklemek ve cümlelerimi sana göndermek, ağır, yalpalayan bir karavan gibi cümlelerle ruhunun tüm odacıklarını doldurmak istiyorum."[135]

Westhoff, şubat ayında Rilke'yi Berlin'de ziyaret etti. Rilke, onu Andreas-Salomé gibi idealize etmedi ancak belki de ona cazip gelen buydu. Bir defasında, günlüğünde Andreas-Salomé ile olan ilişkisinin onu zayıflattığını ima etmişti. "Varlıklı taraf olmak istiyordum, verici olan, davetleri yapan, usta olan taraf."[136] Ancak çoğu kez kendisinin onun için "çok önemsiz bir dilenciden" ibaret olduğunu hissetmişti. Kendinden yaşça büyük, muhteşem sevgilisine verecek hiçbir şeyi yoktu ama "bakire"[137] Westhoff ondan hiçbir zaman şüphe duymuyor gibiydi. Westhoff'un hayranlığı öyle saf ve çetrefilsizdi ki...

Rilke ve Westhoff, ertesi ay nişanlandıklarını duyurunca herkesi şaşırttılar. Çift bu haberi arkadaşlarıyla paylaşmak üzere Worpswede'e döndüklerinde, Otto Modersohn, Becker'a yazarak o gün kimi gördüğünü tahmin etmesini istedi "Kolunun altındaki küçük Rilke'siyle Clara W.'u."[138] Babasının, kendisini tamamen evliliğine adaması yönündeki baskılarına artık boyun eğmiş olan Becker o zamanlar, Berlin'deki bir aşçılık okulundaydı. Babası, Becker'a yazdığı oldukça moral bozucu bir doğum günü mektubunda, "onun yardımının hep yanında olacağını"[139] ve kendisini "bencil düşüncelerin yönlendirmesine" izin vermemesi gerektiğini söyledi.

Mart ayı geldiğinde Becker perişan bir haldeydi. Modersohn'a yazdığı mektupta "Pişirme, pişirme, pişirme. Bunu daha fazla yapamam, artık bunu yapmayacağım, artık bunu yapmayacağım"[140] diye yazdı ve "Biliyorsun, resim yapmamaya artık dayanamıyorum" diyerek onu uyardı. Becker, hayallerini gerçekleştirene kadar çocuk sahibi olmama konusunda kendi kendine söz verdi. Ancak Westhoff'un bu kadar iradeli olmadığından korkuyordu ve başlangıçtan itibaren bu birlikteliğin sadece Westhoff'un fedakârlık yapması anlamına geleceğini öngörüyordu. Becker, arkadaşının Rilke'yle tanıştığından bu yana kayıp gittiğini hissediyordu. Neden hep hayal ettikleri gibi birlikte, bir topluluk olarak yaşayamıyorlardı

ki? "Görünen o ki artık onun hayatına ait değilim"[141] diye yazmıştı Becker. "İlk önce buna alışmam lazım. Gerçekten hayatımın hâlâ bir parçası olmasını çok isterim, çünkü onunla olmak çok güzeldi."

Nişan haberi Andreas-Salomé'nin canını daha fazla sıktı. İtirazının kıskançlıktan değil, böyle bir sorumluluğun Rilke'nin yaratıcılığını daha çiçek açmadan bastıracağına dair duyduğu endişeden kaynaklandığını iddia etti. Ayrıca Rilke'nin bir ailenin sorumluluklarını omuzlayacak olgunlukta olmadığını biliyordu. Ona yazarak, tekrar düşünmesi konusunda Rilke'ye "son bir çağrı" yaptı ve aksi takdirde kendisiyle bir daha temasa geçmemesini söyledi. Son dakikada, kararından ödün vererek bir süt fişinin arkasına çok çaresiz olduğunda onu görebileceğini ancak bunu yalnızca "en kötü zamanında"[142] yapabileceğini yazarak mektubuna ekledi.

Ültimatom sertti ancak temelsiz değildi. Aile, doğduğundan beri Rilke için bir mitolojiydi. Annesinin bir kız çocuğu sahibi olma hayalini ve sahte asaletini kendi bünyesinde barındırmıştı, şimdi kendi ailevi fantezisini kuruyordu. Bir defasında Westhoff'a yazdığı bir mektupta kendi barok zihinsel resmini tarif etmişti: Bir ocağın önündeydi, loş ışıkta onun için yemek pişiriyordu. Cam tabakların içinde ışıldayan bal, fildişi renginde soğuk tereyağı dilimleri, Rus tarzı bir masa örtüsü, sert bir somun ekmek ve Hamburg gülü, karanfil ve ananas kokan çay. Çay fincanlarına "altın rengindeki alacakaranlığa güneş gibi batan"[143] limon dilimleri koyacaktı. Her yerde uzun saplı güller olacaktı.

Gerçekte ise Rilke her gece yulaf yiyordu. Ancak evliliğin erkek olmanın bir parçası olduğuna ve bir çocuğun sanatçı olabilmesi için önce bir erkeğe dönüşmesi gerektiğine inanıyordu. Ayrıca Worpswede topluluğundaki herkes o ilkbaharda evlenmeye başlamıştı: Heinrich Vogeler köyden genç bir kadınla, Martha Schröder ile evlenmiş; Becker ve Modersohn da sonraki ay evlenmek üzere nişanlanmıştı.

Rilke, 1901 Nisan ayının sonunda, Westhoff'la Obernouland'da, genç kadının anne babasının oturma odasında evlendi. Bir arkadaşına, gayet kibirli bir şekilde, "evliliğimin anlamı, bu sevgili gence kendisini bulmasında yardım etmek"[144] dedi.



Rilke, 1901'de Westerwede'de, Clara Westhoff ile evlendiği yıl.

Ertesi ay, sanatçı kolonisine komşu bir köy olan Westerwede'deki sazdan çatılı evlerine taşındılar. İlk başta, önlerindeki çıkmaz sokak çifti soyutlayarak çalışmalarına yoğunlaşmalarını sağladı. Ertesi yıl, Westhoff tüm evi heykellerle doldurmuş, Rilke de Worpswede'deki beş ressam üzerine bir monografi yazmıştı. Ardından, *Dua Saatleri Kitabı*'nın ikinci bölümünü bir haftada tamamladı. Ancak bu sessiz yalnızlıkları, Westhoff'un hamile olduğunu anlamasıyla kısa sürede sona erdi ve yıl sonunda kızları dünyaya geldi. Ona "Kutsal Kitap'tan güzel bir isim"[145] olan Ruth adını verdiler.

Rilke, yıllar boyunca kaleminden eriyip dökülen tüm duygular arasında kızını sadece şaşırtıcı bir biçimde belirsiz soyutlamalarla tanımlamaya başarabilmiştir. "Yaşam onunla çok daha zenginleşti"[146] cümlesi ortaya koyabildiği en coşkulu cümlelerden biriydi. Rilke'ye göre Ruth aile birimini tamamlamış, ihtiyaç duydukları olgunluğa erişmelerini sağlamıştı. Fakat bu "küçük yaratığın"[147] ifade edilemez açlık krizleri ve ağlamaları Rilke'yi şaşkına çeviriyordu.

Westhoff, Ruth'un doğumundan birkaç ay sonra yazdığı bir mektupta Becker'a "nasıl da eve hapsedilmiş"[148] hissettiğinden bahsediyordu. Bir bisiklet alıp güneşin altında bir öğleden sonra pedal çevirdiği ve her ne isterse onu sırtına atıp getirdiği o günler geride kalmıştı. "Artık başka yerlerde aradığım her şey etrafımda, toparlamak zorunda olduğum bir evim var –ben de o yüzden toparlıyorum, toparlıyorum– ve tüm dünya hâlâ etrafımda öylece duruyor. Ve gitmeme izin vermiyor... Hal böyleyken dünya bana geliyor, artık dışarıda bulmaya çalışmadığım dünya..."

Mektup, Becker'ı kızdırdı. Onu kızdıran, Westhoff'un söylediklerinden çok nasıl söylediğiydi. Westhoff'un kelimeleri ona ait gibi gelmiyordu kulağa. Rilke'nin sözleri gibiydiler. Becker, aylardır içinde biriken acı ve kızgınlıkla arkadaşına yüklendi. "İkiniz hakkında pek fazla şey bilmiyorum, fakat öyle görünüyor ki kendinden çok fazla vermişsin, kralın üstünde yürüyebilsin diye benliğini yerlere sermişsin."[149] Westhoff'un neden kendi "altın pelerinini tekrar giyemediğini" merak ediyordu.

Daha da kötüsü, Westhoff Becker'ın doğum gününü unutmuştu. "Bana çok bencilce davrandın" diye yazmıştı Becker. "Aşk böyle pinti mi olmak zorunda? Aşk, diğerlerinden alıp her şeyini bir insana vermeyi mi gerektirir?" Becker ardından kalemini Rilke'ye doğrulttu. Yazdığı mektubun içine bir tane de Rainer için mektup ekledi, "Sevgili Reiner Maria Rilke, seni sorumlu tutuyorum. İtiraf ediyorum."

Rilke'ye topluluk olarak sanata, Beethoven'e duydukları aşkı, Worpswede'de küçük bir aile olarak yaşarken ortak duygularının nasıl da taştığını hatırlaması için yalvardı. En son kitabını gönderdiği için teşekkür etti, çok "güzel"di. Ama hemen sonra Rilke'nin yazdıklarını aşağılıyordu. Eğer mektubuna cevap yazacaksa bir isteği vardı: "Lütfen, lütfen, lütfen bize bilmeceler sunma. Kocam ve ben basit insanlarız; bilmece çözmek bizim için zor, sonrasında sadece akıllarımızı ve kalplerimizi acıtıyor."

İki gün sonra, Rilke bir misillemeyle karşılık verdi. Becker'a, Westhoff'a duyduğu sevginin çok zayıf olduğunu, eğer öyle olmasaydı yeni karısının en ihtiyaç duyduğu anda ona elini uzatacağını söyledi. Becker gerçekten, arkadaşının yeni bulduğu mutluluğu kutlayamayacak kadar bencil miydi? Kendisi ve Westhoff'un

birlikte olabilmek için yaptıkları fedakârlığı neden görmezden geliyordu?

Becker'a, Westhoff'un yalnızlığa yatkın doğasını hep yüceltenin kendisi olduğunu hatırlattı. Her zaman hayran olduğu bir niteliği için şimdi arkadaşını yerden yere vurmanın onu ikiyüzlü bir insan yaptığını söyledi. Westhoff'un "Bir gün ona kapılarını açacak olan yeni yalnızlığı için" neden "sevinç" duyamıyordu? "Ben de sessizce, onun yalnızlığının kapılarının dışında, derin bir güvenle duruyorum" dedi. Ardından, evlilik hakkındaki en kalıcı mitolojilerinden biri haline gelecek cümlesini kaleme aldı: "İki insanın birleşmesindeki en büyük vazifenin, her birinin diğerinin yalnızlığını koruması olduğunu düşünüyorum."[150]

Becker teslim oldu. Rilke'nin söylemi, her ne kadar pervasız bir şekilde kendisine hizmet ediyor olsa da bu kadar görkemli bir şekilde ortaya konduğunda karşı koymak zordu. Becker, tüm bunlara, kendi evliliğinin ilk yılı boyunca hissettiği tesellisi mümkün olmayan yalnızlığı ve bunu dindirebilecek tek insanın sadece Westhoff olduğuna inandığını yazarak günlüğünde cevap verdi. Artık belki de yollarının bir daha asla kesişmeyeceği ihtimaliyle yüzleşmek zorundaydı.

Becker depresyona girdiğinde, Modersohn bunun için Rilke ve Westhoff'u suçladı. Günlüğünde, çiftin hiçbir zaman karısına ne çalışmaları hakkında sorular sorma ne de ziyaret etme zahmetinde bulunduğundan yakındı. Rilke'nin, kendi "yüce karısı.... açana kadar"[151] Becker'ın Westhoff'un kapılarının dışında kalması gerektiğini iddia ederek affedilmez bir küstahlık sergilediğini yazmıştı Modersohn. Peki Becker ne olacaktı? "Onun bir birey olduğu ve bazı şeyleri başardığı gerçeğini hiç kimse düşünmüyor."

Bencil olsun olmasın, Rilke o günlerde ailesinin karşılaştığı zorlukları anlatırken abartmıyordu. Babalık statüsü, amcası Jaroslav'dan üniversite eğitimi için aldığı bursu kaybetmesine neden olmuştu. Yazılarından da pek para kazanmıyordu. Eleştirmenler en son öykü kitabı *Sonuncular* hakkında çok sert eleştirilerde bulunmuştu ve kitabevlerinde hemen hemen hiç satılmıyordu.

Bu arada, Viyana ve Berlin'de düzenlediği sanat sergileri başarısız oldu. Yayıncılar kitap önerilerini geçiştiriyor, gazete editörleri sanat eleştirmenliği pozisyonu için yaptığı başvuruları reddediyordu.



Rilke'nin karısı
Clara Westhoff kızları
Ruth ile birlikte

Daha önce almış olduğu dersleri saydırarak doktora derecesini kazanmak için gerekli şartları sağlayabileceğini düşünüyordu ama bunun için de para gerekliydi ve o da Rilke'de yoktu.

Babası Rilke'ye Prag'daki bir bankada iş bulmasına yardım etmeyi önerdi, ancak Rilke sadece önerinin bile onu fiziksel olarak hasta etmeye yettiğini söyledi. Bu, uğruna mücadele ettiği her şeyden vazgeçmek ve tam da kaçtığı şeye geri dönmek olurdu. Bu, "içindeki her şeyin ölmek zorunda kalacağı bir don"[152] olurdu. Babasının iyi niyetli olduğunu biliyordu ancak neden böyle bir şeyin sanatını mahvedeceğini anlayamıyordu? Sanat neden bir kibir olarak görülmeliydi? Rilke için sanat, onun vazifesiydi ve askerlik hizmetinden daha az zorunlu bir görev değildi. Rilke, bir banka memuru olarak çalışmaktansa açlık çekmeye ve ailesinin açlık çekmesine izin vermeye razı olduğuna karar verdi. Böyle bir yazgı "ölümün asaleti olmaksızın ölmek" gibi olur dedi.

Sonunda, 1902 baharında Alman yayıncı Richard Muther, Rilke'ye, üstünde çalıştığı sanatçı monografilerinden bahsetti; dizi Julius Meier-Graefe tarafından Manet hakkında yazılan bir cilt ve Muther'in kendisi tarafından Leonardo da Vinci hakkında yazılmış bir ciltten oluşacaktı. Rilke'nin Worpswede üzerine yazdığı

monografiyi yeni bitirdiğini biliyordu ve şairin Rodin hakkında da yazmasını önerdi. Ücret sadece yüz elli marktı ama Rilke'nin paraya umarsızca ihtiyacı vardı ve teklifi hemen kabul etti. İçten içe, bunu evden çıkmak ve evlilik hayatının baskıcı rutinlerinden kurtulmak için de bir fırsat olarak görüyordu. Önceden olduğu gibi "sahici şeylerin arasında olmak ve sahici hissetmek"[153] için büyük bir özlem duyuyordu. Paris'e giderse, "kütüphanelerde çalışma, kendini toparlama ve uzun süredir sevip saygı duyduğu Rodin hakkında yazma"[154] imkânı bulacaktı.

Rilke'nin bir bebeği olduktan sadece birkaç ay sonra kenti terk etme kararı, bazıları tarafından affedilmez bir bencillik olarak değerlendirildi. Modersohn günlüğüne "Ne kadar dehşet verici: Önce evlenip bir çocuğa sahip ol, hayatını nasıl kazanacağını sonra düşün"[155] diye yazmıştı. Ancak Westhoff, çok güçlü bir itirazda bulunamazdı çünkü eski bir öğrencisi olarak Rodin'le olan bağlantısını bir tanışma ayarlayabilmek için kullandı. Heykeltıraşa bir mektup gönderdi ve mektuba, bir hatırlatma sağlaması açısından kendi çalışmalarının bir kısmının görsellerini de ekledi. Önce cevap gelmedi. Rodin, o sırada hırslı bir Çek asistan sayesinde düzenlenen, kendi çalışmalarıyla ilgili yapılmış en büyük araştırmaya katılmak için Prag'daydı. Sonrasında, Rodin Secession Sergisini, muazzam eseri *Beethoven Frizi*'ni ilk defa orada sunacak olan Klimt'le birlikte ziyaret edebilmek için Viyana'ya gitti. Rodin, tabloyu şahsen gördüğünde, ressamın elini tuttu ve "Sen nasıl bir sanatçısın! Gerçekten mesleğini biliyorsun"[156] dedi.

Rodin haziran ayında Paris'e döndükten sonra Rilke, heykeltıraşa, kendisiyle ilgili bir monografi yazmak için araştırma yapmak üzere o sonbahar Paris'e gelmek istediğini bildiren bir mektup daha yazdı. Ayrıca sanatçıdan, heyecanla ustasının onayını bekleyen Westhoff'a "tek bir kelime"yle[157] bile olsa yanıt vermesini rica etti.

Rilke'nin şansına Rodin gerçek bir kitapseverdi. Edebiyattan ilham alarak yaptığı onlarca eseri vardı, dolayısıyla yazarlar en büyük destekçilerindendi. Rodin'in yazarlar ve eleştirmenlerden fazlasıyla etkilendiği için çoğu zaman onların değerlendirmeleri doğrultusunda çalışmalarında değişiklikler yaptığı düşünülüyordu. En azından Rodin'in bu hevesli genç yazarın kendisine ulaşmasını sağlamakla kaybedecek hiçbir şeyi yoktu. Yanıtı kısa ama sıcaktı,

Westhoff'un yetenekli ve hayal gücü yüksek bir heykeltıraş olduğunu hatırladığını ve araştırması için Rilke'yi kabul etmekten memnuniyet duyacağını iletti. Rilke ziyaret etmek istiyorsa Rodin Eylül veya Kasım'da Paris'te olacaktı.

Rilke, Ağustos'ta cevap yazarak bir sonraki ay Paris'te olacağını bildirdi. Karısı için bir adım daha attı ve Rodin'e Westhoff'un kendisiyle gelmesi halinde bazı çizimlerini değerlendirip değerlendiremeyeceğini sordu. Ardından yazın geri kalanını çalışarak ve "tamamen Rodin'in çalışmalarına gömülerek"[158] geçirdi. "Eserlerini duydukça ve gördükçe benim için gittikçe daha fazla büyüyor. Halen hayatta olan, onun kadar müthiş başka bir sanatçı var mı acaba" diyordu Rilke, Rodin için. Rodin'in eserlerindeki dışavurumcu yoğunluk, doğal olarak genç romantiğe hitap ediyordu. Uzun uzadıya düşünmenin sonucu olan fiziksel gerginlik, *Düşünen Adam* eserinde bir ruh halini yansıtacak biçimde cisimleşmişken, *Öpüş* heykelinde, mermer âşıklar yoğunlaşmış duyguların vücut bulmuş haliydi.

Rilke, Rodin'in sanatına olan zorlayıcı adanmışlığına hayrandı: Altından ve ekmekten çok daha fazla değer verdiği sanatının üstünlüğü için lüks ve maddi zevkleri feda etmişti. Rodin alçakgönüllü yaşam tarzı ve tüm zamanını arkadaşları veya ailesi yerine çalışmalarına ayırmasıyla tanınıyordu. Rilke'nin bir defasında yazdığı gibi Rodin için "bütün gökyüzü sadece bir taştı".[159] Bu münzevi anlayış, yoksunluğun ruhu mayalayacağına inanan şairin ilgisini uyandırmıştı.

Rodin'in, kendisi için Rusya'da aradığı ancak bulamadığı usta olabileceğini fark etti. Rodin'e gönderdiği bir başka mektupta bu umuduyla ilgili imada bulundu: "En trajik yazgıya sahip olan gençler, şair, ressam veya heykeltıraş olmadan yaşamanın imkânsız olacağını hisseden ancak sahici bir akıl hocasını bulamayıp bir uçuruma terk edilmiş olanlardır; çünkü güçlü bir usta ararken ne kelimenin ne de bilginin peşindedirler; istedikleri kendilerine örnek olacak biri, ateşli bir kalp, müthiş yaratıcı ellerdir. Aradıkları sizsinizdir."[160]

Ağustos 1902'de şair elbiselerini katladı ve kusursuz bir gruplamayla bavuluna yerleştirdi. Karısını ve bebeğini arkasında bırakmaya

hazırlanıyordu ve sadece yazmak için değil, aynı zamanda bir sanatçının nasıl olması gerektiğini anlamak için bir yolculuğa çıkıyordu. Rodin, şairin ideallerine olan muazzam adanmışlığının boyutlarını hayal edemezdi: Rilke, heykeltıraşın sanatına bir din gibi, Rodin'in kendisine de gelecekteki kurtarıcısı gibi tapınacaktı. Vaat Edilen Topraklar'a ulaşmak için Musa'nın peşine düşen Yuşa gibi, Rilke de bu yolculuğu yeni bir istikbalin başlangıcı olarak görüyordu. Bunun dışında hayatta her şeyin belirsiz olduğunu hissediyordu.

II
Usta ve Çırak

6. Bölüm

Rilke, çok sıcak bir ağustos günü, öğleden sonra Paris Kuzey Garı'na ulaştı. Kalabalık ve devasa cam istasyon karşısında şaşkınlığa düşen turistleri soyan hırsızlar ve yankesicilerden korunabilmeleri için, yolculara istasyona ulaştıkları anda eşyalarını hemen bir taşıyıcıya emanet etmeleri öneriliyordu.

Gömleği boynuna kadar iliklenmiş ve pantolonu kırışmış bir halde olan Rilke'nin, caddeye adımını attığı anda bu yabancı şehrin görüntüsü karşısında gözleri yuvalarından fırladı. Daha önce hiç böyle sanayileşmiş bir metropol görmemişti: arabalar, hız, muazzam büyüklükteki düzensiz kalabalıklar. Makineye dayalı işgücü insanlar tarafından yapılan işleri devralmış ve haklarından mahrum kalmış birçok işçiyi sokaklara itmişti. Çıbanlarla kaplanmış, hastalıkların harabeye çevirdiği insan bedenleri, çıplak güneşle kavrulmuş "gözleri kuruyan göllere"[161] benzeyen dilenciler gördü. Her yerde hastaneler vardı.

İnsan kalabalığı ona böcekleri hatırlattı, çöplerin içinde sürünerek yaşamın dev adımları altında hayatta kalmaya çalışan böcekleri. Büyük şehirlerin ve toplu taşıma araçlarının gelişinden önce, insan nadiren diğer insanlara bakmak zorunda kalırdı. Şimdi ise insanlar her yerdeydi; kendilerine ait yüzleri olmayan, sadece ihtiyaçlardan ibaret kitleler oluşturmuş gibiydiler.

Bu manzara, ekonominin genel durumunu yansıtıyordu, öyle ki bu görüntüye sadece bir göz gezdirerek şehirdeki tüm zenginlik ve yoksulluğun kapsamı anlaşılabilirdi. En dipte, tırıs giden burjuva atlı arabalarının arkalarında bıraktığı çöp ve at pisliklerini toplayan gecekondu mahallelerinin paçavracıları vardı. Ortalarda bir yerde, yemek artıklarını çoğu zaman dilencilerden daha hızlı kapan köpekler vardı.

Görünen o ki Parisliler diğerlerine göre daha fazla yaşam istenciyle doluydu. Aceleyle hareket eden yolcular, sanki caddedeki bir çukurmuş gibi "hiç yollarından sapmadan büyük bir saygısızlıkla



Rodin'le tanışmadan kısa bir süre önce Rilke.

bana çarpıp koşarak geçiyorlardı" diye yazmıştı Rilke. Bu arada, yeni kurulmuş metro ve otomobiller de "hızla içimden geçiyorlardı". Çok geçmeden, bu şehirde kimsenin durup ona yardım etmeyeceği belli oldu. Münih'ten farklı olarak, Rilke'nin genç ve mücadeleci bir sanatçı olması buradakilerin umurunda değildi. Burada herkes sadece hayatta kalmaya çalışıyordu.

Ancak Rilke çöp yığınları üzerinden atlayarak pansiyonuna doğru giderken aşırı heyecanlanmaya başladı. Gördükleri onun için öyle yeniydi ki –köprüler, vagonlar, tuğlayla döşenmiş sokaklar– sanki her şey sadece onun görmesi için yaratılmıştı, daha önce kimsenin izlemediği bir oyun serisi gibiydi. Yabancı sokak isimlerini kendi kendine tekrar ederek bu ritmik Fransız hecelerinin zihninde dönmesine izin verdi: *André Chénier, vergers*... Paris pisti evet, ama en azından bu Baudelaire ve Hugo'nun pisliği diye düşündü.

Rilke, Sen Nehri'ni geçip Latin bölgesine ulaştığında kendini bir şölenden çıkmış gibi ve bitkin hissediyordu. Birçok sanatçının Montmarte tepesini aşarak makilik bölgeye yerleşmesi ve kısa zaman sonra Picasso ve Kees van Dongen'in de yapacağı gibi, efsa-

nevi Bateau-Lavoir stüdyo binasına kurulmasıyla, bu bölge bohem şöhretini yitirmişti. Artık bölgeye, Rilke'nin kaldığı pansiyonun hemen aşağısındaki dar Toullier Sokağı'nda yer alan Sorbonne Üniversitesi'nin öğrencileri hâkimdi.

Sıkışık tıkışık odası Rilke'ye pek bir rahatlık sunmuyordu. Daha önce üstünde pek çok yağlı kafanın dinlendiği bir koltuk, eski püskü bir halı ve içinde bir elma çöpünün bırakıldığı bir kova vardı. Odanın taş bir duvara bakan ve Rilke'nin orada geçirdiği beş hafta boyunca nefesini tıkamakla suçladığı bir manzaraya sahip, tek bir penceresi vardı. Daha da kötüsü, binadaki düzinelerce pencere, kendisini izleyen "gözler gibi",[162] doğrudan onun perdelerine bakıyordu sanki.

Kalemlerini ve kâğıtlarını masanın üzerine düzgün sıralar halinde dizdi ve gazyağı lambasının fitilini yaktı. Yolculuktan yorgun düşmüş, kamburu çıkmış bir halde, seyahatinden bahsetmek üzere eski, çökmüş koltukta arkasına yaslandı.

Rilke, yeni ustasına kendini tanıtmak için 1 Eylül Pazartesi günü saat üçe gelirken Sen Nehri'nin kıyısındaki pansiyonundan, Rodin'in Mermer Deposu'ndaki stüdyosuna yürüdü. Kenarlarda sıralanmış, stüdyo olarak hizmet veren kulübeleriyle bina avlusu, bir taş ocağı gibi kaba ve gelişmemiş görünüyordu. Bazen Atölye J'nin kapısında, gelen ziyaretçileri bilgilendirmek için "Heykeltıraş Katedral'dedir"[163] yazısı asılı olurdu.

Neyse ki Rilke'nin ziyaret ettiği gün öyle değildi. Rilke kapının karanlık, "gri tonlarında, az eşyalı ve tozlu"[164] bir odaya açıldığını fark etti. Birkaç teneke kil ve bir heykel kaidesi vardı. Kısa saçlı ve yumuşak, gri sakallı adam, önünde çıplak poz veren modele aldırmaksızın elindeki sıva topağını sıyırıyordu. Giysileri, üstüne bulaşan topraksı macunla sertleşmişti. Rilke'nin beklediğinden daha kısa boylu ama daha asil görünümlüydü. Rodin'in burnunun üzerinde dengelenmiş çerçevesiz gözlüklerinin, alnından "limandan çıkan bir gemi"[165] gibi uzandığını fark etti Rilke.

Sanatçı genç ziyaretçisini gördüğünde elindeki işi bıraktı, ihtiyatla gülümsedi ve oturması için bir sandalye gösterdi. Aslan gibi heybetli heykeltıraşın yanında Rilke bir fareyi andırıyordu. Yüzü, burnunun birkaç tel sarkık bıyıkla buluştuğu noktada sivriliyor-



Fotoğraf – Rodin, 1898 dolaylarında, *Öpüş* heykeliyle

du. Rilke yirmi altı yaşında, dar omuzlu ve güçsüzdü; o zaman altmış bir yaşında olan Rodin ise iriyarıydı ve etrafta ağır adımlarla yürürken uzun sakalları sanki onu daha da aşağı çekiyor gibi görünüyordu.

Rilke ezberlediği tüm Fransızca sözleri söyledi, ardından nihayet Rodin konuşmaya başladı. Rodin, odadaki dikkate değer nesneleri birbiri ardına işaret ederek göstermeye başladı. İşte alçıdan yapılma bir el, bu da kilden yapılan bir el diye anlatıyordu. Burada bir *création* [yaratı], işte orada başka bir *création*. *Création* kelimesi, nasıl da Almancadan –Schöpfung– daha zarif geliyor kulağa diye düşündü Rilke. Bu adamda şaşırtıcı bir hafiflik duygusu vardı. Kahkahası, "güzel hediyeler verilen bir çocuk gibi" hem neşeli hem de utangaçtı.

Bir süre sonra sanatçı, misafirini stüdyosuna davet etti ve çalışma sürecini dilediği kadar izleyebileceğini söyleyerek işine döndü. Rodin'i seyrederken heykel yontmanın bu kadar kolay görünmesi Rilke'yi hayrete düşürmüştü. Büste, kardan adam yapan bir çocuk gibi yaklaşmış, bir kil parçasını yuvarlamış ve başka bir kil topunun üstüne yerleştirerek kafayı oluşturmuş, sonrasında ağzı için

bir yarık kesmiş ve gözleri için de başparmağıyla bastırarak iki tane çukur oluşturmuştu. Çalışma ilerledikçe Rodin'in de enerjisi artıyordu. Rilke, Rodin'in, heykellerinin üzerine atılarak çalışırken yerin heykeltıraşın ağırlığı altında gıcırdadığını ve inlediğini fark etti. Rodin bakışlarını tüm yoğunluğuyla bir ayrıntıya sabitliyor ve o noktaya öylesine yaklaşıyordu ki burnu kile yaslanmış oluyordu. Parmak uçlarının birkaç çimdiğiyle bir yüz, kazması veya keskisiyle kabaca oluşturduğu birkaç yarıkla bir vücut beliriyordu. Rilke, heykeltıraşın adeta "saatleri dakikalara sığdırırcasına"[166] hızla çalıştığını fark etti.

Rilke, tüm gün onu izleyebilirdi ama ilk günden yük olmak istemiyordu. Heykeltıraşa artık gideceğini söyledi ve çalışmalarına böyle büyüleyici bir giriş yapmasına izin verdiği için teşekkür etti. Rodin'in ertesi gün de onu davet etmesi Rilke'yi çok sevindirdi. Kırdaki stüdyosunda çalışacaktı ve işlerin orada nasıl yürüdüğünü görmesi Rilke için yararlı olabilirdi. Şair, tüm kalbiyle daveti kabul etti.

Rodin'in ona cömertçe zaman ayırması, o akşam eve döndüğünde Rilke'nin ruhunu neşeye boğdu. Bundan daha hoş ve çekici bir şey yoktu onun için. O gece Westhoff'a "O benim için çok değerli, görür görmez anladım bunu"[167] diye yazdı.

Ertesi sabah, Rilke birkaç Fransızca cümle prova etti, ucuz ama düzgün bir takım elbise giydi ve Montparnasse Garı'ndan saat dokuz trenine bindi. Rodin'in Meudon banliyösündeki atölyesini görmek ve sonunda çok ihtiyaç duyduğu kır havasını solumak için sabırsızlanıyordu.

Meudon, trenle Paris'in yalnızca yirmi dakika güneybatısındaydı, ama tümüyle başka bir yüzyıla aitmiş gibi görünüyordu. Tepeler, şehrin bacalarından tüten dumanları yutuyordu. Rodin, burayı ilk ziyaret ettiğinde, eski kulübelerin tarlada tembel tembel yürüyen koyunlara benzediğini düşünmüştü. Burası, içinde çocukluğun "tasasız neşesini"[168] uyandırmıştı. Kendini o kadar evinde hissetmişti ki Camille Claudel'den ayrıldıktan iki sene sonra –zaten bu ayrılık büyük bir ihtimalle Paris'i terk etmesinde etkilidir– 1895 yılında, kendine buradan XIII. Louis tarzı Villa des Brillants adında ufak bir şato satın almış ve mülkün üzerine bir de stüdyo yaptırmıştı.

Rilke'nin sallanarak kasabaya giden trenine eşlik eden bu manzara, şairi Rodin kadar cezbetmedi. İstasyona giden yol kirli ve dikti, Sen Nehri vadisi sıkış tıkış evlerle doluydu. Kasabadaki tüm kafeler ona İtalya'da gördüğü basit, izbe lokantaları hatırlattı. Rilke'nin bu kadar tanınmış bir sanatçı için hayal ettiği mekân bu değildi.

Şu bir gerçekti ki Meudon, Monet'nin özenle bakılmış malikânesinin yer aldığı, yemyeşil bir kasaba olan Giverny ile bir tutulamazdı. Ressam, egzotik çiçek tarhları oluşturmuş, nilüferlerle dolu göletin üzerine bir köprü yapmıştı, Rodin ise her şeyi yaban haliyle bırakmıştı. Rilke, Villa des Brillants'ın kapılarına ulaşmak için yerdeki çakıl ve kestaneleri ezerek, uzun ve budanmamış bir patikadan geçti. Yolun sonundaki basit kırmızı tuğla yapı da güzel bir manzara oluşturuyor sayılmazdı.

Rilke kapıyı çaldığında, önlüklü, kolları sabun köpükleri içinde bir kadın açtı kapıyı. Kadın ona gayet sıkkın ve yorgun bir ifadeyle bakarken, Rilke ezberlediği Fransızca selamlama ifadelerini sıraladı ve Mösyö Rodin'le bir randevusu olduğunu belirtti. Tam o sırada sanatçı kapıda belirip Rilke'yi içeri davet etti.

Az eşyayla döşenmiş odalar Rilke'ye Tolstoy'un Rusya'daki sade evini hatırlattı. Gaz veya elektrik yoktu; Rodin pencereden dışarıya, doğaya odaklanabilmek için alt kattaki duvarlara hiç resim asmamıştı. Tek süs eşyası, antikalarıydı; sayısı gittikçe artmakta olan çömlek vazo koleksiyonu, klasik Yunan nü objeler, Etrüsk eserleri ve kırık Roma Venüsleri. Basit bir sehpa ve arkası düz ahşap birkaç sandalye vardı çünkü Rodin yastıklı sandalyelerin gereğinden fazla rahat olduğuna inanıyordu; bir defasında "Günün her anında yarı yatar pozisyonda olmayı onaylamıyorum"[169] demişti. Ziyaretçilerden biri, bu ev insana "Rodin'in yaşama eylemini hemen hemen hiç önemsemediğini hissettiriyor"[170] demişti.

Ardından Rodin, etrafı dolaştırmak için Rilke'yi dışarı çıkardı. Yürürken Rodin, Rilke'ye hayatını anlatmaya başladı ancak konuşma şekli görev başında bir gazeteciye anlatır gibi değildi. Rilke'nin bir sanatçı olduğunu anlayarak hikâyelerini genç şairin faydalanabileceği dersler şeklinde aktardı. Her şeyin ötesinde Rodin, şunu vurguladı, *Travailler, toujours travailler*. Çalışmalı, her zaman çalışmalı, dedi. "Ben gençliğimi buna adadım."[171] Çalışma kelimesini "sanat" kelimesine tercih ediyordu; insan sanatı yaşamalıydı. Bu,

eğer sanat uğraşısı sırasında dikkatinizi dağıtacaksa iyi şaraptan, insanı uyuşturan rahat kanepelerden, hatta kendi çocuklarınızdan vazgeçmek anlamına geliyordu.

Rodin hızlı hızlı Fransızca konuşurken, Rilke onun tavsiyelerini mümkün olan en iyi şekilde dinledi. Rilke heykeltıraştan gözlerini ayırmıyordu ancak Rodin nadiren dinleyicilerine doğrudan bakardı. Sanatçı, bir konuya kendini öyle kaptırırdı ki bazen dinleyicilerin dikkatlerini verip vermedikleri şöyle dursun kime hitap ettiğini bile tamamen unuturdu.

Rodin nihayet nefes almak için durakladığında, Rilke ona küçük bir armağan getirdiğini söyleyerek bir giriş yaptı. Ona şiirlerin olduğu birkaç sayfa sundu, Rodin şiirlere kibarca bir göz attı. Şiirler Almanca olsa da Rodin'in şiirleri başını sallayarak okumasını, en azından şiirlerin biçimini onayladığına dair kesin bir ipucu olarak değerlendirdi Rilke.

Öğlen açık havada yemek yemek için bir masada toplandılar; kırmızı burunlu bir adam, on yaşlarında bir kız çocuğu ve daha önce Rilke'ye kapıyı açmış olan, ellili yaşlarının sonlarındaki kadın da onlara katıldı. Rodin, konuklarının hiçbirini Rilke'yle tanıştırma zahmetine girmedi. Onlarla, sadece yemeğin geç kaldığını şikâyet etmek için konuştu. Kadının yüzü öfkeyle buruştu ve elinde tuttuğu yemekleri gürültüyle masaya bıraktı. Rilke, kadının hiddetli cevabını anlamasa da maksat apaçık ortadaydı. Rilke, kızgınlığın masada böylesine açık bir şekilde gösterilmesinin tek açıklaması olabileceğini düşündü. Kadın, Rodin'in karısı olmalıydı.

Rose Beuret, misafirlerine *Hadi yiyin!* diye bağırdı. Rilke itaat etti, etten kaçınmak için tabağının kenarındakileri gergin bir şekilde küçük lokmalar halinde yemeye başladı. Rilke'nin vejetaryenliğini utangaçlık olarak değerlendiren bir garson Rilke'nin tabağına daha da çok et koydu. Rodin, tüm bunlardan bihaber, sanki yalnız başına yiyormuş gibi gürültüyle yemeğini kaşıkladı.

Nihayet yemek sona erdiğinde Rodin ayağa kalkıp misafirini kendine katılması için stüdyoya davet etti. Rahatlayan Rilke, Rodin'le birlikte evin içinde tur attı ve heykeltıraşın Dünya Fuarı'nda sergilediği pavyonunun hemen diğer yanda durduğunu fark etti. Serginin bitiminden sonra Rodin, komşusundan bir parça arazi satın alarak fuardaki sergisinin tamamını kendi mülküne göndermişti.

Bu pavyon her gün, Rodin'in o güne kadar elde ettiği en büyük başarıyı hatırlatıyordu. Kasım 1900'de fuar bittiğinde Rodin, iki yüz bin frank değerinde eser satmıştı ve sergisi öyle çok ziyaretçi çekmişti ki tüm pavyon Meudon'a gönderildikten sonra Alman yayıncı Karl Baedeker, valiye yazarak şehirdeki "Rodin Müzesi"nin (Musée Rodin) açık olduğu saatler hakkında bilgi istemişti.

Bir çocuğun oyuncaklarla yaptığı gibi Rodin de etrafını kendi heykelleriyle çevrelemiş gibi geldi Rilke'ye. Bu adamı, günlerini en kıymet verdiği eşyaları arasında geçirmekten başka hiçbir şey daha fazla mutlu edemezdi.

Ardından stüdyoya gittiler, neredeyse tamamı camla kaplı, yüksek bir binaydı bu. Rodin kapıyı açtığında, gördüğü manzara karşısında Rilke'nin nutku tutuldu. Stüdyo, "tüm bir yüzyıla ait eserleri"[172] içeriyordu adeta. Beyaz önlüklü ustalar iri mermer parçalarını yontuyor, tuğla ocaklarının ateşini iyice alevlendiriyor ve yerde taş blokları sürüklüyordu; bu haliyle atölye yaşayan bir ekosistemi andırıyordu. Rilke güneşin kemerli camdan içeri dolup sıralar halinde duran alçı gövdeleri melekler gibi ya da "akvaryum sakinleri" gibi aydınlattığını yazmıştı. Parlak beyazlık, şairin cansız gözlerini, kar körlüğü olan birinin gözlerini kavurur gibi yaktı; dayanması çok güçtü. Ancak bu yine de Rilke'yi açgözlülükle her şeyi içine almaya, anlamaya çalışmaktan alıkoymadı.

Birkaç dakika sonra Rodin, hayret içinde kalmış ziyaretçisini kendi başına dolaşabilmesi için yalnız bıraktı. Rilke nereden başlayacağını bilmiyordu. Çok fazla sayıda tamamlanmamış heykel vardı: masa üstlerinde yığılmış uzuvlar, yanlış kafanın takıldığı bir gövde, birbirine dolanmış kol ve bacaklar. Sanki bir köyü fırtına vurmuş da her yere vücut parçalarını saçıp savurmuş gibi görünüyordu. *Cehennem Kapısı* eserinin metrelerce uzunluktaki parçaları da dahil olmak üzere Rilke'nin sadece kitaplarda okuduğu döküm çalışmaları, raflarda ve vitrinlerde dağınık bir şekilde duruyordu.

Rodin'in, ellere, vücudun tüm diğer bölümlerinden daha fazla önem verdiği apaçık ortadaydı. Bilgili bir ziyaretçi, *usta*yı memnun etmek için *"Elleri görebilir miyim?"* diye sorması gerektiğini bilirdi. Farklı farklı biçimlerde, stüdyonun her yerindeydiler: yaşlı bilge eller, bir çift sıkılmış yumruk, katedral kulesi gibi eğimli iki parmak ucu. Rodin bir defasında, toplam on iki bin el yonttuğunu

ve bunlardan on binini "parçaladığını"[173] iddia etmişti. Tıpkı eski işvereni Carrier-Belleuse için yıllarca el ve ayak şekillendirdiği gibi, Rodin atölyesindeki çırak adaylarını da el biçimlendirme becerileriyle ilgili sınıyordu.

Rilke bu ellerin içerdiği dersi hemen anladı ve şöyle yazdı: Çoğu zaman "küçük parmağımdan daha büyük değil ama görenin kalbini küt küt attıracak bir yaşamla dolu... her biri bir parça aşk, adanmışlık, iyilik ve arayış."[174] Rilke, ne zaman şiirinde ellerden bahsetse onları hep dünyaya birer uzantı olarak tanımladı. Eller ihtiyaçtı: âşığına uzanan bir kadın, annesini tutan bir çocuk, yol gösteren bir akıl hocası. Rodin için, bir el kendi içinde bir dünyaydı, eksiksiz ve içten çözülmüş. Bedenin anlatısında sadece bir cümle değildi, kendi hikâyesini çizgileriyle, hatlarıyla anlatır ve bunlar bir şiirin dizeleri gibi anlama kavuşurdu.

Rilke, Rodin'in kafasından çok, elleriyle hayal kurduğunu ve bu sayede her fantezisini gerçekleştirebildiğini düşündü. Rilke'nin tek dileği, Rodin'in kendisini artık o dönüştürücü ellerine almasıydı. Kendi yaşam amacının önceden belirlendiğine inanıyordu; tek ihtiyacı olan onu canlandıracak bir ustaydı. Sadece elleriyle metalden adamları harekete geçirebilen ve taştan kalp atışları çıkarabilen bir adam olan Rodin, Rilke'nin *Dua Saatleri Kitabı*'nda tarif ettiği bu hayat değiştirici dokunuşa sahipmiş gibi görünüyordu:

> ihtiyacım var bir ortaklığa
> tek bir düşünce doğrultusunda
> beni bir nesne gibi kuşatan, -
> kalbinin kocaman ellerine -
> (yönelseler onlar bana doğru)[175]

Saat üç olduğunda, Rilke gözlerini bir günde alabileceği kadarıyla doldurmuştu. Akşamın erken saatlerinde Paris'e döndüğünde, gözleri tüm gördüklerinden dolayı iyice yorulmuştu ve ağrıyordu. Ancak yine de o gece Westhoff'a bir mektup göndererek bu ziyaret sayesinde Paris'e ve oraya gidişi konusunda duyduğu umudun yenilendiğini söylemeyi başardı. "Böylesine bir yüceliğin var olması ve bizim de bu geniş, korku dolu dünyanın içinden ona ulaşabilmemiz beni çok memnun ediyor."[176] Ama artık mürekkebi etrafa

bulaştırıyordu ve sözlerini noktalamak zorundaydı: "Gözlerim de acıyor ellerim de."

Rilke, birkaç gün sonra Meudon'a geri döndü. Yine, Rodin ve Beuret ile tuhaf bir yemek yedi; aynı genç kız yine sofradaydı. (Rilke, onun Rodin'in kızı olduğunu düşündü, ancak muhtemelen bir komşuydu çünkü çiftin sadece bir oğlu vardı.)

Öğle yemeğinden sonra, iki adam bahçedeki bir banka geçtiler. Kız onları takip etti ve hemen yanlarına, yere oturdu, dönüp patikadaki çakıl taşlarını incelemeye başladı. Birkaç kez yanlarına gelip Rodin'e baktı, heykeltıraş konuşurken onun ağız hareketlerini izledi ama fark edilmediği için tekrar geri çekildi.

Birkaç dakika sonra kız geri geldi, bu sefer Rodin'e ufak bir menekşe verdi. Çiçeği çekinerek sanatçının kocaman eline yerleştirdi ve bir şeyler söylemesi için bekledi. Fakat Rilke, Rodin'in bir şeyler söylemek yerine "bu küçük utangaç elin geçip gitmesine, menekşenin geçip gitmesine, çocuğun geçip gitmesine, sevgi dolu küçük bir anın geçip gitmesine"[177] izin verdiğini fark etti. Rodin, Rilke ile konuşmaya devam etti ve kız sonunda vazgeçti. Şaire eğitimi hakkında bilgi veriyordu ve öğrencilerine körü körüne kopyalamayı öğrettiğine inandığı sanat okullarıyla ilgili bir nutuk atmaya girişmişti. Çoğu öğretmenin, "kalbine aşılanmış"[178] bir gözle, duygularıyla görmeyi öğreten Lecoq gibi olmadığını söyledi.

Kız, Rodin'in dikkatini çekmek için son bir çabayla geri döndü. Bu seferki yemi, salyangoz kabuğu, ustanın dikkatini çekti. Rodin, kabuğu avucunda ters çevirdi ve gülümsedi: "*Voilà.*"[179] [İşte bak!] Burada Yunan sanatının mükemmel bir sureti var, dedi Rilke'ye. Yüzeyi pürüzsüz, geometrisi basitti ve içsel bir hayatla ışık saçıyor gibi görünüyordu. Dışında doğanın mutlak kanunlarını taşıyordu, tıpkı mükemmel bir model gibiydi.

Ve o anda salyangoz Rilke'ye, heykeltıraşın farklı zihin yapısını göstermişti: kendi isteğinin dışındaki her şeye ilgisiz, içine doğru kıvrılan bir sarmal. Rilke, kızın bir kez daha arka plana çekilmesini izledi ve sonunda kendisi de konuşabildi. Rilke, hantal Alman aksanını özenle bastırarak, Rodin'e bir sanatçının hayatında aşkın rolü konusundaki görüşlerini sordu. Kişi, sanatı ve ailesi arasında nasıl denge kurmalıdır? Rodin, yalnız olmak en iyisi diyerek cevapladı

ama belki insanın bir karısı olması da iyiydi, sonuçta, *un homme besoins une femme* [her erkeğin bir kadına ihtiyacı var].

O akşam Rilke, Rodin'in ona gösterdiği acımasız gerçekler üzerine düşünmek için ormanda tek başına yürüyüşe çıktı. Heykeltıraşın evi bunaltıcıydı. Ailesinde hiç sevgi yok gibi görünüyordu. Fakat Rodin tüm bunların farkındaydı ve hiç umursamıyordu. Kendisinin ne olduğunu, bir sanatçı olduğunu biliyordu ve onun için önemli olan tek şey buydu. Kendi kanunlarına uyuyordu, başkalarının standartlarıyla değerlendirilemezdi. Rodin içinde kendine ait bir evren taşıyordu ve Rilke bunun başkalarının yaratmış olduğu bir dünyada yaşamaktan daha değerli olduğuna karar verdi. Aslına bakılırsa, sanatçının Rilke'nin şiirini anlayamaması ve başka bir dil bilmemesi şimdi iyi bir şey gibi görünüyordu. Bu cehaleti sayesinde kendi kutsal alanında güvenle var olabiliyordu.

Şair serin, nemli havayı soludukça içinde bir boşluğun açıldığını hissetti. Bu, oraya nasıl gideceğini henüz bilmese de artık varış noktasını fark etmiş olmanın getirdiği rahatlamaydı. Rodin'e ve onun sıkı çalışmayla hedefine ulaşacağı yönündeki güvencesine inanıyordu.

Rilke ormandan döndüğünde her şey farklı görünüyordu. Artık etrafında sadece güzellik görüyordu: durgun gökyüzü, gölde yüzen üç kuğu, sarmaşıklardan gökyüzüne uzanan gül tomurcukları. Kestanelerle kirlenmiş araba yolu bile artık yeni bir amaca hizmet eder gibi görünüyordu: Önünde uzanan yola rehberlik etmek. Hayat gidilen yolda zorluklar sunabilir ancak gerçek bir sanatçı önünde uzanan yola odaklanmaktan vazgeçmez. O gece Rilke Westhoff'a, sanatçı "ne sağına ne de soluna bakmalıdır"[180] diye yazdı. Bu yüzden Rodin ve Tolstoy gibi büyük adamlar eksik hayatlar yaşamıştır, "büyümesine engel olunmuş, artık ihtiyaç duyulmayan birer organ gibi." "Kişi birini seçmelidir. Ya mutluluğu ya da sanatı."

Tabii, insan bu haberin, o sırada Almanya'da kızları Ruth'a tek başına bakan Westhoff tarafından nasıl algılandığını merak ediyor. Rilke, kendisi ve Westhoff'u aynı kulvarda olan bir çift yerine öncelikle iki sanatçı olarak tanımlamayı tercih ediyordu; paralel ancak birbirinden ayrı yollarda olan iki sanatçı. Westhoff'un sanatını destekliyor ancak onun çocuk bakımı konusundaki yılgınlığına pek anlayışla yaklaşmıyordu. Westhoff bitkinlikten yakındığında

biraz yorgun olmanın sağlıklı olduğunu söylüyordu. Kimi zaman bu lütufkâr yaklaşımını sözde övgülerle yumuşatırdı: Sen çok güçlü ve cesursun, diyordu, "sadece tek bir gece seni rahatlatmak için yeterli olur."[181]

Fakat o eylül, Westhoff çok kolay boyun eğmedi. Paris'te olma ve bir kez daha Rodin'e erişebilme isteğinde ısrarcıydı. Rilke kabul etti ama Ruth'u getirmemesi için onu ikna etti. Paris'in bir çocuk için hiç uygun bir yer olmadığını söyledi. Korkunç pahalıydı, oteller sıkış tıkıştı ve çalışmaktan başka hiçbir şeye ayıracak zaman yoktu. Westhoff'a, Rodin'in de aynı şekilde hissettiğini söyledi. "Ona senden, Ruth'tan ve onu bırakmanın ne kadar üzücü olduğundan bahsettim; bir süre sessizce durduktan sonra olağanüstü bir ciddiyetle, 'Evet, insan çalışmalıdır, sadece çalışmalıdır. Ve sabırlı olmalıdır' dedi."[182]

Westhoff, Ruth'un Worpswede'e yakın bir kasaba olan Oberneuland'da, kendi anne babasının yanında kalmasını planladıve ertesi ay Rilke'ye katılmak için hazırlıklar yapmaya başladı.

Rilke, Rodin'le sadece on gün geçirdikten sonra yeni ustasına bir mektup gönderdi. Birbirlerini bu kadar çok sık görürken mektup yazmasının tuhaf gelebileceğini kabul ediyordu ancak dil engeli yüzünden kendisini tam olarak ifade edemediğini hissediyordu. Ancak küçük odasının sükûnetinde Rodin'e, kendisine ne kadar çok ilham verdiğini tam olarak anlatabilecek sözcükler üzerinde çalışabilirdi. Ona, yalnızlığın ıstırabına dayanabilmesi, fedakârlığın kabulü ve "yoksullukla ilgili endişelerini dahi yatıştırabilmesi"[183] için güç vermişti. Karısının da bu konuda kendisiyle hemfikir olduğunu ve kısa zaman sonra Paris'e geleceğini söyledi. Her ikisinin de orada iş bulabilmesi halinde süresiz olarak kalmayı ümit ediyorlardı. Bu yolculuğun "hayatının müthiş bir şekilde yeniden canlanması" anlamına geldiğini sezdiğini söyledi.

Rilke Rodin'e ayrıca, Lüksemburg Bahçeleri'nde yaptıkları son gezintilerinden birinde aklına gelen birkaç dizesini gönderdi. "Bu dizeleri neden yazıyorum? Onların iyi olduğunu düşünmeye cesaret edebildiğim için değil; elime yön veren, size yakınlaşmak arzusudur" diye yazdı. Rodin için "hayatım ve sanatım için kendime örnek aldığım kişi olmuştu"[184] diyordu şair. Rilke, Almanca

dizelerinin Rodin için anlaşılmaz olduğunu biliyordu ama yine de heykeltıraşın şiirlerine göz atmasını arzu ediyordu. Sonra mektubunun esas konusuna geldi: "Size gelme sebebim sadece hakkınızda bir inceleme yazmak değil" diye itiraf etti, "size şunu sormak: Nasıl yaşamalıyım?"

Rodin'in bu mektuba cevap verip vermediğini bilmiyoruz, ancak sanatçı sonraki dört ay boyunca şaire stüdyosunu açtı; bu Rilke için mümkün olan her an heykeltıraşla bağlantı kurabilmesi için ihtiyaç duyduğu tüm cesareti sağlayan bir teklifti. Ustanın, şairi Meudon'a sabah saatlerinde davet ettiği günler en iyileriydi. Rilke elinde daha önce hazırladığı bir soru listesiyle geliyor, göl kenarında oturuyorlar ya da yürüyüşe çıkıyorlardı ve görüşmeleri çoğu kez öğleden sonraya kadar devam ediyordu. Rodin, öğrencisi için yeni metaforlar uydurmaktan büyük keyif alıyor, Rilke de bunları ekmek kırıntılarını gagalayan bir güvercin gibi not alıyordu. Rodin bir defasında yerden kopardığı bir mantarı göstererek "Bak, sadece bir gecede oluyor; tek bir gecede tüm bu perdeler oluşuyor" demişti. Mantarın tersini çevirerek alt kısmını göstermiş ve "Bu iyi bir çalışma"[185] diye eklemişti.

Diğer günler Rilke stüdyoda duruyor, Rodin çalışırken onu seyrediyordu. Sanatçının aletlerini birer kılıç gibi ustaca kullanarak kol, bacak ve kafaları tek hamlede acımasızca kesmesini ve kili nefesi kesilene kadar şeritler halinde yarmasını izliyordu. Alçıyı, havayı bir toz bulutu kaplayana kadar yontuyordu. Ekleyerek çalışan bir heykeltıraştı, önce parçaları oluşturur sonra onları bir araya getirirdi. Yırtıcı bir kuşun pençesinden alır gibi, bir uzvu bir anda kapar, hemen ardından bir bakmışsınız çöpe atıverirdi. Kimi zaman bedenleri tamamen kolsuz veya bacaksız bırakırdı. Yazar Jean Cocteau, çoğu zaman "çıkan sonucun, baştan aşağı sağlam bir şekilde inşa edilmiş bir ev gibi değil merdivenin bir bölümü, bir balkon veya bir kapı parçası gibi göründüğünü"[186] söylemişti.

Rodin, Rilke'nin daima yaptığı gibi, ruhundan kusursuz ifadeler çıkartıp onları pasif nesnelere akıtmak için ilham beklemezdi. Rodin'e göre Tanrı, "bize doğrudan ilham gönderemeyecek kadar yüceydi." Kendi "dünyevi meleklerini yaratmak"[187] sanatçının işiydi. Bu nedenle Rilke monografisinde, Rodin'in biçimlenmemiş kile yaklaşımının "çıkacak sonucun ne olduğunu bilmeden, yolunu

bulmak için karanlıkta bir noktadan diğerine ilerleyen bir solucana benzediğini"[188] yazacaktı. Kocaman elleriyle kavrar, iyice uğraşır ve nesneyi bütünüyle tanımaya başlardı, bu süreç içinde onu canlandırarak hayata geçirmiş olurdu. "Yaratıcı sanatçının seçme hakkı yoktur. İşi konusunda boyun eğmez bir sorumluluk duygusuyla dolu olmalıdır"[189] diye yazmıştı Rilke.

Rodin'in bu aşırı hareketli tarzının sonucunda ortaya çıkan çalışmalar da oldukça dinamikti. Rodin, figürlerindeki devinim duygusunu artırmak için ışığı hünerle kullanırdı. Düzlemlerin geometrisi tam olarak doğru şekilde hizalandığında, ışık yüzeylerden dışarı doğru fırlayarak bir hareket yanılsaması yaratırdı. Rodin, bazen ışık ve gölge arasındaki kesişim noktalarını aydınlatan bir mum testiyle bu etkinin başarısını ölçerdi. Bir keresinde, bu testi Louvre'daki bir öğrenciye gösterdi. Bir akşam, kapanmadan hemen önce müzeye gitti ve Milo Venüsü'ne bir mum tutarak onu aydınlattı. Öğrenciye, kendisi mumu heykelin hatları etrafında dolaştırdıkça ışığı takip etmesi talimatını verdi. Işığın tek bir boşluk, çatlak veya bağlantı yerini atlamadan yüzey üzerinde nasıl kaydığını fark etmesini istedi. Mum ışığının bütün kusurları açığa çıkardığına inanıyordu.

Rilke'nin Paris'teki ilk ayının sonlarına doğru, Rodin gereğinden çok zaman alacak bir portre siparişi aldı. Hafta sonları boyunca çalışmaya başladı, Rilke ile uzun sohbetlerini sürdüremeyecek kadar meşguldü artık. Şair, Paris'te kendi başına daha fazla zaman geçirerek sanatçıya biraz alan tanımaya karar verdi. Rodin'in sanatsal gelişimini, sanatçının kendi şehrinde ayak izlerini takip ederek izleyebilirdi. Rilke, Louvre'a gittiğinde sergilenen çalışmalarla ilgili güçlü görüşlere sahip olduğunu fark edince şaşırdı: *Semadirek Kanatlı Zaferi* artık onun için bir devinim "mucize"si[190] iken *Milo Venüsü* onun için fazla durağan ve pasifti.

Rilke, Rodin'in küçük bir oğlan çocuğuyken birçok resmin kopyasını çizdiği Bibliothèque Nationale'de bir hafta geçirdi, her gün saat dokuzdan beşe kadar kütüphanedeydi. Rilke'nin hedefi, Rodin'in yaptığının aynısını Fransız sembolistlerle yapmaktı; parmakların ıslak kilde kaydığı gibi Baudelaire ve Valéry'nin gelenekleri içinde rahatça hareket edene değin onların izini sürecekti.

Ayrıca Rodin'in taptığını bildiği o "ortaçağ sıradağlarını", Gotik katedrallerinin reprodüksiyonlarını da inceledi.

Şair, her gün kütüphane kapandıktan sonra Sen Nehri kıyısındaki pansiyonuna geri yürüyor, Notre Dame'ın iki kulesi üzerinden batan güneşi seyretmek için Île de la Cité'de duraklıyordu. Bakire Meryem için yapılan katedral birbiri ardına gelen savaşlardan sonra harap edilmiş ve onarılmış, süslemeleri yağmalanmıştı, buna rağmen isim sahibinin erdemli iradesi gibi duvarları tüm gücüyle, bozulmadan ayakta kalabilmişti. Rilke'ye göre tüm bu aşağılamalara dayanabilmesi ve baki kalması onu daha da güzelleştiriyordu. Bu saatler nehrin "gri bir ipeğe" dönüştüğü ve şehir ışıklarının gökyüzünden düşen yıldızlar gibi parladığı zamanlardı. Karanlık bastırdığında insanlar, müzikleri ve parfümleriyle şehri bir kez daha kirletecekti ama katedraller her zaman bu duygulara karşı bir sığınak sağlardı. Bir katedral, bir orman veya bir okyanus gibiydi, tüm dünyanın sustuğu ve zamanın durduğu bir yerdi.

Bir katedralin önünde durup da onun yapımı için verilen emek üzerine düşünmemek neredeyse imkânsızdı. Büyük zahmet gerektiren yaratım süreci dört dörtlük yapının kendisi kadar zorlayıcıydı. Rilke katedral işçilerinin yıllar boyunca her gün işe gelip taş üstüne taş ekleyerek çalışması fikri karşısında hayrete düşüyordu. "Bu inşaatçıların ilhamları tükenseydi" katedrallerin hiçbir zaman bitmeyeceğini düşünüyordu. Sadece bu görüntü bile ne kadar üzücü olurdu. Katedraller tamamlanabilmişti çünkü zanaatkârlar bu işi hayatları haline getirmişti.

Rodin'in mantrası, Çalışmalı, her zaman çalışmalı, Rilke'nin Worpswede'de, sanatın ve hayatın kaynaşmasına ilişkin öğrendiği her şeyle çelişiyordu. Ne var ki şair yıllar boyunca endişeyle bulutları izleyerek hiç gelmeyecek bir ilham perisini beklemişti. Rodin, onun harekete geçmesi için bir örnek olmuştu. Artık çalışmak, hiç beklemeden yaşamak anlamına geliyordu. Bunun da ötesinde Rilke şu sonuca varmıştı: "Çalışmak, hiç ölmeden yaşamaktır."[191]

7. Bölüm

Biyografi yazarları, anlatmaya en baştan başlardı, elindeki kör bıçakla tahta oymakla meşgul olduğundan yemeğini bile yemeyen bir çocuk tarif ederlerdi. Sevr'de vazo fabrikasında çalışan genç bir adamı anlatırlardı. İlk yıllarında üzerinde etki bırakanları saptarlardı –Dante, Baudelaire ve Michelangelo– ve peygamberlere özgü uyanışından, gelecekteki dehasının o parlama anından bahsederlerdi. Bu anlatım biçimi, hem "alışılmış" hem de "dokunaklı"[192] olurdu.

Ne var ki Auguste Rodin'in hikâyesini anlatmak için bu yanlış bir yol olurdu ya da en azından Rilke bu şekilde aktarmak istemiyordu. Rodin, ekim ayında İtalya'daki bir arkadaşını ziyarete gitti, böylece Rilke hiç kesintiye uğramadan üç hafta boyunca monografi üzerinde çalışabilecekti. Pansiyondaki kırık masasında, her zaman o çok korkulan ilk sayfaya nasıl yaklaşabileceğine dair tüm yolları hayal etmeye başladı.

Pencereden dışarı, karşı taraftaki tuğla duvara baktı. Odayı arşınlıyor, oyalanıyordu. Hastanelerden gelen iyot buharı ve patates kızartmasının yağlı, pis kokusunun havada birbirine karışması, pencerelerini kapatmaya alışkın olmayan Rilke için tam bir işkenceydi. Koku artık dayanılmaz hale gelince Rilke Lüksemburg Bahçeleri'nde yürüyüşe çıktı, başını kapıya yasladı ve derin bir nefes aldı. Ancak kaldırım kenarlarındaki bahçelerde çok yoğun bir şekilde ekilmiş çiçeklerin kokusu bile hassas duyularını rahatsız etti.

Rilke daima saat sekizden önce, sarhoşlar sokakları işgal etmeden pansiyonuna dönerdi. Masasına döndüğünde, daha önceki kokuların yerini akşamları yakılan gazyağı lambalarından gelen kokular almıştı, kitaba Rodin'i meşhur eden heykelleri anlatarak başlamayı düşündü. Ancak Rodin'in ününün sanatıyla hiçbir ilgisi olmadığına karar verdi. Bir kâğıda şöyle yazdı: "Şöhret, yeni bir isim etrafında bir araya gelen tüm yanlış anlamaların toplamından başka bir şey değildir."[193]

Rodin'in çocukluğundan da başlayamazdı çünkü heykeltıraşı şahsen tanıdıktan sonra Rilke onun doğuştan müthiş biri olduğuna karar vermişti. Onun yüceliği bir gotik katedrali ya da tam çiçeklenen bir kestane ağacı gibiydi. Bu hikâyeyi anlatması için Rilke'nin dallarla başlayıp geriye doğru gitmesi, gövdeye uzanıp ardından çatlamış tohumların yattığı kirin içine dalıvermesi gerekiyordu.

Rilke uyuyamayacağını bile bile yatağına uzandı. Titreşen tramvayların gürültüsü tümüyle rahatlamasına engel oluyordu. Bir an için uykuya dalsa bile komşular hemen gelip merdivenlerden öylesine gürültüyle çıkarlardı ki kapıdan içeri dalacakları korkusuyla yatağında dimdik oturmaya başlardı.

Uyanık bir halde yatarken, sık sık Baudelaire'i bir koruyucu melek gibi düşüncelerine davet ederdi. Onun *Paris Sıkıntısı* eserinde yer alan "Sabah Saat Birde" şiirini, kendi kendine ezberinden okurdu: "Hele şükür! Yalnızım! ... insan yüzünün acımasız baskısından kurtuldum."[194] Ancak hemen ardından kendini Baudelaire ile kıyaslamaya başlar ve içine yeni bir endişe çöreklenirdi.

Rodin'in hiçbir zaman böyle bir sorunu olmadı. Asla neden bir sanatçı olduğunu veya sanatçı olup olmaması gerektiğini sorgulamadı. Bu gibi şüphelerin yalnızca kişinin dikkatini dağıttığını bilirdi ve artık Rilke de tek önemli şeyin iş olduğunu kabul etmeye başlamıştı. Şimdiye kadar ustayla o kadar çok zaman geçirmişti ki artık kafasının içinde onunla baştan sona hayali bir konuşma gerçekleştirebiliyordu:

"Nasıl bir hayatınız oldu?"

"İyi."

"Hiç düşmanınız oldu mu?"

"Beni çalışmaktan alıkoyabilecek hiçbir düşmanım olmadı."

"Peki ya şöhret?"

"Çalışmayı bir vazife haline getirdi."

"Arkadaşlarınız?"

"Benden çalışmalar üretmemi bekliyorlardı."

"Peki kadınlar?"

"Çalışmalarım sırasında onlara hayranlık duymayı öğrendim."

"Ama bir zamanlar gençtiniz?"

"O zaman diğer herkes gibiydim. Gençken hiçbir şey bilmezsiniz, bilgi sonradan ve yavaş yavaş gelir."[195]

Rilke, Rodin'in yokluğunda hayranlık duyduğu başka sanatçılarla arkadaşlık etti. Rilke'den sadece beş yaş büyük olan ancak o sene Venedik Bienali'nde sergilenen pek çok eseriyle Avrupa'da halihazırda iyi tanınan portre ressamı Ignacio Zuloaga ile tanıştı. Bask sanatçı, fıçı gibi göğsü ve gür siyah sakallarıyla çevresine çabalamadan bir güven saçıyordu. Tabloları için önceden eskiz yapma zahmetine girmiyor, onun yerine karakalemle doğrudan tuval üzerine taslak çiziyor ve sonrasında bunların içlerini daha koyu renk boyalarla dolduruyordu.

Rodin, Zuloaga'dan o kadar çok etkilenmişti ki bir defasında bir tablo karşılığında üç tane bronz heykel vermişti. Rilke daha sonra şöyle bir sonuca varacaktı: Rodin dışında, Paris'te "[onu] derinden ve kalıcı bir şekilde etkileyen"[196] tek kişi Zuloaga'ydı. Ne var ki aralarındaki ilişki büyük ölçüde tek taraflı gibi görünüyor. Rilke'nin Bask sanatçıya hayranlığını ifade ettiği pek çok mektuba rağmen Zuloaga hiçbir zaman Rilke'nin muhtemelen arzu edeceği kadar coşkuyla cevap vermemiştir. Bununla beraber, Zuloaga, Rilke'ye stüdyosunu ziyaret etmesi için bir sefer izin vermiş ve şairi bir başka büyük ustanın, El Greco'nun eserleriyle tanıştırmıştı. Yunanistan doğumlu bir İspanyol olan Rönesans ressamının İncil'le ilgili asi tabloları, Rilke'yi daha önce sadece kâbuslardan tanıdığı şiddette bir yoğunlukla çarptı. El Greco'nun mum alevi gibi uzun ve kıvrımlı, orantısız bedenleri zamanın çok ötesinde görünüyordu üstelik bu tablolar on altıncı yüzyılda yapılmıştı.

O ay Rilke, aynı zamanda karısının gelişiyle ilgili düzenlemeler yapmak zorundaydı. Latin bölgesindeki pansiyonunun birkaç apartman güneyinde, l'Abbe de l'Éppé Sokağı, üç numarada her ikisine de daire kiraladı. Aynı çatı altında olacaklar fakat ayrı odalarda kalacaklardı. Çift, birbirlerini sadece pazar günleri görüyor ve görüştüklerinde birbirlerine sıklıkla *Niels Lhyne*'dan pasajlar okuyorlardı. Rilke, Westhoff'un doğum gününde ona Gustave Geffroy'un makalelerinden oluşan "The Artistic Life" [Sanatsal Yaşam] dizisinin bir cildini aldı ve üstüne "Clara'ya. Sevgili anne. Sanatçı. Arkadaş. Kadın"[197] yazdı. Eşi veya sevgilisi olmasından hiç bahsetmiyordu. Ancak o zamanlar, Westhoff bu sıfatların eklenmemiş olmasını önemsememiş olabilir. Hemen ilk ayında pek çok heykel siparişi almıştı, dolayısıyla Paris'e ikinci gelişi ilkinden çok daha tatminkârdı.

En mühimi, nihayet Rodin'in gözlerine kavuşmuştu. Rodin, stüdyosunu ziyaretçilere açtığında, neredeyse her cumartesi Westhoff, eleştirmesi için çalışmalarını heykeltıraşa götürüyordu. Rilke, "Rodin'in bu yakınlığı Westhoff'un kafasını karıştırmıyor, kendini oluşturması için çaba, güven ve huzur bulmasını sağlıyor ve Paris'te olmak onun için iyi bir şey" diye yazmıştı. Westhoff, kocasıyla birlikte Meudon'a yaptığı bir ziyaret sırasında, "özgür bırakılmanın, insanın çevresinin kendine iyi gelen şeylerle dolu olmasının" nasıl bir duygu olduğunu anımsadı, "güzel figürler ve parçalar birbirlerinin yanında, çimlerin üstünde ya da gökyüzünde duruyor, çimenler, insanı bir çocuk oyununa çağırır gibi davet ediyor ve ufak bir bunalımın tam ortasında, güneşin altında antik bir heykel gövdesi duruyordu."[198]

Rilke, artık neredeyse monografiyi yazmayı bitirmişti. Rodin'in sanatını her açıdan gözlemleyip değerlendirmişti ve bu onun dünyayı görme biçimini değiştirmişti: "Şimdiden çiçekler benim için sonsuz çoklukta ve hayvanlar karşısında tuhaf bir coşku hissediyorum. Şimdiden bazen insanları bile bu şekilde deneyimliyorum, eller başka bir yerde yaşıyor, ağızlar konuşmakta ve ben her şeye daha sessiz ve daha adil bir şekilde bakıyorum."[199] Ne var ki Rilke artık bir sanatçı gibi görmeyi öğrense de belirli bir sanat dalında henüz ustalaşmamıştı. "Sanatımın aracı nerede? Çekicim, benim çekicim nerede?"[200] diye merak ediyordu. Nesneleri sözcüklerin aracılığıyla nasıl oluşturabilirdi? Rodin'in sanat ilkelerini şiirine nasıl uygulayabilirdi?

Rodin, Rilke'ye kendisinin uzun yıllar önce henüz bir öğrenciyken yaptığı bir çalışmayı denemesini önerdi. Profesör Barye, genç Rodin'e *hayvanlara bak* demişti. Hayvanlara bakmak, gelecek vadeden figüratif heykeltıraşa ikinci sınıf bir görev gibi gelmişti başta. Ancak Rodin, kısa süre içinde hayvanların mağara ressamlarından bu yana sanatçılar için neden bir saygı nesnesi olduğunu anlamıştı.

O zamanlar hayvanat bahçeleri, daha önce keşfedilmemiş türler için bir araştırma merkezi ve sömürge kudretinin sembolüydü. Memlekette bir aslan veya maymun sergilemek denizaşırı ülkelerdeki cesur Fransız kâşiflerini onurlandırmak anlamına geliyordu. Sanatçılar için ise hayvanat bahçeleri, daha önce görmedikleri

estetik formlarla temaslarını sağlayan birer hayvan müzesiydi. Bir defasında yazar Henry James, Jardin des Plantes'ın Barye için "kendi Afrika'sı ve Asya'sı"[201] olduğunu söylemişti. Ressam Henri "Le Douanier" Rousseau da yıllarca orada, bir bankta otururak rüya gibi orman tablosu için ilham toplamıştı.

Rilke için, ayıların, ceylanların, flamingoların ve yılanların sergilendiği hayvanat bahçesi kapıların diğer tarafındaki insan denen mahlukun dünyasından daha kutsal bir yerdi. Rilke, kafeslere kapatılmış, parmaklıklar ardında sergilenen hayvanları birer nesne gibi incelemeye başladı, aynı Rodin'in kaideler üzerinde duran heykellere baktığı gibi. Her biri keşfedilmesi gereken birer dünyaydı. Rilke, bu yolculukta ona rehberlik etmesi için Münih'teki eski profesörü Theodor Lipps'in öğretilerini hatırladı ve daha sonra *einsehen* yani "içeriyi görmek" olarak adlandıracağı bilinçli bir gözlem süreci geliştirdi.

"İçeriyi görmek" ifadesi, bir şeyin yüzeyinden onun yüreğine yapılan ve algının duygusal bir bağa yol açtığı harikulade yolculuğu tarif ediyordu. Rilke, "içeriyi görmek" edimini "inceleme" kavramından ayırt etmeye özen gösteriyordu çünkü inceleme yapmanın sadece izleyenin bakış açısını yansıttığını ve bu yüzden sıklıkla hayvanları insana benzeterek algılama (antropomorfizme) ile sonuçlandığını düşünüyordu. Öte yandan, "içeriyi görme", nesnenin bakış açısını göz önüne alıyordu. Nesneleri insanlaştırmakla ilgili olduğu kadar insanları da nesneleştirmekle alakalıydı.

Örneğin, kişi bir kayayla karşı karşıya kaldığında, onun kaya olma halinin şekillenmeye başladığı yere içten bir dikkatle bakmalıdır. Ardından, gözlem yapan kişi kendi içinde de bir kaya oluştuğunu ve kendi merkezinin taştan kaynaklanan ağırlıkla battığını duyumsayıncaya kadar bakmaya devam etmelidir. Bu, kişinin bedeni içinde gerçekleşen bir algı türüdür ve gözlemcinin hem gören hem de görünen olmasını gerektirir. Empati ile gözlem yapmak için kişi hem gözleriyle hem de teniyle görür.

"Buna gülebilirsin ama" diye yazmıştı Rilke bir arkadaşına; "sana en büyük duygularımın, dünyevi mutluluğumun nereden geldiğini itiraf etmeliyim: tekrar tekrar, orada burada, tanrısal bir edime benzeyen 'içeriyi görme' sayesinde yaşadığım tarifsiz çeviklikte, derin ve ebedi anlardan."[202]

Rilke, dünyayı deneyimlemekten kaynaklanan sevincini bu şekilde tarif ederek Lipps'in kişinin empati yoluyla kendi zihinsel yalnızlığından kurtulabileceğine dair inancını tekrar etmiş oldu. Rilke Paris'te hayvanat bahçesinde çalışırken Lipps de Münih'te empati ve estetik haz kuramı üzerinde çalışıyordu. Bu konularda yazdığı çığır açıcı makalesinde kendi gözlemlerine dayanarak dört farklı empati türü saptadı: tam algısal empati (kişi günlük hayata dair nesnelerde hareket gördüğünde), ampirik empati (kişi insan olmayan varlıklarda insana dair nitelikler gördüğünde), ruh haliyle ilgili empati (kişi duygusal durumları renkler ve müzikle ilişkilendirdiğinde, "neşeli sarı"[203] gibi) ve bedensel dışavurumla ilgili empati (jestler veya hareketler içsel duyguları yansıttığında).

Hayvanlar, Rilke'ye eski profesörünün öğretilerine ilişkin çok yararlı bir vaka çalışması sağlamıştı. Hayvanlar, bir yandan insanlarla benzer dürtüler taşıdığından onlarla ilişki kurulabilir ama öte yandan onlarla ortak bir dile sahip olmadığımızdan bizim için temelde esrarengiz varlıklardır. O halde sanatçılar hayvanları dikkatle inceleyebilirler, ne var ki hayvanlar nesneler gibi değildir, onlar da kendilerini inceleyenlere bakarlar. Bu iki yönlü bakış, bu iki farklı hayatı birbirine bağlar ve Avusturyalı sanat tarihçisi Alois Riegl'in başarılı bir sanat eserinin gerekli bir bileşeni olduğunu ileri sürdüğü "seyircinin dahil olması"[204] hali gerçekleşir.

Rilke, her gün hayvanat bahçesine giderek "içeriyi görme" yeteneğini geliştiriyor, geceleri eve döndüğünde o gün gördüğü yaratıkların portre eskizlerini çiziyordu. Kendisini, özellikle tek başına duran, kafesini adımlayan panterin cezbettiğini fark etti. Rodin'in stüdyosunda bulunan alçı bir panteri anımsatmıştı ona. Heykeltıraş bu alçı pantere öyle hayran oldu ki –"*C'est beau, c'est tout*" [Çok güzel, hepsi bu]– eserin orijinal bronz halini görmek için Bibliothèque Nationale'e gitti. Teşhir vitrinini nihayet Rodin'in bu eserde ne gördüğünü anlayana kadar tekrar tekrar ziyaret etti.

> Ve bu küçücük alçı dökümden onun ne demek istediğini anladım, antikitenin ne olduğunu ve onunla bağını anladım. İşte orada, bu hayvanın içinde, bu modellemede aynı canlılık hissi mevcut, bu ufacık şey (elimin genişliğinden daha geniş değil, elimden daha uzun da değil) kocaman bir obje gibi, hepsi canlı, hareketli ve birbirinden farklı yüzlerce, binlerce yöne sahip. Ve tüm bunlar

> alçıdan bir objede! Etrafı sinsice kolaçan ederek arşınlamasının tam olarak ifade bulması, geniş pençeleri ve tüm gücünü yansıtan o teyakkuz hali, o sessizlik...[205]

Alçı panter Rilke'de, Rodin'in vitrinde Barye'nin tazı heykellerine rastladığında, cansız bir objenin yaşayan bir hayvan kadar yoğun bir canlılıkla hareket edebileceğini fark ettiği zaman hissettiklerine çok benzer bir duygu yarattı. Rilke bu düşüncelerle, panteri "ruh hali görselleri"[206] olarak adlandırdığı izlenimci çizimleriyle betimlemeye başladı, daha sonra bunları en tanınmış şiirlerinden biri olan "Panter"e dönüştürdü. Şiir, kafesinin içinde daireler çizen bir kedi görüntüsüyle başlar:

> Onun bakışı çubukların geçişinden
> öyle yorgundu ki, artık bir şey tutmuyor.
> Ona bin çubuk varmış gibi gelmesinden
> ve bin çubuğun ardında dünya yok oluyor.

Okur, panterin kafesini adımlamasını şairin içinde bulunduğu sanatsal duruma bir gönderme olarak yorumlamak isteyebilir. Ancakburada şair yoktur. Rilke, eski cafcaflı tasvirleriyle ilgiyi kendine çekmez. Sözgelimi, bize panterin büyüklüğü veya kürkü hakkında hiçbir şey söylemez. Bunun yerine, onu sadece içinde bulunduğu esaret açısından tasvir eder: Panter, sahip olmadığı özgürlüğe dönüşür. "Geçen" çubuklar hareket ederken, hayvan kafesin ta kendisi olmuş, *nesneye* dönüşmüştür.

Ardından Rilke'nin bakış açısı, panterin kendi ayak seslerini duymaya panterin bakış açısına evrilir. Rilke, bunu yaparak empati çemberini şiirin nesnesi haline getirmiş olur. Sona doğru, Rilke panterin gözlerine döner: "çekilir göz perdesi/sessizce". Sonra, imgeler panterin görüş alanına girer, bir tünele girer gibi bedeninin merkezine doğru hareket ederler, burada hapsedilir ve ebediyete dek tüketilmiş olurlar.

Rilke, nihayet kendi iç dünyasından nesnelerin maddi dünyasına uzanabileceği çıkış yolunu bulmuştu. Tıpkı genç Rodin'in Louvre'daki resimleri ezberlemesi gibi, şair de artık yazmadan önce imgelerin bir araya gelip kendi içinde şekillenmesine izin veriyordu. Rilke imgeleri yaratmıyor, onları içine alıyor ve kendisini

şekillendirmesini bekliyordu. Gelecekteki kahramanı Malte Laurids Brigge şöyle diyecekti: "Şiirler insanların sandığı gibi duygu değildir (bir insan çok erken yaşta hislere sahip olmaya başlar); şiirler deneyimdir."[207]

Kasım 1902'de yazılmış olan "Panter", Rilke'nin genellikle "nesne şiirleri"[208] olarak andığı, çığır açan, *Yeni Şiirler* derlemesinin ilk yapıtıydı. Rodin'in izlerini derinden taşıyan, bir heykel gibi oluşturulmuş bu çalışma, aynı zamanda Rilke'nin farklı sanat dallarının bir tür simyasını oluşturmaya ilişkin ilk denemesiydi. Radikal bir şiir deneyimiydi, yıllar sonra John Banville'in *New York Review of Books*'ta yazdığı gibi "Eliot veya Pound'un eserleri kadar devrimciydi."[209] Ancak bu şiir tek başına, Rilke'nin o zamanlar umutsuzca peşinde olduğu sanatsal dönüşümü getirmedi.

Sonbahar kışa, kelimesiz geçen günler aylara döndü, Rilke "hâlâ hiçbir şey olmadı" dedi. Rodin'i, insanları ve gündelik hayatın gerçeklerini "artık içinden geçmediği boş bir dere yatağı gibi orada öylece durmak üzere terk ederek" kendi yolunda hızla ilerleyen bir nehir gibi görmeye devam etti. Ne var ki şair, "tek bir dere yatağından akarak yüceliğe ulaşmayı"[210] ne kadar çok istese de yaratıcılığının düzinelerce amaçsız kanala bölünmesinin önüne geçemiyordu.

Çok mu zayıftı? Bunu çok mu çaresizce arzu ediyordu? Bir zamanlar bir ev ve aileyle kök salmanın onu "daha görünür, daha somut, daha gerçekçi"[211] yapacağına inanmıştı. Şüphesiz hakikat artık daha somuttu ne var ki "bu benim *dışımda* bir hakikatti" demişti Rilke. Bu, Rilke'nin "sahici şeyler arasında sahici bir insan olmayı şiddetle arzuluyorum" şeklinde ifade ettiği varoluşsal değişimi elde etmesine hiç yardımcı olmadı.

O sonbahar Rilke "Panter"i yazarken on dokuz yaşında Franz Xaver Kappus adında Avusturyalı bir subay adayı, asırlık bir kestane ağacının gölgesinde elinde bir şiir kitabıyla oturuyordu. St. Pölten Askeri Akademisi'nde bir öğrenci olan Kappus, asker üniforması içinde gizlenmiş, gelecek vadeden bir yazardı. Alman romantizmini modernize eden yeni bir radikal şairden söz edildiğini duyunca yazarın son çıkan *Bana Tören* adlı derlemesini alıp çimenlere yerleşmişti.

Romantik geleneğe başkaldıran Rilke, sayfalarını azizler, melekler ve tanrılarla dolduruyor, dini sembolizmin gücünden yararlanıyor ama onu dünyevileştiriyordu. Bir eserde, Mesih olarak tasvir edilen bir karakter fahişelerle yatar ve Mecdelli Meryem'i hamile bırakmayı başaramadığı için yas tutar. Rilke'nin saygısızlığı onu daha genç nesil için bir kahramana dönüştürmüştü. Avusturyalı yazar Stefan Zweig, öğretmenleri Friedrich Schiller hakkında artık "zamana yenik düşmüş"[212] bir ders anlatırken, kendisi ve sınıf arkadaşlarının, Rilke ve Nietzsche'nin dizelerini ders kitaplarına kopyaladıklarını ve onların şiirlerini okuduklarını söylemişti.

Zweig'dan iki yaş bile küçük olmayan Kappus'un, Rilke'nin muhalif dizelerini keşfettiğinde hissettiği hayret duygusunu hayal etmek zor değil. O öğleden sonra, subay adayı kendini kitaba öyle kaptırmıştı ki en sevdiği öğretmenlerinden Franz Horaček'in yanına geldiğini fark etmedi. Öğretmen, kitabı Kappus'un elinden alıp kapağına baktı: "Rainer Maria Rilke'nin şiirleri mi?" Sayfaları çevirdi, dizeleri gözden geçirerek elini kitabın kapağında şöyle bir gezdirdi. Ardından kafasını salladı ve "Demek öğrencimiz René Rilke şair olmuş"[213] dedi.

Horaček, on beş yıl kadar önce, o zamanlar solgun ve hastalıklı bir oğlan olan Rilke St. Pölten'de bir öğrenciyken kendisinin de kurumun papazı olarak çalıştığını anlattı. Rilke'yi "sessiz, ciddi, çok yetenekli ve kendi halinde olmayı seven bir çocuk" olarak tasvir etti. Akademideki hayata dördüncü sınıfa kadar "sabırla dayanmıştı" ancak askeri okulda bir üst seviyeye geçeği zaman ailesi onu okuldan almıştı. Horaček o zamandan bu yana Rilke'den hiç haber almamıştı.

Kappus, kendisi ile Rilke arasında bazı benzerlikler bulmaktan kendini alıkoyamadı. Her iki şair de akademiye doğudaki Slav şehirlerinden gelmişti; Rilke Prag'dan, Kappus bir Romen şehri olan Temeşvar'dan. Kappus'un deyimiyle, her ikisi de kendi doğalarına "tamamen ters" olduğunu hissettikleri askeri kariyerlerinin eşiğinde debelenmişti. Kappus, iki genç adamın nasıl aynı topraklara ayak bastığını, aynı üniformaları giydiğini ve aynı hayale sahip olduğunu düşündükçe "hiç kimsede bulamadığı anlayışı bulmayı ümit ettiği tek insan olan" Rilke'ye bir mektup yazmayı düşündü.

Rilke'ye ortak tanıdıkları olan Horaček'ten bahsetti ve birkaç şiirini de ekleyerek Rilke'nin görüşlerini rica etti.

Rilke, hayatının o döneminde pek kariyer tavsiyesi verebilecek durumda değildi. Aralık ayında Rodin monografisini teslim etti ancak aldığı düşük ücret hemen hemen hiçbir işe yaramadı. Hâlâ arkadaşlarına kendi kitaplarından göndermeye gücü yetmiyordu: "Kendi kitaplarımı kendim bile satın alamıyorum"[214] diye itiraf etmişti o zamanlar. Bu arada, daha önceki projelerden gelen telifler de iyice azalmaya başlamıştı.

Rilke ve Westhoff, Noel tatillerini arkadaşlarından ve ailelerinden uzak, tek başlarına Paris'te geçirdi. Rilke, aralarındaki gerilimi yumuşatmak için eski arkadaşı Otto Modersohn'a bir yeni yıl mektubu yazdı. "İnsan, burada sokakların acımasızlığı, kargaşası ve bahçelerin, insanların ve nesnelerin gaddarlığı yüzünden öyle ıstırap çekiyor ki güzel şeylerin sonsuz ışıltısı bile bu duyguyu telafi edemiyor"[215] diyerek Paris'ten yakındı. Modersohn'a "Ülkenizi bırakmayın!" telkininde bulundu. Paris'le ilgili tek güzel şeyin Rodin olduğunu söyledi. "Zaman onun üzerinden akıyor adeta ve uzun yaşamının her ama her gününde çalıştığı için dokunulmaz, mukaddes ve neredeyse meçhul bir varlık gibi görünüyor."

Rilke'nin bu konuda Modersohn'u ikna etmek için uğraşmasına gerek kalmamıştı. Modersohn, Rilke'ye "Ah, işte buna inanırım. O korkunç, vahşi şehir sana hitap etmiyor"[216] yazdı cevabında. Ona göre kentler, egoizm, Nietzschecilik ve modernizm hastalıklarına neden oluyordu "Benim için hiç ama hiçbir şey huzurlu ve ciddi kırsal hayatımdan daha önemli olamaz. Öyle bir şehirde yaşamaya asla dayanamam; orada saklanan tüm sanat eserlerini görüp, onların keyfine vardıktan sonra hızlıca kendi sükûnetime ve dinginliğime dönmeliyim."

Ancak Moderson tüm geceyi ağzında pipoyla bir kanepeye gömülerek geçirmekten hoşnut olsa da karısının farklı coğrafyalara duyduğu merak henüz tükenmemişti. Paula Becker yirmi beş yaşındaydı, her şeyden vazgeçmek ve –Rilke'nin bir seferinde yazdığı gibi– Worpswede'in o sert, "sabana bağlı"[217] köylü kadınlarından biri olamayacak kadar gençti. Köyün tekdüze rutinleri ve ağırbaşlı manzara resimleri yapmak duygularını köreltmeye başlamıştı.

Westhoff'la üç sene önce Paris'e gittikten sonra Alman sanatçılar gözüne Fransızlara göre çok itaatkâr görünmeye başlamıştı. Eserler hakkında bir görüş birliğine varılması Paris'te hiç kimsenin umurunda değildi. Paris'e dönmenin sadece düşüncesi bile hâlâ Becker'ın kalp atışlarını hızlandırıyordu.

Rilkeler tekrar temas kurduğuna göre kendisi için bir şans vardı. Modersohn, karısının yalnız seyahat etme fikrinden hiç hoşlanmıyordu. Ancak o berbat aşçılık okuluna giderek yaptığı fedakârlık için ona hâlâ borçlu olduğunun farkındaydı ve bu seyahati 1903 yılının şubat ayında yapmasını kabul etti.

Becker, o kış, tam da yirmi altıncı yaş gününe denk gelen bu Paris yolculuğu için trene bindiğinde heyecandan yerinde duramıyordu. Paris hayatına bıraktığı yerden devam edeceğini sanıyordu; sanat galerileri, şampanya ve Westhoff'la felsefe tartışmalarıyla dolu günler, sonrasında kırlarda eğlence peşinde koştukları cumartesiler... Becker, Paris'e vardığında öğrenciyken kiraladıkları aynı küçük oteli tuttu.

Rilke ve Westhoff'un onunla buluşmak için müsait oldukları ilk akşam, Becker, Latin Bölgesi'ndeki binaya büyük bir hevesle, koşa koşa gitti. Onları Worpswede dedikodularıyla eğlendirdi ancak pek umurlarında değilmiş gibi görünüyordu, sanki taşra hikâyeleri dinleyemeyecek kadar üstünlermiş gibi... Mesele kaba olmaları değildi, daha kötüsüydü. Bu konuda *samimiydiler*. Aralarında sıcaklık, içtenlik yoktu, üstüne üstlük bedbaht görünüyorlardı. Tek yaptıkları parasızlıktan ve çok çalışmaktan şikâyet etmekti. Becker, biraz ara verip günübirlik bir kır gezisi için kendisine katılmaları için onları ikna etmeye çabalayınca, çalışmak zorunda oldukları konusunda ısrar ederek bu öneriyi geri çevirdiler.

Ertesi gün, Becker kocasına mektubunda "kasvet kumkuması"[218] Rilkeler, "Rodin onlara '*Travailler, toujours travailler*' dediğinden beri bu sözleri çok ciddiye almışlar; asla pazar günleri kırlara gitmek istemiyorlar ve görünen o ki hayatlarından hiç ama hiç zevk almıyorlar"[219] yazmıştı. Rilke, durmaksızın Rodin ve monografi hakkında konuşuyordu; Becker, monografinin üstü hafif örtük bir sosyal basamakları tırmanma projesinden daha fazla bir şey olmadığını düşünmüştü. Becker kocasına, "Rilke yavaş yavaş Tolstoy, Muther, Worpswedeliler, Rodin ve en yeni arkadaşı Zuloaga gibi

Avrupa'nın büyük ruhlarıyla olan arkadaşlığı aracılığıyla onların parlaklığıyla kendi ışığını parlatmak isteyen, oldukça ufak bir aleve dönüşüyor"[220] diye yazdı. Westhoff'un son çalışmaları da (bir dizi parçalanmış gövde) Rodin'inkilere biraz fazla benzemeye başlamıştı. "Kendisinin küçük bir Rodin haline gelmesini nasıl önlemeyi planladığını göreceğiz"[221] diye yazmıştı Becker.

Rilkelerin Rodin'le ilgili saplantısının tek faydası, Becker'a heykeltıraşla tanışma kapısını açmasıydı. Rilke, Becker'a Rodin'in her cumartesi stüdyosunu arkadaşları ve meslektaşlarına açtığını söyledi. Rilke, "çok seçkin bir ressamın karısı"[222] notu yazarak –Becker bu ifadedeki aşağılamanın elbette farkındaydı– onun davete girişini sağlayacaktı.

Becker bir sonraki hafta davete gittiğinde oldukça kalabalık bir grup stüdyoda toplanmıştı bile. Elindeki notu vermek için ustaya yaklaşmadan önce odanın bir köşesinde tereddütle duruyor ve sakinleşmeye çalışıyordu. Nihayet yeterli cesareti topladıktan sonra ihtiyatla heykeltıraşa yaklaşıp notu uzattı. Rodin nota hiç bakmadan ona başıyla selam verdi.

Becker içeriye girdikten sonra etraftaki heykelleri dilediği kadar yakından inceleyebilme fırsatı buldu. Her çalışma onda aynı yankıyı uyandırmadı ancak hepsi bir arada öyle bir kudrete sahipti ki Becker Rodin'in hedeflerine bütünüyle inandığına karar verdi. "Dünyanın onaylayıp onaylamaması umurunda değil" diye düşündü. Çıkmadan önce onu bir gün Meudon'da ziyaret edip edemeyeceğini sormak için cesaretini topladı. Becker hayrete düştü, çünkü Rodin hiç sakınmadan, "Önümüzdeki pazar gel" deyivermişti.

O hafta sonu trenle Meudon'a gitti, stüdyoya vardığında bir yardımcı Rodin'in o sırada meşgul olduğunu ancak etrafı kendi başına dolaşması için izin verdiğini söyledi. Becker bir yürüyüş yaptı; ilk kez Dünya Fuarı'nda gördüğü pavyonu tekrar ziyaret etti ve bu eserlerin yaratıcılarının "doğaya olan büyük hayranlığını"[223] nasıl da derinlemesine yansıttığını fark etti. Bir süre sonra Rodin de Becker'a katıldı ve onu stüdyosuna götürdü. Rodin birçok çizim gösterdi, Becker, tüm sürecin basit kurşunkalem çizgileriyle başlayıp ardından suluboyayla devam etmesine şaşırdı. Bu kadar vahşi ve çarpıcı renklerin böylesine ılımlı bir adamdan çıkıyor olması ne kadar tuhaf diye düşündü.

Çok geçmeden Rodin o bilindik monoloğuna girişti. "Çalışmak" dedi, "benim keyif aldığım şey bu."[224] Duydukları, Rilke'den geldiğinde canını sıkan söylemle bire bir aynıydı ama Rodin'in ağzından çıktığında her kelimesi sarhoş ediciydi. Becker, Rodin'in ağzından çıkan her kelimeye sadık kalarak yaşadığını düşündü; bunun kanıtı da o odada dört bir yanını çevreleyen eserlerdi. Ancak tüm yakınmasını yalnızca birkaç vasat kitabı aracılığıyla yansıtan Rilke, Rodin'in sözlerini sadece alıntılıyordu. Becker kocasına sadece Rodin'e yakın olmak için bile olsa bir an önce Paris'e gelmesi gerektiğini yazdı. "Evet, sanatı olağanüstü yapan şey her ne ise Rodin işte ona sahip."[225]

Ne var ki Becker'ın neşesi Rilkelere ve onların bulaşıcı sefaletine geri döndüğü anda sona erdi. Bir süreliğine gezisinin selameti için onların çıkarlarını kendininkilerin üstünde tutma konusunda kararlı davrandı. Kırda bir piknik yerine, çiftle birlikte daha önce gördüğü hiçbir şeye benzemeyen, çocuksu çizgilerden oluşan bir Japon resimleri sergisine gitti. Ancak Rilke o kış geçirdiği üçüncü grip nöbetiyle mart ayında yatağa düştü. Becker, Rilke'ye geçmiş olsun dilemek için bir buket lale verdi ancak sonrasında Modersohn'a "Artık ona dayanamıyorum"[226] diye itiraf etti. Alyansını öptü ve Paris seyahatini kısa kesmeye karar verdi. Worpswede'e dönüş trenini beklerken kocasına, Rilke'nin bir süreliğine uzaklaşmasının Westhoff'a iyi geleceğine inandığını yazdı. Westhoff'un büst siparişleri artıyordu ve Rilke'nin debelenmeleri onu aşağı çekmekten başka bir işe yaramıyordu.

Rilke'nin o zamanlar kendisi hakkındaki görüşleri, Becker'ın onunla ilgili fikirlerinden çok da farklı değildi. Rodin monografisini bitirmiş olan Rilke, bir kez daha bir sonraki ücretinin nereden geleceği ve bir sonraki kitabının ilhamını nerede bulacağı –tabii eğer bulabilecekse– konusunda endişelere gömülmüştü. Rilke, İsveçli psikolog arkadaşı ve hamisi Ellen Key'e o ilkbahar, "Bir türlü yazamıyorum; yazmak ile karın doyurma ihtiyacı ve günlük zorunluluklar arasında bir bağlantı olduğunun bilinci bile çalışmayı benim için imkânsız kılmaya yeterli"[227] diye yazmıştı. "Bu sükûnet içinde bir çınlama sesi duymam lazım ama bu çınlama sesini duymak için zorlarsam o zaman gerçekten gelmeyeceğini biliyorum."[228]

Cevapsız bıraktığı mektuplardan oluşan bir kâğıt yığını dışında masası bomboştu. Sonunda Şubat 1903'te, kendisinin de küçükken devam ettiği askeri akademideki bir öğrenciden gelen mektuba cevap vermek için masasının başına geçti. Rilke, Franz Xaver Kappus adındaki bu genç adamı tanımıyordu ancak mektupta Profesör Horaček'e atıfta bulunulması hoşuna gitmişti. Rilke, okul kadrosunda yer alan ancak rütbeli asker olmayan tek öğretmen Horaček'i her zaman sevmişti.

Rilke, siyah, yuvarlak hatlı güzel yazısıyla, "Sevgili bayım, mektubunuz ancak birkaç gün önce elime ulaştı. Bana duyduğunuz bu büyük ve candan güven için size teşekkür etmek istiyorum. Teşekkür etmekten daha fazlasını pek yapamıyorum"[229] diye yazdı.

Kappus, mavi mühürlü, Paris posta damgası taşıyan zarf geldiğinde Rilke'den cevap alma konusunda artık neredeyse ümidini kaybetmişti. Adres, "güzel, net, kendinden emin karakterlerle" yazılıydı demişti. "Elinize aldığınızda ağırlığını hissediyordunuz."[230]

Mektubu açtığında kendisinin yazmış olduğu iki sayfalık mektuba karşılık Rilke'nin sekiz sayfalık bir cevap yazdığını gördü. Kendi yaratıcılığının geri gelmesini nasıl bir kaygıyla beklediğinin farkında olan Rilke, genç şaire sanatçı olmanın ağır yükünü taşımaya hazır olup olmadığını dikkatle düşünmesini öneriyordu. Rilke, "Sizi yazmaya davet eden nedenin kaynağını araştırın, bu sebebin kalbinizin en derin yerlerine kök salıp salmadığını keşfedin"[231] diye yazmıştı. "Ardından kendinize sorun: Yazma hakkınız elinizden alınsa ölür müydünüz? Her şeyin ötesinde, gecenin en sessiz anında şu soruyu yöneltin kendinize: Yazmalı mıyım? Eğer kalp net bir şekilde "evet, yazmalıyım" cevabını verirse, "hayatınızı zorunluluğa göre inşa edin." Ancak bu mecburiyete sonsuza kadar boyun eğmeye hazır olmalıydı zira sanat bir tercih değil, ruhun değişmez bir eğilimiydi.

Rilke, kendine özgü bir sese sahip olmadıklarını dile getirmek ve "henüz bağımsız değiller" demek dışında Kappus'un gönderdiği şiirleri eleştirmeyi reddetti. Genç şairi, kendisi de dahil olmak üzere, şiirlerini bir daha editörlere ve eleştirmenlere göndermeme konusunda uyardı. Bu, sadece dışarıdan gelen bir tasdik sağlayabilirdi, oysa bir şair için onay sadece içeriden gelmeliydi. Ayrıca

sanata eleştiriden daha uzak hiçbir şey yoktur, demişti Rilke ve eleştiriler "her zaman üç aşağı beş yukarı mutlu yanlış anlamalardan ibarettir."

Rilke'nin cevabı Kappus'u hemen cevap yazmaya yönlendirdi. Ne dediğini bilmiyoruz çünkü aralarındaki yazışmanın Kappus tarafı hiç yayımlanmadı ama beş sene içinde birbirlerine yaklaşık yirmi mektup yazdıklarını biliyoruz. Aynı zamanda şunu da biliyoruz: Kappus, Rilke'nin yalnızlık, sevgi ve sanat üzerine daldan dala konan düşüncelerini o kadar dokunaklı ve derin bulmuştu ki mektupların "bugünün ve geleceğin dönüşen ve gelişen başka kalplerini"[232] de harekete geçireceğini öngördü. Rilke'nin ölümünden kısa bir süre sonra mektupları Westhoff ve Ruth Rilke'ye götürerek yayımlamak isterler mi diye sordu.

Rilke'nin bu üretken mektup yazma alışkanlığı onun için bir çeşit şiir yazma alıştırmasıydı. Yazışmalarını o kadar özenli oluşturdu ki –bazen çalışırken düzeltmelerle, karalamalarla dolu olan bir sayfayı baştan aşağı yeniden yazardı– yayıncısına ölümünden sonra onları basma izni verdi. Rilke 1926'da öldüğünde, Ruth ve kocası Carl Sieber, geride kalan yedi bin mektubu inceleyip eledi. Rilke'nin çalışmış olduğu yayınevlerine birkaç derleme götürdüler; şairin yaşamının son yılında Hollandalı yayınevinin başındaki kişiye gönderdiği bir dizi mektup 1927'de çıkarken, Rodin'e gönderdiği mektuplar gibi biyografi yazarı Maurice Betz'e gönderdikleri de 1928'de yayımlandı. 1929'da, Insel-Verlag, Rilke'nin Kappus ile yazışmalarını *Genç Bir Şaire Mektuplar* başlığı altında yayımladı.

Rilke'nin ailesi, ismini veya biyografisini ilk basımda kitaba dahil etmemeye karar verdiği için Kappus hakkında çok az bilgiye sahibiz ancak daha sonraki bazı baskılarda Kappus'un kendisinin yazdığı kısa bir giriş yazısı vardır. Ayrıca Rilke'nin kendisinden hiçbir yarar elde etmeyeceği bir yabancıyla neden bu kadar uzun bir yazışma yaptığı da bilinmiyor. Ancak mektupların adeta kendi genç haline yazılmış gibi hissedilen tonuna bakıldığında, Rilke'nin askeri okul olarak bilinen o "uzun ve korkunç lanet"in[233] bir kurbanı olan genç şairle empati kurmuş olduğu apaçık ortada.

Fakat muhtemelen daha da önemlisi, Kappus'un zamanlamasıydı. Kappus'un mektubu, şair tam da kendi dayanak noktasını Paris'te, Rodin'le bulmaya çalıştığı dönemde ulaştı Rilke'ye, bu

nedenle kişinin kendini bulmaya dair hissettiği zorunluluğu çok iyi anlamıştı. Tıpkı babası onun içindeki iyiyi görünce "gerçek bir çocuğa" dönüşen Pinokyo gibi, genç sanatçılar da ustalarının gözlerinde kendi yansımalarını gördüklerinde onaylanmış hissederler.

O zamanlar Rilke'nin kendisi de çok toy olsa da Kappus, açıkça söylemeden kendini onun öğrencisi yapmış, yaşça büyük şair de bu sorumluluğu kabul etmişti. Rilke, Kappus'a sadece bir amatörün cesaret edeceği bir otorite tonuyla yazıyordu, bir usta giysisi denemiş ve üstünde duruşunu sevmişti. Ancak Rilke o dönemde kariyer tavsiyesi verecek durumda olmadığının farkındaydı, o bahar bir arkadaşına, "On bir veya on iki kitap yazdım ve neredeyse hiçbir şey kazanmadım sadece dördü için bir ödeme alabildim"[234] demişti. Kappus'a şairlik mesleğiyle ilgili akıl vermek yerine ona şairliğe özgü hayat konusunda rehberlik etmeyi seçti. Rilke'nin Rodin'den istediği de buydu ve o andan itibaren Kappus'a yazdığı mektuplar, onun için eğitim notu işlevi görecekti.

8. Bölüm

Paula Becker, Rilke'nin eşini bir süre yalnız bırakması gerektiğini söyledikten iki gün sonra şair tam olarak bunu yaptı. Hâlâ inatçı bir grip türü yüzünden hasta olan Rilke, kıştan yorgun düşmüş bedenine sadece yumuşak Akdeniz havasının iyi geleceğine karar verdi. Westhoff'u çalışmalarını bitirmesi için Paris'te bıraktı ve babasından aldığı mali destekle bindiği trende devetüyü renginde bir battaniyenin altında kıvrılmış vaziyette tüm yol boyu titreyerek Toscana'ya gitti.

Rilke, Karara'nın mermer dağlarının kenarında yer alan, zarif sahil beldesi Viareggio'ya ulaştı. İlk iş siyah-kırmızı çizgili mayosunu giydi ve elinde bir *Niels Lyhne* kitabıyla, sahilde yalınayak yürüyüşe çıktı. Normalde yumuşacık kumların ve güneşin ona iyi gelmesi gerekirdi ama yolunda gitmeyen bir şeyler vardı. Deniz dümdüzdü ve tuzlu hava onu susatıyordu. Restorandaki masalar kare değil, maalesef yuvarlaktı. En kötüsü de etrafında Almanca kelimeler yankılanıp duruyordu.

Fransızca bir gazetenin arkasında saklanarak oturduğu halde garsonlar siparişini Almanca alıyordu. Yan masasındaki balayı çifti Almanca mırıldanıyor, turistler yüksek sesle Almanca sohbet ediyorlardı. Rilke, karısına "Sessizliğimi aşırı davranışlarla vurguladım, hiç hoş değildi"[235] diye yazdı. Her köşe başında aile üyelerinin sesini duymak gibiydi bu. Almanca, annesinin Çeklere karşı üstünlüğünü vurgulamak için kullandığı bir snopluk silahı ve babasının gururunu çiğneyen askeri hükümetin diliydi. Rilke için Almanca, kabadayıların ve hakkıyla kazanılmamış üstünlüğün sesiydi. Yemeklerini odasında tek başına yemeye başladı.

Okumaya dikkatini veremeyen Rilke, nisan ayında genç Franz Kappus'a iki mektup yazdı. O zamanlar hissettiği belirsizlik duygusuyla barışmaya hatta onu yüceltmeye çalıştı. Şöyle yazmıştı: "Bu gibi şeyler zamanla ölçülemez, sözü geçmez olur yılların, on yılların adı vardır yalnız. Sanatçı olmak, hesap kitaplardan ve

sayılardan el çekmek, özsularını aceleye getirmeyen ve baharın rüzgârlı fırtınalı havalarında istifini bozmaksızın ayakta duran bir ağaç gibi olgunlaşma sürecinden geçmektir. Ya baharın ardından yaz gelmezse, diye bir korkuya kaptırmaz kendini ağaç; yaz gelir hep çünkü, [...] ama sabırlıları gelip bulur ancak."[236] Rilke, Rodin'i böyle tarif etmişti bir defasında; "kalbi için derin bir yer kazmış" bir ağaç gibi, "kendi içine gömülü".[237]

Bu sözcüklerin Kappus'u rahatlatıp rahatlatmadığını bilmiyoruz ancak hâlâ kendini bir ağaçtan çok bir fide gibi hisseden Rilke için pek işe yaramamıştı. Kappus'a bir akıl hocası aramasını önerdi ve kendisine yaratıcılık hakkında en çok şey öğreten iki kişinin ismini verdi: "Derinlik ve kalıcılık açısından ancak iki isimden bahsedebilirim: biri büyük yazar Jacobsen, diğeri günümüzde yaşayan tüm sanatçılar arasında eşi benzeri olmayan, heykeltıraş Auguste Rodin."[238]

Ancak Kappus belki de ustasını daha farklı alanlarda aramalıydı. Rodin'in muazzam etkisi Rilke'ye ilham vermekle birlikte aynı zamanda kendisini eksik hissetmesine neden olan bir gölge de düşürmüştü. Şiirlerinin, heykel gibi somut bir aracın etkisinden yoksun olmasından endişe duyuyordu. "Gerçekten bedensel bir form ortaya koyamamanın fiziksel acısını yaşadım"[239] diye yazdı. Ne bir dize bir galeriyi doldurabilirdi ne de bir fiil bir jest gibi boşlukta devinebilirdi.

Rilke'yi felç eden kaygı, "fazla sert bir şeyin yakınlığı, fazlasıyla taşa benzeyen, fazla büyük" şeklinde dile getirdiği çocukluk kâbusunu tekrar canlandırdı. Tek bir kelime bile yazamadan geçiyordu günler. Evsizdi ve sürükleniyordu; Paris'e, Westhoff'a dönmeyi düşünüyordu ancak oraya döndüğünde ne yapacağını bilmiyordu. Belki de Rodin'in arkadaşı, derin düşüncelerin, sepya tonlardaki portrelerin ünlü ressamı Eugène Carrière hakkında bir kitap yazardı.

İtalya'dan ayrılmadan önce, Rilke'nin Rodin hakkındaki kitabı çıktı. Kappus'a bahsettiği ve kınamış olduğu türden kuru akademik eleştiriler sunmak yerine, Rilke, bir şarap gibi Rodin'in sanatının keyfine varmış, onu teneffüs etmiş ve yalnızca Rodin'in kendi eserlerinde bulunan melodramla örtüşen sarsıcı, ihtişamlı ifadelerle tarif etmişti. *Cehennem Kapısı* eseri için şöyle yazmıştı: "Birbirlerine

her noktada dokunan ve birbirlerini ısırmış hayvanlar gibi birbirlerine tutunan, tek bir organizma gibi tekliğin derinliğine düşen bedenler yarattı; yüzler gibi kulak kesilmiş, kollar gibi gerilmiş vücutlar yarattı; vücutlardan zincirler, hevenkler ve sarmaşıklar ve içlerine acının köklerinden günahın tatlılığı yükselmiş ağır beden yığınları yarattı."[240]

Çalışma, büyük ölçüde Rilke'nin kendi gözlem gücüyle ilgili bir alıştırma işlevi gördüğünden, ortaya çıkan kitap, ele alınan konuyla ilgili olduğu kadar yazarın kendisiyle ilgili de çok şey ortaya koyar. H. T. Tobias A. Wright, 1918 tarihli bir Rilke şiir derlemesine yazdığı giriş yazısında, "Rilke'nin yaşam ve sanat felsefesine ilişkin kavramlarını diğer kitaplarının hiçbirinden, bu nispeten kısa Rodin monografisinden olduğu kadar iyi anlayamayız"[241] diye yazmıştı.

Auguste Rodin kitabını değerlendiren hemen hemen her eleştirmen, Rilke'nin sanatçı hakkındaki yüceltilmiş görüşüne ilişkin yorumlarda bulundu: "coşkulu", "fazla bağlı", "duyguya boğulmuş" ya da "methiye dolu". Avusturya'da bir gazete "Bu, düzyazı formunda bir şiir. Ağırbaşlı bir kişiye ölçüsüz ve cafcaflı görünebilir ama zaten şiir dediğimiz şey mübalağadan doğup serpilir"[242] diye yazmıştı.

Rilke eşinden, kitabın bir kopyasını ustanın yazılanları Almanca okuyamayacak olmasından duyduğu üzüntüyü dile getiren bir mektupla birlikte Rodin'e elden teslim etmesini istedi. Fakat yazdıklarının sanatçı hakkında söyleyeceği son sözler olmadığı vaadinde bulundu. "Bu küçük kitabı yazdıktan sonra çalışmalarınız düşüncelerimden çıkmış değil" diye yazdı, "şu andan itibaren her çalışmamda, tamamlayacağım her kitapta olacaklar."[243] Aynı zamanda, Paris'ten ayrıldıktan sonra dikkatini toplayamadığını da itiraf etti ve zaman zaman sadece "denizin ve rüzgârın sesiyle birlikte [onun] sesini"[244] duymak için hakkında yazılanları okuduğunu söyledi.

Rodin, paketi aldığında sade bir notla yanıt verdi: "Bayan Rilke'nin getirdiği kitap için lütfen en içten teşekkürlerimi kabul edin."[245] Kitabın bir gün Fransızcaya çevrilmesini umut ediyordu.

Sonrasında, iki adam arasındaki iletişim sessizliğe gömüldü. Rilke, kendi iç dünyasında, Tiren Denizi kıyısı boyunca ilerleyen fırtınaya benzer bir devinim, heyecan hissediyordu. Hava şartları, kasabaya her gün bir "huzursuzluk ve hiddet"[246] duygusu getiriyor, gökyüzünü gri bir şal gibi sarmalıyordu. Rilke odasına kapandı ve

dünyadan elini eteğini çekerek nisan ayı içinde, toplam bir haftada *Dua Saatleri Kitabı*'nın üçüncü ve son bölümünü yazdı. Paris'in koyu dumanı ve beton dünyasının etkisiyle kasvetli bir havaya sahip olan "Yoksulluk ve Ölüm Üzerine" başlıklı bu otuz dört şiir, pastoral Worpswede atmosferinin hâkim olduğu ilk iki bölümden keskin bir şekilde ayrılıyordu.

Rilke kitabında, değişmeye başladığını kabul eder. Tanrı'ya yakarışı bir zamanlar onu çocukluk rüyalarında tehdit eden taşı yeniden ortaya çıkarır ama artık bir ustanın kaya gibi iradesine benzemektedir. Şiirde, bu gücün bir tohumdan çıkarılan baharat gibi içindeki yaratıcılığı dışarıya çıkartabileceğine inanır ve artık bu dönüşümü memnuniyetle karşılamaktadır:

> ama o sen isen eğer: Zorlaştır kendini, saldır:
> Elin değerse eğer bana boylu boyunca
> Sana büyük bir çığlıkla veririm karşılık.[247]

Bu yaratıcı dışavurumlar Rilke'yi tüketti, içini boşalttı. Kitabı tamamlamış olmak, bir doğumdan ziyade hedefini yitirmekmiş gibi hissettirdi ona. Rilke, mayıs ayında Paris'e döndü ancak yeni bir projeye başlayamadan tekrar hastalandı. Artık bir işi olmadığından ve Westhoff da siparişlerini tamamladığından Paris'te kiralarını ödeyemezlerdi. Heinrich Vogeler, onları Worpswede'e geri dönmeye davet ettiğinde kabul etmekten başka çareleri yoktu. Westhoff stüdyosunu toplarken, Rilke yatağa uzanmış, topluluğa dönmenin artık tek başına kalamayacağı anlamına geldiğini düşünerek endişe duyuyordu. Fakat sonra bu şekilde Lou Andreas-Salomé'ye daha yakın olacağını düşündü. Westhoff'la evleneceğini duyurduğundan bu yana, ondan uzaklaşmış olan arkadaşıyla tekrar iletişime geçmemek için iki buçuk yıl boyunca direnmişti. Oysa şimdi onun rehberliğine çaresizce, her zamankinden daha çok ihtiyacı vardı. Lou Andreas-Salomé'nin mektubuna eklediği, kargacık burgacık yazılmış "son çare" notunu hatırlayan Rilke "en korkunç" anını yaşadığına karar verdi.

Haziran ayında, Paris'ten ayrılmadan hemen önce ona bir mektup yazdı. "Haftalardır bu kelimeleri yazmak istedim ancak hâlâ çok erken olduğunu düşünerek cesaret edemedim"[248] dedi. Ancak

artık Almanya'ya geri döneceğinden kendisine bir günlük bile olsa onu ziyaret etmesine izin vermesi için yalvarıyordu. Lou Andreas-Salomé, kocasının yakın zamanda bir profesörlük teklifini kabul ettiği, Göttingen'e yakın, kuzeydeki bir üniversite kasabasına taşınmıştı.

Kendi kendisiyle dalga geçen Andreas-Salomé'nin ifadesiyle, Rilke'nin mektubu geldiğinde, o artık köpeği ve tavuk kümesiyle bir "köylü kadın"[249] olmuştu. Rodin'in mektubu ve monografisinin bir kopyası posta kutusunda belirdiğinde Andreas-Salomé, ormanlık sıradağların hemen ötesinde, kayın ağaçlarıyla dolu bir vadide yaşıyordu. İlk önce kitabı yavaş yavaş okumaya başladı; günler geçtikçe gitgide kendini kitaba daha çok kaptırdığını fark etti. Sonunda Rilke'nin bir övgü yazmaktan çok daha fazlasını yaptığını anladı; bir yaratıcılık felsefesi çizip ayrıntılarıyla açıklamıştı. Bu büyük bir "ruhsal uyumlanma"[250] gerektirmiş olmalıydı, bu başarı geçmişte Rilke'ye karşı hissettiği kızgınlıkları gölgede bıraktı.

Rilke, birkaç gün sonra Andreas-Salomé'den gelen mektubu açtığında, kendisininkine çok benzeyen dik el yazısı stili onu hemen rahatlattı. Kitabın onu çok şaşırttığını söylüyordu. "Senin zıddın olana, seni tamamlayana, uzun zamandır hasretini çektiğin örneğe vermişsin kendini; kişi kendini bir evliliğe nasıl adarsa öyle adanmışsın –bunu başka nasıl ifade edebileceğimi bilmiyorum– benim için bu kitapta bir söz verme, nişanlanma duygusu var, kişinin daha önce olmadığı ama esrarengiz bir şekilde artık dönüşmüş olduğu kişinin kabulüne ilişkin kutsal bir diyalog" diye yazdı. Bu, "şüphesiz"[251] Rilke'nin şu ana dek yayımlanmış en önemli kitabıydı. "Bundan sonra bana güvenebilirsin"[252] diyordu Andreas-Salomé.

Mektubu tutarken Rilke'nin elleri titriyordu. Ona söyleyecek öyle çok şeyi vardı ki nereden başlayacağını bilmiyordu; hemen ardından acılarını sayıp dökeceği halde "Şikâyet etmeyeceğim"[253] diye yalan söyledi. O kış geçirdiği üç ateşli hastalıktan, Paris işkencesinden ve en son yaşadığı yazar tıkanmasından bahsetti. "Senden başka hiç kimseden tavsiye isteyemem ama sen, sadece sen kim olduğumu biliyorsun"[254] dedi.

Ve böylece "kargacık burgacık yazılarıyla" sanki hiçbir şey olmamış gibi eski mektuplaşma alışkanlıklarına geri döndüler. Rilke ona eski korkularından hangilerinin kaldığını anlattı. Bazen, başkalarının hayatları tarafından kendini öyle kuşatılmış hissediyordu

ki kendisi ve onlar arasındaki sınırların tamamen dağılacağından endişe ediyordu. Diğer insanların sefaleti kâğıt üzerinde dağılan bir mürekkep gibi zihnine sızıyordu. Kendine ait bir "ben" hiç olmuş muydu? Bir zamanlar, belki de bunun hiç var olmadığını düşünen Rilke, Andreas-Salomé'ye "Benim hakkımda sahici hiçbir şey yok"[255] dedi.

Paris'te ortaya çıkmış, buna benzer bir travma örneği verdi. Kütüphaneye giderken önündeki adamın Dr. Charcot'nun Aziz Vitus dansı diye adlandıracağı bir şekilde kasılarak hareket ettiğini fark etmişti. Adamın omuzları titriyor, kafası sallanıp sarsılıyordu. Aksak ritimle atlayıp zıplayarak yürüyordu. Rilke adamı öyle bir merakla izledi ki bakışının onun bedeninin içinde, bir tünele girer gibi yol alabileceğini hissetti. Adamın kaslarında biriken gerilimi ve bunun sonunda kesin olarak spazmlara yol açacak bir kreşendoyla yükseldiğini gördü.

Aynı anda Rilke, sanki adamın hastalığına ona bakarak tutulmuş gibi kendi vücudunda da benzer bir baskı hissetti. İster istemez, "Adamın duyduğu ve artık kendisininkinden ayırt edilemeyecek korkusuna çekilmiş"[256] halde onu sokakta takip etmeye başladı.

Mektubunda sayfalar boyu bu yaşadıklarını anlattıktan sonra o günün mutlak bir kopuşla sonlandığını belirtti. Kütüphaneye gidemedi – bir insan böyle bir şok yaşadıktan sonra nasıl okurdu? "Bitkindim, sanki tamamen tüketilmiş gibi; adeta başka bir insanın korkusu benim üzerimde büyümüş ve iflahımı kesmişti."[257] Bu tür şeylerin hep olduğunu söyledi. Ancak bu korkular sanata dönüşeceği yerde onun yaratıcılığını yutuyordu. Nasıl, diye sordu Andreas-Salomé'ye, böylesine güçlü bir duygulanımı sanata aktarmayı nasıl öğrenebilirdi?

Andreas-Salomé'nin cevabı netti: Öğrenmişsin bile. Tarif ettiği adam onda öyle canlı bir şekilde yankı bulmuştu ki bu adamın artık sadece Rilke'nin içinde değil aynı zamanda kendi içinde de yaşadığını yazdı Andreas-Salomé. Yeteneğini bir gün fark edip edemeyeceği konusunda endişe etmeyi bırakabilir, ona sahip olduğunu artık kabul edebilirdi ve bunun kanıtı hemen orada, son mektubunun içindeydi.

Yoğun bir şekilde Freudcu psikoloji üzerine çalışmaya başlamış olan Andreas-Salomé, Rilke'nin kaygısını on dokuzuncu

yüzyılın son dönemlerinde çok yaygın görülen bir semptom olarak değerlendirdi. Kalabalıklar ve kentsel yabancılaşma üzerine artan endişeler, zihin konusunda çalışan birçok teorisyeni çalışmalarında daha sosyolojik bir yaklaşım benimsemeye itmişti. Üç yüzyıl önce Descartes'ın "Düşünüyorum, öyleyse varım" ifadesine yol açan bireysel bilinç sorgusu artık "Diğer insanlar nasıl düşünür?" sorusuna dönüşmüştü. Ve her şeyden önce başkalarının kendiliği olduğunu nasıl bilebiliriz?

Diğer insanlar nasıl düşünür sorusu, Rilke'nin eski profesörü Theodor Lipps'in empati araştırmasının onu yönelttiği soruydu. Lipps, şöyle bir akıl yürütmüştü: Şayet, *einfühlung* (empati) insanların kendilerini diğer nesnelerde nasıl gördüğünü açıklıyorsa o halde gözlem, edilgen bir soğurma edimi değil yaşanan bir farkındalıktır. "Ben"in başka bir yerde var olmasıdır. Ve eğer sanat eserlerinde kendimizi görebiliyorsak belki de kendimizi diğer insanlarda da görebiliriz. Empati, başkalarının zihinlerine açılan kapıydı. O halde, Rilke'nin bu konudaki olağanüstü kapasitesi onun şiiri için hem büyük bir armağan hem de muhtemelen taşımak zorunda olduğu müthiş bir yüktü.

Andreas-Salomé bu açmazı anladı ve Rilke'yi buna teslim olması için cesaretlendirdi. Bu yeteneğini içinde büyüyen bir tohummuşçasına beslemeliydi: "İçine düşen her şeyin ama her şeyin –ezilmiş, bozulmuş, tiksintiyle fırlatılıp atılmış olsalar bile– bir simyayla dönüştüğü ve gömülü tohumu besleyecek bir besin haline geldiği bir toprak parçası gibisin... içine atılan her şey verimli bir toprağa dönüşüyor, sana dönüşüyor."[258] Hastalar ve ölmekte olanlara bir yankesici gibi yaklaşmalı, onların ıstırabını şiir için kullanmalıydı.

Rilke onun tavsiyesini dinleyip kasılan adamı zihninden uzaklaştırmak yerine onunla özdeşleşmeye çalıştı. Halihazırda hayvanları ve çiçekleri "içeriden" öğrenmişti, artık bir ressam gibi cansız varlıkları insan modellerine dönüştürebilme seviyesine gelebilirdi. Belki de kasılan adamın istikrarsız ritmi bir şairinkinden çok farklı değildi, diye düşündü. En basit ifadeyle, ikisi de yaşamda diğerlerinden farklı hareket eden insanlardı.

Rilke sonraki aylarda Andreas-Salomé'ye gönderdiği mektuplarda bu algı parçalarını bir araya getirdi. Yavaş yavaş sadece Paris'e ait görüntüler ve sesler değil, bunları deneyimleyebilecek kişiye ilişkin bir imge de oluştu. Rilke bu kişiye bir isim verdi, onu Malte Laurids

Brigge olarak adlandırdı. Rilke'nin kariyerindeki tek romanının kahramanı Malte, Danimarkalı bir şairdir, Rilke gibi o da Paris'e gider ve şehrin şiddetli uyaranlarına karşı kendini savunmak zorunda kalır. *Malte Laurids Brigge'nin Notları* kitabında anlatıldığı üzere, tıpkı Rilke'nin mektubunda tarif ettiği gibi, Malte de Tourette sendromu* tiki olan bir adamdan rahatsız olur. Rilke, önünde uzanan aylar, yıllar boyunca ailesi ve arkadaşlarından gittikçe uzaklaşırken Malte en yakın ahbabı olacaktı.

Rilke ve Westhoff'un Worpswede topluluğuyla yeniden bir araya gelmesi pek mutlu bir kavuşma değildi. Heinrich Vogeler, son yılını bahçe ekerek, evini yenileyerek geçirmişti, şimdi ikinci bebeği de yoldaydı. Rodin'in çilekeş öğrencisi Rilke, eski arkadaşının sanat yerine, yaratıcı edim olarak aile hayatını benimsemiş olmasını görünce hayal kırıklığına uğradı. Vogeler'in geleneksel rahatlıkları kucaklamış olması Rodin'in inanç sistemiyle çelişiyordu; bu durum Rilke'nin Worpswedelilerin "küçük ve alakasız konulara"[259] meraklı insanlar olduğu sonucuna varmasına neden oldu.

Bu arada, onlar da Rilke ve Westhoff'dan çok etkilenmiş değillerdi özellikle de çift iki ayrı oda tutmak isteğinde... Rilke'nin Worpswedeli sanatçılar üzerine yazdığı monografi aynı senenin başlarında çıkmış ve toplulukta çok da iyi karşılanmamıştı. Rilke, Otto Modersohn hariç, topluluk ressamlarıyla ilgili pek olumlu bir görüşe sahip olmadığı halde sırf para kazanabilmek için bu işi kabul etmişti. Ancak kitabında onları tamamen yeriyor olmamak için metninde hiçbir yargıya yer vermedi. Bunun yerine, kitabın giriş bölümünde belirttiği üzere "oluşma sürecindeki"[260] sanatçıların portrelerini sundu. Çocukluklarını ve kolonideki yaşamlarını anlattı. Becker kitabı okuduğunda, üslubu çok süslü ve fazlasıyla mitleştirilmiş içeriği alakasız buldu. "Çok fazla konuşma ve güzel cümleler var ama dolu değil, içi boş bir fındık gibi"[261] dedi. Rilke'nin, topluluğun en iyi ressamı olan Becker'ı kitaba dahil etmemiş olması da bu yorumlar üzerinde etkiliydi şüphesiz.

---

* Kısa aralıklarla meydana gelen istemsiz, hızlı, ani bedensel tikler ve ses tiklerinin oluşturduğu nörolojik veya "nörokimyasal" kalıtsal bir rahatsızlıktır. Nörogelişimsel bozukluklar kategorisinde ele alınır. İsmini Fransız Doktor Gilles de La Tourette'den alır. (ç. n.)

Rilkeler, o yaz yakınlardaki bir çiftlik evinde Westhoff'un ailesiyle birlikte kalan kızları Ruth'u ziyaret ettiklerinde mutsuz bir kavuşma daha yaşadılar. Ruth artık yeni yeni yürümeye başlamış, bahçede çırılçıplak oynayan, yaramaz bir çocuktu. Hüzünlü gözleri vardı, ilk gördüğünde annesini babasını tanıyamadı. Babasına çekinerek yaklaştı, birkaç gün sonra da babasına "adam" ya da "iyi adam"[262] demeye başladı. Rilke ona istediği ilgiyi vermekten aciz hissediyordu kendini. Bu gizemli küçük varlıkla bir bağ kurma baskısı onu huzursuz ediyordu. Onunla ilgilenmek, Rilke'yi yalnızlığından çıkmaya zorluyor ve tüm bunlar onda Ruth'u hayal kırıklığına uğratacağı duygusunu uyandırıyordu. Ağustos sonuna gelindiğinde Worpswede'den ayrılmaya can atar haldeydi.

Westhoff, Rodin'in tavsiyesi üzerine, bir zamanlar onun da yaptığı gibi, Roma'ya gidip heykelleri incelemek istiyordu ve bunun için doğru bir zamanlama olduğunu hissediyordu. Rilke, Westhoff'a katılarak bir "Roma kışı"[263] geçirmeye ve gotik mimariye karşı oluşan yeni ilgisinin peşine düşmeye karar verdi. Rilke daha kırsal bir bölgede yaşamayı tercih etse de birkaç aylığına kentin hemen dışında yer alan bir villa kiraladılar. Daha sonra baharla birlikte Almanca konuşan turistler de geldi... Sesleri bir tepeye tırmanan askerler gibi Rilke'nin üzerine çullandı. Westhoff Roma'da kaldı, Rilke orada bir mevsim daha geçirmeye dayanamazdı.

Rilke, tekrar Avrupa'yı dolaşmaya başladı; Roma'dan İsveç'e, oradan da Danimarka'ya. *Malte*'yi İtalya'da yazmaya başlamıştı ama genç kahramanlı Danimarkalı olduğundan Kopenhag'a, "Jacobsen'in şehrine"[264] gitme ihtiyacı duydu. Rilke'nin dostu ve meslektaşı Stefan Zweig, o günlerde şaire "ulaşmanın zor olduğundan" bahsetmiştir. "Onu bulabileceğiniz bir evi, bir adresi yoktu; bir yuvası, barındığı sabit bir yer, bir ofisi yoktu. Her zaman dünyayı dolaşıyordu ve kendisi de dahil olmak üzere hiç kimse onun hangi yönde ilerleyeceğini önceden bilmiyordu."[265]

Westhoff, İskandinavya'daki Rilke'ye temmuz ayında bir mektup yolladı ve Franz Kappus'tan iki ay önce gelmiş bir mektubu da iletti. Rilke, mektubu gönderdiği için Westhoff'a minnettardı, karsına genç adamın "çok zor zamanlardan geçtiğini"[266] anlattı. Görünüşe göre Kappus, zor bir çocukluk geçirmiş olmasının kendisini yetişkinlik döneminde ihtiyaç duyduğu güçten yoksun

bırakıp bırakmadığı konusunda endişeleniyordu. Bu, huzursuz bir mektup olmalıydı zira Rilke yazdığı cevapta Kappus'un "yaşamla ilgili güzel endişelerini"[267] övüyordu. Onunla aynı fikirdeydi: "Seks zordur, evet" demişti ve Kappus'a dikkatli, iyi düşünülmüş bir tavsiye verene kadar bir süre beklemişti. Worpswede'de geçirdiği berbat yaz, nihayet ona bir mesaj vermişti.

Arkadaşlarınızdan vazgeçmek, gelişmeniz için sizi özgür bırakan bir mahrumiyettir dedi Kappus'a. Etrafınız tenhalaştıkça diğerleri sizin sahip olduğunuz yalnızlıktan korku duyabilir. Fakat kişi onların önünde "kendinden emin halini ve sakinliğini korumalı, şüpheleriyle eziyet etmemeli ve anlayamadıkları bir sevincin özgüveniyle onları korkutmamalıdır." Kişi, sonsuzluk olarak da değerlendirilebilecek bu boşlukta kendini geliştirmenin yollarını aramalıdır. Kişi, kendisi bunun derinlerinde bir şekilde yol alırken geride kalanlara nazik davranmalıdır.

Rilke, ilk mektubunda genç şaire büyük romantik sorulardan vazgeçmesini tavsiye etmişti: "Aşk şiirleri yazma"[268] demişti. Rodin'in Rilke'ye öğrettiği gibi sadelik önemden önce gelirdi ve filizlenen tohum veya hücreler gibi küçük şeyler de çoğu zaman büyük şeylere dönüşürdü ... İşte bu yüzden Kappus, olağan günlük "şeylere", "pek fazla kimsenin göremediği ve beklenmedik bir şekilde, ölçülemeyecek derecede önem kazanabilecek şeylere"[269] odaklanmalıydı.

Rilke, nereye giderse gitsin, hastalıkları yol boyunca alevlenerek ona eşlik etti: zalim bir diş ağrısı, gözlerinde batma, iltihaplanmış bir boğaz, "zihninde bir bulantı."[270] Daha da kötüsü, yazma isteği ve para kazanmasının bir yolu yoktu. Diğer yazarlardan farklı olarak Rilke, gazetecilik veya öğretmenlik gibi işler yaparak kendi çalışmalarını sulandırmayı reddetti. Özellikle gazeteciliğe karşı "isimsiz bir korku"[271] besliyordu, çünkü muhabirler zamanlarını yönetmek zorundaydı ve Rilke'nin bu konuda hiçbir fikri yoktu. Bunun yerine, bu ara dönemleri "araştırma" yapmak için kullandı.

Okula geri dönmeyi düşündü ancak muhtemelen halihazırda zaten çok fazla okumuş olduğuna karar verdi. Tüm o okumalar, "kelimeler hakkında kelimeler"[272] ve "kavramlar hakkında kavramlar" ona gerçekte ne öğretmişti? Bibliothèque Nationale'de bile, Fransız edebiyatının engin sularında yüzüp sayfalarca not çıkardığı

kitaptan kafasını kaldırdığında fark ettiği tek şey kendi yazılarını üretememiş olduğuydu.

Mayıs 1904'te Rilke bağımsız bir çalışma programı için kendi müfredatını tasarlamaya karar verdi. Danca öğrenmek, Grimm Brothers sözlüğünü okumak, biyoloji kitapları okumak, Jens Peter Jacobsen ve Ignacio Zuloaga ile ilgili monografi yazmak, Jules Michelet'nin Fransa tarihini okumak, Rus ve Fransız edebiyatından çeviriler yapmak, bilimsel konferanslara, deneylere katılmak ve "sağlam, tutarlı bir nesir"[273] çalışması olacak yeni kitabını yazmak (bu kitap *Malte Laurids Brigge'nin Notları* kitabıydı) da dahil olmak üzere iddialı ve geniş bir gündemi vardı.

Listesinde çok az sanat tarihi ya da felsefe vardı. Bunlar yerine, "gerçek" olanı kendisine temel almak istiyordu. Doğayı incelemek, yeryüzüne kök salmasını sağlayacak kayaları ve yaprakları toplamak gibiydi. "Gökyüzü yıldızlarla dolu ve ben insanoğlunun onlar hakkında neler öğrenmiş olduğunu bilmiyorum, yıldızların nasıl yaratıldığını bile bilmiyorum"[274] demişti o zamanlar. Böyle bir eğitim, "işime daha büyük bir güvenle saldırmamı ona tutunmamı mümkün kılmaz mı, ayrıca her şeyin özü olan *'toujours travailler'* prensibine ulaşmanın bir aracı olmaz mı?"[275]

Rilke için hayatın tamamı bir eğitimdi. Her şehir, her duygu, ustalaşacağı bir konu haline geldi onun için. Rilke yeni programını hazırlarken, aşkın bile bir araştırma konusu olarak değerlendirilmesi gerektiğini, aslında temel ders olarak kabul edilmesi gerektiğini yazdı Kappus'a. "Sevmek de iyidir, çünkü zordur sevmek. İnsanın insanı sevmesi: Bize verilmiş ödevlerin hepsinden zoru budur belki, tüm sınırların ötesinde bir ödevdir, en son sınama ve deneme, diğer bütün uğraşların kendisi için bir hazırlık sayılacağı uğraştır. Bunun içindir ki, genellikle bütün işlerde henüz toy gençler sevmenin üstesinden gelmez; sevmeyi öğreneceklerdir henüz."[276]

Bu mantık, Rilke için ömür boyu sürecek bir paradoks oluşturdu. Eğer öğrenmek yalnız olmayı gerektiriyorsa, o halde sevginin de diğer insanlar olmadan öğrenilmesi gerekirdi. "Bir kez sevgi bir başkasında erimek, bir başkasına sunmak kendini, bir başkasıyla birleşmek değildir" dedi Kappus'a. İki kişinin sınırları belirgin olmalıdır, "sevgiyi bir yük, bir çıraklık dönemi gibi sırtlanabilirsek, insanların kendi varlıklarının korkunç büyük ciddiliğinden kaçıp

arkasına sığındığı bütün bu hafif ve çocuksu oyunla vaktimizi harcamazsak, bizden uzun zaman sonra geleceklerin belki duyumsayabileceği küçük bir ilerlemeyi gerçekleştirebilir, onlar hesabına bir kolaylık sağlayabiliriz; bu da az şey değildir."[277]

Rilke'nin programında ikinci bir görev daha vardı: "Genel eğitim sürecinin iki kişi arasında bir ilişki haline dönüşebilmesi için bana yardım etmeye istekli birini keşfetmek." Bunun için "itibar sahibi bir öğretmen" istiyordu, aynı zamanda sabırlı biri olmalıydı. Bire bir kılavuzluk etmeye istekli ve "benim gibi engin bir tecrübesizliğe sahip bir kişiden gelecek çok sayıda soru ve dileğe"[278] dayanabilecek biri olmalı diye yazdı Rilke.

Rilke, bu iş için Andreas-Salomé aracılığıyla tanıştığı Alman sosyolog Georg Simmel'i muhtemel aday olarak belirledi. Simmel, üstünde çalıştığı nevrotik modernizmi pek çok açıdan kendi kişiliğinde somutlaştırmış, çok popüler bir öğretim görevlisiydi. Önceki yıl, modern şehir insanının psikolojisini incelemek için kendi şehri Berlin'i ele aldığı "Metropol ve Zihinsel Yaşam" adlı makalesiyle büyük övgü toplamıştı.

Simmel, şehirlilerin "koruyucu organlar"[279] geliştirerek kendilerini kentlerin aşırı duyusal yüküne karşı savunmak için evrimleştiklerini öne sürdü. Ancak bu organlar, aynı zamanda insanların duygusal alıcılarını zayıflatarak daha az hassas, daha entelektüel ve daha kayıtsız toplumlar yaratıyordu. Simmel, "Muhtemelen, bu hastalıklı görüntü kadar şehirlere özgü bir başka ruhsal olgu daha yoktur" diye yazmıştı.

Rilke Simmel'in sosyal çevresini *Malte* için kullanabileceğini fark etti. Daha önce Rilke'nin tecrübe ettiği gibi Danimarkalı karakter de Simmel'in metropolünün "değişen imgelerin hızla iç içe geçmesi" ve "duygusal yaşamın yoğunlaşması" gibi tipik özelliklerine maruz kalacaktı. Rilke yavaş yavaş, Andreas-Salomé'nin bu duygusal yangınların bir avantaj sağladığı görüşüyle hemfikir oldu. Kappus'a kasım ayında şöyle yazdı: "... bütün kanınızı işlemişse, gelip geçici bir esriklik değilse, bir bulanık hüzün olmayıp baktığınız zaman dibini görebileceğiniz bir sevinçse bu, tüm yayılıp açılmalar iyidir."[280]

Rilke, Simmel'in bir sonraki dönemde Berlin'de ders verip vermeyeceğini öğrenmek için 1905'in başlarında ona bir mektup yazdı.

Simmel, bir sonraki yarıyılda ders vermeyeceğini, bu zamanı modern kaygıların sanatsal dışavurumları konusunda yazacağı bir makale için araştırma yapmaya ayıracağını bildirdi. Esasında, Rilke'den kendisi için bir iyilikte bulunmasını rica edecekti: Onu Rodin'le tanıştırabilir miydi? Simmel, Rodin'in eserlerinin modern çağın huzursuz ruhlarına biçim verdiğine inanıyordu. Simmel, Rodin'in "Eklemler için yeni bir esneklik icat ederek, yüzeylere yeni bir ton ve titreşim kazandırarak, iki ayrı bedenin ya da aynı bedenin farklı kısımlarının birbirine teması için farklı bir yol sunarak, birbiriyle çatışan, çelişen ve benzeşen düzlemler aracılığıyla yeni bir ışık dağıtım yöntemi kullanarak insan figürüne, onun içsel hayatını ortaya koyan yeni bir hareketlilik kazandırdığını"[281] yazmıştı. Simmel'e göre Rodin, Rönesans'la başlayan bir sürecin bitiş noktasına işaret ediyordu. Dört yüz yıl önce Michelangelo'nun *Davud*'u rahat bir kontrapost pozisyonunda, yani bir ağırlığını tek bacağına vererek duruyor, kadın figürleri koltuklara yayılıyordu; Rodin'in eserleriyse gerilim ve istikrarsızlıkla doluydı, ezeli bir devinim haline saplanmıştı.

Rilke, iki büyük düşünüre yardım etmekten büyük gurur duyardı ve bu tanışmayı hemen ayarladı. Simmel, Rodin hakkında yazılmış en iyi yazılardan biri olan "Modern Ruhun Bir Dışavurumu Olarak Rodin'in Eserleri" adlı makalesini yazdığı sıralar Andreas-Salomé, Rilke'ye kendisini Göttingen'de ziyaret etmesi konusunda cazip bir öneride bulundu. Rilke, prestijli yayınevi Insel-Verlag'ın nisan ayında yayımlayacağı *Dua Saatleri Kitabı*'nın taslağını düzeltmeyi yeni bitirmişti ve bu yüzden uzun zamandır beklediği bu görüşme için yola çıktığında morali hayli iyiydi.

Loufried isimli evdeki misafirliği tam umduğu gibiydi. Eski dostlar bahçede birbirlerine kitap okudu, Andreas-Salomé Rilke'ye onun en sevdiği vejetaryen yemeklerinden pişirdi. Andreas-Salomé'nin sevgili köpeği Schimmel aniden hastalanıp öldüğünde Rilke onunla birlikte yas tuttu. Andreas-Salomé'yi köpeğinin arkasından gözyaşı dökerken izlemek onun bir inancını teyit etmişti: "Tıpkı çocukluğumda tavşanım ölünce hissettiğim gibi insanın hayatına özen göstermesini ve sorumluluk üstlenmesini gerektirecek varlıklar sokması lüzumsuz."[282] Rilke, ayrılmaya hazırlanırken Andreas-Salomé, Loufried'de her zaman onun için bir oda olduğunu, yeşil deri terliklerinin kapının yanında hazır bekleyeceğini söyledi.

Westhoff'un, kocasının tanımadığı eski sevgilisiyle tekrar görüşmesi hakkında neler hissettiği konusunda sadece tahminde bulunulabilir. Rilke, Andreas-Salomé kendi "içsel geçmişinde"[283] böylesine biçimlendirici bir rol oynadığından Westhoff için de "vazgeçilmez ve önemli" sayılması gerektiğini açıklamaya çalışmış olabilir. Westhoff güvenceye ihtiyaç duymamış da olabilir. O sıralarda artık Roma'dan ayrılmıştı ve sanat dersleri verip Ruth'la birlikte olabileceği bir stüdyo kuruyordu.

Paula Becker, Rilke'nin "bir konuda araştırma yapmak için" her zamanki seyahatlerinden birine çıkmış olduğunu duyunca çok heyecanlandı. En yakın arkadaşı tekrar Worpswede'deydi, kadınlar neredeyse her günlerini birlikte geçirdiler. Dört yaşında, tombul, "küçük, sevimli bir yaratığa"[284] dönüşen Ruth yanlarında, yerde oynarken Becker, beyaz elbiseler içindeki dalgın ifadeli eski dostunun resmini yapmaya başladı. Westhoff, kırmızı bir gülü köprücük kemiğine doğru tutup üstdudaklarını altdudaklarına sıkıca bastırarak poz verdi. Gözleri bir yöne çevriliydi ancak belirli bir yere odaklanmadan bakıyordu. Gözleri o an için faydasızdı, sanki Westhoff tamamen kendi zihninde var olmuştu ve bu yüzden Becker tablosunda onu somutlaştıramayacak gibiydi...

Sık sık bağımsızlık hakkında konuşuyorlardı, esasında Westhoff'un kocasından uzak olmayı çok umursamadığından ve Becker'ın Westhoff'la daha fazla zaman geçirmeyi ne çok arzu ettiğinden. Rilke, karısına Georg Simmel'in Paris'ten Berlin'e geri döndüğünü, kendisinin de Göttingen'den oraya geçmeyi planladığını bildirdi, Becker, Westhoff'un, Rilke'nin "Avrupa'nın entelektüel çevreleriyle görüşmesinin" iyi bir şey olduğunu düşünüyormuş gibi göründüğünü yazmıştı.

Becker soğuk bir kış günü stüdyoda, kürekle fırına kömür atarken Westhoff'a Worpswede'den uzaklaşmayı ne kadar çok istediğini söyledi. Westhoff, arkadaşının üzüntüsünün büyüklüğünü ilk kez gördü. Konuştukça "gözyaşları birbiri ardına yanaklarından yuvarlanıyor, bir yandan da tekrar dışarıya 'dünyaya' çıkmanın, Paris'e geri dönmenin onun için ne kadar mühim olduğunu açıklıyordu."[285] Onun için Paris "dünya" demekti.

Modersohn da Becker'ın depresyonunu açıkça hissetmeye başladı. Ancak karısının kırsal hayata ilişkin memnuniyetsizliği için

onun hırslarını suçluyordu. Karısının resim yapmasını ilk kez hor görmeye başladı, günlüğüne şöyle yazdı: "Paula'nın sanatıyla ilgili yaptıkları beni eskisi kadar memnun etmiyor. Hiçbir tavsiyeyi kabul etmiyor; bu çok aptalca ve acınası."[286] Becker'ın koca kafalı çıplak figürleri, Paris'te moda olan ilkel resimleri taklit ediyordu. Modersohn ise onun daha "sanatsal" tablolar yapması gerektiğini düşünüyordu.

Genel olarak, kadın sanatçıların fazla inatçı olduklarına karar verdi. Westhoff buna iyi bir örnekti: "Onun için tek bir şey var ve adı da Rodin; her şeyi, körü körüne onun yaptığı gibi yapıyor" diye yazmıştı Modersohn. Becker da arkadaşının "hâlâ Rodin'in kişiliğinin ve müthiş yalınlıktaki kurallarının çok büyük etkisi altında olduğu" konusunda hemfikirdi.

Bu nedenle, Rilke'nin Westhoff'a telaşla gönderdiği, Rodin'le ilgili olağanüstü bir haber içeren mektup çok heyecan vericiydi. Şair, Berlin'de Simmel'in derslerine katılarak yaklaşık üç hafta geçirmişti; ardından, dönmeyi planladığı günden bir gün önce Rodin ona bir mektup göndermişti. Heykeltıraş, sonunda monografinin bir tercümesini okuyabildiğini haber vermek için Rilke'nin Paris'teki adresini bulmuştu. Rodin, kitapla ilgili herhangi bir yorum yapmamış da olsa Rilke'ye "Sevgili arkadaşım, emeği ve yeteneği sayesinde çalışmaları daha şimdiden hissedilir bir etki yaratan bu yazarı ve adamı tüm dostluğum ve hayranlığım konusunda temin etmek için yazıyorum"[287] dediğine göre kitaptan memnun olmalıydı.

Rilke, Rodin'in mektubunun bir kopyasını çıkararak Westhoff'a gönderdi; böylece karısı her kelimesinin tadını çıkarabilecekti. Rodin'den gelen bu beklenmedik sıcak haber, Rilke'nin moralini yükseltti ve heykeltıraşı ziyaret etmek için duyduğu tutkuyu yeniden alevlendirdi. Rilke, cevap olarak "Sizi görmeye ve yarattığınız güzel şeylerin bende uyandırdığı yakıcı heyecanı tecrübe etmeye ihtiyacım var"[288] diye yazdı. Rodin'e kendisinin ve Westhoff'un o sonbahar Fransa'ya bir seyahat planladıklarını söyledi. Rodin'i, eylül başlarında ziyaret etmeleri uygun olur muydu?

Sanatçı, çifti sadece görmeyi kabul etmekle kalmadı, onları misafiri olmaları için Meudon'a da davet etti. Heykeltıraşın sekreteri, mektubun arkasına bir not ekleyerek, "konuşabilmeleri"[289] için Rodin'in şairin gerçekten Rodin'in evinde kalmasını rica ettiğini vurguladı.

Westhoff, Rilke'yle birlikte "dört bir yana bakan bir bahçeye sahip"[290] Meudon'daki şatoya yapacağı seyahatin hayallerini kurarken, Becker yanında sessizce durdu. Westhoff, ona "Beni örnek al"[291] diyecekti, Becker da tam olarak bunu yapmaya karar verdi. Henüz nasıl yapacağını bilmiyordu ama o andan itibaren bulduğu her kuruşu bir kenara ayırmaya başlayacaktı. Ne pahasına olursa olsun, bir gün Paris'e geri dönecekti.

Rilke, Worpswede'i ilk ziyareti sırasında "Şüphesiz her insan için bir yerlerde bir öğretmen vardır. Kendini bir öğretmen gibi hisseden her insan için de bir yerlerde bir öğrenci vardır"[292] diye yazmıştı. O zamanlar Andreas-Salomé'nin yerini alacak bir akıl hocası arayışındaydı; şimdi de Simmel'e Rodin'in yerini alacak olası bir öğretmen gözüyle bakıyordu.

Aynı dönemde Rodin de dört bir yanda bir sonraki öğrencisini arıyordu. 1905'in şubat ayında, model olarak tuttuğu, esmer İtalyan hatlarına sahip, yirmi bir yaşındaki müzik öğrencisi Edgard Varèse'in bu konuda bir umut vadettiğini düşündü. Rodin konuştukça, genç adamın müziği bir ses heykeltıraşlığı olarak yeniden tasavvur etmeye duyduğu ilgiden etkilenmeye başladı. Çocukluğunda Torino'da yaşarken kentteki Roma katedralleri Varèse'i büyülemişti, artık bu tarz mimariyi müziğe aktarmak ve birer granit gibi sağlam "ses blokları"[293] yaratmak istiyordu. Rodin, Varèse'e ihtiyaç duyduğu bağlantıları sağlamasına yardım etme karşılığında Meudon'da sekreteri olarak çalışmasını teklif etti. Heykeltıraşın bu alanda, Varèse'in hayran olduğu Claude Debussy gibi, iyi tanınmış dostları vardı.

Ne var ki Rodin anlaşmanın kendisine düşen sorumluluğunu yerine getirmek için hemen hiç zaman bulamıyordu. Rodin, haziran ayında ressam Ignacio Zuloaga ile İspanya'yı gezmek için bir seyahate çıkınca Varèse sanatçının mektuplarına cevap vermek için Meudon'da kaldı. Bu yolculuk sırasında otuz üç yaşında olan Zuloaga, Rodin'i, sanatçının "iğrenç bir katliam" olarak değerlendirdiği boğa güreşiyle tanıştırdı. Ardından heykeltıraşı Francisco Goya ve El Greco'nun tablolarını görmeye götürdü, Rodin bunları daha da az etkileyici buldu. El Greco "düpedüz nasıl resim yapılacağını bilmiyor"[294] diye tekrar tekrar mırıldandı Rodin. Bir sanat simsarı,

Zuloaga'ya El Greco'nun *Vaftizci Yahya* eserinin sunak panosunu sadece bin peseta karşılığında teklif ettiğinde, Rodin onu satın almanın delilik olduğunu söyledi. Neyse ki Zuloaga akıllılık edip yine de eseri satın aldı.

Rodin, İspanya'dan hayal kırıklığına uğramış bir şekilde döndü, Varèse de pek cana yakın davranmıyordu. Zaten fevri bir yapıya sahip olan genç adam, Rodin'in kariyerini ilerletmek için hiçbir anlamlı adım atmamış olmasına öfkeliydi. Yaşlı adamın tek yaptığı "sanki kendisi yüce Tanrıymış gibi"[295] ona bir sürü ahmaklıkla dolu nutuklar atmaktı. Varèse, Rodin'in "müzikle ilgili hiçbir şey bilmediğine"[296] karar verdi ve eylülde ona *un con* –bir göt– diyerek stüdyodan hiddetle ayrıldı.

Varèse on yıl sonra New York'a taşındı ve neredeyse tek başına elektronik müzik dünyasına öncülük etti. Bir defasında "Aslında müzikte üç boyut vardır: yatay, dikey ve dinamik yükselme veya azalma" diye yazdı. Müziğe dördüncü bir boyut ekleyebilmek için yeni enstrümanlar keşfetmek istiyordu, "ses izdüşümü, sesin bize geçmişi düşündürebileceğine dair bir umutsuzluk... boşluğa bir yolculuk."[297]

Şans bu ya, Varèse'in ayrılışının haftasında Rilke tekrar Paris'e gelmişti. Şairin ilk kez Paris'e gelişinden bu yana neredeyse üç yıl geçmişti. Eski rotasıyla, Lüksemburg Bahçeleri'nden Louvre'a doğru, Sen Nehri boyunca yürüdüğünde pek az şeyin değişmiş olduğunu düşündü. En sevdiği vejetaryen restoran hâlâ oradaydı, restorana gitti ve her zamankilerden sipariş etti: incir, kavun, enginar ve domatesli pilav.

Ancak şair on gün kalmayı planladığı Meudon'a vardığında, Rodin'in hayatında pek çok şeyin değiştiğini fark etti. Sanatçı malikânede büyük tadilatlar gerçekleştirmişti, bunlar pek modern olmasa da işlevsel değişikliklerdi. Elektrik tesisatı döşenmiş, gittikçe genişleyen asistanlar ordusu için yeni stüdyolar inşa edilmişti. Ayrıca 1871'de bombalandıktan sonra yıkıntı olarak terk edilen eski yerleşim yeri Château d'Issy'den kurtardığı birçok sütunu ve neoklasik ön cepheyi yerleştirdiği, kendi arazisine komşu olan bir arazi parçası satın almıştı. "Onun dünyası daha da gelişmiş"[298] diye yazmıştı Rilke. "Rodin'in hayatını yaşama biçimi harika, harikulade."[299]

Kapıyı çaldığında, Rodin'in onu "büyük bir köpek gibi" karşıladığını söyledi Rilke, "meraklı gözleriyle süzdü beni."[300] Rodin Westhoff'u sordu; Westhoff'un babası ağustos ayında aniden ölünce Almanya'da annesinin yanında kalması gerekmişti. Ardından eski dostlar lafladıkça Rilke, üç sene önce onunla tanıştığından bu yana heykeltıraşın hayatının ne kadar çarpıcı bir biçimde değiştiğini hızla fark etmeye başladı.

1900 Dünya Fuarı'ndan sonra Rodin'in şöhreti doğuda Bohemya'ya, batıda ilk kişisel sergisini 1903'te açtığı Amerika'ya kadar yayılmıştı. O sene Fransa'da Légion d'Honneur (Şeref Nişanı) önderliğine terfi etmişti. Artık dünyanın en çok kazanan sanatçısıydı ve aristokratlar Rodin'e kendi yüzlerinin büstlerini yaptırarak ölümsüzlüğe kavuşma umuduyla ellerinde açık çeklerle sıraya girmiş durumdaydı. Heykelini yapacağı kişiyi kendi seçme özgürlüğüne sahipti; çoğunlukla –Joseph Pulitzer, Gustav Mahler ve Victor Hugo da dahil olmak üzere– seçkin kültürel figürleri tercih ediyordu. Bazı koleksiyonerler Rodin'i abartılı partilere katılması için ikna etmeye çalışıyordu. Oysa, Rodin nadiren bu tarz olaylardan zevk alırdı. Bu tip etkinliklere katıldığında zamanını yorgunluğundan şikâyet ederek geçirir ve her zamanki yatma saati olan saat dokuz geldiğinde müsaade isterdi. Eğer etkinlik yabancı bir ülkede düzenleniyorsa, Fransızcadan başka bir dil konuşmayan Rodin kendisine anlamadığı bir soru yöneltildiğinde sadece başını sallar veya eğerdi; bu tuhaf adetiyle ev sahiplerini neşelendirirdi.

Her ne kadar yıllarca ödenmeyen emeklerini artık telafi ediyor olmaktan memnunluk duysa da bu geç kalmış onay, "bana yapılan yanlışları düzeltemez, iki yüzyıl daha yaşasam bile düzeltemez"[301] demişti Rodin. Başarı, Rodin'in keyfini çıkaramayacağı kadar geç gelmişti. Hiçbir zaman sanat koleksiyonu dışında, pahalı yemekler veya maddi zevklere ilişkin bir zevk edinmemişti.

Rodin ayrıca sahne ışığı altında kalabalıklaşmaya başlayan dalkavukları nasıl idare edeceğini de bilmiyordu. Arkadaşlarının kendi parası ve bağlantılarını kullandıklarından şüphelenmeye başladı. Çalışanlarını, kendisinden para çalmakla suçladı. Ne zaman birine yardım etmeye çalışsa, geri tepiyordu sanki.

Rilke Rodin'in ne kadar yalnızlaştığını fark etmeye başladı. "Öğrencilerim beni geçmeleri, aşmaları gerektiğini düşünüyor" dedi

Rilke'ye. "Hepsi bana karşı. Bir tanesi bile bana yardım etmiyor."[302] İşte bu nedenle usta, kendisine geri dönen, en sadık öğrencisini tekrar gördüğü için çok heyecanlıydı.

Rodin, Rilke'yi dilediği kadar kendisiyle kalmaya davet etti. Onu, Eugène Carrière ve eleştirmen Charles Morice ile öğle yemeğine çıkararak hemen kendi çevresine dahil etti. Rilke, Rodin'in Paris'teki stüdyosunda düzenlenen toplantılara katılıyordu. Rodin hiçbir zaman pek becerikli olmadığı heykellere isim verme konusunda bile Rilke'den tavsiye rica etmişti.

Rilke'nin misafirliği sona erdiğinde Rodin'in aklına bir fikir geldi. Edgard Varèse'in pozisyonunu güvenebileceği biriyle doldurmaya ihtiyacı vardı. Kısa bir süre bu işi oğluna vermeyi denemişti ancak genç Auguste, Rodin'in yazışmalarının hızıyla başa çıkamamıştı. Bu iş için sadık yazar Rilke'den daha uygun kim olabilirdi? Şairin misafirliği sona erdiğinde, Rodin ona bu işi önerdi.

O günlerde, sekreterlik işi çoğu zaman erkekler tarafından yapılır, ünlü ve zengin kişilerin günlük yazışmalarını yürütmeyi gerektirirdi. Rodin, Rilke'ye postalarını açması, kendisine gelen mektuplara cevap vermesi için ayda iki yüz frank ödeyecek ve Meudon'da, kendi mülkü üzerinde yer alan küçük bir evde konaklamasını sağlayacaktı. Rodin, bu işin çok külfetli olmayacağı, sabahları sadece iki saatini alacağı ve Rilke'nin kendi çalışmalarını yürütmek için bol zamanı olacağı konusunda söz verdi.

Şair, usta önemli işlerini yürütmek konusunda kendisine güvendiği için o kadar gururluydu ki bu teklif "başını döndürdü."[303]

Ama Fransızcası çok yetersiz değil miydi? Rodin omuz silkti, şair çabuk öğrenen birine benziyordu.

Rilke çılgına dönmüştü. Daha sonra, Andreas-Salomé bu durumu şöyle yorumlayacaktı: "En içten arzusu gerçekleşmişti: Rodin'le birlikte kalmak, tamamen ona ait olmak."[304]

Rilke tamamen aynı fikirdeydi. Bir arkadaşına bu işten bahsederken şunları yazmıştı: "Bir baba kadar değerli olan bu yüce adamın, Usta'nın, yakınında olacağım, Onunla yaşamamı istiyor, kabul etmekten başka bir şey yapamazdım; böylece onun günlerini paylaşabileceğim ve gecelerim ona ait olan şeylerle kuşatılacak."[305] Rilke, Rodin'e yazdığı, işi kabul ettiğini bildiren mektubunda hemen hemen aynı sözcükleri kullandı ve "eğer benimle konuşmaya

lütfedersiniz"[306] diyerek gece gündüz onu dinlemenin kendisi için bir onur olacağını belirtti.

Ve böylece, 1905'in Eylül ayında, Rilke artık Rodin'in sadece hevesli bir öğrencisi değil aynı zamanda onun güvenilir bir yardımcısıydı. Rilke, Sevr Ovası manzaralı, üç odalı evine taşındı. Pencereden dışarıya baktığında, Sen Nehri'nin iki kıyısını birbirine bağlayan köprü için "Bir şiirin dörtlüğüne dönüştü"[307] dedi. "Ve işte benim hayatım da tam orada." Daha önce hiç tecrübe etmediği bir "*joie de vivre*"[308] [yaşama sevinci] duygusu uyanmıştı içinde.

9. Bölüm

Rilke, her sabah saat yedide Rodin'le birlikte kalkıyordu. Bazen, pencerede sanatçıyı sandaletler ve sarkık bir bereden oluşan köylü kıyafetlerini giymeden önce, üzerinde sabahlığı, bahçeyi adımlarken görürdü. Birlikte, meyve ve kahveden oluşan hafif bir kahvaltı ederler, sonrasında şair posta yığınıyla yüzleşirdi.

Rodin'in asistanlarından biri, "Rilke'nin işe gömüldüğünü" söylemiştir. "İlk kez, Rodin'in dosyaları düzenliydi, yazışmaları zamanında yapılıyordu."[309] Bu hiç kolay bir iş değildi. Rodin çok nadir sanat simsarları aracılığıyla satış yapardı bu nedenle tüm evrak işi onun sorumluluğundaydı. Sekreterlerinin yazdığı mektupları kontrol edip tek tek her kelimenin üstünden geçerdi. Çok çabuk karar değiştirir, yaptığı değişiklikler hiç bitmez ve ağzından çıkan her yorumun kaydedilmesini isterdi. Daha sonra bunların bir konuşma veya metin için gerekli olup olmayacağını bilemezdi neticede.

Westhoff'un ekim ayındaki ziyareti dışında, Rilke birkaç ay boyunca Rodin dışında hemen hemen hiç kimseyi görmedi ama bu durumdan şikâyetçi değildi. Birlikte "her şey"[310] hakkında konuşuyorlar, aynı sıklıkta da yan yana sessizce oturuyorlardı. Bazen Rilke, güneşin batışını Rodin'in genç kuğularının yüzdüğü havuzun üzerinden birlikte izlemeleri için sanatçının Paris'ten dönmesini beklerdi. Rodin, bu kuşları o kadar çok seviyordu ki yabani ve gri olan ilk birkaç tanesi ortaya çıktığında, kuğuları beslemek üzere ormanda bulabildikleri tüm kurbağaları öldürmeleri için avcılar tutmuştu.

Güneş battıktan sonra, Rodin, Rilke'ye *Bon courage* [bol cesaret] sözleriyle iyi geceler dilerdi. İlk başta Rilke'nin kafası karışsa da şair daha sonra bunun ne demek olduğunu anladığını düşündü. Rodin, "gençken bunun insana her gün ne kadar gerekli olduğunu"[311] bildiği için ona güç diliyor olmalıydı.

Artık Rodin stüdyosunda çok fazla yardım alabildiği için seyahat etmek için daha fazla boş zamanı vardı. Katedrallere veya kırlara

yapılan bu günlük gezilere Rilke de fırsat bulunca katılırdı. Rilke, sanatçı hakkında yazmış olduğu monografiye ikinci bölüm olarak ekleyeceği ve sonraki tüm baskılara dahil edilecek yeni bir makale için Rodin'e olan yakınlığından faydalanarak elinden geldiğince çok malzeme toplamaya karar verdi. Eline hiç kâğıt kalem almayan ustası Sokrates'in her sözünü yazan genç Platon gibi Rilke de her şeyi not ediyordu.

İkili, üç sabah arka arkaya saat beşte kalkarak trene binip sonrasında araba tutarak saatlerce parkta yürüyüş yaptıkları Versailles'a gitti. Rilke, Westhoff'a, "Her şeyi gösteriyor: uzaktaki bir manzarayı, bir devinimi, bir çiçeği ve gösterdiği her şey öyle güzel, öyle bildik, öyle hayret verici ve öyle taze ki"[312] demişti. "En küçük şeyler bile ona yaklaşıp kendini açıyor."[313]

Rilke ilginç manzaralara işaret eder, Rodin de çıkarımlarda bulunurdu. Bir kış günü, hayvanat bahçesinde Rodin kafesteki Çin sülünleriyle büyülenirken Rilke, veremliler gibi kocaman ve boş gözlerle bakan hastalıklı maymunlar hakkında hızlı hızlı notlar alıyordu; bir flamingonun "bu soğuk havada çiçek açan"[314] tropik pembesi tüyleri neredeyse acı verici bir manzaraydı. Rilke daha sonra heykeltıraşın dikkatini, "kendilerini duvara çarpıp duran"[315] şebeklere yöneltti. Rilke, tabiat ana onların bu "tarifsiz çirkinliklerini" düzeltemeyecek kadar meşgulmüş adeta dedi, onun bu acımasızlığı da şebekleri çıldırtmış.

Rodin, tabiat ana insan formunu mükemmele ulaştırana kadar çok fazla deneme yapmak zorunda kalmış olmalı diye akıl yürüttü. İnsanlar, en azından bunun için şebeklere minnettar olmalıydı.

Bazen Rose Beuret de onlara katılıyordu; Rilke Rodin'in neden onca sene Beuret'yle beraberliğini sürdürdüğünü anlamaya başlamıştı. Beuret ormandaki tüm kuş ve ağaç türlerini tespit edebiliyordu. Fışkırmış, mor renkli çiğdemlerden ya da bir ağaç dalında dengede duran saksağandan büyük sevinç duyuyordu, bu bakımdan Rodin'e çok benziyordu. Beuret bir defasında yaralı bir keklik bulmuş ve ona bakabilmek için ormandan erkenden ayrılmak zorunda kalmışlardı. Rilke onun "iyi ve sadık bir ruh"[316] olduğuna karar verdi.

Rodin ve Beuret arasında yumuşak, sessiz bir şefkat vardı. Bir aralık sabahı üçlü, Notre Dame'da, bir yeni yıl pazar ayinine katıl-



Rilke, Rose Beuret ve Rodin Meudon'da.

dı. Rodin'in ihtiyaçlarını her zaman ondan önce öngören Beuret, erkeklerin oturması için iki sandalye ayarladı. Sanatçı oturdu, şapkasını kucağına koydu ve gözlerini kapadı. Orada neredeyse iki saat boyunca, başı öne eğik, sakalları göğsüne yayılmış vaziyette, orgun ve –Rilke'nin deyimiyle– katedralde bir "beyaz kuş"[317] gibi yükselen sopranonun sesini dinleyerek oturdu. Ara ara yüzünden belli belirsiz bir tebessüm geçiyordu. Müzik sona erdiğinde yerinden kalktı, sabırla bekleyen Beuret'nin yanına gitti ve kiliseden ayrıldılar, tüm öğleden sonra tek kelime bile konuşmalarına gerek kalmamıştı.

Üçü birlikte Meudon'da küçük bir aile olmuştu. Kasım ayında şair, altmış beş mumla süslenmiş bir pastayla heykeltıraşın doğum gününü kutlamak üzere Rodin ve Beuret'ye katıldı. Ertesi ay, Rilke'nin doğum günü nedeniyle üçlü kendilerine yine bir pasta ziyafeti çekti.

Rilke, Noel'i Westhoff ve Ruth ile geçirmek için birkaç hafta sonra Almanya'ya döndü. Artık karısı Ruth'u anneannesinin evinden almış, kendilerine ait bir eve taşınmışlardı. Rilke geldiğinde Westhoff, Ruth'un bir büstünü yontuyordu ve bunu dört yaşında, yerinde durmayan bir çocukla yapmak hiç kolay bir iş değildi. O

kadar uzun zamandan beri ailece bir arada olmamışlardı ki çalışmalarını bir kenara bırakıp tatilin tadını çıkarmaya karar verdiler.

Rilke'nin yokluğunda, Meudon'da mektuplar birikti. Ocak ayında geri döndüğünde her zamankinden daha fazla iş yüklenmek zorunda kaldı. Rilke'nin, Rodin'in o ay Chartres'daki katedrali ziyaret etme davetini kabul edecek zamanı gerçekten yoktu. Ama bu "Fransa'nın Akropolis'i"[318] demişti Rodin ve "Fransız katedrallerini, özellikle de bu katedrali incelemek" kadar değerli başka bir ders olamayacağı konusunda ısrar etmişti. Rodin sık sık sanat okuluna gitmek yerine tüm zamanını Chartres katedralinin önünde geçirmiş olmayı dilediğini söylerdi. Katedral en bilge ustaydı, öyle bir ışık ve gölge başyapıtıydı ki Rembrandt muhtemelen ışık ve gölge sanatına [*chiaroscuro*] dair her şeyi ondan öğrenmişti.

Rodin gotik mimariden zevk almanın ilk başta zor olabileceğinin farkındaydı. Labirent süslemeler, eğitimsiz gözleri kolayca şaşkına çevirebilirdi. Ancak insanların, kendisinin Beauvais'deki kilisede deneyimlediği türden bir okul çocuğu hayreti yaşamanın nasıl bir şey olduğunu anımsayabilmeleri için katedrallere nasıl bakılacağını tekrar öğrenmesi gerektiğine inanıyordu. "Asıl mesele, kişinin mütevazı, küçük bir çocuk olması, her şeyde hemen ustalaşmama konusuyla barışık olması, doğanın öğretebilecekleri karşısında itaatkâr olması ve yıllar, yıllar boyunca sabırlı olmasıdır"[319] diye yazmıştı.

Böylece ışıksız, gri bir ocak ayında, Rilke ile Rodin trenle bir saat boyunca buğday tarlalarından geçerek saat dokuz buçukta, Chartres'a ulaştı. Kilise, kasabanın orta yerinde eski, taştan bir hilkat garibesi gibi duruyordu. Kulübe kümeleri, kilisenin kocaman duvarlarının çevresinden üçboyutlu bir köy gibi açılıyordu. 1194 ve 1235 yılları arasında inşa edilmiş olan Chartres Notre Dame Katedrali, Paris'teki Notre Dame'ın neredeyse iki katı genişliğindeki nefiyle Fransa'nın en büyük katedrallerinden biridir.

Rilke ve Rodin, saygılı bir mesafede durup kafalarını yan yatırarak, yapının bir yangın sonucu birbiriyle uyumsuz hale gelmiş iki kulesinin tam boyutunu kavramaya çalıştılar. On beş metrelik payandaların uç kısımları eskilikten soluk bir siyaha dönüşmüş, tabanı da sararmıştı. Taş sarmaşık oymalar ve arabeskler yüzeyin her bir santimetresini kaplıyordu. Normalde Rodin bunu tek kelime

etmeden santim santim inceleyerek kavramaya çalışırdı ancak o gün yüzeylerin yara almasına sebep olan restorasyonla ilgili homurdanıp durdu. Sağ yandaki ana kapının tüm "yumuşaklığı"[320] yok edilmişti ve pencerelerdeki mozaik camların bir kısmı eksikti. Buradaki hasar, Paris'teki Notre Dame'dan bile daha fazlaydı.

Kuvvetli bir rüzgâr çok sert bir şekilde sarsıp şair kendini kalabalığın içinde biri tarafından itilip kakılıyor gibi hissettiğinde, dondurucu soğuk artık iyice Rilke'nin dikkatini dağıttı. Aynı şeyi hissedip hissetmediğini anlamak için Rodin'e bir göz attı ancak sanatçı, kule kadar sağlam, olanlardan bihaber öylece duruyordu. Hemen ardından doğudan, güçlü bir rüzgâr daha patladı; kilisenin güney köşesinde durmakta olan bir meleğin incecik taştan bedeni çevresinde şiddetle esti. Meleğin, Mona Lisa gibi bilge ve huzurlu bir gülümsemesi olduğunu düşündü Rilke; melek ellerinde de bir güneş saati tutuyordu.

Bu mutlu, taştan varlığın huzurunda, rüzgârdan hırpalanmış şair kendini daha da ölümlü hissetti; sanki kendisi ve Rodin "iki lanetlenmiş ruh" gibiydi

Sonunda, Rilke konuştu: "Fırtına geliyor."

"Ama anlamıyorsun" diye karşı çıktı Rodin. "Büyük katedrallerin çevresinde her zaman bu tür rüzgârlar olur. Onların görkemiyle telaşa kapılan, ıstırap çeken bir rüzgâr tarafından kuşatılırlar."[321]

İki adam, dondurucu hava yüzünden o gün Paris'e erken döndüler. Ancak onlar ayrılmadan sert esen rüzgâr Rilke'yi açıp zihnine taş meleğin bir imgesini sıkı sıkı yerleştirmişti bile.

Panthéon'un kilise gömütünde Fransız tarihinin en önde gelen entelektüelleri yatar. Voltaire, Zola, Rousseau ve Hugo'nun ebedi uykularına uğurlandığı bu anıt mezarın kubbeli ön cephesinde "Yüce adamlara minnettar bir ulus" sözleri kazılıdır. Panthéon, Fransız Devrimi'nden sonraki yıllarda bir mezar olmanın ötesine geçip Fransa'nın ulusal hafızasının şanlı bir mizanseni haline gelmiştir.

Paris şehri 1906 ilkbaharında, Panthéon'un ana merdivenlerinin önüne *Düşünen Adam* eserini yerleştirmeye karar verdiğinde, Rodin'in kariyerine en büyük onayı da vermiş oldu. Heykelinin o duvarlar arasındaki tüm düşünürleri takdirle anacağını bilmek Rodin'in içini gururla doldurdu; tüm anıtları sona erdirecek bir anıt...

Sanat tarihçisi Élie Faure, Rodin'in bu kararı Fransa'nın "uzun süre boyunca maruz kaldığı hakaret"[322] sonrasında sanatçıya yapılan kötü muameleyi düzeltme girişimi olarak yorumladı. Küçük bir çocukken Grande École'e kabul edilmeyişinden bu yana, yarım asırdır yüzüne kapanan kapılar sonunda ardına kadar açılmıştı. Paris kentinde prestijli bir konuma yeni kabul edilen Rodin, "kurtuluş"[323] dönemi olarak adlandırdığı bu dönemin keyfini çıkarmaya başladı.

Ne var ki ustanın kurtuluşu, çırağının köleleşmesinin habercisiydi, ya da Rilke o kış üzerindeki işyükünü bu şekilde tarif etmeyi tercih ediyordu. *Düşünen Adam* heykelinin bronz dökümünü gerçekleştirmek için gerekli kaynağı toplamak ve bürokratik işlemleri tamamlamak Rodin'in iki yılını almıştı ve tüm bunlar sekreterinin üzerine daha fazla evrak işi yığılması anlamına geliyordu. Rilke evin iki odasını dolduran cevaplanmamış mektuplara yetişmek için mücadele ederken buldu kendini. Rilke için Fransızca yazmak Almancadan iki kat daha fazla zaman alıyor ve şair mükemmel bir dilbilgisinden daha azına razı olmayı reddediyordu. Rilke her gün kendini hem Rodin'inkiler hem kendi yazışmalarıyla birlikte yüzlerce mektup yazarken buldu.

İş, daha önce üzerinde anlaştıkları günde iki saat sınırını çoktan aşmış, artık kendi yazıları üzerinde çalışmasını ciddi bir şekilde önler hale gelmişti. Bazen içindeki "dönüştürülmemiş malzeme yığınının"[324] o kadar çok şiştiğini hissediyordu ki ilk trene atlayıp şehirden ayrılmanın ve Akdeniz'e doğru yol almanın hayalini kuruyordu. Orada tamamladığı kitap, *Dua Saatleri Kitabı* kasımda çıkmış ve herkesin beklediğinden daha fazla beğeni toplamaya başlamıştı.

Söylendiğine göre Rilke asla eleştirileri okumazdı çünkü bir keresinde eleştiri okumanın, âşık olduğu kadından bir başka erkeğin hayranlıkla bahsetmesini dinlemek gibi hissettirdiğini söylemişti. Alman hami Karl von der Heydt'in ilk başlarda yaptığı bir değerlendirmede yazdığı gibi, eleştirmenler, *Dua Saatleri Kitabı*'nın bir "liriğin ulaşabileceği en yüce tema" olan, "Ruhun Tanrı'yı arayış teması"[325] ile tutkuyla mücadele edişinden övgüyle bahsettiler. Basılan beş yüz kopya iki sene içinde satılacak ve ikinci baskı, ilk baskının iki katından fazla adette olacaktı.

Rilke, bir yandan o zamana kadar karşılaşmadığı türden bir ilgiyi yaşarken diğer yandan da daha önce yazmış olduğu *İmgeler Kitabı* adlı eserini ikinci baskı için güncellemesi gerekiyordu "Benim ihtiyacım olan 'sadece vakit', peki o vakit nerede?"[326] diye sormuştu Andreas-Salomé'ye. O kış birçok Alman üniversitesinin Rilke'yi konferans vermek için davet etmesi, özellikle de konuşmaların konusu Rodin olduğundan, biraz izin istemek için geçerli bir sebep gibi görünmüştü.

Biraz tereddütle de olsa Rodin, Rilke'ye izin verdi ve şair şubat ayında Almanya'ya doğru yola çıktı. Düsseldorf yakınlarındaki ilk durağında bir kraliyet ailesi mensubu gibi karşılandı. Ancak neredeyse varır varmaz, babasının hasta olduğu ve iyileşemeyebileceği haberi geldi. Rilke hemen Prag'a gitmek yerine, Berlin'e geçmeden önce heyecan verici bir konuşma yaptı. Orada Andreas-Salomé ve Westhoff'la görüşecek ve onları ilk kez tanıştıracaktı. Vardığında, bir baron Rilke'yi şehir dışındaki görkemli evinde misafir etti ve görünüşe bakılırsa kadınların buluşması gayet iyi gitti. Daha sonra, Rilke, Andreas-Salomé'ye karısına bu denli sıcak davrandığı için teşekkür etti.

Rilke aristokrasiye karışmakla meşgulken, babası Prag'da hayatını kaybetti. İki hafta sonra, Rilke'ye babasının öldüğü ve vefatının ardından ilgilenilmesi gereken işlere bakacak kimsenin olmadığı haberi geldi. Rodin haberi duyduğunda hemen şaire bir telgraf göndererek başsağlığı diledi ve eğer ihtiyacı varsa para vermeyi teklif etti. Şair, babasının solgun cansız bedenini yastıklara dayanmış bir şekilde bulduğu Prag'a nihayet ulaştı ve cenaze işlemlerini ayarladı. Annesini, kendisine katılmak üzere mezarlığa davet etmedi.

Josef Rilke, bundan üzüntü duyuyor olsa da yaşamının son döneminde oğlunun mesleğini kabullenmeye başlamıştı. Ancak şair babasının temelde "sevme kabiliyetinden yoksun"[327] olduğu inancını sürdürdü; belki kendisi de bu eksikliği ondan miras almıştı. Ne var ki Rilke'nin babasının ölümüne olan gecikmiş tepkisi muhtemelen sevgi eksikliğinden çok Prag'ın mutsuz hatıralarından kaçınma isteğinden kaynaklanıyordu. Orada birkaç gün daha kalmaya bile tahammül edememiş, hemen Paris trenine binmişti.

Rilke, ustanın Meudon'daki evine vardığında daha da bunaltıcı bir görüntüyle karşılaştı. Rodin, kocaman maun yatağında batta-

niyelerin altına gömülmüş, ateşler içinde kıvranıyordu. Yaşlı adam çok nadir hasta olurdu ama olduğunda da hastalık ona tamamen bir ayak bağı olurdu. Rodin o sırada bir yandan da gırtlak kanserinden ölen sevgili arkadaşı Carrière'in yasını tutuyordu. Carrière, Rodin'in sadece sanatsal anlamda en eski savunucularından biri değildi aynı zamanda *Düşünen Adam*'ı Panthéon'a yerleştirecek komitenin de başkanıydı.

Ancak belirlenen tarihten birkaç hafta önce açılış aniden sekteye uğramıştı. Rilke şubat ayında oradan ayrılır ayrılmaz, *Düşünen Adam*'a karşı muhalefet öyle yoğunlaştı ki neredeyse projenin tamamen sona ermesi söz konusu oldu. Plana karşı çıkan eleştirmenler, içerdiği pozla "müstehcen bir fikri ortaya koyan"[328] bir heykelin (romancı Joséphin Péladan *Düşünen Adam*'ı bu şekilde tarif etmişti) Panthéon'a yerleştirilme prestijini hak etmediğini söylüyordu. Kendisi bir hekim olan Dr. Charcot'nun öğrencisi olan ve yozlaşmış sanat üzerine bir kitap yazan Max Nordau, "bu vahşi çehre, şişkin ve kasılmış alnıyla bir gece yarısı kadar tehditkâr bir şekilde dik dik bakıyor" diyerek heykelle alay etmişti.

Hatta bir saldırgan Panthéon'un çitlerini aşmış ve heykel için ayrılan yere elinde bir baltayla girmişti. Polis, adamın "İntikam alıyorum. İntikam almaya geldim!"[329] diye bağırdığını duymuştu. Onu yakaladıklarında saldırganın bir akıl hastası olduğu anlaşıldı ve saldırgan, *Düşünen Adam*'daki yumruk ağızda pozun zavallı adamın lahana yeme şekliyle alay ettiğine inanıyordu. Saldırı onun şahsına yönelik bir nedenden kaynaklanmıyor olsa da bu olay Rodin'i sarstı.

Bir skandal daha yaşama korkusu neredeyse Rodin'in akıl sağlığına mal oluyordu. O günlerde sanatçı öyle paranoyak bir hal almıştı ki bir gün isimsiz bir paket geldiğinde, ısrarla içinde bomba bulunduğunu iddia ettiği paketi bahçeye gömdü. Bir süre sonra, bir arkadaşı Rodin'e yolladığı mektupta göndermiş olduğu bir kavanoz Yunan balını beğenip beğenmediğini sormuştu.

Rilke, Rodin'in yardımına koşmak için kendi endişelerini bir kenara bırakmak zorunda kaldı. "Her ne kadar çok anlamlı olmasa da benim desteğime her zamankinden daha çok ihtiyacı var"[330] duygusuyla, kuşatma altında kalmış ustasını, bu zayıf zamanında yüzüstü bırakmaya cesaret edemedi. Bu arada Rodin, Rilke'nin yurtdışındaki yükselişinden ve çalışmalarına artan talepten bihaberdi.

Rilke bu kırılgan dengeyi bir süre korumayı başardı, ancak nisan ayındaki durgunluk dengeyi bozdu. O ay, İrlandalı oyun yazarı George Bernard Shaw, büstünü yapması için Rodin'le anlaşmıştı. O sıralar kırk dokuz yaşında olan yazar, portresinin "hayatının en güzel yıllarını çok da geride bırakmadan"[331] yapılması konusunda çok hevesliydi. Daha önce *Saturday Review*'un drama eleştirmeni olarak tanınan Shaw, artık kendi tiyatro prodüksiyonları, en son oyunu mizahi drama *Major Barbara* [Binbaşı Barbara] da dahil olmak üzere, Londra Royal Court Theatre'da düzenli olarak oynanan, ahlak üzerine yazdığı hiciv ağırlıklı eserleriyle tanınıyordu. Bir sosyalist ve bir vejetaryen olan Shaw, oyunlarını canlı ve kıvrak zekâsıyla sağlamlaştırdığı tutkulu siyasi mesajlarla beziyordu.

İngilizce konuşmayan Rodin, ilk tanıştıklarında, Shaw'un eserleri hakkında hiçbir şey bilmiyordu. Heykeltıraş geçirdiği gripten sonra hâlâ iyileşme sürecindeydi, bu yüzden yazardan on iki poz verme seansı için, esasında daha rahat bir konuma sahip olan Paris'teki stüdyosu yerine Meudon'a gelmesini istedi. Shaw kabul etti ve bronz heykel için yirmi bin frank ödeme yaptı. Shaw, bir insanın kendi büstünü Rodin'den başka bir sanatçıya yaptırması için "çok büyük bir dangalak" olması gerektiğini söylemişti.

Ne var ki Shaw önünde uzanan zorlu haftalar için tamamen hazırlıksızdı. İlk seanslarında Rodin, büyük metal bir pergel kullanarak, Shaw'un kafasını, kırmızı saçlarının en tepesinden başlayarak çatallaşmış sakalının en ucuna kadar ölçtü. Daha sonra, on altı farklı profilden yüzünün şablonunu çıkardı. Artık Shaw mümkün olan her açıdan incelendiğine emin olmuştu ki Rodin görüntüleri alnının arkasından ve çenesinin altından alabilmek için kanepeye uzanmasını söyledi. Nihayet, Rodin temel şekli onayladığında, yüz hatlarını oymaya başladı.

Rodin'in özenli çalışma sürecinden büyülenen oyun yazarı, daha sonra, 1912'de yazdığı bir makalede buna değinmişti:

> İlk on beş dakika içinde, kil topağına sadece şekil vererek öyle canlı bir büst taslağı yarattı ki onu hemen oracıkta alıp Rodin'i daha fazla emek harcamaktan kurtarmak istedim ... İlk on beş dakikadan sonra durgunlaştı ve hatlarımın büyük bir dikkatle tam olarak gerçek boyutlarıyla yansıtma aşamasına geçti. Ardından, ortaya çıkan tasvir, Hıristiyan sanatının en tepe noktasının bir

> sembolüydü adeta ve o anda yine şunu söylemek istedim: "Tanrı aşkına dur ve bana onu bana ver; bir Bizans şaheseri bu." Daha sonra, çalışma adeta Bernini işin içine girmiş ve onunla uğraşmış gibi görünmeye başladı. Ardından, hayretler içinde, çalışmanın makul ve zarif bir 18. yüzyıl eserine dönüşmesini izledim... Sonrasında, tek bir gecede bir asır daha geçti ve büst bir Rodin büstüne dönüştü ve artık o yaşayan bir baştı, benim omuzlarımın üstünde taşıdığım ise sadece bir modeldi. Bir estetin değil bir embriyoloğun incelemesi gereken bir süreçti. Rodin'in elleri bir heykeltıraşınki gibi değil Yaşam Gücü gibi çalışıyordu.

Belki de Shaw sanatçıların modellerine duyduğu sempatiyi ilk Rodin için uzun saatler boyu poz verdiği sıralarda geliştirmeye başlamıştı. Shaw, birkaç yıl sonra, bir sanatçının kendi heykeline âşık olduğu Yunan efsanesi Pygmalion'u tekrar yazacak, ancak bu sefer modelin bakış açısını yansıtacaktı. Shaw, bu karaktere Eliza Doolittle ismini verdi.

Shaw, Rodin'in çalışmalarına büyük bir hayranlık duymasına rağmen, iki adam en baştan itibaren birbirine zıt kişiliklere sahipti. Shaw, şakacı bir hikâye anlatıcısıyken Rodin özellikle de o günlerde, mizah duygusundan resmen yoksun bir adamdı. Shaw, birlikte geçirdikleri sayısız saat boyunca Rodin'in yalnızca bir kez gülümsediğini anımsar; o da Shaw'un tatlısının yarısını köpeği Kap'a yedirmesini izlerken attığı sessiz bir kahkahadır.

Ancak Shaw hiçbir şeyi ciddiye almadığı için Rodin'in ciddiyeti onun için daha da eğlenceli bir hale geldi. Bir çocuk koltuğunda oturan Shaw Rodin'in alçı başa, onun arkasında duran adamı da ıslattığını fark etmeksizin su püskürtmesini kahkahalarını zor tutarak izliyordu. Shaw, Rodin'in bir spatulayla kırışıklıkları düzeltmesini, boynu bir telle ayırdıktan sonra kesik kafayı gelişigüzel bir şekilde kenara atmasını seyrederken "tarifsiz bir keyif"[332] duyuyordu.

Shaw'un kırık Fransızcasıyla espri yapma çabaları ortamı rahatlatma konusunda hiçbir bir işe yaramadı. Birisi bir defasında Rodin'e seanslar sırasında Shaw'la ne konuştuklarını sorduğunda, heykeltıraş şöyle cevap verdi: "Bay Shaw'un Fransızcası iyi değil ancak kendini öyle hararetli ifade ediyor ki üzerinizde bir etki yaratıyor."[333] İngilizcesi Shaw'un Fransızcasından daha da kötü olan Rodin, kendisine poz verenin ismini "Bernarre Chuv"[334] şeklinde telaffuz ederek herkesin kafasını karıştırıyordu.

Rilke, İngiliz edebiyatı hakkında Rodin kadar bilgisizdi ancak Shaw'un çok eğlenceli bir konuk olduğunu düşünüyordu. Rilke'ye göre Shaw her açıdan Oscar Wilde kadar akıllı ama onun gibi kendini beğenmiş değildi. Oturumlar, başlangıçta planlanandan farklı olarak üç haftaya yayılınca Rilke yazardan bir model olarak da etkilenmeye başladı. Shaw, sadece kımıldamadan dikilmek yerine kendi ağırlığından fazlasını destekleyen bir sütun gibi amaç ve kararlılıkla duruyordu. Çok geçmeden Shaw, çoğu öğleden sonrayı Rodin yerine Rilke'yle sohbet ederek geçirir oldu.

Rilke, belki de bir sonraki çalışmasının konusunun Shaw olması gerektiğini düşünmeye başladı. Oyun yazarının yayıncısına bir mektup yazarak Shaw'un mükemmel, enerjik bir model olduğu yönünde övgülerde bulundu. Rilke, "Yaratılmaya çalışılan bir benzerlik, çok nadir olarak, ait olduğu nesneden bu kadar fazla yardım almıştır"[335] dedi. Ardından, Shaw hakkında yazma konusunu değerlendirebilmesi için yazarın kitaplarından bir kısmını kendisine gönderip gönderemeyeceklerini sordu.

Nihayet o bahar, Rodin, içini aydınlatacak haberler aldı. Daha önce Rodin'in *Balzac*'ını reddeden Erkekler ve Edebiyat Derneği'nin başkanı ile önde gelen sanatçılar ve politikacılardan oluşan bir komite, *Düşünen Adam* heykelinin Panthéon'a yerleştirilmesine destek verme konusunda birleşmişlerdi. Komite, Rodin'i eleştirenlerin hakkından geldi ve heykel 21 Nisan'da resmi olarak açıldı.

Rilke, kutlamalar sırasında Shaw ve karısıyla birlikte oturdu. Şehrin sanat müsteşarı Henri Dujardin-Beaumetz'in *Düşünen Adam* ve Rodin'e gururlu bir konuşmayla hoş geldin demesini izlediler. Yıllarca süren yanlış anlaşılmalardan sonra "insanlık ve inançla şekillenmiş, gerçek anlamda yaratıcı olan bu sanatçı nihayet evrensel hayranlığın parlak ışığı altında, barış içinde çalışmalarını sürdürebilecektir"[336] dedi.

Kutlamalara katılanların arasında Shaw'un arkadaşı olan ve Londra'dan Rodin'in fotoğrafını çekmek için gelen sanatçı Alvin Langdon Coburn de vardı. Kendisi de amatör bir fotoğrafçı olan oyun yazarının Meudon'da elinde bir fotoğraf makinesiyle dolaştığını fark eden Rodin, ona istediği kadar fotoğraf çekmesini söylemişti. Shaw Meudon'da bir taş parmaklığa dayanırken Rilke'nin fotoğrafını çekmişti; şair gözkapakları ağırlaşmış ve yıpranmış

görünüyordu. Ancak Coburn'e Rodin'in fotoğrafını çekmesi gereken kişinin o olması gerektiğini söyledi. "Şimdiye kadar çekilen hiçbir fotoğrafı ona dokunamadı: Steichen bundan vazgeçip sadece siluetiyle çalışma kararında haklıydı. Şu ana kadar tanışıp tanışabileceğin en büyük adam; sana poz veren diğer tüm kişiler ancak onun için kullanacağın film negatiflerinin jelini oluşturmaya uygun olabilirler."[337]

Coburn bu fırsata hemen atladı. Birkaç gün içinde Rodin'in ve çalışmalarının düzinelerce fotoğrafını çekti; heykeltıraş ve Shaw'u da henüz çalışma aşamasında olan büstle birlikte fotoğrafladı. Shaw, Rodin'i tarif ederken hiç abartmamıştı, Coburn onun "çok eski dönemlere ait bir piskopos ya da bir peygambere benzediğini" düşünmüştü.

Shaw'un Paris'teki son gününde, banyosunu hazırlarken aklına bir fikir geldi. Coburn'e, kendisi banyodan çıktığında *Düşünen Adam* pozuyla kendisinin bir fotoğrafını çekmesini söyledi – ama çıplak olarak. Coburn bu fotoğrafı çekerken iki adam da güldü ve sonrasında İngiltere'ye giden trene bindiler.

O sene, fotoğraf Londra Galerisi'nde sergilendiğinde eleştirmenler, Shaw'un böylesine utanç verici bir tasvirin içinde yer almasına inanamadı ve çalışmayı tiksindirici bularak çok sert tepki verdiler. Shaw, büstlerin sadece kişinin itibarını iletirken tam vücut tasvirlerinin "kıyafetlerden dışarı çıkan kafalar dışında hiçbir şey



George Bernard Shaw, Rodin ve büstüyle, 1906.

göstermediğini ve bunun da hiçbir işe yaramadığını" söyleyerek kendini savunmaya çalıştı. Bu fotoğraf, Shaw, Rodin ile aylar boyunca birlikte vakit geçirirken nasıl görünüyorsa onu gerçekten yansıtan bir çalışmaydı. Ya da sadece çığırından çıkmış bir şakaydı.

Shaw, tamamlanmış üç büstü gördüğünde hayrete düştü. Büstler, alçı, bronz ve "parlak"[338] mermerdendi. Shaw, "O beni gördü. Bunu daha önce kimse yapmamıştı"[339] dedi Rodin için. Karısı, büstün kocasına korkutucu derecede benzediği yorumunda bulundu. Alında, kırmızı bir şeytanın boynuzları gibi iki tarafa ayrılan iki saç buklesi duruyordu. Aksi halde ifadesiz olarak nitelendirilebilecek bir yüzde, belli belirsiz bir tebessüm gizliydi.

Yıllar sonra Shaw, sözlüklerin bir gün kendisini "Shaw, Bernard: Rodin'in büstüne konu olan kişi, bunun dışında kimliği meçhul"[340] olarak tanımlayacağını söyleyecekti.

10. Bölüm

1905'e gelindiğinde Rodin'in Paris'teki stüdyosu atölyeden çok bir genelev gibi görünmeye başlamıştı. Birçok yoksul sanatçı eşlerini model olarak kullanmak zorunda kalırken Rodin'in artık, bir yararı olsun ya da olmasın, istediği zaman kendisine poz verecek bir kadın tutmaya parası yetiyordu. Günün herhangi bir zamanında, bir model bir kaidede uzanırken bir diğeri bir perdenin arkasında çırılçıplak beklerken görülebilirdi. Diğerleriyse sıkıntıdan etrafta dolanıp dururdu.

Rodin, asla hangisinin ne zaman ve nasıl ilginç bir hareket yapacağını bilemediğinden ortada şarap ve yemek bırakır ve özgürce dolaşmalarına izin verirdi. Biri dikkatini çektiğinde, keskisini elinde gelişigüzel döndürerek izlemeye başlardı. Ardından *Dur!* diye aniden bağırır, gözlerini modelden hiç ayırmadan, el yordamıyla bir alete uzanırdı. *Kıpırdama.*

Genellikle doğaçlamayı, ayarlanmış, kaskatı duruşlara tercih ederdi. Ancak bazen aklına bir fikir gelir ve modelin bedenini bir kil gibi yönlendirerek belirli bir poz önerirdi. Modelleri onun için öyle birer nesne haline gelmişti ki bir defasında en gözde modellerinden birinin apandisitini aldırdığını öğrendiğinde ondan "kıyma" yapan doktora muazzam bir öfke duymuştu. "Tapınmaları gereken o genç bedeni içinden küçücük bir parça çıkarmak için açtılar"[341] diye söylenmişti. Sık sık modellerini hayvanlara benzetirdi, bir defasında "bedeninde bir gram yağ"[342] olmayan bir Japon kadını foksteriye olarak tasvir etmiş, İngiliz kadınlarının bacaklarının atlarınkine benzediğini söylemişti. Ne ölçüde ve şekilde olurlarsa olsun tüm modelleri severdi, hamile olanları bile.

Rodin, gece geç saatlere kadar mum ışığı altında eskizler çiziyordu. Bazen binadaki komşuları onu iş önlüğü içinde, elinde iki mumla bir büyücü gibi karanlık salonları adımlarken görürdü. Birkaç sene sonra yüzlerce kadın bedeni çizimi üretmeyi başarmıştı, çoğunda kadınlar çok yakın planda bacakları açık, birbirlerine do-

kunurken ya da mastürbasyon yaparken resmedilmişti. Bazılarına göre, bu denli açık ve net beden çizimleri düpedüz sapıklıktı. W. B. Yeats sevgilisi Maud Gonne ve şair Ella Young ile birlikte ziyarete geldiğinde kadınlar Rodin'in çizim odasına girmeyi reddetmişti. Sanatçı, bu çalışmaların onun en iyi eserleri olduğu konusunda ısrar edince Yeats saygıdan içeri girmiş ancak Gonne ve Young'ı ikna edememişti. "O bir deli, vahşi ve şehvetli bir deli"[343] demişti Young.

Ancak o dönemde cinsellik alanına derinlemesine girmeye cesaret eden tek Avrupalı entelektüel Rodin değildi. Freud'un o yıl yayımlanan *Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme* adlı kitabında psikanalist, tüm insan davranışlarını cinselliğin güdülediğini ve kişinin hayat şartlarına bağlı olarak bebekliğinden itibaren normal veya anormal olarak geliştiğini öne sürüyordu. Freud, *Rüyaların Yorumu* adlı eseriyle bilinçdışı ilkelerini sunalı altı yıl olmuştu; artık bilinçdışı arzular, hayal kırıklıkları ve hazlar için temel etmen olarak cinselliği görüyordu. Rodin, Gustav Klimt ve Egon Schiele gibi birçok Viyanalı sanatçıya göre, insan ruhunun derin yönlerini yansıtmak karşı konulmayacak derecede çekiciydi.

Bu dönem boyunca eleştirmenlerin Rodin'in stilini tamamen pornografik olarak değerlendirmesi ne kadar haksızlıksa, sanatçının tümüyle masum davrandığını söylemek de o derece yanlış olur. Rodin, o kış kendi hakkında araştırma yapan sosyolog Georg Simmel'e, "Tabii ki şehvetli bir insanım" demişti. Duyuları modelleri tarafından düzenli olarak uyarılırdı ancak bu "sekse dair bir şehvet değildi."[344] Rodin hem erkekleri hem de kadınları çıplak göstermeyi tercih etti, fakat kadınların onu daha çok cezbettiğini söyledi: "Onlar beni daha iyi anlıyor. Daha ilgililer. Erkekler arkadaşlarını çok fazla dinliyor."[345]

Ancak Rodin'in övdüğü ve dokunduğu şey kadınların kulakları değildi. Rodin'in stüdyosundaki uygunsuz ilişkiler hakkında konuşuldukça, sanatçının "erotomani"den delirmeye başladığına dair söylentiler yayılmaya başladı. Simmel, "Tüm Paris, onun erotik maceralarının çok da hoş olmayan ayrıntılarından bahseder olmuştu"[346] dedi. Kendisi "Meudon'un Sultanı"[347] olarak anılmaya başladı.

Bazı kadınlar bu dile düşmüş, şehvetli sanatçıya poz vermeyi reddetti; bazıları ise kaygılı bir şekilde olsa da kabul etti. Bir de-

fasında Rodin, "İlk kez poz vermeye gelmiş bir modelden daha eğlendirici bir şey olamaz" demişti. "Kıyafetlerini titreyerek, sanki gittiği diğer stüdyolardan iffet hastalığı kapmışçasına korku içinde çıkarır. Bu kadar mı kötü bir şöhrete sahibim?"[348] diye sormuştu bir asistanına.

Evet, bazen haklı olarak öyleydi. Bazıları Rodin'in sadece bakışlarını bile fazlasıyla yırtıcı buluyordu. Bir kadının fiziksel özellikleri dikkatini çektiğinde neredeyse saldırgan sayılabilecek bir ilgiyle bakardı. Herhangi biri –sanat simsarlarının kızları veya hamilerin eşleri– bu yırtıcı bakışlara av olabilirdi. Poz veren kişinin hatlarını belirlemek için önündeki kâğıda hiç bakmadan ya da kalemi kâğıttan kaldırmadan yaptığı eskizler bu etkiyi daha da artırırdı. Mesele, modelin kıvrımlarını görmek değil parmak uçlarında hissetmekti – görünen o ki bu bazı modeller üzerinde korkutucu derecede gerçekçi etki bırakan bir görsel okşayıştı.

Kaleminin sembolik tehdidinin yanı sıra, Rodin'in modellerle gerçek sınırları aştığı zamanlar da oluyordu. Bir defasında, genç Amerikalı dansçı Ruth St. Denis, Rodin'in stüdyosunda çıplak bir şekilde kaskatı dururken sanatçı dizlerinin üstünde eğilmiş, genç kadının kollarını dirseklerinden bileklerine kadar öpmüştü. Korku içindeki St. Denis'i ancak bir gazeteci içeri girince bırakmıştı.

Bazıları Rodin'in davranışını sanatsal bir eksantriklik olarak hoş görüyor, bazıları da bunu baştan çıkarıcı buluyordu. Bir büst için poz veren, Avusturyalı besteci Gustav Mahler'in karısı Alma Mahler, her zaman yan odada bir kızın Rodin'in işinin bitmesini beklediğini fark etmişti. Alma Mahler, anılarında "Rodin'in pek az fark ettiği ve molalar sırasında bile konuşmadığı kırmızı dudaklı bir kız karşılığını almadan sürekli uzun saatler boyu orada dururdu. Rodin'in büyüsü, 'sosyete' olarak adlandırılan kesime mensup bu kızları sanatçının arsız davranışlarına katlanmalarına ikna edecek kadar muazzam olmalıydı"[349] diye yazmıştır.

Stüdyodan ayrılamayanlardan biri de Rodin'in *cinq-à-sept mistress*'i yani sanatçının işgünü bitiminde eve dönmeden önce yattığı kadın, Galli, genç sanat öğrencisi Gwen John'du. Bu ilişki John Rodin'e karşı hastalıklı bir saplantı geliştirene dek senelerce devam etti ve sanatçı sonunda ondan ayrılmak zorunda kaldı.

Genç kadınların Rodin'de buldukları cazibe, ilk başta Rilke'ye de



Isadora Duncan

cazip gelen şeyle benzer olabilir. Pek çoğu onu, o müthiş elleriyle kendilerini biçimlendirecek ve tekrar şekillendirecek bir Pygmalion figürü olarak görüyordu. Isadora Duncan, yirmili yaşlarında Paris'te dans ettiği sıralarda Rodin'e karşı duyduğu cazibeyi böyle açıklıyordu. Balenin fazlasıyla bilinçli ve yapmacık tavırlarından sıkılan Duncan, tamamen kendine has bir tarz geliştirmişti. İçten gelen ve doğal hareketleri harmanladığı koreografilerden oluşan gösteriler yapıyordu çünkü ona göre baştan ayağa kadar, tüm vücuduyla dans etmeliydi insan. Çoğunlukla çıplak ayak dans ederdi. Arkadaşı Jean Cocteau, "Onun için ayrıntıların hemen hiç önemi yoktu" demişti. "O güzelliğin ve çirkinliğin ötesinde, hayatı sımsıkı tutarak, onunla yüz yüze, göz göze, muazzam bir şekilde yaşamak isterdi. O, Rodin ekolüne aitti."[350]

Rodin gibi Duncan da Antik Yunan sanatında ilham arıyordu; Tanagra heykelciklerindeki diz çökmüş kadın pozlarını, bol tünik elbiseleri ve Yunan vazoların siluetlerini kopyalıyordu. Rodin ve Duncan bizzat tanıştıklarında, heykeltıraş ona stüdyosundaki heykelleri özel olarak göstermeyi teklif etti. Duncan, yıllar sonra yazdığı otobiyografisinin şehvetli bir pasajında bu karşılaşmadan bahsetti:

> Rodin, ellerini heykellerin üzerinde dolaştırdı ve onları okşadı. Mermerin, ellerinin arasında erimiş kurşun gibi aktığını düşündüğümü hatırlıyorum. Sonunda, eline küçük bir kil parçası aldı

> ve avuçlarının arasında bastırdı. Bunu yaparken, zorlukla nefes alıyordu. Bir ocak gibi ısı yayılıyordu ondan. Birkaç dakika içinde, parmaklarının arasında yürek gibi atan bir kadın göğsü yaratmıştı.[351]

Ardından Duncan, sanatını paylaşmak için Rodin'i kendi stüdyosuna götürdü. Görünüşe göre Rodin de onun dansından etkilenmişti.

> Hafif aralanmış gözlerinden ışıklar saçarak bana uzun uzun baktı ve ardından daha önce eserlerine bakarken takındığı aynı ifadeyle bana yaklaştı. Ellerini boynumda, göğsümde dolaştırdı; kollarımı okşadı; kalçalarıma, çıplak bacaklarıma ve ayaklarıma dokundu. Tüm bedenimi, adeta kil şekillendirir gibi okşarken ondan yayılan sıcaklık beni kavurup eritti. Tüm arzum ona bütün varlığımla teslim olmaktı.

Ancak o akşam Duncan'ın ürkek tarafı üstün geldi. Rodin'in elinden kurtuldu, örtündü ve onu gönderdi.

Daha sonra, "Çok yazık!" diye yazdı. "Bekâretimi Yüce Tanrı Pan'ın ta kendisine, Muhteşem Rodin'e vermememe neden olan çocukça yanlış anlamam yüzünden sıklıkla pişmanlık duydum. Şüphesiz sanatım ve tüm yaşamım çok daha zengin olurdu!"

1904'te Düşes Claire de Choiseul'le tanışana dek, Rodin'in yaşadığı hiçbir ilişki, Camille Claudel'e duyduğu aşkın yoğunluğunu taşımadı. Choiseul, ismine rağmen Fransız değildi –bu, Fransız sosyetesinin özellikle bilinmesini istediği bir gerçekti– ve hakiki anlamda bir düşes de değildi. Claire Coudert olarak dünyaya gelmişti ve on üç sene önce Fransız bir marki, Charles-Auguste de Choiseul ile evlenmiş varlıklı bir New York'luydu. Charles-Auguste de Choiseul, servetini kumarda kaybetmiş ancak bir yaz kayıtlarda kendi unvanını "marki"den "dük"e yükseltmişti ve karısı da onu desteklemişti. New York'un önde gelen avukatlarından birinin kızı ve *Vogue* dergisinin yayıncısı Condé Nast şirketinin sahibinin baldızı olan "düşes" için önemli olan para değil unvandı.

Choiseul, Rodin'le, kocası sanatçıya bir mektup yazıp kendisine miras kalan ve muhtemelen satmak isteyeceği bir büstle ilgili görüş rica ettikten sonra tanıştı. Bir noktada, Charles-Auguste de Choiseul'ün karısı ile Rodin kendi aralarında yazışmaya başladı; birkaç yıl içinde Claire de Choiseul kendini heykeltıraşın "küçük

karısı"[352] olarak adlandırıyordu. Bu, birçok arkadaşına göre, ufukta görünen uzun iktidar mücadelesine ilişkin ilk işaretti. Onlar için "düşes", bir Amerikalının en fena şekilde karikatürize edilmiş haliydi. Buram buram Şartröz likörü ve brendi kokusu yayardı. Kendi yaptığı eşek şakalarına haykırarak gülerdi. Bozulmuş makyajını daha fazla makyajla kapatır, saçlarını kullandığı ruja uygun renkte kınayla boyardı. En kötüsü de sanat hakkında hiçbir şey bilmezdi.

Fakat Rodin'den yirmi dört yaş küçük Choiseul, o zamanlar altmış dört yaşında olan sanatçıyı canlandırdı. Choiseul'ün uygunsuz davranışlarının olup olmaması umurunda değildi –pek çok kişi Claudel'le ilgili böyle düşünürdü– hayatında kimse onu bu kadar güldürmemişti. Choiseul'ün büstü, yüzünde bir tebessüm olan nadir eserlerinden biridir.

Anlatılanlara göre Rodin'in üzerinde tam bir hâkimiyet kurmuştu. İlk tanıştıklarında sanatçıyı "kötü giyimli, kaba saba, cesareti kırılmış ve neredeyse bitkin"[353] bulan Choiseul ona yepyeni bir görünüm kazandırmıştı. Ona ne giyeceği, ne yiyeceği ve saçını nasıl şekillendireceği konusunda talimatlar vermeye başladı. Choiseul'ün ısrarıyla heykeltıraş saçlarını düzetmesi için bir berber tuttu ve her sabah sakallarına parfüm sürdü. Bol tüniği yerine pahalı takım elbiseler ve onun balıkçı yaka giyen bir deniz aygırına benzemesine neden olan şapkalar takmaya başladı.

Choiseul kendini Rodin'in modern dünyadaki elçisi olarak görüyordu. Bir *New York Times* muhabiri kendisine Rodin'in gerçekten bir Amerikalıyla bu kadar çok vakit geçirdiğinin doğru olup olmadığını sorduğunda, Choiseul, "Evet her ikisiyle de gurur duyuyorum; hem dünyanın en büyük heykeltıraşının ilham perisi olmaktan hem de dünyanın en büyük ülkesinin bir kızı olmaktan..."[354] diye cevap vermişti.

Ancak Choiseul, Rodin'in sadece esin kaynağı olmaktan pek memnun değildi. Onun ticari temsilcisi, muhasebecisi, karısı ve nihayetinde mülkünün idarecisi olmayı hedefliyordu. Kısa süre sonra, stüdyosunun açık kapı politikasını sıkılaştırarak arkadaşlarının girmeden önce görevliden izin kâğıdı almasını şart koştu. Bazen girişleri hepten reddediyordu. Gelecek vadeden bir heykeltıraş ve büyükbabası hemen aşağı sokaktaki binanın sahibi (o dönemde Edith Wharton'a kiralanmıştı) olan varis Gertrude Vanderbilt Whit-



Rodin, stüdyosunda Düşes Choiseul ile birlikte

ney, Rodin'le çalışmaya geldiğinde düşesin misafirleri reddetmesi karşısında şaşkına dönmüştü. Whitney'nin anlattığına göre Choiseul, "Ben burada olduğuma göre onu rahatsız etmeye gerek yok. Her şeyi ben hallediyorum. Ben Rodin'im!"[355] demişti. Onun bu zorbaca denetim tarzı, bir gazetecinin ona Rodin'in stüdyosunun Kerberos'u* lakabını takmasına neden olmuştu. Bazıları da ona "Grip"[356] diyordu.

Bu arada Meudon'daki Rilke Rodin hakkında Paris'te yayılan bu bayağı söylentilerden habersizdi. Şair, sanatçının yazışmaları ve Shaw ziyaretlerinden dolayı öyle tükenmiş durumdaydı ki Paris'te zaman geçirebilecek durumda değildi.

23 Nisan'da George Bernard Shaw, Londra'ya döndükten iki gün sonra, Rilke Rodin'in postalarıyla ilgilenirken beklenmedik bir mektup ulaştı eline. Mektup, Rodin'in Londra'daki en büyük hamilerinden William Rothenstein'dan gelmişti. Rothenstein, Metropolitan Müzesi'ne yeni resim küratörü olarak atanan arkadaşı Roger Fry'ın hatırı için, onun satın almayı düşündüğü bazı eserler hakkında görüş vermek üzere kısa süre önce Paris'e gelmişti. Rothenstein, Paris'teyken Rodin'i de ziyaret etmiş ve Rilke ile tanışmıştı.

* Yunan mitolojisinde Hades'in yönettiği, ölülerin bulunduğu yeraltının kapısında bekçilik yapan üç başlı köpek. (ç. n.)

Bu yeni ahbaplıktan çok hoşlanan şair, tanışmalardan hemen sonra ona bir not yollamıştı. Rilke, Fry'ın bir gün onları Meudon'da ziyaret etmesi halinde hem kendisinin hem de Rodin'in çok sevineceğini yazmıştı. Panthéon kutlamalarının başarısından bahsetmiş, yeni büstünün ona ait "şaşırtıcı yoğunluğu"[357] yansıttığını söylediği Shaw için övgü dolu sözlerini tekrar etmişti.

O nisan ayında Meudon'a gelen mektup Rothenstein'ın samimi yanıtıydı. Rilke'nin hoş sözlerine karşılık veriyor, nezaketi için teşekkür ediyordu. Söylenenlerde hiç sıra dışı bir şey olmamasına rağmen Rodin mektubu görünce büyük bir öfkeye kapıldı. Kendi arkadaşına kişisel bir mektup yazması için Rilke'ye izin vermemişti. Mektubun zararsız olması Rodin için önemli değildi, bunu affedilemez bir güven ihlali olarak gördü.

Rodin dosyalarını gözden geçirdi ve hemen kendi yetkisi dışında bir mektup daha keşfetti; bu mektup Rilke'ye, tanınmış başka bir koleksiyoner ve yazar, Baron Heinrich Thyssen-Bornemisza tarafından Almanca yazılmıştı. Rodin, elinde kanıtlarla çalışanıyla yüzleşti. Yüzleşmelerden hoşlanmayan Rilke, baronun mektubunun gerçekten kendisine gönderilmiş olmakla beraber bunun kendisine *Rodin'in sekreteri* olarak yazıldığını açıklamaya çalıştı. Rodin'in barona giden ilk mektubu onayladığını hatırlattı. Belki de usta unutuvermişti bunu?

Daha ciddi ihlale, Rothenstein'la yapılan yazışma meselesine gelince, Rilke, Rodin'in kendisini Fry'la bir çalışanı olarak değil bir arkadaşı olarak tanıştırdığını savundu. Bu nedenle yeni tanıştığı bir kişiye masum bir not göndermesinde hiçbir bir sakınca görmüyordu.

Rodin, Rilke'nin bahanelerini dinlemeyi reddetti. İnatçılığı Rilke'yi şaşırttı, ancak sanatçıyı tanıyan diğer kişiler buna alışıktı. "Rodin'in mizacı değişmeye başladı; sabırsız ve despot bir tutum içinde, emirleri masum boyunlara vurulan kılıçlar gibi. En iyi arkadaşları hayal kırıklığı içinde uzaklaşıyor ondan"[358] diye yazmıştı yakın dostu Judith Cladel.

Rodin, Rilke'yi hemen işten kovdu, Claudel haberi duyduğunda bunun "acımasız ve adaletsiz" olduğunu düşündü. Rilke'ye göre bu, "hırsızlık yapmış bir uşak"[359] gibi kapı dışarı edilmekti. Dokuz aylık sadık hizmetten sonra sürgün, fırsatçılık suçlaması için fazla

ağır bir cezaydı. Rothenstein yıllar sonra, o zaman "zavallı Rilke'ye" gönderdiği mektubun "Rodin için böylesine bir sıkıntı kaynağı" olduğunu öğrendiğinde hayrete düşmüştü. Ancak Rodin'in "başa çıkılması zor bir kişi"[360] olma konusundaki kötü şöhretinden haberdardı.

Bu, Rodin'in bir çalışanına patladığı ilk olay değildi. Herhangi yanlış bir adıma uykusundan uyandırılmış bir aslan gibi hiddetle atılır, sonradan aşırı tepkisinin farkına varırdı. Asistanlarını tekrar tekrar kovar ve yeniden işe alırdı. En sevdiği asistanlarından biriyle sadece iki yıl içinde tam beş kere aynı döngüyü yaşamıştı.

Sanatçı bu yıkıcı enerjisini eserlerine yönlendirdiğinde ortaya büyüleyici parçalar çıkardı. İnsanlara yönlendirdiğinde ise sadece yıkıcıydı. Geleceğin sessiz film yıldızı, genç model Lou Tellegen, kendi yaptığı figürü –ilk çalışmasıydı– Rodin'in görüşünü almak için getirdiğinde sanatçı bir bakış atmış, eline bir alet almış ve kendisi yontmaya başlamıştı.

"Bitirdiğinde benim yaptığım figürün ilk halinden hemen hiçbir şey kalmamıştı. Kalanı da tamamen yok edip 'Tekrar başla'"[361] dediğini yazdı Tellegen anılarında. Rodin, "kullanabileceği daha kaba bir sözcük bulamadığında her zaman düşündüğünü dobra dobra söylerdi."[362]

Rilke onunla çalışmaya başladığında, Rodin'in şöhreti, sanatçıyı ihanet olasılığına karşı daha da hassaslaştırmıştı. Tabii, Panthéon'un açılış töreni öncesinde, desteğe en fazla ihtiyaç duyduğu stresli haftalarda en sadık öğrencisinin Shaw'a dalkavukluk yapmakla meşgul olması da üstüne tuz biber olmuştu. Akşam olduğunda Rilke Meudon'daki küçük kulübeden eşyalarını toplayıp ayrılmıştı.

Rodin'in, Rilke'nin yerine gelecek kişi için adaylarla mülakat yapacak zamanı yoktu. Bu yüzden kendisinin tanıdığı, iyi bilinen bir ressam ailesine mensup Albert Ludovici bu pozisyon için kendi oğlunu önerdiğinde, Rodin hemen onu işe aldı.

Yirmi beş yaşındaki İngiliz yazar Anthony Ludovici, 1900 yılında Dünya Fuarı'nda ilk kez gördüğünden beri Rodin'in eserlerine hayrandı. Ne var ki yeni işi için Meudon'a geldiğinde hayal kırıklığına uğradığını söylemek yetersiz kalır. Heykeltıraş yaşlı, katılaşmış ve stüdyosundaki bitmek bilmeyen ziyaretçi selinden

yorgun düşmüş görünüyordu. O sırada büst siparişleri onu neredeyse tamamen tüketmişti ancak bunun dışında da üretim durmak bilmeden dörtnala devam ediyordu. Rodin'in eski çalışmalarının birçok boyutta ve malzemede kopyalarını yaptığı hakiki bir fabrikası vardı artık. Asistanları, Rodin'in yaptığı her balmumu veya kil heykelin düzinelerce alçı versiyonunu yapıyordu. Ardından, bunların bazılarından bronz döküm yapılıyor veya mermere oyulması için taş atölyesine gönderiliyordu.

Rodin'in sert, köylü tavırları, onun "eğitimsiz, kaba, görgüsüz olduğunu ve özel hayatında kendisinden 'çok aşağı' olan bir kadınla, Rose'la ilişki yaşadığını"[363] söyleyen bu zarif genci hayrete düşürdü. Rilke'nin aksine, Ludovici, Rodin ile konuşmaktan herhangi bir şey öğrenebileceğini düşünmüyordu ve bu yüzden kahvaltılarını tek başına etmeye karar verdi.

Ludovici, ayrıca Rodin'in personelinden, kendilerini tamamen geri planda tutma noktasına varıncaya kadar "yılmaz bir anlayış, hoşgörü ve adanmışlık"[364] bekleyip bu iyi niyete nadiren karşılık verecek kadar muazzam bir adaletsizlik içinde olduğunu düşünmüştü. Rodin'in hizmetçilerinden biri, Rodin'den öncekilerin ayrılışının bir Ezop masalındaki meşhur atasözü "*pot de terre et le pot de fer*"[365] gibi olduğunu söylemişti. Bu masalda çok güçlü demir bir çanakla oynamaya çalışan hassas bir kil çanak her seferinde çatlıyordu.

Rilke gibi Ludovici de Rodin'le geçirdiği zamanla ilgili bir kitap yazdı, ancak *Personal Reminiscences of Auguste Rodin* [Auguste Rodin'in Kişisel Hatıraları] adlı eseri, dizginlenemez bir huşu değil serinkanlı bir nesnellik içeriyordu. Ludovici kitabında Rodin'in bir kere bile adını zikrettiğini duymadığı oğlu Auguste Beuret'ye zalimce muamele etmesine işaret eder. Ludovici'nin kendisi, Auguste'un babasına çoğu zaman "Mösyö Rodin, Heykeltıraş, Kumandan, Legion d'Honneur"[366] olarak hitap ettiği mektuplarını birinci elden görmüştü. Auguste gazetede babasının adını görür, daha sonra hangi ödül veya sergiyle manşete taşındıysa tebrik etmek için ona mektup yazardı. Ludovici, bu mektupların genellikle cevapsız kaldığını da biliyordu.

Auguste, kendisini kalın kafalı diyerek hayatından çıkaran babası için hayatı boyunca bir utanç kaynağı oldu. Auguste'un gerçek

bir sakatlıktan mı mustarip olduğu yoksa Rodin'in değerlendirmesinin mi fazla sert olduğu hiçbir zaman açıklığa kavuşmadı. Bazı biyografi yazarları, Auguste'un çocukken pencereden düştüğünü iddia eder. Fakat ne bu hikâye teyit edilmiştir ne de beyin hasarına ilişkin bir teşhis konulmuştur. Ne olursa olsun Rodin başından beri çocuğu bir yük olarak gördü ve uzun yıllar boyunca teyzesiyle birlikte yaşamaya gönderdi.

Auguste, yetişkinliğinde de babasının gözünde daha iyi bir yere gelemedi. Ludovici, Rodin'in servetine rağmen, genç adamın çok yoksul bir hayat sürdüğünü ve ikinci el kıyafet satıcılığı yaparak kıt kanaat geçindiğini öğrendiğinde çok üzüldü.

Kendini aşırı çalışmış ve az takdir edilmiş hisseden Ludovici, altı ay sonra Rodin'in sekreterliği görevinden ayrıldı. Daha sonra, görevinin Rilke gibi, "Rodin'in katlanılmaz bir şekilde kabalaştığı, ufak bir yanlış anlama yüzünden çıkan şiddetli bir tartışmayla"[367] sona erdiğini yazdı.

Ludovici daha sonra muhafazakâr bir Hıristiyan yazar oldu ve Nietzsche üzerine çalışmalarıyla bilinirlik kazandı. Ancak Hitler'e ve soy ıslahı hareketine verdiği destek tüm şöhretini elinden aldı ve pek tanınmaz oldu. İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden bir yıl sonra Ludovici, Rilke'nin Rodin monografisinin yeni bir İngilizce baskısını gözden geçirmek maksadıyla İngiltere'nin feminist ve siyahlar tarafından istila edilmesiyle ilgili yazısına ara verdi. Ludovici başlangıçta şairin, kendisini kovduğu için Rodin'den intikam almak üzere bir şeyler kaleme almasını beklediğini yazdı.

Esasında, kısa bir süre için olsa da Rilke bunu düşünmüştü. Kitabında ikinci makalesini yayımlama zamanı geldiğinde şair, daha eleştirel bir tonda yazıp yazmaması gerektiğini sorguladı. Rilke, Rodin için duyduğu coşkulu hayranlığının, heykeltıraşın gerçek başarılarından değil "Rodin'in yapmayı öğrettiği taleplerden" etkilenerek oluştuğu konusunda endişe duymaya başlamıştı. Ancak sonunda "Rodin hakkında yeni bir şey söylemek için zamanın doğru bir zaman olmadığına"[368] karar verdi. Sanatçı hakkında çelişkili fikirler sunmak sadece okurun kafasını karıştıracak ve kitabın şenlikli ruhunu bozacaktı.

Ludovici, Rilke'nin kitabındaki inanca ve özgünlüğe hayran oldu. "Rilke'nin bir sanatçının tüm hayatının eserlerini değerlen-

dirirken, o sanatçının sadece aşırı çalışmasından ve fazla rağbet görmesinden kaynaklanan öfke kazalarının görüşlerini etkilemesine izin vermeyecek kadar yüce gönüllü, anlayışlı ve insanlığa dair derin bir bilgiye sahip"[369] olduğu sonucuna varmıştı Ludovici.

Luka İncili'nde yer alan Kayıp Oğul meselinde, dik başlı bir oğulun baba evine dönüşünün hikâyesi anlatılır. İki erkek kardeşin küçüğü olan oğlan, mirastan payına düşeni önceden alır ve tüm parayı dünyayı gezmek için harcarken, ağabeyi evde kalıp babasıyla çalışır. Sonunda kayıp oğlanın parası biter, bitkin, aç ve beş parasız bir halde eve dönmek zorunda kalır.

Uzun süredir kayıp olan oğlunu gören baba, sarılmak için koşar ona. Bir ziyafet hazırla der büyük oğluna, bu öneri karşısında ağabey dehşete düşer. Kendisi yıllarca sadık kalıp hiç bu şekilde onurlandırılmadığı halde umursamaz ve bencil kardeşinin gelişini neden kutlamalıydılar ki? Baba, kayıp oğlanın geçmişte neler yaptığının bir önemi olmadığını söyler. Mühim olan tek şey onun geri dönmüş olmasıdır.

Paris'te kendisi için bir ev arayan Rilke'nin aklında, affedicilik hakkındaki bu mesel vardı. Meğerse onun hayat çizgisinde şehre sürüklenmiş bir başka kayıp çocukla, eski arkadaşı Paula Becker'la buluşmak vardı. Becker, üç ay önce bir gece yarısı, kocası uyurken Worpswede'i terk etmişti. Rilke'ye bir mektup yazarak "Ben Modersohn değilim ve ben artık Paula Becker da değilim. Ben Ben'im"[370] demiş ve Paris'e gelme planından bahsetmişti. Becker, Rilke'yi tekrar görmeyi, Rodin'le görüşmeyi ve her şeyden önemlisi çalışmayı arzuladığını dile getirdi.

Rilke, Becker'ın bu kadar uzun süre kendi başına idare etmesini beklemiyordu ama o bir şövale, bir sandalye ve çalışma masası dışında hiçbir şey olmadan yaşamaktan memnundu. Lüksemburg Bahçeleri'nin kuzeyinde, birkaç blok ötede, Casette Sokağı, yirmi numarada, her zamanki oteline taşındı Becker. Sıkış tıkıştı ama ucuzdu ve haftalık kiralanabiliyordu. Kendisine kalacak bir yer bakan Rilke, mayısta onu aradığında, Becker aynı binada, üst katında bir oda kiralamasına yardımcı oldu.

Rilke, gökyüzüne gömülen gemi gibi göründüğünü düşündüğü bir kilise nefine bakan odaya hemen taşındı. Westhoff'a kovulma

haberini vermek için yeni masasına oturdu. Westhoff'a, belki de Rodin'in çektiği ıstırabı fark edip ona acıdığı için kendini kovduğunu yazarak, uğramış olduğu aşağılanmayı zarafetle göğüslemeye çalıştı. Bu çalışma ilişkisinin bir noktada bitmesi gerekiyordu, belki de bu esasında "mutlu"[371] bir sondur diye düşünmeye çalıştı. Ne var ki ertesi gün gerçek duygularını Rodin'e yazdığı mektupta dile getirecekti Rilke. "Bu beni derinden yaraladı"[372] diye yazdı. Rodin'in onu gelişigüzel kovması kendisini alelade bir çalışanmış gibi hissettirmişti, halbuki o kendisini "arkadaşlık çerçevesinde çalışan özel bir sekreter" ve Andreas-Salomé'nin daha sonra ifade edeceği gibi "özgür ve tam bir alışveriş içinde olan gerçek bir arkadaş"[373] gibi görmüştü.

"Hayatınızda özel alanları açtığınız kişi sadece sekreteriniz olamazdı" diye devam etti Rilke mektubunda. Söz konusu ihlallerin bir ihanet değil sadece yanlış anlamalar olduğu konusunda ısrar ederek kendini bir kez daha savundu. Ancak Rodin nihayetinde neye inanırsa inansın, Rilke ona olan ebedi bağlılığı konusunda bir kez daha yemin ediyordu: "Yaşamınızın, bilge işleyişinin bozulmaması için ona zarar verecekmiş gibi görünen her şeyi hemen reddetmesi gerektiğini anlıyorum... Sizi bir daha görmeyeceğim, ancak yalnız ve yas tutan havariler gibi, hayat benim için tekrar başlıyor, sizin yüce bir örnek olacağınız; teselliyi, dürüstlüğü ve gücü sizde bulacak bir hayat."[374]

Rodin'in hayatından sürgün edilmek, Rilke için sadece acı verici değildi. Aynı zamanda bir sanatçı olarak ilerlemesi de durmuştu. Kendini, yanlış zamanda budanmış bir asma gibi hissediyordu, "ağıza dönüşmesi gereken şey bir yara haline gelmişti."[375] Rilke, o ay yazdığı "1906 Yılından Özportre" şiiriyle kırılgan ruh halini yansıtmıştı:

> Bakışında hâlâ korkusuyla mavisi çocukluğun
> ve huşu orda burda, bir köleninki değil
> ama bir hizmet verenin ve bir kadının.
> Ağız ağız olarak yapılmış, büyük ve eksiksiz,
> ikna edici değil, ama adil
> söyleyen.

Rilke, bu satırları yazarken başka bir portreye de konu oldu. Becker'ın, Julian Akademi'deki dersleri için insan resimleri yapmak konusunda alıştırma yapması gerekiyordu ancak model ücretlerini karşılayamıyordu. Rilke, Becker'a sabah saatlerinde poz vermeyi kabul etti – ta ki bir gün kapı çalınana kadar... Becker, perdenin arasından sokağa baktı ve perdeyi tekrar sıkıca kapattı. Etrafında dönüp Rilke'ye "Gelen Modersohn"[376] diye fısıldadı.

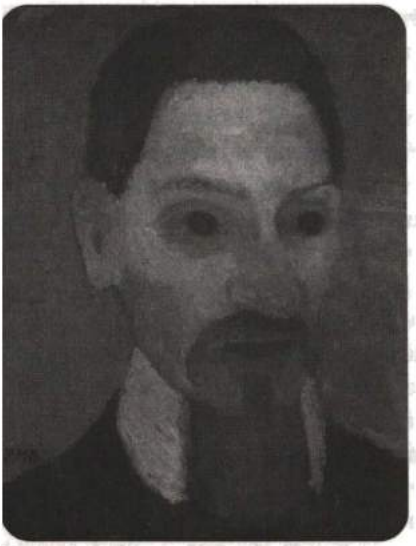
Kocası, onu bencil ve zalim olmakla suçlayan mektuplar yazarken, Becker kalpsiz olamayacağını çünkü sanatın kendisinin aşkın bir biçimi olduğu konusunda ısrar ediyordu. Kocası, ona dönmesi için, Becker ise kocasına onu bırakması için yalvarıyordu

Rilke, o ana kadar ikisinin arasındaki çatışmanın bir parçası olmaktan kaçmayı başarmıştı ama şimdi kendisini iki arkadaşın arasında kalmış hissediyordu. Becker'ın resim yapmasını çok fazla cesaretlendirdiği takdirde onun tarafını seçmiş görüneceğinden endişe ediyordu. O gün Rilke gittikten sonra Becker, Modersohn'la konuştu ancak Paris'te yaşama konusunda kararlılığını korudu ve kısa süre sonra ona bir mektup yazarak, "Lütfen ikimizi de bu dertten kurtar. Gitmeme izin ver, Otto. Kocam olmanı istemiyorum. Bunu istemiyorum. Bu gerçeği kabullen. Gerçeği kabullen. Kendine daha fazla işkence etme"[377] dedi.

Becker'ın kız kardeşi ona çok kızdı, eski dostu Carl Hauptmann da onu cahil ve zayıf olarak adlandırdı. Rilke, doğrudan bir taraf tutmadı ancak onun için bir daha poz vermeyerek bu konudaki düşüncelerini ima etti. Becker, portreden vazgeçerek natürmort çalışmalarına yoğunlaştı.

Bir adamın ana hatlarını yansıtan resim, bir bakıma, bu tamamlanmamış haliyle nesnesi hakkında daha sahici bir fikir veriyordu. Becker, gözleri solgun mavi renk ve uykulu gözkapaklarıyla doldurmak yerine onları bir özelliği olmayan, boş yuvarlaklar olarak bıraktı. Şairin gözleridir bunlar: fal taşı gibi açılmış, gördüklerini tamamen içine alan ve onlar karşısında savunmasız. Ağız, şiirdeki gibi "büyük ve eksiksizdir". Ancak Becker'ın resminde ağız, Rilke'nin şiirinde tarif ettiği gibi "yeni budanmış asma" gibidir. Her iki çalışma da dönüşümün portreleridir ancak Becker'ınkinde şairin tasviri daha güçlü bir önseziyle yapılmıştır.

Kendini Becker'dan uzaklaştıran Rilke, bir sonraki ayı, bir keşiş



Paula Modersohn-Becker'ın yaptığı Rilke resmi, 1906.

gibi odasına kapanarak geçirdi. Karısına, "Her gün odamda yalnız başıma diz çöküp ayağa kalkıyor, yaşadıklarımı kutsal sayıyordum; gelmeyenleri bile, hayal kırıklığını bile, terk edilmişliği bile"[378] diye anlatmıştı o günleri.

Eğer şiir Rilke'nin tanrısıysa, sözcükler, şairi tanrıya ulaştıran meleklerdi. Böylece, Chartres'lı taş melek ona bir dizeyle geri döndü. Rilke, "L'Ange du Méridien" şiiriyle kendi dünyasını meleğinkinden ayıran mesafeyle uzlaşır. O gün onu neredeyse yere seren rüzgârın taş heykel üzerinde nasıl hiçbir etkisi olmadığını anımsar. Ve gece gündüz güneş saatini elinde tutan bu meleğin, şairin dünyasını ne kadar iyi anladığını sorgulayarak son dizesinde şöyle yazar: "Ne biliyorsun, sen taş, varlığımızdan bizim?"[379]

Rilke'nin kafasında son dokuz ayda biriken ve artık büyük bir solukla dışarı akmaya başlayan fikirler, iki ciltlik *Yeni Şiirler* eserinin ilk bölümünü oluşturacaktı. En azından tekrar yazmaya başlamıştı ama hâlâ kayıp ve meteliksizdi. Kendini Kayıp Oğul gibi hissediyordu ve bu hayatında ilk değildi.

Ancak şimdi, "babasının" evinden kendi isteği dışında çıkartıldığından, tüm hikâyeyi farklı bir ışıkta görüyordu. Belki de kayıp

oğulun bilinmeyene yolculuğu bencillik değil cesaretti. Gerçekten de insan babasıyla kalan oğula acıyabilirdi. Çünkü o oğlan, kişinin yazgısının doğduğu yere bağlı olduğuna inandığı için herhangi bir değişiklik yapmadan hayatını sürükleyip duracaktı. Kayıp Oğul ise maceralara atılacak, özgürlüğü tadacak ve belki de Tanrı'yı bile bulacaktı.

Rodin'in, kolları gökyüzüne doğru açılmış ve dizlerinin üzerine çökmüş bronz oğlanla tasvir etmeye çalıştığı, bu tür bir *Kayıp Oğlan*'dı. Eser ilk başta *Kayıp Oğlan* olarak adlandırıldı ve daha sonra değiştirilerek *Dua* ismi konuldu ama her iki ismi de doğru bulmayan Rilke yazdığı monografide şöyle diyecekti: "Babasının önünde diz çöken bir oğul değildir bu. Bu jest bir Tanrı'yı gerekli kılar ve bu jesti yapanın içinde Tanrı'ya ihtiyaç duyan herkes vardır. Bütün geniş uzamlar bu taştan heykelin bir parçasıdır; o, dünya üzerinde yalnızdır."[380] Rilke, meseli, "Kayıp Oğulun Terki" şiirinde farklı ele alır. Şiir şöyle başlar:

> Ve sonra yine de elini elden çekip gitmek,
> iyileşen yarayı yeniden açar gibi,
> ve çekip gitmek: nereye? Bilinmeze,
> çok uzakk bir sıcak ülkeye bilmeyerek.

Ardından, son dizeleri oğulun dönüşünden çok gidişini kutlamak için kullanır:

> belki elde olanı düşürmek, ölmek için
> tek başına, bilmeden niçin –
> Bu yeni bir yaşama giriş mi?

Rilke için, en azından hayatında yeni bir dönem başlıyordu. Rodin'in evinden resmi olarak ayrılmıştı ve temmuz sonu itibariyle tekrar harekete geçecekti, önce kısa bir süreliğine Belçika kıyılarına, ardından Berlin'e gidecekti. Hamisi Karl von der Heydt, bu belirsizlik dolu zamanlarda ona destek olabilmek için iki bin mark gönderdi. Rilke ona "Bu son dönem kafa karıştırıcı, Paris'ten ayrılmak zor ve içsel olarak da karmaşık"[381] dedi. Eylül ayında şair Yunanistan'a gözünü dikti ve von der Heydt'a bu geziyi de finanse etmesi için ayrıntılı bir başvuruda bulundu. Ona, Rodin hakkında

ikinci denemeyi tamamlaması gerektiğini, bunun için heykeltıraşın manevi yurdundan, Yunanistan'dan daha iyi bir mekân düşünemediğini söyledi.

Ancak bir baronun eşi, Rilke'yi kışın Capri'de misafiri olması için davet ettiğinde bu planlar buharlaştı. O zamana kadar von der Heydt'ın sabrı iyice tükenmeye başlamıştı. Rilke'yi, bu muhtaçlığı nedeniyle azarladı ve bir şairin başlangıçta maddi desteğe ihtiyaç duyabileceğini ancak nihayetinde ekonomik özgürlüğüne kavuşmak için çabalaması gerektiğini söyledi.

Rilke bu suçlamaya, bağımsızlığa çok önem verdiği için kendi kendini geçindiremediğini söyleyerek, tahmin edileceği üzere karmakarışık bir mantıkla yanıt verdi. Rodin'in yanında çalışmak onu esaret altına alarak uzun süre kendi çalışmalarına yoğunlaşamamasına mal olmuştu ve tekrar bir iş uğruna özgürlüğünden feragat etmeyi reddediyordu.

Sonunda von der Heydt parayı gönderdi ve Rilke yola çıktı, otuz birinci doğum gününde Capri'ye vardı.

Şairin kaprisli ve maliyetli seyahatlerinden bıkan tek kişi hamisi değildi. Berlin'de, Westhoff yeni arkadaşı Andreas-Salomé'ye Rilke'nin uzun süreler boyunca evden uzak kalmasından şikâyet ediyordu. Mektuplara ve mesafelere dayanan sözde "içsel evlilikleri"[382] Ruth'u tek başına büyütmesine neden olmuştu ve öğretmenlikten kazandığı parayla zar zor geçiniyordu.

Andreas-Salomé dehşete kapılmıştı. Westhoff'a, Rilke'nin bir baba olarak yükümlülüklerini hemen yerine getirmeye başlamaması halinde durumu polise bildirmesi tavsiyesinde bulundu. Westhoff, kanuni yollara başvurmanın sadece önerisinin bile –özellikle de bu öneri sevgili Lou'sundan geldiği için– Rilke'yi utandırarak, bir ümit onu razı edebileceğini biliyor olmalıydı. Arkadaşının söylediklerini aktarmak için kocasına mektup yazdı.

Westhoff'un beklediği gibi mektup Rilke'nin İtalya seyahatine bomba gibi düştü. Karısına ve dolaylı olarak, bu mektuptan haberdar olacağını bildiği, Andreas-Salomé'ye hırs dolu bir mektup yazdı. Andreas-Salomé'nin kendisini her zaman dıştan gelecek talepler karşısında sanatına öncelik vermesi konusunda teşvik ettiğini hatırlatarak eski dostunu ikiyüzlülükle suçladı. Andreas-Salomé'nin

en baştan hiç aile kurmaması yönündeki esas tavsiyesini göz ardı ederek, baba olmanın şerefli bir uğraş ancak şair olmaya duyulan hevesin kaçınılamayacak bir tutku olduğunu söyledi.

Rilke, karısından anlayışlı olmasını rica etti ve ona methiyeler düzdü. Ancak o kayıp yolun peşine düşme kararında ısrarlıydı: "Tehlikeli, çoğu kez de sorumsuz halimden vazgeçmeyeceğim ve son, esas, nihai ses benimle konuşana kadar bunu daha kolay açıklanabilir ve kaderine boyun eğen bir tutumla değiştirmeyeceğim"[383] dedi.

Rilke sevgiye değer vermiyor değildi, sadece sevgiyi geçişsiz bir fiil olarak tercih ediyordu: nesnesi olmayan, ışık yayan bir halka gibi. Aksi halde, sevmek başka birine sahip olmaktı, sevilmek de sahip olunmak. Ya da *Malte*'de daha açık ifade edeceği gibi, "Sevgili olmak, tutuşmak demektir. Seven olmak, bitmez bir yağlı ışık saçmak. Sevilmek fani olmaktır, sevmekse baki olmak."[384] Rilke için aile ocağı en kızgın ateşti ve diri diri yanmayı göze almak yerine pencereden atlardı; yere çakılsa bile, yaralanmış bir yüz bir başkasınınkine benzeyen bir yüzden daha iyiydi. Aile, Rilke'ye göre kendini yok etmenin en tepe noktasıydı.

Karısının kısmen de olsa kendisiyle aynı fikirde olduğunu anlayamadı ancak tutkusunu gerçekleştirmek isteyen esas Westhoff'un kendisiydi. Böylece Rilke, Noel'i Capri'de geçirirken Westhoff, bazı arkadaşlarının birkaç sipariş teklif ettiği ve çalışırken ona kalacak bir yer ayarladığı Mısır'a gitti. Rilke, onu yıllardan beri bu kadar kararlı görmemişti: "Rodin'le ilk temasından bu yana hiçbir şeye böylesine büyük bir ihtiyaçla ve açlıkla uzanmamıştı."[385]

Rilke, kendi kariyerinde bir nadas dönemine girerken belki de Westhoff'un çalışkanlığına biraz gıpta ediyordu. İtalya seyahati tam bir hataydı. Dikkatini dağıtan çok fazla şey vardı orada: Kasabada sarhoş Alman turistler kol geziyor, ev sahibesinin arkadaşları fazla sosyalleşiyor ama az çalışıyordu. İtalya'da huzur bulunabilecek ücra köşeler tespit etmek mümkün olsa da Paris gerçekten çalışabildiği tek yerdi. Şehir ona biraz askeri okul gibi davranıyordu; korkularını yazarak aşmaya zorluyordu onu. Ancak bu sefer eğitimini tamamlayamadan Rodin onu şehirden sürmüştü.

"Tam bir yalnızlık için yine çok büyük bir hasret biriktirdim içimde, Paris'te yalnızlık için. Genel anlayışın tersine, bir sonraki ihtiyacın ne olduğunu ne kadar doğru saptamışım ve kendime ne

kadar çok zarar vermişim; şimdi bu fırsatı yarı yarıya kaçırdım, harcadım. Bu fırsat bir daha gelecek mi? Bana, her şey buna bağlı gibi görünüyor"[386] yazmıştı şubat ayında.

Westhoff baharda Mısır'dan dönene kadar uygun zamanı bekledi. İtalya'da birlikte iki hafta geçirdiler ama aralarında en ufak bir tutku kalmamıştı. Rilke, onun Afrika'yla ilgili hikâyelerini dinlemeye hevesliydi ama Westhoff söyleyecek hiçbir şeyi olmadan döndü geri. Yüzünde bir hayal kırıklığıyla ortada dolanıp duran Westhoff, şaire Beuret'yi hatırlattı; sürekli ekşimiş bir yüz ifadesi takınan Beuret için bir defasında bir arkadaşları "Tanrım, kendisini bu kadar sevilmeyen biri olarak göstermek gerçekten gerekli mi?"[387] diye haykırmıştı. Daha sonra Westhoff ve Rilke'nin yolları bir kez daha ayrıldı; bu sefer Westhoff Almanya'ya, Rilke de tek başına Fransa'ya gitti. İkili her ne kadar uzun yıllar sürecek yakın bir bağ kurmuş olsa da evliliklerinin imgesi artık canlı tutmaya çalıştıkları bir şey değildi.

Rilke, Paris'in bu defa farklı olacağını biliyordu. Artık kimsenin oğlu, kimsenin sekreteri değildi. Artık neredeyse baba veya koca bile değildi. Bırakın âşıklar birbirini şarap gibi tüketsin, diye düşündü, nihayet kendini o asmalardan çözmüş, kurtarmıştı. Franz Kappus, hayatındaki sevdiklerinin gitmesinden yakındığında ona "etrafındaki boşluğun nasıl genişlediğini"[388] görmesi gerektiğini söylemişti. Bu boşluk, kendini artık bulduğu yerdi, satır aralarında gizli bir yer, nihayet nefes alabildiği bir yer.

11. Bölüm

On dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla girerken, yeni nesil sanatçılar, arkalarına bakmadan, cesaretle bilinmeyen alanlara giriyordu. Batı Avrupa'da pek çok sanatçı, sömürge ruhuna özgü keşif duygusuyla, çalışmalarında "ilkel" Afrika sanatını ve cinsel tabuları kucakladı. Birkaç yıl sonra, izlenimciliğin yumuşacık fırça darbeleri kübizmin sert çizgilerine dönüştü ve Monet'nin güneş şemsiyeli hanımefendileri Toulouse-Lautrec'in tüylerle ve jartiyerlerle süslenmiş kadınlarıyla yer değiştirdi.

Fransa'da kübizme, İtalya'da fütürizme ve Almanya'da dışavurumculuğa doğru eşzamanlı ilerleyen bu hareketlerin tümü yeni, soyut bir sanatın önünü açtı; bu durumun resim sanatının özgürleşmesine mi yoksa yok oluşuna mı işaret ettiği, kişiden kişiye değişiyordu. Eğer o dönem için bir edebi manifestodan söz edilecek olursa bu, Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer'ın 1908 tarihli *Soyutlama ve Özdeşleyim* kitabı olurdu.

Aslında bu çalışma sadece bir tez olarak planlanmıştı; yirmi altı yaşındaki doktora adayı, metnin böylesine geniş bir coşkuyla karşılanmasını hiç beklemiyordu. Kitabın fikri tesadüfen gelmişti aklına. Daha sonraki bir baskının önsöz bölümünde açıkladığı üzere, 1905 yılında Paris'in etnografik sanat müzesi Tracadéro'ya bir ziyareti sırasında aklına aniden bir araştırma konusu geldiğinde, esasında uzun zamandan beri gayesizce bir konu arıyordu.

Birçok Parisli, 1878 Dünya Fuarı'ndan bir kalıntı olan bu küf kokulu, harap binaya gitmekten kaçınıyordu. O bahar günü müzede, kendisi ve yaşça büyük iki beyefendi dışında başka hiç kimsenin olmadığını hatırlayacaktı Worringer daha sonra. Adamlardan biri, daha önce Berlin'de sosyoloji profesörü olan Georg Simmel'den başkası değildi. Sosyolog, Rodin'le toplantısı için Paris'teydi; toplantıyı Rilke ayarlamıştı.

Anlaşılan profesör o gün eski öğrencisini görmemiş ve hiç konuşmamışlardı. Ancak saatler boyunca, müzede bir aradayken "sırf onun varlığının yarattığı ortamın temasıyla sonrasında tezine

girecek ve isminin halk tarafından tanınmasını sağlayacak ani ve patlayıcı bir fikir dünyasının doğumunu"[389] deneyimlediğini söyleyecekti Worringer.

Worringer eve dönünce, tarih boyunca cereyan eden sanat hareketlerinin oluşma nedenleri üzerine geniş ve teorik bir araştırmaya girişti. Hiçbir zaman, o gün Simmel'in varlığının kendi üzerindeki etkisinin ne olduğunu tam olarak açıklamadı. Fakat kuşkusuz, sosyoloğun büyük toplumsal değişiklikler ve bunların güdülediği yaratıcı hareketler arasındaki ilişki üzerine yaptığı araştırmayı hatırlamıştı. Worringer bu fikirleri, bir başka eski profesörünün, Theodor Lipps'in teorileriyle birleştirdi; Lipps'in *einfühlung* (empati) üzerine yaptığı araştırmalar, Worringer'ın iki kategorinin tüm sanatı kuşattığına dair olan görüşünü oluşturmuştu: soyutlama ve empati. Tarihte herhangi bir sanat hareketinin ortaya çıkış zamanı onu üreten toplumun o noktadaki ruh sağlığıyla ilgiliydi.

Empatik sanat, anlatımsal olmaya ve refah dönemlerinde gelişmeye eğilimliydi. Bu dönemlerdeki sanatçılar, etraflarını kendi mutlu hakikatlerinin yansımalarıyla kuşatmak için boyut, derinlik ve diğer resim yanılsamalarını iletebilecekleri teknikler geliştiriyordu. Worringer, dış dünyaya ayna tutmanın sanatçılara –İtalyan Rönesans'ı ya da Yunan Antik çağı döneminde olduğu gibi– kendilerini onun güzelliğiyle özdeşleştirmelerini mümkün kıldığını savunuyordu.

Soyutlama ise karmaşadan doğardı. Savaş ya da açlığa göğüs geren sanatçılar, Bizans İmparatorluğu'nun geometrik mozaikleri ya da eski Mısır piramit mimarisi gibi, düzenli matematiksel formları kullanarak altüst olmuş hayatlarını düzenlemeye çalışırlardı. Tekrar, yatıştırıcıydı. Worringer, sanatçıların kendilerini sefil hayatlarından uzaklaştırmaya çalışırken, açılı şekillerin insan figürünün yumuşak yuvarlaklığına aykırı düştüğünü öne sürdü.

Worringer, taslağını bitirdiğinde, üstünkörü bile olsa bakabileceğini düşündüğü herkese çalışmasının kopyalarını gönderdi. Alıcılardan biri, çalışmayı popüler Alman sanat dergisi *Kunst und Künstler*'de değerlendirmeye karar verdiğinde bunun henüz yayımlanmamış bir öğrenci araştırması olduğunu bilmeyen eleştirmen Paul Ernst idi ve metnin ileri görüşlü zamanlamasını methetti.

Worringer'ın ikilisi fazla basit olabilirdi ancak cesur kapsamı

hemen merak uyandırdı. Derginin yeni sayısı gazete bayilerinde ve kitapçılarda yerini alır almaz henüz ciltlenmemiş olan metin sipariş edilmeye başladı. Münihli yayıncı Reinhard Piper da bir kopyasını istedi ve henüz basılmadığını öğrenince kendi şirketinin 1908 yılında *Soyutlama ve Özdeşleyim*'i yayımlamasını sağladı. Sanat tarihçisi Ursula Helg'a göre, o tarihten bu yana, yirmi yeni baskısı ve dokuz çevirisi ve "Alman modernizminin diğer teorik eserlerinden çok daha fazla alıntısı"[390] yapıldı.

Simmel, Worringer'ı kitabı için ilk kutlayanlar arasındaydı. *Kunst und Künstler* dergisinin eleştirmeninin Simmel'in bir arkadaşı olduğu ve profesöre önceden bir kopya gönderdiği ortaya çıktı. Simmel genç yazara ne kadar etkilenmiş olduğunu dile getirmek için yazdığında, Worringer bu mektubun onun "en mutlu saatler mefhumu" üzerinde "gizemli ve anlamlı olan arasında bir köprü kurma etkisi yarattığını"[391] söyledi.

Birkaç yıl sonra Andreas-Salomé, Simmel'in Worringer'la aynı zamanda Paris'te olmasını sağlayarak kitabın doğuşundaki yüzeysel rolünün farkında olmayan Rilke'ye kitabın bir kopyasını gönderdi. Şair, Andreas-Salomé'ye yazdığı cevapta "kesinlikle hemfikir olduğunu"[392] dile getirdi. (Andreas-Salomé kitaptan o kadar etkilenmemişti ve Rilke'ye o kadar çok sevdiyse kitabın onun olabileceğini söyledi.)

Worringer'ın kitabı sanatın, benliğin dile getirilmesi işlevini yerine getirdiğini söyleyerek Alman dışavurumcu hareketinin ve spiritüalist sanat kolektifi Der Blaue Reiter'ı [Mavi Atlı] kuran Wassily Kandinsky, August Macke ve Franz Marc gibi sanatçıların kutsal kitabı haline geldi. Macke'nin karısı Elisabeth Erdmann-Macke, "Sonunda yeni fikirlere açık ve bunları anlayan, belki de kendileri için öne çıkacak ve yeni ve sıra dışı olan her şeyi hemen baştan reddeden veya değerlendirmeye bile zahmet etmeyen pek çok muhafazakâr sanat tarihçisine karşı onları savunacak bir öğretim görevlisi vardı"[393] diye yazmıştı.

Kitabın çıkışı tesadüfen öyle bir kültürel döneme denk geldi ki Worringer'a neredeyse bir peygamberlik konumu kazandırdı. Worringer'ın, modernite öncesi soyut sanat hareketleri hakkında yazdığı iki yıl boyunca Georges Braque ve Pablo Picasso da stüdyolarında zaman ve devinimi tekil düzlemlere indirgedikleri yeni bir sanat hareketi keşfetmekle meşgullerdi. *Soyutlanma ve Özdeşleyim*'in

çıkışından bir yıl sonra Matisse, Braque'ın 1908 Güz Salonu'na (Galeri d'Automne) tek katkısının birkaç "küçük küp"ten[394] başka bir şey olmadığından yakınıyordu.

Önceki yıl Picasso, bir devrin kapanışına ve yenisinin başlangıcına işaret eden başyapıtı *Avignonlu Kızlar* tablosunu yapmıştı. Picasso'nun 1907 tarihli tablosundaki düzleştirilmiş çıplak fahişeler, Cézanne'ın yıkanan figürleri gibi, klasik perspektif kurallarını reddeder. Derinlik olmadan, sol taraftaki üç kadın sanki müşteri arar gibi tuvalin ön tarafına doğru ilerler. Sağ tarafta yer alan kadınların yüzünde Afrika maskeleri vardır. Picasso, yeni geometriler oluşturmak için figürleri keskin bir şekilde parçalayıp tekrar bir araya getirerek Cézanne'dan daha uç noktalara gitmiştir.

Worringer'ın yaptığı tez çalışmasında olduğu gibi, *Kızlar* eseri fikri de Picasso'nun aklına Trocadéro Müzesi ziyareti sırasında geldi. Picasso hem kendisinin hem de Worringer'ın tarif etmeye çalıştığı sanatsal mantığa sahip olan Kongo maskelerini ilk kez orada gördü. Worringer için maske, soyutlamaya yönelik bir katalizördü çünkü giyen kişiyi saklıyor, onu korkunç bir toplumdan uzaklaştırıyordu. Picasso'ya göre ise maskeler, kabile sanatçılarını kötü ruhlara karşı korumak için kullanılan "silahlar" idi. Korkularına şekil vererek kendilerini onlardan arındıracaklarına inanıyorlardı. Picasso, Trocadéro'dayken "neden bir ressam olduğumu anladım" demiştir. "*Avignonlu Kızlar* fikri o gün aklıma gelmiş olmalı ama katiyen formlardan ötürü değil; çünkü o benim ilk şeytan çıkarma tablomdu – evet kesinlikle öyleydi!"[395]

O sıralarda Picasso arkadaşı Ignacio Zuloaga'nın stüdyosunda *Kızlar* eserine duyduğu tutkuyu teyit eden El Greco tablosunu gördü. Bir azizin uzatılmış bedeniyle fırtınalı gökyüzüne işaret ettiği tabloya bakmak için tekrar tekrar gitti oraya. Bu resim, *Aziz Yahya'nın İmgesi*, Rodin'in iki sene önce İspanya'ya yaptıkları ziyaret sırasında Zuloaga'yı almaktan vazgeçirmeye çalıştığı El Greco tablosuydu. Günümüzde Metropolitan Müzesi'nde asılı duran bu resimle Picasso, kübizmin El Greco'yla doğduğu, bu yüzden de "İspanyol kökenli"[396] olduğu sonucuna varmıştır.

Rodin'in uzun süredir nefret ettiği bir sanatçının, El Greco'nun, yirminci yüzyılda tekrar doğuşu, heykeltıraşın yeni kuşağa gittikçe

daha fazla yabancılaştığına bir işaretti. Rodin kübizmin zorlama bir akım olduğunu ve "gençlerin sanatta çok hızlı ilerleme kaydetmek istediğini" düşünüyordu. "Özgünlük ya da özgünlük olduğuna inandıkları şey uğruna mücadele ediyorlardı ve bunu kopyalamak için de acele ediyorlardı."[397]

Avrupalı sanatçılar uzaktaki kolonilerden giderek daha fazla esinlendikçe Rodin'in Fransız kültürüne yönelik kahramanca anıtları bu gelişmelerin gerisinde kalmaya başladı. Picasso'nun kendi Afrika döneminin en yoğun safhasına girdiği yıl olan 1908'de Rodin, iki mermer elin parmak uçlarının A şeklinde buluştuğu eseri, *Katedral*'i tamamladı. Parmakların oluşturduğu içsel alan geleneksel bir katedral mahzeni şeklindeydi. Yenilikçiler, bu heykeli Rodin'e özgü tipik bir aşırı duygusallık örneği olarak gördüler. Heykeltıraş, sanatın en yorgun geleneklerinin sembolü haline geliyordu. Sanat tarihçisi Albert Elsen "Kendi kimliğini geliştirmeye çalışan genç sanatçıların çoğu için problem Rodin'di"[398] diye yazmıştı.

Aristide Maillol, "Heykel yapmaya başladığımda [Rodin'i] hiç anlamamıştım" dedi. "Yaptığı işler beni kesinlikle hiç etkilemedi. Onları kötü buldum, hepsi bu."[399]

Rodin'in eserleri, devinim ve duygusal yoğunluk ifade ederken, genç sanatçılar artık durağanlık ve matematiksel kayıtsızlık için çabalıyordu. Amedeo Modigliani'nin yanı sıra Maillol de Rodin'in sanatının fazla anlatımcı olduğunu; heykeltıraşın her çizgiyi ve kırışıklığı kopyalamadaki titiz yönteminin çalışmalarında aşırı bir kısıtlanmışlık duygusu yarattığını düşünüyordu. Onlar, tüm detayları sıyırarak formları gerçek özlerine indirmekle ilgileniyorlardı.

Yirmi sekiz yaşındaki Rumen heykeltıraş Constantin Brancusi, 1904'te Paris'e taşındığında Rodin'in yanında çırak olarak işe başladı ve sadece birkaç hafta sonra ayrıldı. Bilinçsizce Rodin'in eserlerini taklit ettiğini fark etmiş ve "büyük ağaçların altında hiçbir şey yetişmeyeceğine"[400] karar vermişti. Prensip olarak, bir sanatçının konunun özünü iletmeye çalışması gerektiği konusunda Rodin'le aynı fikirdeydi ama iş uygulamaya gelince görüşleri onunkinden keskin bir şekilde ayrılıyordu. "Hiç kimsenin, dış yüzeyini taklit ederek gerçek bir şeyi ifade etmesi imkânsız"[401] demişti.

Brancusi, Rodin'in yanından ayrıldıktan üç yıl sonra, *Öpüş* adlı heykelini yaptı. Rodin'in eserindeki sarılan âşıklar pozunu olabile-

cek en kısa formla özetledi: ortasından aşağıya doğru bir çizgiyle bölünen, tek bir kireçtaşı küpü. Brancusi, bir tarafa uzun saç ve bir göğüs oydu ama bunların dışında, Brancusi'nin kendi eliyle oyduğu bu ilkel formda, Rodin'in kavisli natüralist tarzından veya duygusallığından eser yoktu.

1900'de heykeltıraştan verimsiz bir eleştiri aldıktan sonra Henri Matisse de Rodin'den bağımsızlığını ilan etti. O zamanlar otuz yaşında olan Matisse, bazı çizimlerini Rodin'e götürmüş, heykeltıraş onu nazik bir şekilde stüdyosuna kabul etmiş ama çalışmalarına fazla ilgi göstermemişti. "Bana el becerisine sahip olduğumu söyledi ama bu doğru değildi"[402] dedi Matisse. Ardından Rodin genç sanatçıya "bu konunun üzerine titre, üzerinde iki haftadan fazla çalıştıktan sonra bana gel ve çalışmalarını tekrar göster"[403] tavsiyesinde bulunmuştu.

Matisse bir daha Rodin'in yanına gitmedi. Detaycı çizimlere ilgi duymuyordu, Rodin'in önemsemez tavrını da itici bulmuştu. O gün Rodin "sadece dar görüşlü yanını gösterdi" diye anımsadı yıllar sonra. "Başka türlüsünü yapamazdı. Eski ustalar için sahip oldukları en büyük değer, yani varoluş sebepleri, kavrayışlarının ötesindedir. Bunu anlayamadıkları için de öğretmezler."[404] Rodin'in yorumunun o zaman kendisi için zaten pek de fazla önem taşımadığını iddia etti. Uygulamaları hızla Rodin'in "tam tersi" olmaya başlamıştı. Matisse, Rodin'in *Vaftizci Yahya Vaaz Veriyor* eserindeki figürün bir elini kesip yan odada üstünde çalıştıktan sonra tekrar yerine takabildiğini görmüştü ancak Matisse bir çalışmayı ancak tüm mimarisi içinde kavrayabiliyordu. Onunki "açıklayıcı ayrıntıların canlı ve mecazi bir sentezle yer değiştirmesi"[405] üzerine kurulu bir uygulamaydı.

Tatsız stüdyo ziyaretiyle aynı yıl Matisse, Rodin'in *Yürüyen Adam* eserinin yeni bir versiyonunu yaptı. Aynı İtalyan modeli tuttu ve adamın neredeyse aynı duruşta, kolsuz ve tam adım atarken bir heykelini yaptı. Ancak Matisse'in *Serf* isimli figürü daha yumru yumru görünümlü, daha ham ve anatomik açıdan daha az ayrıntıya sahipti. Matisse, Rodin'in anlatımcı ifadesini işleyerek daha türdeş, resimsel bir form yaratmıştı.

Her yeni hakaret, Rodin'in geçmişe daha sıkı yapışmasına neden oluyor ve sanatçı konumuna her zamankinden daha da yoğun bir meydan okumayla sarılıyordu. Geleceğe tamamen sırt çevire-

rek, Cézanne'ın deyimiyle, "bir ortaçağ adamı"[406] haline geldi. Yunanistan'dan, Mısır'dan, Doğu'dan ve Roma'dan ciddi bir antik koleksiyon toplamaya başladı, kütüphanesini antikayla ilgili kitaplarla doldurdu. Öylesine fark gözetmeyen bir zevk anlayışıyla mezarlık heykelleri, adaklıklar, rölyefler, vazolar, Tanagra heykelcikleri ve heykel gövdeleri satın alıyordu ki –her şey için *"Que c'est!"*[Ne güzel] yorumu yapıyordu– onun için çalışan bazı tüccarlar fiyatları şişirmeye ve ona sahte şeyler satmaya başladı. Ölümünden sonra, *Connoisseur* dergisi, Rodin'in muhtemelen gerçek antikalardan çok sahtelerine sahip olduğundan şüphe duymuştu. Fakat belli ki bu, onun koleksiyonundan aldığı hazza hiç gölge düşürmüyordu. "Evde, günlük zevklerim için tanrı parçaları var" demişti bir defasında. Bu eserler "benimle canlı varlıklardan daha yüksek sesle konuşuyor ve beni daha çok duygulandırıyor."[407]

Rodin'in dikkatsiz muhasebesinden faydalananlar sadece antika tüccarları değildi. Ondan ister istifade etmeye ister yardım etmeye çalışsın, Düşes Choiseul muhteşem bir iş kadınıydı. Eserlerindeki çıplaklığı "müstehcen" bularak daha önce sanatçıyı beğenmeyen Amerikalı sanat koleksiyoncularına Rodin'i çabucak pazarladı. 1908 yılında sanatçılar Edward Steichen ve Alfred Stieglitz, Rodin'in erotik çizimlerini bir New York galerisine getirdiğinde Amerikalı eleştirmenler sergiyi kınadı. *New York Press*, eserlerin "'sanat' havasından sıyrılmış, tavırlarıyla sadece onları çizen sanatçının ilgisini çekebilecek fakat halka sergilenemeyecek çıplak kadın çizimlerinden oluştuğunu"[408] ilan etti.

Ne var ki bu noktada, Choiseul, Amerika'nın ulusal kapitalist psikolojisinden faydalanmak için dahice bir fırsatın farkına vardı. Koleksiyonerlerin sanat eserlerini, zevklerini sergilemekten çok servetlerini teşhir etmek için satın aldıklarını biliyordu. Bu yüzden Choiseul, Rodin'in fiyatlarını yalnızca Amerikan koleksiyonerler için yükseltti, sonrasında arkasına yaslanıp talebin artmasını izledi. Portrelerin, gösteriş meraklılarına hitap edeceğini öngörerek onlara özellikle Rodin'in büstlerini pazarladı. İşe yaradı: Choiseul, Rodin'le ilk tanıştıklarında, sanatçının senede on iki bin dolardan az kazandığını öne sürmüştü. Paris satışlarının hepsini bizzat ele aldığında bu kazancı seksen bin dolara yükseltmekle övündü.

Amerikalı demiryolu ve tütün kralı Thomas Fortune Ryan, büstü için poz vermeye geldiğinde, Choiseul bu stratejisini daha da ileri götürdü. İlk önce, yurtsever bir dostlukla ülkelerinin nasıl dünyanın en büyük devleti olduğuyla övünerek iş adamının gururunu okşadı. Birleşik Devletler her yerden daha fazla yetenek ve potansiyel barındırıyordu ama ülkedeki elitlerin Fransa'daki gibi sanatı desteklememeleri Choiseul'ü derinden üzüyordu. Ancak Ryan, tüm bunları değiştirebilecek eşsiz bir konuma sahipti. Sadece bu hayat için servetini ziyan etmek yazık değil mi, diye sordu Choiseul. Neden mirası hakkında düşünmeye başlamıyordu? Metropolitan Müzesi'ne bağışlamak için Rodin'in eserlerinden daha fazla satın almayı düşünmez miydi? Amerikan halkını yüksek sanatla aydınlatan hayırsever olarak tarihe geçmek istemez miydi?

Choiseul'ün kışkırtması ve teşvikleri işe yaradı. Fabrikatör, kısa süre sonra Metropolitan Müzesi'ne vermek için birçok Rodin eseri satın aldı ve daha çok alım yapması için kuruma yirmi beş bin dolar bağışladı. Choiseul, bunun Metropolitan'ı bir gün sadece Rodin'e adanmış, sabit bir galeri kurması yönünde teşvik edeceğini ümit ediyordu.

1910'da Choiseul ve Rodin, heykel komitesi başkanı Daniel Chester French ve ailesini Hôtel Biron'da ağırladı. French'in karısı "muhteşem saraya" hayran olmuştu, Rodin için de "sanki bizim değerlendirmelerimizin bir değeri varmış gibi eserlerini beğenmiş olmamızdan memnun görünmesi kızımın ve benim gururumuzu okşadı"[409] demişti. Kısa süre sonra French ve meslektaşları, müzenin kuzey koridorunda bir galeriyi Rodin'e adamaya karar verdiler; galeri iki yıl sonra sanatçının kırk heykelinden oluşan bir koleksiyonla açıldı.

En nihayetinde Amerikalılar Rodin'in en büyük destekçilerinden olacaktı. Sanatçının ölümünden kısa bir süre sonra, Amerikalı sinema salonu imparatoru Jules Mastbaum, yüzün üzerinde Rodin eseri satın aldı ve 1929'da Philadelphia'da bir Rodin Müzesi açtı. Bu, günümüzde Paris dışındaki en büyük Rodin koleksiyonudur.

Ne var ki Amerikalıların Rodin'i bu şekilde bağrına basması, sanatçıyı Avrupalı yurttaşlarına sevdirme konusunda pek bir işe yaramadı. Eleştirmen Georg Brandes, Rodin'in yakın zamanda

genç bir finansçı için yapmış olduğu büstü "genç bir Amerikalı, herkesin tanışacağı türden, aptal da değil ve akıllı da, sıkıcı da değil ilginç de – sadece bir sipariş"[410] olarak tasvir etmişti. Kont ve hami Harry Kessler, Choiseul ile ilk tanıştığında "yaşlı adamın tüm bu Amerikalılara tahammül edebilmesini hayret verici"[411] bulmuştu.

Bazıları, Rodin ve Choiseul'ün talebe yetişebilmek için Amerikalıların cehaletini istismar etmeye ve onlara daha aşağı işler satmaya başladığına inanıyordu. Bir yardımcısı, Metropolitan'a giden mermer heykel *Pygmalion ve Galateia*'nın sanatçının "en iyi işlerinden olmadığını"[412] iddia etmiş ve Rodin'in kendisinin bile heykeli görmemek için stüdyoda başka bir yere kaldırttığını söylemişti.

Rodin'in eserlerinin envanterini takip edememeye başlamış olması da mümkündür. O zamanlar üretimi öylesine artmıştı ki kendi ismiyle yapılan ve satılan her şeyi denetlemesi imkânsız hale gelmişti. Taş oyma işlerinin hemen hepsini dışarıda yaptırıyordu ve çok fazla sayıda dökümhaneyi onun adına iş yapması için yetkilendirmişti. Yaşamı boyunca, sadece *Öpüş* eserinin üç yüz adet bronz versiyonunu yaptı. Her ne kadar onu çok zengin yapmış olsa da Rodin bu aşırı üretimin bir bedeli olduğunun farkındaydı; bir defasında bir yazara, "Bugünlerde bütün dünya kopya görüyor ve bir kopya her zaman ilhamın ilk tazeliğinden bir şeyler kaybetmiş olur"[413] demişti.

Matisse, Rodin'le yaptığı tatsız görüşmeden sekiz yıl sonra, avangardın fiili lideri olarak kabul görür olmuştu. Sanatsal devrime Picasso'yla birlikte öncülük ediyordu; zaman zaman iki sanatçı birbirlerine ters düşüyordu zira Picasso'nun modern sanatın nasıl olması gerektiğiyle ilgili kendi fikirleri vardı. İspanyol sanatçı bir defasında "Matisse'in tablolarında hiç dikey çizgi olmamasından"[414] yakınmış, Matisse de kübizmi çok katı ve dogmatik ilan etmişti. Aralarındaki rekabet dostçaydı, ta ki Matisse Picasso'nun kendi resimlerinden birine oyuncak oklar attığını öğrenene kadar...

Picasso'dan on iki yaş büyük ve bu tür çocuksu kaba şakalar için fazlasıyla olgun olan Matisse çok kırılmıştı. École des Beaux-Arts'taki öğrencilik yıllarında arkadaşları ona "Profesör"[415] lakabını takmıştı. Bir akademisyen havasına sahip ressam, Ocak 1908'de

Paris'te küçük bir sanat akademisi açtığında kendisine yakıştırılan unvanın hakkını vermiş oldu. Kendi kuşağının hem kendi çalışmalarını yürüten hem de ders veren modern ustalarındandı, bu yüzden ücretsiz olarak ders vereceğini açıkladığında hemen yüzlerce öğrenci kaydoldu.

Ne var ki fovistle, yani "vahşi yaratığın" ta kendisiyle, etrafa boyaların saçıldığı, çılgın dersler yapmayı bekleyenler feci şekilde hayal kırıklığına uğradı. Matisse, geleneksel modelleme ve natürmort becerileri öğretiyordu. Her ne kadar kendi aldığı eğitimin tüm kurallarını yıkıyor olsa da sık sık Courbet'nin "Ancak geleneğe dair her şeyi öğrendikten sonra kendi bağımsız ve iyi düşünülmüş bireyselliğimi ortaya koyabilmeyi arzu ettim"[416] sözlerinden alıntı yaparak öğrencilerine klasik tekniklerde ustalaşmayı öğütlüyordu. Gertrude Stein'ın erkek kardeşi ve baldızı ile Amerikalı ressam Max Weber'in de aralarında bulunduğu öğrencileri, son derece anlayışlı bir rehberle çalışma fırsatı bulmuştu. En sonunda Matisse, onlardan doğayı sadece bir resmin temel parçalarını tanımlayabilmeleri için kopyalamalarını, onu bütünden soymalarını ve nihayetinde kendi sanatsal üsluplarını ifade etmelerini istedi.

Matisse, Mayıs 1908'de, okulunu Invalides Bulvarı'nın köşesinde Varenne Sokağı numara yirmide, daha geniş bir alana taşıdı. Bina, on sekizinci yüzyılda soylu aileler tarafından inşa edilmiş görkemli malikânelerin (çoğu daha sonra hükümet binalarına dönüştürüldü) olduğu sakin bir mahallede yer alan bir *hôtel* particulier'di [özel konak].

Bir zamanların ihtişamlı konağı Matisse taşındığında çok bakımsız bir haldeydi. 1700'lü yılların başında yapılan binanın atlı arabaların geçişine izin verecek genişlikte bir giriş kapısı ve at sürücüsünün boyuna göre ayarlanmış bir kapı zili vardı. Dük Biron'un iç mekânlarını yenilediği, bahçelerin büyüklüğünü iki katına çıkardığı ve kısa süreyle de olsa çok severek yaşadığı bina, Hôtel Biron olarak anılmaya başladı.

Dük'ün ölümünün ardından, Rusya imparatoru kısa bir süreliğine konakta yaşadı ve ardından 1820 yılında üç rahibe, Sacré-Cœur kız okulunu açmak için binayı satın aldı. Rahibeler evin içindeki rokoko tarzı eşyaları çıkardı, aynaları ve paravanları sattı, bahçeleri de bakımsız bıraktı. Kıvrılan merdivenlerdeki işli demir tırabzanları



Hôtel Biron

söktüler. Ön merdivenlerde yosunlar çıkmış, neredeyse damalı salon döşemelerine kadar ulaşmıştı.

Bir asır boyu harap edildikten ve defalarca tadilat gördükten sonra, hükümet 1904 yılında rahibeleri tahliye etmek için ilk girişimde bulunduğunda, bina çökmek üzereymiş gibi görünüyordu. Aynı yıl Fransa, kilise ve devlet arasındaki ayrımı daha da güçlendirmek için bir kanun çıkardı ve okul kapandı. 1907'de son rahibe de taşındıktan sonra bir tasfiye memuru okulu devralıp metruk binada oturmaya cesaret edecek herhangi birine burayı ucuz bir kira karşılığında vermeyi önerdi.

Ancak mal sahibi gözden düşmüş de olsa Hôtel Biron'un cazibesini fazla küçümsemişti; sanatçılar çürümüş meyveye üşüşen sinekler gibi binaya doluştu. Sanat eleştirmeni Gustave Coquiot, "Gürültülü bir kalabalık içeri daldı ve hemen sonra köşe bucak onların bitleriyle doldu"[417] diye yazmıştı.

Matisse'in dairelerden birine taşınması ve bir stüdyo kiralaması için ihtiyaç duyduğu tüm teşvik düşük kiraydı; mekânı bir perdeyle bölerek öğrencileriyle paylaştı. Her ne kadar o sene, Güz Salonu'nda en yüksek satışı yapmış olsa da ne yazık ki Fransa'daki şöhreti Amerika ve Rusya'da gördüğü saygının çok gerisindeydi. Hôtel Biron, parasının yettiği en iyi seçenekti.

En azından oğulları bahçede oynayabiliyordu ve avluda ders verebileceği bir çardak vardı. Matisse'in hayranlarının çoğu yurtdı-

şında yaşadığından, öğrencilerin birçoğu da yurtdışındandı. Fransa hariç hemen hemen her ülkeden, Norveç, Rusya, Romanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nden gelenler vardı ve bu gençlerin bir kısmı tavan arasında yatmaya başlamıştı.

Gelecekte *Dehşet Çocuklar* kitabını yazacak olan ve kendisi de o zamanlar henüz dehşet bir çocuk olan Jean Cocteau, okulu kırdığı bir gün tesadüfen bu esrarengiz binayı buldu. Karışık ağaçların ve gül ağaçlarının kim bilir kaç yıllık sırları sakladığını hayal ederek bahçelerin etrafında dolandı. Arazi sanki, "Paris'in yeni keşifler peşinde olanlara sunabileceği son sürprizleri barındırıyordu, yerel bir bit pazarı gibiydi."[418] Orada, ay ışığı altında düzenleyeceği bahçe partilerini ve maskeli baloları hayal etmeye başlayarak ağır kapıyı itti ve kapıcıdan etrafa bakmak için izin istedi.

Sararmış odalar, Cocteau'ya Baudelaire'in afyon ve haşhaş seansları düzenlediği Club des Haschischins'le tanıştığı oteli hatırlattı; yazar bu seansların yaratıcılığın önündeki engelleri kaldırdığına inanırdı. Cocteau, Hôtel Biron'da bir odanın yıllık kirasının ucuz bir otelin bir aylık kirasıyla aynı olduğunu öğrendiğinde, annesinden aldığı harçlığı hemen oracıkta teslim etti ve kendine bir oda tuttu. O gece, ikinci kattaki yeni garsoniyerine bir piyano, kanepe ve ocak çıkarttı.

Çok geçmeden, yaşını almaya başlamış, tombulluğuyla barışık kabare şarkıcısı Jeanne Bloch, Matisse'in yanındaki odaya taşındı, o sıralarda Sarah Bernhardt'la aynı sahneyi paylaşan gösterişli ve kibirli Romen aktör Édouard de Max da kiliseye yerleşti. Isadora Duncan, bahçe duvarının üstündeki galeriyi dans provaları için kiraladı. O dönemdeki pek çok sanatçı gibi Duncan da çalışmalarını diğer sanat formlarıyla kaynaştırmak arzusundaydı ve Hôtel Biron, kişinin kendisini heykeltıraşlar, şairler, oyun yazarları ya da en azından ilginç karakterlerle çevrelemesi için mükemmel bir yerdi.

Matisse'den hemen sonra heykeltıraş Clara Westhoff da bu rengârenk güruha katıldı. Rodin'in yakınlarında çalışarak heykeltıraşın görüşlerini alabilmek için Ruth'u bir kez daha Almanya'da bırakmıştı. Kendi barınma ihtiyaçlarını Rilke olmadan halletmeye alışmış olan Westhoff, tanıdıklarına şehirde uygun fiyatlı bir yer bilip bilmediklerini sormuştu. Bir arkadaşı ona eski bir manastırın içinde yer alan kelepir bir köşe stüdyodan bahsetmişti; binanın

geleceği meçhuldü ama sanatçılar şehir ne yapacağına karar verene kadar bu belirsizlikten yararlanıyordu

Westhoff soluk gri malikânenin, bir hayalet öyküsünden fırlamışçasına yabani otların arasından yükseldiği avluya açılan demir kapıyı itti. Ancak eve girip muazzam pencerelerden içeriye sızan ışığı ve kullanabileceği tüm alanı gördüğü anda kafasında en ufak bir tereddüt kalmadı. Westhoff ofise gitti ve derhal bir oda tuttu.

12. Bölüm

Rilke Rodin'le ilişkisini kestikten tam bir sene sonra, Mayıs 1907'de Paris'e geri döndü. İtalya'dayken bir saatlik yalnızlık için bile dua ederken artık yalnızlık her yerde onu takip edecekti. Rodin onu sürdüğü, kendisi de Becker ve Westhoff'u uzaklaştırdığı için artık yalnızlığını kucaklamaktan başka pek bir seçeneği yoktu.

Rilke, ilk başta en sevdiği otellerden biri olan, Sen Nehri manzaralı Hôtel du Quai Voltaire'e yerleşerek eve dönüşünü kutladı. Wagner ve Wilde bu otelde kalmıştı, burası Baudelaire'in tam elli yıl önce *Kötülük Çiçekleri* eserini tamamladığı yerdi. Rilke hiç vakit kaybetmeden manzaraları içine çekti. Türk hamamlarına yaptığı günübirlik bir gezinin keyfini çıkarttı, Notre Dame'ı ve Édouard Manet'nin takım elbiseli erkek arkadaşlarının yanında, parkta uzanan çıplak bir kadını resmettiği *Kırda Öğle Yemeği* adlı tablosunu görmek için Bagatelle Sarayı'nı ziyaret etti ve *"İşte ressam bu"* diye düşündü. Galeri Bernheim-Jeune'de Van Gogh'un "geç vakitte, kasvetli bir gece kafesinin yer aldığı"[419] tablosunu gördü. Rilke'ye göre sanatçının lamba ışığını iç içe geçmiş halkalar olarak çizme tarzı, "ezicidir; insan onun önünde kendini kesinkes daha yaşlı, solgun ve kederli hisseder."

Jardin des Plantes'e, çok sevdiği hayvan müzesine de gitti. Bir zamanlar bir panterin onu büyülediği yerde şimdi üç ceylan hayal gücünü ele geçirmişti. Ceylanların çimende, şezlonglarda uzanan kadınlar gibi dinlenip gerindiğini düşündü. Kaslı arka bacakları ona tüfekleri hatırlattı. "Hiçbir şekilde oradan ayrılamadım, öyle güzellerdi ki"[420] diye yazmıştı.

Quai Voltaire'de birkaç gün kaldıktan sonra kendine daha ucuz bir yere geçmesi gerekti. En son Paula Becker'la kaldığı, Cassette Sokağı'ndaki otele gitti yine. Bariz bir fark dışında mekân tamamen aynı görünüyordu: Becker gitmişti. Birkaç ay önce Westhoff'a Paris hakkındaki fikrini değiştirdiğini, Worpswede'deki kocasına geri döndüğünü söylemişti. "Artık yanılsamalar içinde olmadığını" dile

getirmişti. Kendisinin "hayatta yalnız başına ayaklarının üzerinde durabilecek bir kadın"[421] olduğuna inanmakla yanılmıştı.

Becker Paris'te başarılı olabilmek için azimle mücadele etmişti. Ancak müşterileri birer birer siparişleri iptal etmeye ve randevulardan vazgeçmeye başlamıştı, genellikle bekâr bir kadınla görüşemeyecek kadar meşgullerdi. Arkadaşları ya düpedüz Otto Modersohn'un tarafını tutmuş ya da Rilke gibi telaşla geri çekilmişti. Çaresiz bir anında Rilke'nin Westhoff'la birlikte Belçika sahiline yapmayı planladıkları geziye kendisinin de katılıp katılamayacağını sormuştu. Ama Rilke de onu reddetmişti.

Birkaç ay sonra Becker'ın kararlılığı azaldı. Modersohn'a belki de kafasının karışık olduğunu itiraf eden bir özür mektubu yazdı. "Zavallı, küçük bir yaratık olarak hangi yolun benim için en doğrusu olduğunu anlayamıyorum"[422] dedi ve kocasını birkaç ay kendisine katılması için Paris'e davet etti. Becker hamile kalana kadar yan yana çalışıp uyudular. Kış sonu Modersohn, Becker'ı kendisiyle birlikte Worpswede'e geri dönmeye ikna etti.

Becker'ın Rilke'ye kararını bildirdiği mektup, şairin kendisini suçlu hissetmesine neden oldu. Becker, eve döndüğü ve bu kararın doğru karar olduğunu ümit ettiği dışında fazla bir söylememişti. Westhoff'un Mısır gezisinin çok başarılı geçmesinden mutluluk duyduğunu dile getirmiş, "Keşke hepimiz cennete gidebilsek"[423] demişti.

Rilke yanıtında belki de ona fazla sert davrandığını söyledi ve "Arkadaşlığımızın öyle davranmamam gereken bir anında özensiz davrandım"[424] itirafında bulundu. Şu anda cesurca hareket ettiğini söyledi, özgürlük onun içindeydi, dolayısıyla Worpswede'de de yanında olacaktı.

Becker, belki de gereğinden fazla özgürlük diye bir şeyin mümkün olduğuna dair acı bir ders aldı –özellikle de kocasından ayrılmış bir kadın için– hatta Rilke bile bu kavramın hiç hayal ettiği gibi olmadığını görmeye başladı. Rodin'in kapısını ilk çaldığı günden bu yana beş yıl geçmişti ve kendini Paris'te her zamankinden çok daha kaybolmuş hissediyordu. O zamanlarda Westhoff'a şehrin "ilk andan itibaren tuhaf ve korkutucu, ancak en ufak ayrıntıya kadar beklenti, vaat ve zorunluluklarla dolu"[425] olduğunu söylemişti. Ne var ki o sıralarda hissettiği umudun bir kaynağı vardı: Rodin. Artık o vaat olmadığına göre, gördüğü tek şey onun kaybıydı.

Rilke her dakika Rodin'den uzaklaşmasını hatırlamak zorunda kalıyordu zira şehrin her sanat ortamında boy gösteren Rodin yüzünden birçok etkinlikten mahrum kalıyordu. Rilke, haziran ayında Norveçli ressam Edvard Diriks için düzenlenecek Legion d'Honneur ödül yemeğine katılmak için beklenmedik bir davet aldı. Rodin'in bu yemeğe kesin katılacağı aklına gelince Rilke bu sürprizin tadını bile çıkartamadı. Herkesin içinde onunla yüz yüze gelmeye cesareti yoktu. "Geçmişte, orada olmak için önemli bir neden olan şey, artık şartlar gereği, oradan uzak durmanın kesin bir sebebine dönüşmüştü. Tuhaf"[426] diye yazdı.

Yalnız ve amaçsız olan Rilke yaz ilerledikçe aşina olduğu bir bunalıma yuvarlandı. Otelinde çalışmalarına odaklanamıyordu çünkü yan odadaki komşusu, çalışırken bir gözkapağının kapanmasına neden olan bir hastalıktan mustarip genç bir öğrenciydi. Ve bu durum genç adamı öyle öfke nöbetlerine sokuyordu ki ayaklarını yere vuruyor, duvarlara kitaplar fırlatıyordu. Bir bakıma ona acıyan Rilke, "Bir çırpıda o delilikteki ritmi, öfkedeki yorgunluğu, vazifeyi, tahayyül edebileceğiniz çaresizliği kavradım"[427] diye yazmıştı. Öte yandan bu durum Rilke'nin otelden ayrılmak istemesine de neden oldu.

Ne yazık ki başka bir otele yerleşemezdi. Kitap ya da çay almaya veya ulaşıma bile ayıracak parası yoktu. Bu hakikat, bir gün sürücüye para uzatıp adam Rilke'nin elindeki bozukluklara baktıktan sonra onu ön koltuktan ikinci mevkiye yolladığında utanç verici bir biçimde netleşti. Rilke, eve dönüş yolculuğunun geri kalanını bavulların altında geçirdi: "Gerektiği gibi bacaklarım tam olarak kıvrılmıştı. Bu kesindi. Ve ben buna içlendim."[428]

Akdeniz'deyken Paris hasreti çekiyordu. Şimdi Paris'teydi ve tek düşünebildiği Alman çayırlarıydı. Westhoff Worpswede'den birkaç tane fundalık filizi gönderdiğinde, toprak kokusu Rilke'yi nostalji duygularıyla doldurdu. Aroması, "katran, terebentin ve Seylan çayı gibiydi. Yakaran bir keşiş gibi ciddi ve süfliydi ancak yine de reçineli ve pahalı bir tütsü gibi canlandırıcıydı."[429] Sonbaharın yaklaşmasıyla serinleyen hava, Rilke'nin şehirden ayrılma isteğini daha da artırdı ve neden yaz aylarındaki Paris'ten daha kötü olan tek şeyin kış aylarındaki Paris olduğunu hatırlattı şaire. "Puslu sabahlar ve akşamlar başladı bile, artık güneş sadece bir zamanlar

güneşin bulunduğu yere benziyor" diye yazdı. Sardunyalar, "kızıllıklarının çelişkisini haykırıyor sise. Bu beni kederlendiriyor." Rilke, bu hüzün bulutunu arkasına alarak şehirden ayrılmaya hazırlanıyordu ki her türlü zorluğuna karşın neden Paris'in onu tekrar tekrar ayarttığını aniden hatırladı.

Güz Salonu ekim ayında kapılarını açtığında Grand Palais merdivenlerinde toplaşmış bir insan güruhu içeri girmek için bekliyordu. Dördüncü yılına giren sergi, resmi salona alternatif, derme çatma ve sanatçı tarafından yönlendirilen bir sergi olarak açıldığı 1903 yılından beri çok önemli bir mesafe kat etmişti. Cézanne, ana akım sergiyi, izlenimcilerin aşırı duygusal ve düzgün nülerinden nefret ettiği, her zaman her yerde bulunan ressam William-Adolphe Bouguereau'ye atıfta bulunarak alaycı bir şekilde "Galeri Bouguereau"[430] diye adlandırmıştı.

Güz Salonu özellikle 1905 yılında Matisse, Maurice de Vlaminck ve André Derain'in de aralarında olduğu ressamlar pembe ağaçlar, turkuaz sakallar, yeşil yüzler ve diğer pervasız hatalarla dolu tablolarını sergilediğinde büyük bir öfkeyi fitillemişti. *Fovist* olarak adlandırılan bu sanatçılar, çizimden çok renkleri bir ifade aracı olarak görüyordu. Ancak birçok ziyaretçi onları sadece birer "renk sarhoşu"[431] olarak nitelendirdi.

1907 yılına gelindiğinde halk, salona sanat için olduğu kadar, eserlere boş boş bakmak, dedikodu yapmak ve alay etmek için de gidiyordu. İlk başta, Rilke'nin de teşhir edilen resimlerden çok tüm bu tantana ilgisini çekmişti. Ancak bu durum, baştan aşağı Cézanne'ın tablolarıyla bezenmiş bir galeriye adım attığı anda değişti. Bu, bir önceki yıl ölen sanatçının anısına hazırlanmış iki odadan biriydi. Ressamın eğimli perspektiflerini, kasvetli renklerini ve tam oluşmamış gibi görünen kompozisyonlarını uzun süre önemsemeyen birçok eleştirmen gibi Rilke de Cézanne eserleriyle geç tanışmıştı. Sadece iki yıl önce aynı salonda, koleksiyoncu Leo Stein, ziyaretçilerin Cézanne'ın resimlerinin önünde "kahkahalarla gülüşüne"[432] tanık olmuştu.

Cézanne, ömrünün büyük bir kısmında uçlarda yaşamış, toplumun onayını kazanmak için hiçbir şey yapmamıştı. Provence bölgesindeki Aix kasabasından olan ressam, hayatının büyük bölümünü oradaki stüdyosunda kimselerle görüşmeden geçirmişti.

Kasabalı çocukların, bu gür sakallı, dizine kadar askeri çizmeler giyen adamı gördüklerinde ona, "sanki kötü bir köpekmiş"[433] gibi taş attıklarını yazdı Rilke daha sonra. Cézanne muhtemelen bunu fark etmiyordu bile; resim yapmakla öyle meşguldü ki stüdyoda çalışırken kendi annesinin cenazesini bile kaçırmıştı. Kendi açılışlarına bile nadiren katılmaya tenezzül ederdi ancak görgü kurallarından tamamen yoksun olduğu düşünülürse bu belki de en iyisiydi. Cézanne banyo yapmayı umursamazdı; yemeklerde çorbayı son damlasına kadar hızlıca içmesi ve et yerken kemikleri tamamen sıyırmasıyla tanınırdı.

Ancak Güz Salonu'nda 1907 yılında yapılan sergiyle birlikte Cézanne'ın resimlerindeki düzleştirilmiş görüntüler eleştirmenlerin giderek daha çok ilgisini çekmeye başladı. Kompozisyonlarını; koniler, küpler ve silindirleri bir araya getirerek, geometrik şekillerden oluşturuyordu çünkü bunların doğanın yapı taşları olduğuna, bu yüzden de insan gözüyle en kolay algılanan şekiller olduğuna inanıyordu. Bu mimari yaklaşım, doğal olarak kübistlere, o sene Paris'te tanışan Braque ve Picasso'ya hitap etmişti ve Cézanne'ı ileriyi gören bir ressam olarak nitelendirmişlerdi.

Rilke'nin gözleri galeride teşhir edilen toplam elli altı tabloda dolaştı. Kâğıt oynayan işçilerin, havuzdan çıkan çıplak kadınların resimleri ve bir otoportre vardı; Rilke bu tabloda "aynada kendini gören ve 'başka bir köpek var' diye düşünen bir köpeğin sorgulamayan ve soğukkanlı ilgisinin"[434] ifade edildiğini düşündü. Şair hemen mevzubahis Cézanne'sa "tüm hakikatin onun tarafında"[435] olduğuna kanaat getirdi.

Rilke, ertesi gün tekrar galeriye gitti, bir sonraki gün tekrar ve ayın geri kalanında hemen her gün oradaydı. Cézanne'ın karısının kırmızı bir koltuğa oturmuş halde yapılmış portresine o kadar uzun süre baktı ki renk bedeninin içinde, damarlarındaki kan gibi akmaya başladı. Bu koltuk, sanki "şimdiye kadar resmedilmiş ilk ve son kırmızı koltuktu"[436] ve şair kadar canlı bir varlıktı adeta. Rilke, "Resmin içi titreşiyor, yükseliyor, kendi içine geri düşüyor ve hareket eden tek bir kısmı bile yok" diye yazmıştı. Rilke bunu gördükten sonra Louvre'da eserleri asılı olan sanatçıların "bu tablonun tamamen renkten oluştuğunu"[437] bile anlayıp anlamadıklarını merak etti.

Sergiyi her gördüğünde yeni duygular ve içgörüler ortaya çıkıyor ve Rilke hemen koşup Westhoff'a bunları anlatan mektuplar yazıyordu. Bir keresinde Cézanne'ın "gri" arka planlarından birini tarif ettikten hemen sonra bir özür mektubu yazdı. Bu sözcük seçimi, Cézanne'ın kullanmış olduğu incelikli ve zengin rengi ifade etmek için çok yavan kalmıştı. "Şöyle demeliydim: Bir tür metalik beyaz, alüminyum ya da benzeri bir şey."[438]

Ressam, renge bir arkeolog gibi yaklaşıyordu; önce en derinden başlayarak içerdiği alt tonları yüzeye çıkarıyordu. Bu nedenle Cézanne'ın "Sainte-Victoire Dağı" resimlerinde olduğu gibi, griler genellikle menekşe tonlarına veya melankolik maviye dönüşüyordu. "Musa'dan bu yana kimse böyle müthiş bir dağ görmemiştir"[439] diye yazmıştı Rilke.

Şair, Cézanne'ın eserlerindeki mavi tonları karşısında öyle afallamıştı ki bu renk hakkında koca bir kitap yazabileceğini düşündü. Cézanne, çalışmalarında basit bir maviye razı olmayı reddettiği için Rilke de tanımlarında aynı yolu izliyordu: "gök gürültülü fırtına mavisi", "açık bulutlu mavilik", "burjuva pamuk mavisi" veya "ıslak koyu mavi"[440] gibi.

Şair mavi üzerine bir kitap hiç yazmadı ama mavi kâğıt üzerine "Mavi Ortanca" isimli bir sone karaladı. Sonede, çiçeğin alacalı mavi yapraklarını palette kuruyan renklerle kıyaslar. Bir yaprak ona bir kız öğrencinin önlüğünü hatırlatır. Daha soluk tonda olan bir diğeri ise yine aynı elbisenin yıllar sonraki halidir, önlük solmuş ve kız büyümüştür. Böylece bu yaprakların içinde Rilke, uçup giden çocukluğa dair bir metafor görür.

Bir ay içinde Cézanne, Rilke'nin deyimiyle, Tolstoy ve Rodin'den sonra onun üçüncü "Homerosvari büyüğü"[441] oldu. Sanki kendi evindeki koleksiyonmuş gibi galerideki eserlere karşı korumacı bir duygu hissetmeye başladı. Sergiyi sıkıcı bulan ziyaretçileri görmek ve kendi güzelliklerini portrelerdekilerle karşılaştıran kadınları izlemek onu öfkelendiriyordu. Arkadaşı Kont Harry Kessler, Cézanne, Renoir, Bonnard ve başka sanatçıların resimlerinden oluşan bir sergiyi görmek için Paris'te şaire katıldığında, Rilke'nin "Cézanne'a saplantılı olduğunu ve bu yüzden diğer her şeye karşı körleştiğini"[442] fark etti.

Rilke, Cézanne'ın eserlerinde Rodin'in felsefelerinin bir deva-

mını gördü. İki sanatçı da cansız cisimlere ilgiyle yaklaşıyordu; Cézanne meyve, kavanoz ve masa örtüsü gibi her gün gördüğümüz görüntüleri, bu nesneler sanki içlerinde bir hayat taşıyormuş gibi resmediyordu. "Paris'i bir elmayla şaşırtacağım"[443] demişti ressam bir defasında. İkisi de devinimin yaşamın özünü temsil ettiğine inanıyordu. Orangerie manzaralarından birinde Cézanne, tuvalin yüzeyine bir dizi parlak boya fışkırtarak sanki orada titreşiyorlarmış ve dışarıya zıplayacaklarmış gibi bir görüntü yaratmıştı.

Bazıları, eğer Rodin Rilke'ye formu öğrettiyse, Cézanne da ona bu formların renkle nasıl doldurulacağını gösterdi demiştir. Ya da en azından heykeltıraş, Rilke'ye Cézanne'ı takdir etmesi için gereken çerçeveyi vermişti. Westhoff'a "Bu resimlerde fark ettiğim şey dönüm noktasıydı zira kendim de çalışmalarımda o noktaya yeni ulaştım"[444] diye yazmıştı; Westhoff, 1952 yılında Martin Heidegger'in teşvikleriyle bu mektupları *Cézanne Üzerine Mektuplar* adıyla kitaplaştırdı. Rilke'nin bir zamanlar yanından öylesine bakarak geçtiği resimler artık saatlerce ilgisini canlı tutuyordu. Rilke birdenbire "doğru gözlere"[445] sahip olmuştu.

Rilke, Cézanne üzerine araştırma yaparken, bir noktada ikisinin Baudelaire'e olan ortak sevgisini fark etti. *Mektuplar*'dan birinde "Cézanne'ın hayatının son yıllarında hâlâ Baudelaire'in "Leş" şiirinin tümünü bildiğini ve kelimesi kelimesine ezberinden okuyabildiğini öğrenmiş olmanın beni nasıl duygulandırdığını tahayyül edebilirsin"[446] diye yazmıştı Rilke.

Rilke, ressam ve kendi çalışmaları arasındaki bağlantıyı o zaman kurdu. Rilke, Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* kitabında yer alan "Leş" şiirini okuyordu; şiirde anlatıcı ve sevgilisi ölü bir bedene rastlar. Kadının cesedi çürümektedir ve kurtçuklarla doludur ancak Baudelaire onu bir tıbbi uzmanın soğuk kesinliğiyle tarif eder. Malte'nin de bunu yapmaya çalıştığını fark eder Rilke. Kahramanın başına ne gelmesi gerektiği konusunda hâlâ net değildi ama Westhoff'a "Artık onun hakkında çok daha fazla şey biliyorum" dedi.

Malte Laurids Brigge'nin Mektupları kitabında, Malte Rilke'nin Baudelaire hakkında ulaştığı sonucun aynısına ulaşır. "Görmek onun görevi" der Malte. Tiksinme duygusunu geride bırakarak,

"tüm insanların temelinde olan Varlığı" saptamak için cesetle bağlantı kurmak zorundadır. Bu düşünce en yüce imtihanı temsil eder: "Bir cüzamlının yanında yatıp kalbinizin sıcaklığıyla onu ısıtıp ısıtamayacağınızı."[447]

Rilke'ye göre, görme konusunda ustalaşmış bir yazar kendi duygularının da ustasıdır. Sanatçılar, nesneleri duygusallaştırmaya veya güzelleştirmeye çalıştıklarında bu uğurda bazı algısal hakikatleri de feda eder; Baudelaire'in gözlem yapmaya olan bağlılığı, sonunda onun görsel bir sanatçı gibi yazmasını sağlar, "rölyef gibi dizeler ve sütun gibi soneler"[448] diye yazmıştır Rilke.

Rilke Cézanne'ı, Baudelaire'in başardığı şeyi yaparken çok zorlanmayan bir sanatçı olarak gördü. Rilke, Cézanne'ın bir şeyin en iç gerçeğine "o nesneyle ilgili kendi tecrübesi aracılığıyla"[449] nüfuz ettiğini yazdı. Ancak ay sonu Güz Salonu'nun kapanması Rilke'yi büyük bir üzüntüye soktu. Rilke, son günlerin her anını –tablolar çıkartılıp yerine bir otomobil sergisi gelinceye kadar– ressamın tabloları önünde, tüm renkleri açgözlü gözlerinin alabileceği ölçüde içine çekerek geçirdi.

1907 sonbaharında Güz Salonu'ndaki Cézanne sergisinin dışında, şair üzerinde kalıcı bir etki bırakan başka bir sergi daha vardı. Galeri Bernheim-Jeune, Rodin'in çizimlerinden oluşan ilk büyük sergiyi açmıştı ve bu çalışmalar sanatçının daha önce teşhir ettiği hiçbir eserine benzemiyordu.

Önceki sene, Rodin Rilke'yi kovduktan birkaç hafta sonra, Kamboçya kralı, Rodin'i, Kamboçya Kraliyet Balesi'nin özel bir Fransız gösterisine davet etmişti. Rodin dans hakkında pek bir şey bilmiyordu, ancak kırpılmış saçları ve adaleli bedenleriyle androjen görünümlü balerinleri büyüleyici buluyordu. Balerinler çömeliyor, titriyor ve parmaklarını Rodin'in daha önce hiç görmediği bir biçimde esnetiyorlardı. Kemik yapıları sanki granitten yontulmuş gibi duruyordu.

Dansçılar, heykeltıraşa antik zamanları hatırlattı, sanki bir tapınağın rölyefinden sahneye fırlamış gibi görünüyorlardı. Ya da belki de katedralin yan kısmını, mükemmel dengeleri ve eski zamanlardan kalma zarafetleriyle, Rodin ve Rilke'nin Chartres'da iki yıl önce hayran oldukları taş melekleri hatırlatmışlardı. Meleğin

güzelliğini ancak şimdi, Kamboçyalı dansçıları gördüğünde kavramıştı. Heykele tekrar bakmak için Chartres'a gitti ve modernite ile antikitenin, dinsel yöntemler ve sanatsal yöntemlerin içinde birleştiğini hissetti. O zaman Rodin, "Bu melek Kamboçya'dan bir figür"[450] dedi.

Gösterinin ertesi günü, Rodin dans topluluğunun kaldığı villaya giderek balerinleri gözlemledi ve çizdi. Marsilya turneleri kapsamında bir sonraki durakları için ayrıldıklarında, sanatçı da onları takip etti. Rodin bir hafta içinde dansçıların 150 tane suluboya resmini yapmıştı.

Rilke, o sonbahar ziyaret ettiğinde, bu çizimlerden kırk tanesi Bernheim-Jeune'de teşhir edilen iki yüzden fazla çizim arasında yer alıyordu. Dansçıların yüzleri yoktu, sadece uzuvları ana hatlarıyla belirlenmiş ve zengin renk tonlarıyla üzerleri çılgınca kaplanmıştı. Rilke, bu resimlerin hafifliğinin ve gizeminin kendisini "mutlu bir şaşkınlık" haline sürüklediğini yazdı. Tekrar tekrar galeriye gitti. Artık bu coşkuyu daha fazla kendine saklayamayacaktı. Rodin'e bu resimlerle ne çok sabahını geçirdiğini yazdı. Sonraki hafta resimlerin üzerindeki etkisinin hâlâ sürdüğünü dile getirdiği bir mektup daha yazdı. "Kamboçya danslarının gizemine düşündüğünüzden çok daha derin bir şekilde dalmışsınız" dedi. "Benim için bu çizimler en büyük derinliğin açığa çıkmasıydı."[451]

Rilke daha sonra, Paris kışından kaçmak için bir okuma turu için doğuya giden bir trene bindi. İlk durağı korkutucu Prag'dı, o kasım akşamı edebiyat kulübü Concordia'daki katılımcılar yaşlı ve sıkıcı göründü gözüne. Üyeler arasında annesi ve annesinin "çocukken merak ettiğim korkunç yaşlı kadınlar"[452] diye adlandırdığı arkadaşları vardı. Phia Rilke, yeni ün kazanmış oğlunun etrafında dolanıyor, dinleyecek birini bulduğunda da onun hakkında böbürleniyordu. Hâlâ, Rilke'nin hatırladığı o "haz peşinde olan zavallı yaratıktı",[453] hâlâ inatla dindardı ve yaşını inkâr ediyordu. Bir defasında, onu her gördüğünde "sanki her şey tekerrür ediyor"[454] gibi hissettiğini söylemişti Rilke.

Henüz tamamlamadığı *Malte*'den ve *Yeni Şiirler*'den bazı bölümler okuyup eski bir danışmanının düzenlediği çaya katıldı Rilke. Partinin, on yıl önce Prag'dan ayrıldığı sırada da orada olan yüzlerle dolu olduğunu görmek cesaretini kırdı. Şehirden hemen ayrılmak

istedi, ancak eski arkadaşlarını ve ailesini ziyaret ederek dört uzun gün geçirmek zorunda kaldı.

Otelden ayrılma vakti geldiğinde, resepsiyon kendisine Paris'ten bir mektup geldiği bilgisini verdi. Rilke tanıdık mührü hemen fark etti; mektup Rodin'dendi. Sonunda eski ustasıyla aralarındaki en az bir buçuk yıl süren sessizliği noktalayan zarfı dikkatlice açtı.

Rodin, Viyana'da bir kitapçısı olan Hugo Heller adındaki bir adam hakkında Rilke'nin görüşünü soruyordu. Heller, Rodin'in bazı Kamboçya resimlerini teşhir etmek istiyor, bu sergiyi de Rilke'nin orada Rodin hakkında yapacağı bir konuşmayla aynı zamana denk getirmek istiyordu. Rilke, tam o sırada Heller'in Viyana'daki dükkânına gitmek için yola çıkıyordu ve heykeltıraşa adamla ilgili memnuniyetle güvence verebileceğini bildirdi.

Sekreteri tarafından yazılmış, Rodin'in sadece imzaladığı mektup pek büyük bir jest sayılmazdı. Ancak şairi yine de çok sevindirdi. Her kelimeyi analiz etti ve eşine anlatırken Rodin'in sevecen "Sevgili Mösyö Rilke" hitabını kullandığına işaret etti. Sanatçı aynı zamanda Rilke'nin kendisi hakkında yazdığı, o sene monografiye dahil edilen ve *Kunst und Künstler* dergisinde yayımlanan ikinci denemeyi okuyabilmek için Fransızcaya tercüme ettirmeyi planladığından bahsetmişti.

Rilke heyecanını yatıştırmaya çalışsa da hemen cevap yazmaktan kendini alamadı. Karısına, yanıtında "gerçeklere dayalı bir ton kullandığını ama biriken tüm meseleleri de ele aldığını"[455] söyledi. Rilke en azından Rodin'le iletişim yollarının açılmasının hayatındaki birçok hususu çok daha kolaylaştıracağının farkındaydı. Temas kuramadığı bir sanatçı hakkında uzman sayılmak sorun yaratıyordu. Zaten *Kunst und Künstler* dergisine, Rodin'den makaleyle birlikte basılmak üzere görsel talep edemeyeceğini itiraf etmek zorunda kalmıştı.

Rilke Viyana'ya vardığında Rodin'den bir mektup daha geldiğini keşfetti. Bu, açıkça gönül alıcı bir tonda yazılmış, daha uzun bir mektuptu. Rodin, dergide yayımlanan denemeyi okumuş ve "*très belle*"[456] [çok güzel] bulmuştu. Paris'e geldiğinde kendisini ziyaret etmesini istemesi Rilke'yi çok şaşırttı. Rodin, "ikimiz de hakikat, şiir ve dostluk ihtiyacı içindeyiz" demişti. Konuşulacak "çok fazla şey, çok fazla şey vardı":[457] idealize edilmiş formların on dokuzuncu

yüzyılda doğallaştırılmış formlara kayması ve kendi çalışmalarının popülerleşmesinin çok uzun zaman aldığıyla ilgili düşüncesi. İstediğin zaman gelebilirsin, dedi Rilke'ye. Meudon'daki eski, küçük evinde her zaman onu bekleyen bir odası vardı.

Rilke, "Buna inanamıyordum, tekrar tekrar okudum" dedi Westhoff'a. "Her şeyi içinden dışarıya doğru böylesine dürüstçe yaşayan sevgili adil adam. Adaletli insan. Onun böyle biri olduğunu hep biliyordum, sen de biliyordun bunu."[458]

Rilke, bu sefer cevap verirken coşkunluğunun taşmasına izin verdi. "Size ve arkadaşlığınıza sonsuz ihtiyacım var" diye yazdı. Ayrılmalarından bu yana kariyerinde büyük gelişmeler kaydettiğini, artık eski ustasıyla daha eşit bir zeminde olabileceğini de biliyordu. "Çalışmalarımda hakikate karşı duyduğunuz görkemli ve basit tutkuyu sizinle paylaşabilecek kadar ilerlemiş olmaktan gurur duyuyorum"[459] diye yazdı.

O sıralar, yayınevi Rilke'nin tamamı satılan, şairin hayattayken en çok okunan metni olacak *Dua Saatleri Kitabı*'nın ikinci baskısını yapıyordu. Rilke, şöhretli bir edebiyatçı gibi davranmaya başlamıştı bile. Artık okumalarına giderken siyah şık bir pelerin giyiyor, kürsüye özgüvenle yaklaşıyor, eldivenlerini çıkarıyor ve seyirciyle temas kurmak için gözlerini yavaşça kaldırıyordu. Rilke'yi Viyana'daki etkinlikte konuşması sırasında seyreden yazar Rudolf Kassner, "çocuksuluk ve toylukla alakası olmayan tok ve canlı bir ses tonuyla"[460] konuştuğunu hatırlıyordu. Şair Konuşması bitince, onunla tanışmak için toplanan misafirlerin elini sıkmıştı.

Rilke, son aylarda en sert eleştirmeninin bile sevgisini kazanmıştır: Paula Becker. Becker, ekim ayında Rilke'ye, Rodin üzerine yazdığı denemeden çok keyif aldığını yazdı. "Bana öyle geliyor ki, kırılgan bir coşkuya sahip olan genç şimdi ortadan kayboluyor ve daha az kelimeyle daha çok şey anlatan, yetişkin bir erkek ortaya çıkıyor."[461]

Paula Becker Rilke'ye Paris'ten ayrıldığını ve Worpswede'deki kocasına geri döneceğini söylediğinde hamile olduğunu belirtmeyi unutmuştu. Bir ay sonra doğum yapacaktı; tüm zamanını evde geçiriyor, hali oldukça okuyor, resim yapıyor ve her zamanki gibi Paris'i düşlüyordu.

Güz Salonu'nu ve annesine yazdığı gibi "Cézanne'ın elli altı eserinin orada sergilendiğini"[462] duymuştu. Ressam, Becker'a "bir şimşek gibi çakan" üç sanatçıdan biriydi. Paris'te, Rilke aralarına mesafe koyduktan sonra şairle yakın bir ilişki içinde olmamışlardı ama Rilke'nin Westhoff'a, Cézanne'la ilgili uzun mektuplar yazdığından haberdardı ve arkadaşından onları kendisine göndermesini rica etmişti. Ekim ayında, "şu anda kesin olarak burada olmam gerekmeseydi hiçbir şey beni Paris'ten uzak tutamazdı" dedi Westhoff'a. Westhoff, daha iyi bir şey yapacağına ve gelip mektupları şahsen ona okuyacağına dair söz verdi.

Becker, 2 Kasım'da bir kız bebek dünyaya getirdi: Mathilde. Westhoff, birkaç gün sonra, elinde Cézanne üzerine yazılmış mektuplarla arkadaşının yatağının yanı başındaydı. Becker, doktorun kendisine kloroform vermek zorunda kaldığı, bebeği de forsepsle aldığı uzun, acılı doğum yüzünden bitap düşmüştü. Ama yine de arkadaşına tatlı tatlı gülümsedi ve Westhoff birkaç hafta sonra, Becker kendisini daha iyi hissettiğinde ona okumak için geri döneceğine söz verdi.

İki hafta sonra, Becker nihayet yataktan kalktı. Geceliğiyle aynanın karşısında oturdu ve uzun altın sarısı saçlarını ördü. Saçlarını bir taç şeklinde tepesinde toplayıp komodinin üzerindeki vazodan aldığı gülleri iliştirdi. Oda arkadaşlarının ve ailesinin gönderdiği mumlar ve çiçeklerle doluydu. Noel kadar güzel göründüğünü düşündü.

Birilerinden kendisine Mathilde'yi getirmesini istedi. Bebek yatak odasına getirilip kucağına verildiğinde ayağında ani bir ağırlık hissetti. Demir gibi ağırdı. Geçmesi için arkasına yaslandı ve iç geçirdi: "Çok yazık."[463] Bir dakika sonra Becker ölmüştü.

Doktor ölüm nedeninin emboli olduğunu söyledi. Becker otuz bir yaşındaydı. Westhoff Berlin'de bir seyahatteydi ve ölüm haberini ancak bir hafta sonra, söz verdiği gibi Becker'ı ziyaret edip mektupları okumak üzere Worpswede'e gittiğinde aldı. Kasabaya sabahın erken saatlerinde varmıştı; iki arkadaşın "sık sık birlikte yürüdükleri" huş ağacının yanından yürüdü. Yolda onun için sonbahar çiçeklerinden bir buket yaptı. Eve vardığında evin boş olduğunu gördü. Modersohn gitmişti, Becker'ın kız kardeşi bebeği almıştı "ve Paula artık orada değildi."[464]

13. Bölüm

Becker'ın ölüm haberi Rilke'ye İtalya'dayken ulaştı; oraya okuma turnesinin ardından hem tatil yapmak hem de Venedikli bir sanat tacirinin kız kardeşini, yeni ilgilenmeye başladığı Mimi Romanelli'yi ziyaret etmek için gitmişti. Rilke'nin bu trajediye ilk tepkisi bilinmiyor ama tatili başlayalı henüz on gün olduğu halde valizlerini toplayıp Almanya'ya geri döndü. Noel'i orada ailesiyle geçirdi, sonrasında da neredeyse iki ay daha kaldı. Geçirdiği grip onu bir ay boyunca yatağa bağladı; Westhoff her ne kadar evlilikleri sadece kâğıt üstünde devam ediyor olsa da şaire bakmak zorunda kaldı. Hatta Rilke, Romanelli'nin bir resmini eve koymuş, belli ki Westhoff, kadının güzelliği konusunda şairle hemfikir olmuştu.

Rilke kendini yeteri kadar iyi hissettiğinde İtalya'ya geri döndü ancak ne var ki artık Romanelli'ye duyduğu tutku solmuş, yerine Paris'e duyduğu özlem gelmişti. Yukarıdan aşağı tüm ülkeyi gezmiş ancak tüm bu süre boyunca Becker'ın ölümü konusunda sessizliğini korumuştu. Duyduğu suçluluk hissinin ifade bulması için tam bir yıl geçmesi gerekecekti.

Şair, Paris'e 1 Mayıs 1908'de döndü; bu sefer kendisi ve Becker'ın her zaman kaldığı, Cassette Sokağı'ndaki otele gitmedi. Onun yerine bir arkadaşından Montparnasse'ta, Campagne-Première Sokağı'nda ufacık bir stüdyo kiraladı. "Üç adım genişliğinde ve uzunluğunda olan"[465] stüdyonun Westhoff'un saray dairesiyle alakası yoktu ancak şimdilik Rilke'nin işini görürdü.

Rodin, Rilke'yi iki kez daha Meudon'daki eski odasında kalmaya davet etti, ancak günler geçtikçe şair kendini bir yere bağlama konusunda giderek daha az istekli oluyordu. Bir zamanlar çok sevdiği kulübesi şimdi kulağına bir kafes gibi geliyordu. Rodin'den gördüğü muamele artık ona eskisi kadar acı vermese de şairin içinde bir şeyler değişmişti. Rodin'in karşısında bulunduğu alt konum onu utandırmaya başlamıştı; yıllar sonra da heykeltıraşın bir zamanlar sekreterliğini yaptığını tümden inkâr edecekti. Bir defasında

edebiyat tarihçisi Alfred Schaer ona erken döneminde hangi isimlerden etkilendiğini sorduğunda, Rilke eski mesleği hakkındaki "söylentiyi" hafife almış, bunun "inatçı bir efsaneden başka bir şey olmadığını" söylemiş ve esasında bu söylentinin bir zamanlar Rodin'e "geçici olarak, beş ay!"[466] boyunca yazışmalarında yardım etmiş olmasından kaynaklandığını dile getirmişti. Rilke Rodin'le, öğrencisi olması vesilesiyle tanıştığını açıklamıştı.

Rilke, çalışmalarında çok geride kaldığını ve eve kapanıp çalışması gerektiğini söyleyerek Rodin'in teklifini kibarca geri çevirdi. Ancak çok yakında bir görüşme tarihi ayarlamak istediğini söyledi. Bu aslında tamamen yalan sayılmazdı zira yayıncısı yaz sonuna kadar *Yeni Şiirler* kitabını tamamlamasını bekliyordu.

Rilke'nin ne demek istediğini tam anlayamayan Rodin aynı gün, "Gelebilirsen yarın öğleden sonra Meudon'a gel"[467] şeklinde bir cevap yazdı.

Rilke, Rodin'e üç ay sonra, hâlâ "bir meyvenin içindeki çekirdek gibi evimde hapsolmuş durumdayım"[468] diye cevap verdi. Rodin yine hemen cevap verdi ve şairin böylesine bir hazla çalışmasından duyduğu mutluluğu dile getirdi ama yakınlarda bir pazar günü akşam yemeğine gelemez miydi? "Seni görmek, konuşmak ve antikaları göstermek benim için bir keyif olur"[469] yazdı Rodin. Bir defasında, şair dışarıdayken, heykeltıraş onun evine gelip kapısına bir meyve sepeti bıraktı.

Anlaşılan Rodin yalnızdı. Meudon'a taşındığı yıllardan bu yana Paris, Moulin Rouge'un, stand-up komedinin ve eşcinsel randevuevlerinin şehri olmuştu. Bir önceki kuşağın izlenimcilerine esin veren alacalı güneş ışıklarını, yirmi dört saat boyunca yanan elektrikli lambaların aydınlığı bastırıyordu artık. Bu arada, Picasso ve diğer genç göçmenler, sanat ortamı ile ünlü gece hayatı arasında ayrılmaz bir bağ kurarak Montmartre'ın yükselişine öncülük etmişti.

Rodin, bir keresinde Van Gogh, Gauguin ve Toulouse-Lautrec'le bir Montmartre kabaresine gitmeyi denedi. Bodrum katındaki kulüpte, havada bir duman bulutu asılıydı adeta. Sandalyelerine yığılan sarhoşlar ancak arada sırada seyircilerin arasından geçen bir kankan dansçısının parfüm esintisiyle hayata geri dönebiliyordu. Rodin, bu gürültülü kalabalıktan "çok korktuğunu"[470] itiraf etti. Kadınlar aşırı dekolteleri, fazlasıyla makyajlı yüzleri ve "bukle"

yığınlarıyla çok basit görünürken erkekler de uğursuz birer vakit ve para kaybı gibi duruyordu.

Rodin, bu pejmürde manzaranın sanatla yakalanması işini aralarındaki daha genç sanatçıya, Toulouse-Lautrec'e bıraktı. Yıllar içinde Toulouse-Lautrec, kabare duvarlarına bu zevk ve eğlence düşkünü kabare müşterilerinin yüzlerce karikatürünü çizdi. Bir defasında da Rodin'i, bir sakal topağı ve bir palto altında kamburlaşmış biri olarak resmetti.

Heykeltıraş, cumartesilerini Giverny'deki Monet ile çay yudumlayarak ya da Meudon'da gölün kenarında oturarak geçirmekten çok daha mutluydu. Rilke'yle yaptığı eski sohbetlerin yasını tutmak için gidiyordu oraya.

Sonuçta, yanlışlıkla olsa da ikilinin tekrar görüşmesi için zemin hazırlayan Rilke'nin karısı oldu. Yaz sonunda, Hannover'daki bir arkadaşına uzun bir ziyarette bulunmaya karar veren Westhoff, yokluğunda Hôtel Biron'daki stüdyosunu Rilke'nin kullanmasına izin verdi. Rilke, ağustos ayı sonlarında oval biçimli, yüksek tavanlı daireye taşındı ve bahçeye açılan bir terası olan ikinci bir oda daha kiraladı. Esasında bu, her ay karşılayabileceğinden yaklaşık beş yüz frank fazlaya mal olsa da *Yeni Şiirler*'i teslim etmek üzereydi ve yeni bir çalışmaya geçebilmesi için bir hava değişikliğine ihtiyacı olduğunu iddia ediyordu.

Sadece ufak birkaç dokunuşla mekânı Paris'te küçük bir Bohemya haline getirdi. Masaya yerleştirdiği meyve ve çiçeklerin tatlı aroması açık pencereden gelen esintiyle odaya yayılıyordu. Odanın bir köşesine Westhoff'un yaptığı bir büstü koydu; odanın geri kalanını çıplak bırakarak parlak güneş ışınlarının bir dekor işlevi görmesine izin verdi. Rodin, Rilke'nin bir masa almaya gücü yetmediğini öğrendiğinde, şairin açık bir pencerenin önüne koyduğu ve onu *Yeni Şiirler*'i tamamlayacağı "büyük verimli ova"[471] yapacağına söz verdiği büyük bir meşe masa verdi. Buna karşılık, Rilke Rodin'e, İsa çocuğu nehre taşıyan şehit Aziz Kristof'un ahşap heykelini aldı. Rilke, fazla örtük olmayan bir metafor kullanarak "Bu Rodin, her zamankinden daha ağır olan işini yüklenen ama tüm dünyayı içine alan Rodin"[472] demişti.

Bu hoş mekânda Rilke arkadaşı Kont Harry Kessler'e küçük yaşlı bir bakireyi hatırlatıyordu. Elma kokusu "eski bir kır evinde"[473]

olduğu gibi bütün odayı dolduruyor, demişti. Ancak Rilke buranın rustik cazibesini kendisi kadar beğenecek biri olduğunu biliyordu. Taşındığı gün Rodin'e "Bu güzel binayı ve bu sabah itibariyle yerleştiğim odayı görmelisiniz"[474] diye yazdı. "Üç bölümü, terk edilmiş bir bahçeye bakıyor ve arada sırada sanki eski bir goblen tablodaki gibi çitlerin üzerinden sıçrayan masum tavşanlar var."

İki gün bile geçmeden Rodin mekânı görmeye geldi. Sonunda bir araya gelen eski dostlar saatlerce konuştu. Beethoven'in tarihteki en korkusuz besteci olduğu konusunda anlaştılar; Rilke, Rodin için bestecinin, işitme duyusunu kaybettiği ve intiharı düşündüğü zamanlarda söylediği, kendisinin en sevdiği sözlerden birini ezberinden söyledi: "Arkadaşım yok, sadece kendimle, yalnız yaşamak zorundayım ama Tanrı'nın sanatımda diğer insanlara kıyasla bana daha yakın olduğunu biliyorum, onunla birlikte korkmadan ilerliyorum, onu hep hissettim ve anladım; ayrıca müziğim için de hiç korku duymuyorum, onun kötü bir yazgısı olamaz; onu anlayan herkes başkalarının çektiği ıstıraptan kurtulmalıdır."[475]

Bu sözleri zaten bilen Rodin, onları Rilke'den dinlemekten de çok hoşlandı. Balzac olayı sırasında Rodin'i rahatlatmak için biri ona bu sözleri göndermişti.

Ayrıca bir kez daha bir sanatçının hayatında kadının rolü üzerinde konuştular; aldatmadan bir aşkın mümkün olup olamayacağını tartıştılar. Burada görüşleri ciddi şekilde ayrılıyordu; Rilke ilk kez Rodin'le aynı fikirde olmama konusunda istekliydi. Heykeltıraş, kadınların, erkeğin yaratıcılığında bir ayak bağı olduğuna ama erkeği, şarap gibi beslediğine inanıyordu. Rilke, bunun son derece kısır bir mantık olduğunu düşünüyordu. Ona göre kadınlarla cinsellik içermeyen, anlamlı ilişkiler sürdürebilme kabiliyeti her zaman bir erkeklik göstergesiydi. Kadınları sadece haz ve tüketim açısından düşünmek çocukluktu.

Rodin, kadınların doğaları gereği işbirlikçi bir yapıda olduğunu, sadece bir erkeği "sıkı sıkı bağlamanın" peşinde koştuklarını düşünüyordu. Rilke, Rodin'i, evlilikten çok daha fazlasıyla ilgilenen pek çok kadın tanıdığı konusunda ikna etmeye çalıştı. Ancak konuşurken bile yaşlı adamın bu konudaki fikrini asla değiştiremeyeceğini biliyordu. Rilke, arkadaşı o gün yanından ayrıldıktan sonra Westhoff'a, Rodin inatla geçmişe bağlı, "içindeki geleneksel

usullere bağlı, hatta bizim için anlamsız olan ama yine de kendisini şekillendirmek için ruhunda taşıması gereken usullere" diye yazdı.

Elbette Rilke'nin feminizmi, kendi karısının esasında şair tarafından dayatılan ebeveynlik yükleri dolayısıyla "bağlanmış" olduğu düşünülecek olursa, bir parça ikiyüzlülük içeriyordu. Rilke bu çelişkinin farkına varmış olmalı ki Rodin'e Kuzey Avrupa'da tanıdığı pek çok bağımsız kadından bahsettiğini Westhoff'a özellikle söyledi – böylece bir kadın olarak sürdürdüğü mücadeleyi şairin zayıflığı değil kendi gücü olarak değerlendirmesini ümit ettiği Kuzey Almanyalı karısına dolaylı bir iltifat etmiş oluyordu.

Kadınlar hakkındaki oldukça tutarsız görüşlerine rağmen Becker'ın ölümü, Rilke'nin kadınlara, özellikle de kadın sanatçılara karşı daha anlayışlı yaklaşmasına neden olmuştu. Kadınların çocuk sahibi olduklarında yaptıkları fedakârlıklarla karşılaştırıldığında Rodin'in şikâyetleri ona artık yüzeysel geliyordu. Rodin bazı maddi rahatlıklar nedeniyle "hayat" yerine sanatı seçmiş olabilirdi ama en azından böyle bir seçim yapma özgürlüğüne sahipti.

Rilke, Rodin'in, mantığının adaletsizliğini fark edebileceğinden şüpheliydi ancak en azından kendi kafasındakileri dile getirmiş olmanın tatminini yaşıyordu. Artık o sadece bir dinleyici değildi; sesi Rodin'in gerçeğinde açık ve yüksek bir tonda yankı buluyordu. Westhoff'a gönderdiği mektupta "bir daha o sesi terk etmeyeceğini" dile getirdi

Ancak geçmişte olanlar için Rodin'i affettiğini iddia etse de bir sonraki tümcede eski ustasını tahtından indirmeyi hayal ediyordu. Kendi sanatsal güçlerinin bir gün Rodin'inkini geride bırakmasını ve onu "bize bir zamanlar bizim ona ihtiyaç duyduğumuzdan bin kat daha fazla gereksinim duyar halde bırakmanın" ne kadar sevindirici olacağını tahayyül ediyordu.

Rodin, Rilke'nin Hôtel Biron'daki yeni mekânını öyle büyüleyici bulmuştu ki Eylül 1908'de Rilke'nin kendine almak istediği odalardan biri de dahil olmak üzere zemin katta müsait olanların tümünü ve ilk kattakilerin de birçoğunu kiraladı. Rodin, imalat operasyonlarını uzun süre önce Meudon'a nakletmişti, bu yüzden yeni alanı koleksiyonerleri ve basın mensuplarını kabul etmek için kullanacağı muhteşem bir teşhir salonu haline getirdi. Ana salonu sadece

ahşap bir masa, bir kâse meyve ve tek bir Renoir tablosuyla yalın bir şekilde döşedi. Diğer dört odayı çizim stüdyolarına dönüştürdü ve duvarları yerden tavana kendi suluboya resimleriyle donattı.

Rilke'nin yazdığına göre, burası onun Meudon'dan uzak sığınağı, "onu kimsenin bulamayacağı"[476] bir yer olacaktı. Rodin, gecelerini Düşes de Choiseul ile geçirebileceği bir yatak odası hazırladı; bahçeler ise derin düşüncelere dalabilmesi için sakin bir vaha görevi görüyordu. Akasya ağaçları camlara baskı yapıyor, unutmabeni çiçekleri pencere kenarlarında öyle gür bir biçimde çıkıyordu ki camları açmakta zorlanıyordu. Bahçe, binayı şehrin seslerinden yalıtarak Jean Cocteau'nun deyimiyle bir "sessizlik havuzu"[477] içine hapsediyordu.

Rodin, *Yürüyen Adam* heykelinin bir kopyasıyla birlikte diğer heykellerini bahçedeki uzun çimler boyunca dağınık bir şekilde yerleştirdi; mezarlıkta etrafa yayılmış eski mezar taşları gibi görünüyorlardı. Bazen Amerikalı ev arkadaşları Isadora Duncan ve Loie Fuller'ı çimlerin etrafında dönüp genç kızlara dans dersi verirken izliyordu. Rodin sık sık defteriyle onları seyrediyordu, şöyle yazmıştı: "Bu bahçede birkaç saat yalnız kalıp beni şefkatle selamlayan ve güzellikte gökyüzüyle yarışan ağaçlarla baş başa olabilmek için ne çok beklemek ve ne çok aksiliğe göğüs germek zorundayım. Cansız fikirlerim kendi meskenlerinden çıkartıldıklarında nasıl da doğal akışlarını sürdürüyorlar."[478]

Hôtel Biron, gece gündüz, her saat çok faaldi. Düşes, Rodin'i bir gramofon almaya ikna etmişti; neşeyle dans ederken kendisini seyretmeleri için arkadaşlarını davet etmekten hoşlanıyordu. Eski folk danslarını, yüksek ayak vuruşları ve şalla yaptığı hareketlerle süslüyordu. Odanın etrafında dönüp dururken şapkasındaki devekuşu tüyleri yukarı aşağı sallanıyor, şarkı sona erdiğinde, var gücüyle dans etmekten nefes nefese kalmış bir halde koltuğa çöküveriyordu.

Rodin, gramofonu görkemli, ağır Gregoryen ilahileri dinlemek için kullanıyordu. Rilke, bu albümleri belki papa dışında "kimse"[479] dinlemek istemez diye düşünüyordu ancak Rodin'i tamamen büyülediklerini görebiliyordu. "Gotik sanatın gölgeyi biçimlendirdiği gibi bir katedralin hacmini doldurmak için yazılmış olan bu müziğin de sessizliği yumuşattığını"[480] söylüyordu Rodin. Çığlık

atan kastrato şarkıcılar Rodin'e, canlı varlıklara cehennemin nasıl bir yer olduğunu anlatmaya çalışan lanetlenmiş ruhları hatırlatıyordu. Şair, Rodin'in müzik dinlerken, "büyük bir fırtına öncesi gibi"[481] sessizleşip içine kapanmasını izliyordu.

Bir an sonra Choiseul bu kasvetli ortama dalabilir ve gramofon kendini bir anda oynak bir Amerikan folk şarkısı çalarken bulabilirdi. Rilke, düşesin muhtemelen bu bakımdan Rodin'e iyi geldiğini düşündü. "Belki de Rodin'in şimdi buna ihtiyacı vardır, düşes gibi birinin heykeltıraşın korkutucu fikirlerinin zirvesinden inerek, onu gerçeğe döndürmesine." Önceden, "En tepede durur, Tanrı bilir nasıl, nereden ve ne tür bir geceden sonunda geri dönerdi." Düşesin varlığı Rodin'i çaresiz bir çocuğa çeviriyordu ama en azından onu neşelendiriyordu.

Hôtel Biron'da düzenlenen âlemlerin çoğundan Choiseul sorumluydu. Muhteşem aktör Édouard de Max binada yaşayan bir arkadaşını ziyarete geldiğinde, arkadaşı alt kattaki ünlü komşularıyla tanışmak isteyip istemediğini sormuştu. Rodin orada değildi, Max heykeltıraş yerine kendisini karşılayan düşese binanın mimarisi hakkında övgüler yağdırdı. Ona, mekânın gerçek bir mücevher olduğunu söyledi.

"O halde gelin, burada yaşayın" dedi düşes.

"Ama bina dolu değil mi?" diye sordu aktör.

"Evet ama şapel boş."[482]

Böylece Hôtel Biron'un en ünlü kiracısı da gelmiş oldu. De Max şapeli kendi özel odasına dönüştürdü. Yeni kapılar taktırdı, zemini mermerle kaplattı ve bir küvet koydu. Ayrıca burası, tüm gece süren bahçe partilerinden sonra evlerine dönemeyen misafirleri için de bir pansiyon görevi görüyordu.

Bu karmakarışık ortama katkıda bulunanlardan biri de Max'in arkadaşı Cocteau idi; kendisi, Champs-Élysées'de bir tiyatroda Max'in düzenlediği bir şiir okuma etkinliği sayesinde ilk çıkışını yapmış genç bir yazardı. Cocteau'nun gergin bir enerjisi vardı, uzun kollara ve bacaklara sahipti, muziplikleriyle tanınırdı. Bir defasında, bir arkadaşının Hôtel Biron'a gelmesini beklerken, bir Noel Baba sakalı takmış, arkadaşını bahçede o şekilde beklemişti.

Adam, Cocteau'yu görmek için geldiğinde onun yerine bahçede otların arasında sinsice dolaşan, kaygı verici bir tip gördü. Bunun

Rodin olup olmadığını merak etti. Ama neden bu kadar geç bir saatte dışarıda dolaşsın ki diye düşündü, yoksa yaşlı adam delirmiş miydi? Bunu öğrenmek istemeyen adam, dönüp başka bir yöne doğru koştu.

Cocteau, geceleri sanatçılar için pek çok etkinlik düzenlerdi. Artık yaşlanmış olan Catulle Mendès şiirlerini okurken Venezuela doğumlu müzisyen Reynaldo Hahn da konuklara şarkılarını çalardı. Bazen Cocteau, Baudelaire'in uyuşturucu seanslarını yeniden sahneler ve günlerce uyanık kalarak keçi derisi halısının üzerinde yazıp çizerdi.

Uyuşturucuyla yaptığı deneyler zaman zaman verimli olurdu (ya da tamamen ters tepmezdi.) Cocteau, edebiyat dergisi *Schéhérazade*'ı kendi odasında çıkardı. Dergi o zamanlar moda olan art nouveau tarzında tasarlanmıştı ve sayfalarında günün en parlak şöhretlerine yer veriyordu; Isadora Duncan'ın çizimleri, Guillaume Apollinaire'in şiirleri, Maurice Rostand ve Edmond Rostand'dan yazılar ve pek çok başka isim.

Rilke etrafında olup biten bu sosyal etkinliklere nadiren katılırdı. Choiseul'ün müziğini ahmakça, Isadora Duncan'ı da çok gürültücü buluyordu. İçki içmez ya da uyuşturucu kullanmazdı ve tabii ki dans da etmezdi. Cocteau, Rilke'nin aynı binada oturduğunu bile yıllar sonra öğrendi. O köşe dairenin penceresinden sızan gaz lambası ışığını sık sık görür ama orada yaşayan münzevinin kim olduğuna kafa yormazdı.

Cocteau, bir gün Rilke'nin sözcüklerinin kendisini yaşamının en acı verici dönemlerinde teselli edeceğinden habersizdi. 1920'lerin sonunda afyon bağımlılığı tedavisi görürken, safra tükürme acısını hafifletmek için Rilke'nin *Malte*'sinin bir kopyasına duyduğu özlemi dile getirmişti yazılarında...

Ancak Hôtel Biron'daki gençlik çılgınlığı döneminde, yüceliğe olan yakınlığını fark edemeyecek kadar bencildi. Cocteau, *Paris Album* adlı anı kitabında, "Çok şey bildiğime inanıyordum ve gösterişçi gençliğimin densiz cahilliğini yaşıyordum" diye yazmıştı. "Başarı beni yanlış bir yola sokmuştu; başarısızlıktan daha kötü bir başarı türünün olduğunu ve dünyadaki tüm başarılara değer bir başarısızlığın olduğunu bilmiyordum. Rainer Maria Rilke'nin uzak dostluğunun bir gün beni teselli edeceğini de bilmiyordum; ben

bundan habersiz olsam da esasında yanan lambası bana kanatlarımı aleve karşı açmamı işaret ediyordu."[483]

Kasım ayı, Paula Becker'ın birinci ölüm yıldönümüydü ve Rilke hâlâ hemen hemen hiç kimseye bu konu hakkında tek kelime etmemişti. Ne var ki artık onun hatırası içini öyle güçlü bir suçluluk dalgasıyla dolduruyordu ki kendisini nereye götürürse götürsün onu takip etmekten başka seçeneği yoktu. Rilke, Becker'ın ölümüyle ilgili en zor şeyin aslında çok sevdiği arkadaşının kaybı olmadığını anlamaya başlamıştı, yeni bir varlığın doğuşuydu asıl zor olan; ölümün içindeki Becker'ın doğuşu.

Uykusuz geçirdiği üç günün sonunda, "Bir Arkadaşa Ağıt" isimli uzun bir şiir çıktı ortaya. Şiir bir anlamda, "tek dileği, bir ömür çalışmak olan – ve bu yerine getirilmeyen"[484] arkadaşını yüzüstü bıraktığı için uzun bir özürdü. Hemen ilk dizede açıkladığı üzere, Rilke'nin sonunda bu hayaletten kurtulması gerekiyordu: "Ölülerim var ve gitmelerine izin vermeliyim."[485]

Rilke, öfkesinin nadiren çalışmalarına burada olduğu kadar keskin bir şekilde müdahale etmesine izin verirdi. Becker'ın hayatının gerçek trajedisinin ölümü değil, bu ölümün kendisine ait olmadığı gerçeğidir, diye yazar Rilke. Ona göre, ölüm en kişisel insan deneyimidir. *Malte*'de yazdığı gibi, herkes içinde bu tohumla doğar ve bu her gün içimizde biraz daha büyür. Bu yüzden öfkeli, acı verici bir ölüm Becker'ın ani ve demode ölümüne yeğdir. Rilke, Becker'ın ölümünün adaletsizliği için kendisini, kocasını ve tüm erkek cinsini suçlar: "Tüm erkekleri suçluyorum."[486]

Belki de ölümde onun için hâlâ bir umut vardı, diye yazdı Rilke. Erkek sanatçılar, istedikleri zaman yaratıcı doğumlar yapmak için özgürken kadınların bedeni sadece onları fiziksel alanda bunu yapmaya mahkûm etmişti. Rilke, artık bedeninden kurtulan Becker'a, dönüşümünü tamamlaması, yaşayan varlıklara dadanmaktan vazgeçmesi ve nihayet yaşamı reddetmesi için yalvarır: "Geri gelme. Eğer buna katlanabilirsen orada kal / ölülerle ölü olarak..."[487]

Rilke, Clara Westhoff'a ithaf ettiği taslağı hemen yayıncısına gönderdi. Tam bir kitap uzunluğunda olmadığı için bir ağıt daha yazmasına ve ikisini tek bir cilt halinde basmaya karar verirler. Rilke, kendine konu olarak Wolf Graf von Kalckreuth adında

genç bir şair seçti. Rilke, onu şahsen tanımıyordu ancak bu adam Worpswede'de henüz on dokuz yaşındayken intihar etmesiyle biliniyordu. Genç şair, kısacık hayatıyla, potansiyeli açığa çıkamamış, sanatsal açıdan sakat bırakılmış bir başka isimdi ve Becker'ın bir tür ruh ikiziydi.

Rilke, şiirinde Kalckreuth'u neyin yaşatabileceğini hayal etmişti. Keşke çocuk, Rilke'nin son birkaç yıldır Rodin'le birlikte gördüklerini deneyimleyecek kadar uzun yaşayabilseydi. Keşke emeğin ve "adamların çekiçleriyle çalışarak günbegün basit hakikate ulaştıkları..." işyerlerinin sevincine tanık olabilseydi. İşte o zaman Rilke'nin Paris'te öğrendiği dersi o da anlardı: Dilin "nerenin acıdığını söylemek için değil"[488] acıdan bir şey yaratmak için bir araç olduğunu...

Becker'ı zihninden kovan Rilke, *Yeni Şiirler*'in nihai taslağına ve teslim tarihine tekrar odaklanabildi. Rilke, Hôtel Biron'daki ilk aylarında öyle yoğun çalıştı ki Cocteau'nun onu fark etmemesi şaşırtıcı değildi. Rilke'nin tek gördüğü kişi, cesaretlendirici bir şeyler söylemek için arada bir yanına uğrayan Rodin'di. Yalnızlığını kucakla, o en büyük mutluluk, derdi Rodin. Bir defasında Rilke'ye, şairin gerçeği kelimelerle boyama biçiminin diğer tüm yazarları alelade gösterdiğini söylemişti.

Rilke, "Ağıt"ı tamamladıktan kısa bir süre sonra *Yeni Şiirler*'i bitirdi. Bu derleme, kariyerinin belirleyici başarısı olmayacaktı, ancak onu eski rotasından, kalıcı olarak yeni bir yöne taşıyacaktı. Başlığından da anlaşılacağı üzere, kitap Rilke'nin daha önce yazdıklarına benzemiyordu. Nesir biçemiyle, gerçekçi bir üslupla, solucanlar, yaralar ve hayvanlar gibi tuhaf, insan dışı nesnelerin portrelerini çıkarıyordu. Kübizm gibi, Rilke'nin *Yeni Şiirleri* de insanı ve zemini çökertti, nesneleri farklı bakış açılarından inceledi.

Yeni Şiirler'de ya da Rilke'nin deyimiyle "nesne şiirlerinde", insanlar neredeyse tümüyle yok oldu. Söz konusu olan "şeyler" bile arka plana düşer ve sadece negatif alan gibi görünür. Rilke nesneleri odak noktasına koyan ana hatları belirlemek için çevredekileri de gölgeler. Görünüşte bir kuğu hakkında olan bir şiir, onun ölmekte olduğunu dile getirdiği kadar üstünde durduğu suyu da anlatır: "ölmek, yani her gün bastığımız şu toprağı / bırakmak hissetmemek."[489]

Kitap, Rilke'nin eleştirmenlerini böldü. Erken dönemlerinde Rilke'nin yanında olan Alman destekçilerinden bir kısmı, şairin lirizmden kopması sebebiyle kendilerini ihanete uğramış hissetti. Viyana'dakiler ise kitabın on dokuzuncu yüzyıl sonu tarzı duygusal mesafeliliğini kucaklama eğilimindeydi. Bazıları, *Yeni Şiirler*'in yazarının bir Alman mı, Avusturyalı mı yoksa Bohemyalı olarak mı sınıflandırılması gerektiği üzerine tartışırken, Rilke kitabını bir Fransız'a ithaf ederek hepsini hiçe saydı: À mon grand Ami Auguste Rodin [Büyük dostum Auguste Rodin'e].

Yayıncısı kitabın geri kalanına uyması için en azından ithaf kısmının Almancaya tercüme edilmesi gerektiğini söyleyince Rilke, bu bölümün Rodin'in ana dilinde, yani Fransızca olarak kalması konusunda ısrar etti. O, ustasının sözlerini duymuştu *–travailler, toujours travailler–* ve bu sözler o ana dek kariyerinin muhtemelen en verimli dönemiyle sonuçlanmıştı. Aralarında doğmaya başlayan her türlü farklılığa rağmen, Rilke bunun için her zaman Rodin'e minnettar olacaktı.

Bunun da ötesinde, Rodin'in verdiği örnek şaire yeni bir yazma yöntemi için kılavuz olmuştu. "Düzyazı, bir katedral gibi inşa edilmek ister; orada kişi isimsiz, hırslardan arınmış ve tek başınadır; çabalarıyla ve kendi bilinciyle baş başa."[490] Rilke, kitabın yayımlanmasından kısa süre sonra, yeni yıla yakın Rodin'e bir mektup yazdı. "Kendimi başkalarına uzun uzun anlatmak zorunda kalırdım. Ama sen, sevgili ve tek dostum, sen bunun ne anlama geldiğini bilirsin."

Rilke, *Yeni Şiirler*'in kazandığı başarının tadını neredeyse hiç çıkaramadan, 1909 yılı kışında tekrar çalışmaya gömüldü. "Ağıt"la başlayan yaratıcı ateşin sınırlarını zorlamaya ant içti ve ocak ayında yayıncısına o günden sonra kendini sadece *Malte*'ye adayacağını söyledi. Bunun, kendisini Hôtel Biron'daki odasına kapatması ve yemeklerini resmen "bir mahkûm gibi küçük bir pencerenin arkasından alması"[491] anlamına geleceğinin umurunda olmadığını yazdı. Kitabı o yaz bitirene kadar ziyaretçi kabul etmeyecek, tatile çıkmayacaktı.

Ancak, kendisine bu sözü verdikten hemen sonra sözünden dönmek zorunda kaldı. Lou Andreas-Salomé, Clara Westhoff ve ilgi duyduğu İtalyan Mimi Romanelli –o zamanlar Rilke'nin haya-

tındaki en önemli üç kadın– aynı zamanlarda Paris'e bir seyahat planlıyordu.

Görünen o ki Romanelli ve Westhoff arasındaki tanışma olaysız geçmişti (Rilke bu konuda fazla bir şey yazmamıştır) çünkü muhtemelen Andreas-Salomé'nin gelişi, her zamanki gibi diğerlerinin varlığını gölgelemişti. Rilke, bir kere olsun, her zamankinin tam tersine, Andreas-Salomé'yi etkileyecek bir karşılama ayarlamaya can atıyordu. Andreas-Salomé Hôtel Biron'a kendisini görmeye geldiğinde Rilke, onu Rodin'le tanıştırmak için salona götürdü. Rodin'in kapılarının, çiçeklerin baharda tomurcuklandıkları bir çimenliğe açıldığı bahçe süitinde bir öğleden sonra geçirdiler.

Rodin, Andreas-Salomé'ye, son zamanlarda, bazen heykellerini gerçek insanlarla karıştıracak kadar işiyle meşgul olduğundan bahsetti. Hayal ve gerçeği ayırt etmek konusunda hep zorlanmıştı. Bunu söylemesinin sebebi, "çocukluğunu yaşamamış olmasıydı", onun yerine "hayal ürünü bir çocukluk yaratmıştı."

Rilke Andreas-Salomé'yi Westhoff'u ziyaret etmeye ve Rodin'in Meudon'daki stüdyosunu görmeye de götürdü. Andreas-Salomé, Almanya'ya döndükten sonra Rilke'ye bir mektup yazarak bu seyahatin kendisi için ne kadar anlamlı olduğunu dile getirdi. Eğer herhangi bir nesneye uzun süre bakacak olsaydı, bunun o gün Meudon'da durduğu şekliyle, yoncalar içindeki *Balzac* eseri olacağını söyledi. Ayrıca Westhoff için gönülden onayını tekrarladı: "Ona kendisinin tahmin edebileceğinden daha fazla sevgi duyuyorum."[492]

Rilke, misafirleri gittiğinde çalışmaya geri dönebilirdi ama o aşina hastalığın tekrar vücuduna sızmaya başladığını hissetti. O zamana kadar hastalığa öyle alışmıştı ki o yaz "en iyi anlarım bile nekahet döneminde olan biri gibi"[493] diye yazdı. Bu seferki her zamankinden fenaydı. Alın kasları geriliyor; bu his daha sonra yanaklarına, diline, boğazına ve yemek borusuna yayılıyordu.

Eylül ayında, çam ağaçlarıyla "hava banyosu"[494] yapmak ve mineral sularda arınmak için Kara Orman'a gitti. Bu işe yaramayınca, kekik tarlalarında otlayan kuzuların kır manzaralarıyla kendini yatıştırmaya çalıştırdığı Provence'a seyahat etti. Bu gizemli hastalığın bir adı yoktu ama bu Malte olabilirdi. Karakter, yedi seneden beri içinde bir tümör gibi büyüyordu. Başka projeler gelip geçmiş ancak bu karanlık kişilik, tüm Avrupa boyunca mektuplar, ka-

ralanmış kâğıtlar ve yırtılmış günlük sayfaları şeklinde Rilke'nin peşine düşerek diğer tüm kahramanlara üstün gelmişti. Şimdiyse bu çözümlenmemiş şair Rilke'nin yolunda dikilmiş ve artık gerçek olmayı talep ediyordu. Malte'yi geride bırakmanın tek yolu onun içinden geçmekti.

O sonbahar Rilke, sonunda kendini Hôtel Biron'daki cereyanlı odasına kapattı ve planladığı gibi neredeyse hiç kimseyle görüşmeden çalıştı. Eylül ayında Rodin'in Victor Hugo mermer anıtının Palais Royal'de yapılan açılışını bile kaçırdı. Ertesi ay Kont Kessler onu görmek için uğradığında, şairi "sanki örümcek ağları üstünü kaplamış"[495] gibi bir halde hasta ve titrerken buldu. Rilke artık tüm zamanını yeni kitabı için biriktirdiği fikir parçacıklarını tutarlı bir taslak haline getirecek şekilde birleştirmeye çalışarak geçiriyordu.

Yeni Şiirler kitabında iyi tanımlanmış bir görevi olduğunu hissetmiş ve bunu "net bir şekilde ve kesinlikle kusursuz bir başarıyla yerine getirmişti."[496] Ne var ki *Malte*, daha zorlu ve karışık bir işti. İkiziyle bir düelloya girişmişti ve şu ana dek Malte kazanıyordu. Kurgusal yaratımı, Rilke'den "çok daha güçlü"[497] çıkmıştı. Rakibinin zihnine girebilmek için kendisine "Ağıt"ı yazdıran delilikle tekrar tanışmak zorundaydı. Onu hakikaten anlayabilmek için Malte'nin hastalığını yaşamalı ve iş oraya varırsa onun ölümünü ölmeliydi.

Önündeki görev öyle aşılmaz görünüyordu ki Rilke'yi rahatlatan tek düşünce yazmayı tümüyle bırakma ihtimaliydi. Rilke, devam etme konusunda kendinden ilk kez ciddi biçimde şüphe duyuyordu. Ancak hareket etmek için yeterli gücü bulamıyor, konu yazmak olunca gücünü hepten yitiriyordu. İyi yazabildiği zamanlar zihni öyle hızlı çalışıyordu ki kalemi ona zar zor yetişebiliyordu. Ama böyle zamanlarda tek bir kelime bile yazamadan tüm gün geçip gidiyordu.

Rilke ile şairin sık sık onu adlandırdığı ismiyle "Zavallı Malte"[498] bir çıkmazdaydı. Kurgu şairinin yazgısından emin olmayan Rilke, her ikisini de trajik bulduğu iki muhtemel son belirlemişti: Malte'yi öldür veya onu Hıristiyan yap. İlk seçenekten vazgeçti ve Malte'nin Tolstoy'la bir kez görüştükten sonra dini kurtuluşu değerlendirdiği bir son yazdı; Rilke, Tolstoy'la on sene önceki tatsız karşılaşmasından sonra, yazarın ömrünün sonlarında son derece dindar bir adama dönüştüğünü biliyordu.

Eski kahramanına karşı bir çeşit intikam fantezisi dahilinde Rilke'nin baş oyuncusu Tolstoy'la tanışır ve yazarın dindarlığının bir sanatçı olarak başarısızlığının bir belirtisi gibi göründüğünü düşünür. Kendi tanrısını yaratamayan Tolstoy, Hıristiyanlığın vekil tanrısını kabullenmek zorunda kalmıştır. Rilke'nin bir defasında söylediği gibi, "Din, sanatçı olmayanların sanatıdır."[499]

Ancak Rilke bu bitişin birçok farklı versiyonuyla oynadıktan sonra hepsini çöpe attı ve başka bir yazardan esinlendiği bir fikre geçti. Rilke o günlerde fazla kitap okumuyordu ama bir arkadaşı ona André Gide'in son kitabı *Dar Kapı*'nın bir kopyasını vermişti ve Rilke kitabı elinden bırakamadı. Aşk ve inanç zaafları hakkındaki öykü Rilke'nin, André Gide'in diğer hiçbir Fransız'a benzemediğine karar vermesine neden oldu. Gide, "hiç kimsenin başaramadığı büyük aşk vazifesi"[500] hakkında tam bir özgünlük ve hassasiyetle yazmıştı.

Rilke, sonunda "Kayıp Oğulun Dönüşü" isimli kısa öyküyle karşılaşana kadar Gide'in diğer tüm kitaplarını hızla okudu. Gide, İncil'de yer alan mesele, daha genç olan oğulun pişmanlık veya mecburiyetten değil merakını tükettiği için dönmesiyle biten yeni bir son yazmıştı. Gide'in kayıp oğlu, annesine "Ben mutluluğun peşinde değildim"[501] der.

"Ne arıyordun?" diye sorar annesi.

"Kim olduğumu arıyordum."

Gide'in tam olarak İncil'deki meselin bittiği yerden başlayan öyküsü, Rilke'ye bu mesele kendi sonunu yazma fikrini verdi. Ama yazmaya başlamadan önce, bunu nerede yapacağına dair daha acil bir soru çıktı ortaya.

Hôtel Biron'da yaşayan kiracılar, yazdan beri kapıda asılı olan "Satılıktır" ilanını büyük oranda göz ardı etmişlerdi ancak aralık ayında binanın sahipleri satış kararlarını açıkladı. Bina çok yakında tahliye edilecekti. Rilke, kendisine para verebilecek veya deniz kenarında bir evde misafir edebilecek bir hami belirlemek için adres defterini taradı. Ancak çok fazla aramasına gerek kalmadan, o ay beklenmedik bir şekilde bir koruyucu melek beliriverdi.

Prenses Marie von Thurn und Taxis, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun en üst sıralarında yer alan soylulardan biriydi.

Konumu gereği prensesin, durup dururken bir mektup yazdığı için özür dilemesine gerek yoktu ama o yine de diledi ve mektubunda birkaç günlüğüne şehirde olduğunu belirterek hayranı olduğu yazarla o pazartesi saat beşte çay için buluşmayı ümit ettiğini dile getirdi. Eğer Rilke davetini kabul ederse arkadaşı, kontes-şair Anna de Noailles de onlara katılacaktı.

Bir prensesi geri çevirecek türde biri olmayan Rilke'yi ikna etmeye gerek yoktu. Noailles'ın çalışmalarını biliyordu, iki sene önce yazdığı bir denemede onlardan övgüyle bahsetmişti. Rilke o gün bir mektup yazarak daha önce cevap veremediği için üzüntülerini dile getirdi. Thurn und Taxis ile tanışmak onun için "kaçınılmaz ve acil"[502] bir arzuydu.

Noailles, ertesi hafta Hôtel Liverpool'a girerken gördüğü Rilke'ye, "Bay Rilke, aşk ve ölüm hakkında ne hissediyorsunuz?"[503] diye seslenmişti. Bu selamlama şekli, bu tür konuları hafife almayan şairi rahatsız etmiş olmalı. Aynı zamanda herhangi tür bir yüzleşme veya taşkınlık halinde de ne yapacağını bilemezdi. Yine de Noailles'ı tatmin edecek bir cevap vermiş olmalı ki görüşmeleri iki saat sürdü.

Rilke, aristokratik kadınları cezbetme konusunda doğal bir yeteneğe sahipti – tabii büyürken aristokratik bir kadınmış gibi davranan annesini izlemek ona bu konuda yardım ediyordu. Yıllar geçtikçe, görgü kurallarına ya da Andreas-Salomé'nin bir defasında değindiği gibi "zarif beyefendiliğine"[504] karşı aşırı bir duyarlılık geliştirdi. Çocukken her zaman davranışlarına dikkat eder, anlamadığı kelimeler kullanır ve küçük bir beyefendi gibi davranırdı. O güne dek, arkadaşlarına çok nadir ilk isimleriyle hitap etmiş ve asla, hiçbir şart altında küfretmemişti.

Prenses, Rilke ile yaptığı ilk sohbetten etkilenmişti. Fevkalade nazikti ve yumuşak doğası onu oldukça seçkin kılıyordu. Tanıştıktan sonra Prenses Rilke'nin hayatında en uzun süreli hamisi oldu. Rilke, bağışçılarının paralarını ve davetiyelerini minnettarlıkla kabul etmek yerine onlarla –özellikle de prensesle– gerçek duygusal bağlar kurma eğilimindeydi.

Başkalarına bu ilişkiler her zaman pek içten gelmiyordu ancak Rilke'nin şatodan şatoya dolaştığı bu aristokratik hayat tarzı doğal olarak rahatsız edici bulunmuş ve birçok meslektaşının kıskanmasına neden olmuştu. Alman yazar Thomas Mann, "Rilke'nin yaşlı

cadalozları berbat tipler olmalı; o Avusturyalı snobun mektuplaştığı prensesleri ve düşesleri de bunun dışında tutmuyorum"[505] diye yakınmıştı.

Prenses von Thurn und Taxis, Rilke'nin fırsatçı dürtülerinin farkındaydı. İlk görüşmeleriyle ilgili olarak, "bence ona duyduğum büyük sempatinin hemen farkına vardı, bunun üzerinden ilerleyebileceğini biliyordu"[506] diye yazmıştı. Yine de bu farkındalık onu son derece eli açık olmaktan caydırmadı. Görüşme, prensesin Rilke'yi "Castle by the Sea"[507] [Deniz Kenarındaki Kale] hikâyesine konu olmuş şatosuna davet etmesiyle son buldu. Duino Şatosu, asırlar boyu, yakınlarda gömülü olan Petrarch'a ve Floransa'dan sürgünü sırasında *İlahi Komedya*'nın bir bölümünü burada yazdığı rivayet edilen Dante'ye kadar sanatçılar ve entelektüeller için İtalya'da elit bir sığınak olmuştu.

Ertesi gün Rilke, prensese bir buket gül ve geçirdikleri hoş öğleden sonra ve cömert daveti için teşekkür ettiği bir mektup gönderdi. Duino'nun fazlasıyla ihtiyaç duyduğu bir tatil olmanın ötesinde, onun için Hôtel Biron'un son günlerinden bir kurtuluş olacağının farkındaydı.

14. Bölüm

Binanın tahliye edilme olasılığı Rilke'yi içten içe sevindiriyordu. Bir sene önce yaşadığı tüm ıstırabı geride bırakması için bir vesileydi bu. Hastalıklar, Becker için tuttuğu yas, Malte ile yorucu mücadelesi – hatta Rodin'e inancının sarsılması dahi Hôtel Biron'da yaşarken gerçekleşmişti.

Kont Kessler ekim ayında Rilke'nin "prenslere yaraşır" makamına yaptığı ziyaret sonrası, "Bu odalardan çıkmak istiyor. Burası onun için çok fazla hazin hatıra biriktirdi" diye yazmıştı. "Deyim yerindeyse, bildiğini düşündüğü pek çok şey ona farklı bir yüzünü gösterip tüm dünyasını sarstı. Onun için değişen şeylerden biri de Rodin." Rilke, sekiz sene önce sanatçıyla ilk tanıştığında onu nasıl yaşanacağına dair bir örnek olarak görmüştü. Şair, Kessler'e o zamanlar, Rodin'in ona "yaşlanmakta olan bir sanatçının güzel olabileceğini"[508] gösterdiğini söylemişti. "Leonardo, Tiziano vb. örnekler dolayısıyla bunu biliyordum ya da bildiğimi sanıyordum ama Rodin benim için bunun canlı bir örneği olmuştu. Bu yüzden kendi kendime ben de güzelliğin içinde yaşlanmak istiyorum dedim."

Ancak Rilke Rodin'le Hôtel Biron'da aynı çatı altında bir sene yaşadıktan sonra zamanın heykeltıraşa nasıl da acımasız davrandığını görmüştü. Rodin yaşlandıkça Rilke'ye istediği her şeye pençe atan (bunlar genellikle kadınlardı) ve gittiği her yere tatlı kokusunu da taşıdığı sert şekerleri emen bir çocuğu anımsatır olmuştu.

Rilke'ye göre, Rodin'in çapkınlığı utanç vericiydi ve tam bir Fransız klişesiydi. Bir zamanların, tahriklere dayanıklı Apolloncu entelektüeli gitmiş, yerine bedeni tarafından yönetilen dejenere bir Dionysosçu hedonist gelmişti. Bu Rilke'ye yaşlılığa karşı çaresizce bir savunma gibi geliyordu. Rilke, Kessler'e, "Yaşlanmanın onun için berbat bir şey olduğu bir anda ortaya çıktı, tam anlamıyla, ortalama bir insan olmak kadar berbat bir şey" demişti. "Bu yüzden bir gün, isimsiz bir ölüm korkusu tarafından tamamen ele

geçirilmiş halde koşarak yanıma geldi. Ölüm, daha önce ölümü hiç düşünmemişti bile!"

Bundan önce Rodin sadece bir kere Rilke'ye bu konuyu açmıştı. Bir gün Meudon'da vadiye doğru bakarlarken Rodin, tam da sanatının amacını anladığı noktada hayatının artık sona yaklaşıyor olmasının ne kadar trajik bir ironi olduğu konusunda hayıflanmıştı. Çalışmanın sona ermesi – Rodin için o zamanlar ölüm bu anlama geliyordu.

Ancak artık Rodin'in hissettiği şey ölümlülüğün kendisine karşı duyulan çıplak, ilkel korkuydu. "Otuz sene önce barıştığını varsaydığım şeyler onu ele geçirmişti; üstelik Rodin artık yaşlıydı ve onlardan kurtulacak enerjiye sahip değildi. Ve bu yüzden, yardım için bana, genç insana, yöneldi" dedi Rilke.

Artık bedeni, bir zamanlar yaptığı fiziksel işleri yerine getiremediğinden, hayata geçiremediği fikirler onu kahrediyordu. Heykelleri seri halinde üretilir olmuştu, büyük ölçekli eserlerinin çoğu şehir dışında başkaları tarafından imal ediliyordu. Küçük çizimler yapmak ve Hôtel Biron'da konuk ağırlamak dışında yapabileceği fazla bir şey kalmamıştı. Rilke için bütün bunların en kötü yanı, Rodin'in aniden *sıkılmış* gibi görünmesiydi. "Bir gün stüdyoya, yanıma geldi ve bana 'Sıkılıyorum' dedi" diye anlattı Rilke, Kessler'a. "Ve bunu söyleyiş şeklini, bunu söylerken beni nasıl gözlemlediğini gördüm, nasıl gizliden gizliye gözetlediğini –neredeyse ürkmüş bir haldeydi– bu itirafın benim üzerimde nasıl bir izlenim bırakacağını anlamaya çalışıyordu. Canı sıkılıyordu ve bunu kendisi de anlamıyormuş gibi görünüyordu."

Rodin geçmişte odaklanma konusunda hiç zorluk yaşamamıştı. Artık zihninin kaymaya başladığını bilmek ve bunu kontrol edememek yaşlı adamı dehşete düşürdü. Başkaları da bunu fark etmeye başladı. Sık sık, kendi kendine mırıldanıp Hôtel Biron'un etrafında dolaşırken görülüyordu. Önemli mektupları haftalarca ceplerinde unutuyor, hangi çalışanlarına ödeme yaptığını, kendisine ödeme yapılıp yapılmadığını hatırlayamıyordu. Mum, kitap veya kibrit gibi küçük de olsa herhangi bir şeyi bulamadığında çekmeceleri altüst edip bağırarak soyulduğunu söylüyordu. Bahçeye çıkarken içinde antik tanrıçalardan, boğaların doğasına kadar birçok şeyle dolu olan "Düşünceler" defterini yanında getirmeyi unuttuğunda

manşetlerine not alıyordu. Beuret'nin çamaşır yıkayacağı zamanlar "Ne yapıyorsun? Tanrım, manşetlerim!"[509] diye haykırıyordu. Şair, ustasının bu acınası halini görmeye daha fazla dayanamıyordu. Hôtel Biron'un satışıyla ilgili ihtar geldiğinde, "duyduğuma göre, diğer herkes teselli edilemeyecek kadar üzgün ve vakitlerini bu karara sırayla direnerek geçiriyorlar" demişti Rilke. Ancak, Prenses von Thurn und Taxis'e de "Ben memnunum"[510] diyerek bu konuyla ilgili duygularını dile getirmişti.

Yıllar içinde Rilke, Rodin'i birçok farklı tanrıyla kıyaslamıştı. Bir defasında onu, sanatçının Meudon'daki tepesinde meditasyon yapan Buda heykeline benzeterek "tahta çıkartılmış bir Doğu tanrısı" olarak adlandırmıştı. Rilke burası için "Dünyanın merkezi, öylesine suskun ve tek başına"[511] demişti.

Rodin, bir defasında da Rilke'ye Yaradılış'taki tanrıyı hatırlatmıştı. O bir el yonttuğunda, "uzayda sadece o var, ondan başka hiçbir şey yok sanki. Ve Tanrı altı günde sadece bir el yarattı, etrafını suladı, gök kubbeyi çizdi. Her şey tamamlandığında huzur duydu, bu bir mucizeydi ve bir eldi."[512]

Rilke, en son sanatçıyı "bir eskiçağ tanrısı"[513] olarak adlandırmıştı ve bunu ilk defa bir iltifat anlamında söylememişti. Bir zamanlar Rodin, sanatta büyük antik geleneklerin mirasçısı gibi görünürken artık onların tutsağıydı. O artık hükümsüz bir tanrıydı. "Çok büyük, Yüce, İlahi"[514] olan her varlığın yazgısı gibi artık düşüşü kesin ve yakındı.

Rilke Hôtel Biron'da Rodin ile yeniden bir araya geldikten sonraki gün Westhoff'a gönderdiği bir notta, "ilahiliğe" giden yolun kendisi için nasıl oluşacağına dair hayaller kurmuştu. Güneşlerin ağaca durduğu gibi Rodin'e tapınarak oyalanamazdı artık. Cennete giden yolu kendisinin bulma zamanı gelmişti. Westhoff'a, mantar ve şifalı bitkiler toplayan bir avcı gibi olduğunu söylemişti. Şimdi bunları karıştırarak ölümcül bir iksir elde edecek ve "susuzluğunu giderip ihtişamının damarlarından aktığını hissetsin diye Tanrı'ya götürecekti."[515]

Bu mektuptaki Nietzsche tonu muhtemelen bir tesadüf değildir. Nietzsche'nin ustalarının birer taklidi haline gelme tehlikesiyle karşı karşıya olan öğrencilere meşhur öğüdünü verdiği *Böyle Bu-*

yurdu Zerdüşt eserinin bir kopyası vardı Rilke'de, birçok kısmının da altı çizilmişti: "Kişi, hep bir öğrenci olarak kalırsa öğretmenine emeklerinin karşılığını kötü bir şekilde geri ödemiş olur. Neden tacımı atmayı reddediyorsunuz? ... Şimdi size beni kaybetmenizi ve kendinizi bulmanızı buyuruyorum ve beni ancak tamamen kaybettiğinizde size geri döneceğim."[516]

Rilke'nin mektubu, onun *Yeni Şiirler*'e başlayan çıraktan, *Malte*'yi kaleme alan Kayıp Oğul'a olan edebi dönüşümünü tamamlamaya dair niyetini ilan eder. Rilke artık kendisini babaya dönüştürmeye hazırdı. O bahar, Rodin'i görmeyi reddettiği aylar boyunca da bu değişimi başlatacak sözcükleri yazmıştı.

Tam olarak ne zaman ve nerede bilmiyoruz ama bir noktada, Rilke Apollon'un başı ve bacakları kopmuş, sadece çıplak bir gövde olarak kalmış heykeliyle karşılaştı. Bu Rodin veya Michelangelo tarafından yapılmış bir heykel olabilir. Ya da ikonik *Belvedere* heykeli olması da mümkün. Bazıları, bunun Rilke Paris'teyken Louvre'da teşhir edilen, antik kent Miletos'tan genç bir Yunan'ın kaslı göğsü olduğuna inanır.

Kaynağı her ne olursa olsun gördüğü heykel Rilke'ye, müzik ve şiir tanrısı, sanatın esas başlangıç noktası olan Apollon'u, o yaz kaleme alacağı şiirin konusu yapması için ilham vermişti. Rilke, yeniden yaratıma dair meşhur masalını bu yaratıcı simgeden yola çıkarak yazacak ve "Apollon'un Arkaik Torsosu" ortaya çıkacaktı.

Rilke, tanrının belirleyici zaferinin bir insan formu yaratmak olduğunu kavramıştı. Ancak Rilke bir sene önce "Alkestis" şiiriyle figürler üzerine düşünmüştü ve kendisinin modellerle ilişkisinin "kesinlikle sahte" olduğu sonucuna varmıştı. Bu yüzden de sonrasında "çiçekler, hayvanlar ve manzaralarla"[517] uğraşmıştı. Ancak bir sene sonra, *Tunç Çağı* Rodin için neyse "Apollon" da Rilke için o anlama gelecekti, şairin ilk tam ölçekli sembolik çalışması olacaktı.

Kendini fiziksel dünyada temellendirmeye çalışan metafiziksel bir şair için taşa gömülü bir tanrı bedeni uygun bir metafordu. Başsız, kırık bir tanrı seçmesinin nedeni muhtemelen Rodin'in çoğu zaman figürlerinin kafalarını kesmesi, yani insan bedeninin en anlatımcı kısmını yok etmesiyle aynıydı. Yüzsüz bir figür artık belirli bir maksada göz kırpamaz veya işaret edemezdi. Ancak

Rilke için Rodin'in kesilmiş gövdeleri eksik, bütünlükten uzak değildi. "Rodin'in tüm kolsuz heykellerinde tamlık iletilir: Gerekli olan hiçbir şey eksik değildir"[518] demişti Rodin üzerine yazdığı monografide.

Başsız gövde bir "tabula rasa"ydı. Bu heykel, inançsız için uyuyan bir taştan fazlası değildi ancak bu tür bir tanrıya iman edenler için kendilerini yansıtabilecekleri bir ayna haline gelmişti. Rilke, eksiklikleri olan, kırık, isimsiz bir heykelden, "Apollon'un Arkaik Torsosu" isimli, şiir formlarını sıkıca birleştiren, neredeyse mükemmel soneyi bu şekilde yaratmıştı.

> Biz tanımadık onun görülmedik başını,
> gözbebekleri olgunlaştı içinde. Ama
> torsosu yanıyor benzeyip ayaklı şamdana,
> orada yalnızca geri döndürmüş bakışını,
>
> durup parlıyor. Yoksa kamaştırabilirdi
> göğüs kafesi seni, ve yavaştan çevrilirken
> kalçalar bir gülümsemeylen
> üremeyi taşıyan o orta yere gidemezdi.
>
> yoksa dururdu bu taş bozuk biçim ve az
> altında omuzların belirgin düşüşünün
> ve pırıldamazdı böyle yaban hayvan tüyü gibi;
>
> ve kırılmazdı bütün çeperlerinden
> kopup bir yıldız gibi: çünkü görmeyen seni
> hiçbir yer yok orada. Yaşamını değiştirmelisin sen.*

İnsan Rilke'nin bir zamanlar yüce "Nasıl Yaşamalıyım?" sorusunu yönelttiği Rodin'in bir kâhin gibi neredeyse taşın içinden konuştuğunu duyabiliyor. Rodin o zaman, çalışmalı, her zaman çalışmalı, diye cevaplamıştı. Şiirin başında, Rilke bu yönlendirmeye itaat eder gibi görünür. Bize gövdenin farklı kısımlarına doğru algısal bir yolculukta rehberlik eder: gözler, göğüs, kalçalar ve üremenin

* *Yeni Şiirler*, çev. Yüksel Pazarkaya.

gerçekleştiği yer. Ardından, bu karşılaşma, Apollon'un da bakmaya başlamasıyla tek taraflı bir gözlem olmaktan çıkar. Heykel, bakmak için gözlere, konuşmak için ağıza, hayat vermek için üreme organlarına ihtiyaç duymaz – doğuşu kendi içinde taşır, Malte'nin ölümünü kendi içinde taşıdığı gibi. Rilke ve Apollon birbirlerini aradıkça ve onları ayıran sınırları yıktıkça, Rilke bu deneyimi dünyaya bir şiir olarak aktarmaya başlar.

Ama ardından, bir şiirin bunun için pek de yeterli olmadığına karar verir aniden. Eğer yeterli olsaydı, sone o şaşırtıcı son dizeden hemen önce sona erebilirdi, Rilke de tanrının sekreteri vazifesi gören bir aracı olarak kalırdı. Ancak Rilke için görmek artık yeterli değildi. O, yeni gözler istiyordu. Sadece tanrının huzurunda olmak değil, yaratıcının kendisi olmak istiyordu. Apollon onunla konuştuğu zaman, Rilke, nesne ve seyircinin, yazar ve okurun empatik birliğini mükemmelleştirir. Bu yeni varlık şimdi iletişim kurabilir; o artık tamdır. Rilke güzelliği tanıdı, tanrıya hayat verdi ve bu onu değiştirdi.

Rilke'nin "Apollon"u yayımladığı kış, Franz Kappus, şairle aralarında dört yıl süren sessizliği bozdu. Rilke'ye, ordu içinde bir pozisyonu kabul etmeye karar verdiğini bildirmek için bir mektup yazdı. Şiiri tümüyle bırakmıştı. Rilke, genç şaire yazdığı onuncu ve son mektubunda, son zamanlarda sık sık onu düşündüğünü ve ondan haber almaktan mutluluk duyduğunu söyledi. Şaşırtıcı bir şekilde Rilke, Kappus'un yeni işini duymaktan daha da mutluluk duyduğunu belirtti. "İstikrarlı ve belirgin varoluşuna, unvanına, üniformana, askerlik hizmetine, tüm o somut ve sınırlı gerçekliğe sahip olmana sevindim."[519] Rilke, bu cesur kariyerin, şairlerin çoğu kez razı oldukları gazetecilik veya eleştirmenlik gibi "yarı sanatsal" mesleklerden çok daha yeğ olduğunu söyledi. Bunlar başkalarının sanatına tutunmak için yapılan zavallı girişimlerdi; halbuki Rilke, bir sanatçının çalışmalarına yarım yollu yaklaşmasındansa onu tamamen bırakması gerektiğine inanıyordu. Askeriye gibi daha somut bir mesleğe tutunmakla iyi yapmıştı zira Rilke böyle bir işin en azından Kappus'un "katı gerçekle" bağlantısını sağlayacağına inanıyordu.

Rilke, Kappus'un yıllar sonra ilk önce *Belgrade News*'te, sonra da *Banat Daily*'de editörlük yaptığını öğrenseydi muhtemelen hayal

kırıklığına uğrardı. Kappus, Birinci Dünya Savaşı sırasında Doğu Cephesi'nde savaştıktan sonra, 1935'te filmi çekilen *Red Rider* [Kızıl Binici] da dahil olmak üzere birçok aksiyon romanı yazdı. Kappus daha sonra, "hayat beni şairin sıcak, müşfik ve dokunaklı ilgisinin tutmaya çalıştığı alanlardan çok farklı yerlere yöneltti"[520] diye itirafta bulunmuştu.

Ancak o dönemde Rilke, Kappus hayatında yeni bir döneme girerken onu son kez rahatlatmakla yetindi ve genç şairi "boş tepelerde"[521] görev yaptığı gecelerde yalnızlığına güvenmesi konusunda cesaretlendirdi. Şair daha önce aktardıklarına benzer bir bilgelik sundu tekrar, dünyada evinde hissetmek için bir insanın tek yapması gerekenin "zaman zaman büyük doğal şeyler" önünde durmak olduğunu söyledi.

Ne var ki Rilke mektubunun son kısmında uzun zamandır Kappus'a telkin ettiği öğretide bir değişiklik yaptı. Rodin'in katı ültimatomunu reddetti ve genç şairden daha düzenli bir hayat biçimine sahip olabilmek adına şiiri bıraktığı için pişmanlık duymamasını istedi – zira "sanat da sadece bir yaşam biçimidir."

15. Bölüm

Hôtel Biron'u satması için görevlendirilen tasfiye memuru, müzayede için zamanlamayı 1909 yılı haziran sonu olarak belirledi. Malikânenin bir gayrimenkul yatırımcısı tarafından satın alınması ve yıkılıp yerine daha talep görecek, modern bir bina yapılması bekleniyordu.

Shakespeare and Company kitabevinin gelecekteki sahibi Sylvia Beach, Rodin'in bu habere vereceği muhtemel tepkiyi şöyle dile getirmişti: "Yaşlı ustanın bu haberi aldığında yaşayacağı şoku ve öfkeyi hayal edin! Sevgili Hôtel Biron'u, Paris'in diğer birçok eski yapısıyla aynı kaderi paylaşacak ve ticari barbarlığın kurbanı olacaktı."[522]

Şok ve öfke, Rodin'in hükümetin, stüdyosunu ve "büyülü mekânını",[523] Choiseul'ün deyimiyle gizli sığınaklarını yıkma planlarını öğrendiğinde hissettiklerini anlatmakta yetersiz kalır. Eskiden krallar şahsen, büyük sanatçılara kendi saraylarında oturma imkânı verirdi; şimdiyse kendi ülkesi onu sokağa atmak istiyordu. Rodin, mücadele etmeden böyle bir haysiyetsizliği kabullenmeyecekti. 1909'un sonlarında bir şehir meclis üyesine yazarak ciddi bir teklifte bulundu. "Alçı, mermer, bronz, taş tüm heykelleri, çizimleri ve antika koleksiyonu"[524] dahil olmak üzere tüm eserlerini ölümünden sonra bu arazide bir Rodin Müzesi açılması için devlete bağışlayacaktı. Tek şartı, yaşadığı sürece orada oturmasına izin verilmesiydi. Rodin, sanatının halihazırda Amerika'da, Metropolitan Müzesi'nde özel bir alana sahip olduğuna dikkat çekti, bu yüzden anavatanının da kendisine aynı onuru bahşetmesi uygun düşerdi.

Hükümet, Rodin'in teklifini değerlendireceğine söz verdi ancak bu arada kiracıların çoğu muallakta kalmak istemiyordu, böylece bu sanatçı yerleşimi dağılmaya başladı. Yaklaşan satış, Matisse'in kırsala taşınmak için ihtiyaç duyduğu itici güç oldu. Akademisi çok fazla zamanını alıyordu ve Paris basınından gördüğü muamele onu hayal kırıklığına uğratmıştı. 1908 tarihli "Bir Ressamın Notları"

manifestosu, onu ya "fazla akademik" ya da fazla vahşi olarak adlandıran eleştirmenlerle bir ödeşme girişimiydi – André Gide, ressamın Şapkalı Kadın eserinin "teorilerin sonucu"[525] ortaya çıktığını söylemişti. Ancak makale geri tepti ve ressamın daha da fazla saldırıya maruz kalmasına sebep oldu. Artık toplumdan tamamen çekilmek ve huzur içinde yalnız başına resim yapmak arzusundaydı. Hatta, "yaratıcı" kaynaklarını sanatına saklayabilmek için bazı alışkanlıklarından uzak durmaya başlamıştı. Hôtel Biron'daki içki âlemleri, bu çabalarına pek uygun bir ortam sağlamıyordu.

Kısa bir süre sonra Cocteau bile istemeden de olsa ayrılacaktı. Annesinin üyesi olduğu Louvre Dostları adlı kadınlar kulübü, bu tarihi yeri duyup kadına oğlunun bu araziyi ziyaret etmeleri için kendilerini davet edip edemeyeceğini sorduğunda, annesi de Cocteau'nun gizli yerini öğrenmiş oldu. Belli ki Madam Cocteau hariç herkes Cocteau'nun gizli garsoniyerinden haberdardı.

Annesi, iyi terbiye görmüş, asil oğlunun böylesine ahlak yoksunu bir grup sanatçıyla zaman geçirmesi karşısında dehşete düşmüştü. Büyük ihtimalle, eşcinselliğini alenen yaşayan, hem sahnede hem de sahne dışında göz farı kullanmasıyla tanınan aktör Édouard de Max vardı aklında. Oscar Wilde dönemi sonrası Fransız halkı de Max'ı büyük ölçüde bir tür kutsal canavar olarak kabul etmiş olsa da herkes o kadar açık fikirli değildi. Cocteau "De Max bir okyanus gibiydi ve tıpkı bir okyanus gibi anneler ondan çok korkardı"[526] demişti.

Oğlunu, hemen oradan taşınmadığı takdirde harçlığını kesmekle tehdit etti. Louvre Dostları turlarını yaptı ve sonrasında Cocteau büyük bir üzüntüyle "masal krallığına"[527] veda etti.

Rilke, kışı toplanarak geçirdi. Yayıncısı *Malte*'nin taslağını bitirmesi için onu Leipzig'e davet etmişti. Orada notlarını bir daktilocuya dikte edebilecek böylece hepsini elle yazmak zorunda kalmayacaktı, bu yüzden Hôtel Biron'dan ayrılmadan önce Rodin'e veda etmek için bir nezaket ziyaretinde bulundu. Muhtemelen bu temelli bir veda olacaktı. Rodin, şaire Noel hediyesi olarak bir resim armağan edip ona iyi şanslar diledi. Ardından, 8 Ocak 1910'da Rilke elinde bir bavul dolusu kâğıtla, Malte'yi kesin olarak sonsuzluğa uğurlamaya hazır bir şekilde Almanya trenine bindi.

"Demek buraya yaşanacak yer diye geliyorlar; burası ölünecek yer, desem daha doğru."[528] Genç Malte Laurids Brigge'nin Paris'e geliş hikâyesi bu cümleyle başlar. İlk kez, bir romanda giriş kısmı günlük gibi tarihlendirilmiş izlenimci eskizler kullanılmıştır. İlki "11 Eylül, Toullier Sokağı" ile açılır – Rilke'nin Paris'teki ilk adresinin değiştirilmiş hali: Toullier Sokağı, Numara 11.

Buradan itibaren Rilke ve yirmi sekiz yaşındaki kahramanının arasındaki benzerlikler artar. Malte, acımasız bir metropolde yolunu kaybetmiş umutsuz bir Kuzeylidir, gelecek vadeden bir şair olan karakterin ölüm ve çürüme takıntısı, doğrudan, yazarın bu konular üzerine yazdığı pasajlardan aktarılmıştır. *Malte*, tartışmasız bir kurgu eser olmakla beraber Rilke'nin neredeyse kitabı *Diğer Benimin Günlüğü* olarak adlandırmak üzere olduğunu hatırlamakta fayda var. İlk modern romanlardan biri olan kitap yoğun bir olay örgüsüne sahip değildir. Bunun yerine, kahramanını bir kimlik arayışına çıkarır ve Rilke'nin kendisinin de ısrarlı sorusuna bir cevap arar: Kişi nasıl yaşamalı?

Malte'nin hikâyesi, tatmini mümkün olmayan, sonsuz bir mücadele üzerinedir. Devamlı başkalarının acılarını içine alan bir insan süngeridir adeta. Malte, bu aşırı hassasiyetinden yararlanmaya başladıkça bu özelliğinin ufuk açıcı olanaklarını keşfeder. "Görmeyi öğreniyorum. Bilmiyorum neden, her şey içimde daha derinlere işliyor, her zamankinden daha derinlere."[529]

Sonunda Malte, Paris'ten eve bir tür Kayıp Oğul gibi döner. Temelli mi döndüğünü yoksa sadece bir süreliğine mi orada olduğunu bilmeyiz. Ancak Rilke'nin versiyonunda Malte, ailesinin kendisini bağışlamasını beklemez; "Onu nasıl tanıyabilirlerdi ki?"[530] O kimseye ait değildi. Malte için Kayıp Oğul meseli gerçekte "sevilmek istemeyen bir adamın masalıdır."[531] Bu, hem onun gücü ve "nihayetinde, evlerinden ayrılan tüm gençlerin gücüdür."[532] Rilke hikâyesini, biz genç şairin nasıl birine dönüştüğünü öğrenmeden burada bitirir. "Şimdi korkunç zordu onu sevmek ve o, buna yalnızca Biri'nin gücünün yeteceğini seziyordu. Ama o Biri, istemiyordu henüz"[533] cümleleriyle biter kitap. Malte ne yapması gerektiğini bilmiyor değildi –Baudelaire'in zorluğunu anlıyordu– sadece bunu başaramıyordu. "Bu imtihan onu aşıyordu" diye yazdı Rilke, "onu içgüdüsel olarak öyle çok aramıştı ki sonunda terk etmemek üzere

onun bir parçası olmuştu. Malte Laurids kitabı tamamlandığında bu içgörünün kitabından başka bir şey olmayacak, Rilke'nin fazlasıyla vücut bulduğu biri hakkında olacak..."[534] Malte Paris'te sokakta kasılan adamın görüntüsünden, tıpkı eski Rilke ve Kappus'un muhtemelen olacağı gibi, çok fazla etkilenecekti. Ancak Malte'nin başarısızlığı Rilke'nin dönüşümüne işaret ediyordu.

Doppelgänger [Kötü ikiz], yüzyıl boyunca Alman romantizminin alametifarikası olmuştu, Rilke de yirminci yüzyılda bu edebiyat yöntemini canlandıran modern yazarlardan biriydi. Rilke kendini özgürleştirebilmek için geleneksel olarak bir kötülük alameti olarak görülen "kötü ikiz"ini yok etmek zorunda kalmıştı. Psikologların yansıtma ve narsisizm üzerine kuramlar geliştirdikleri bir dönemde birçok edebiyat eleştirmeni, Rilke, Kafka ve Hofmannsthal'ın "kötü ikizlerini" kendi psikanalizlerini yapmak için kullandıkları birer araç olarak görüyordu. Rilke, bir noktada Andreas-Salomé'ye, Malte "benim yok olmamı engellemek için kendisini yok ediyor",[535] bunun farkında mısın, diye sormuştu.

Andreas-Salomé farkında olduğunu yazdı ve "Malte bir portre değil, bir otoportre aracılığıyla kendi farkının ortaya konulması"[536] demişti. İster Malte'nin gerçekleşmemiş potansiyeli ister hayatını kaybetmiş kız kardeşinin aracılığıyla olsun, Rilke yalnızca bir başkasının ruhu öldüğünde kendisinin tekrar doğabileceğini hissediyordu.

Ay sonunda Rilke kitabın son kelimelerini, Leipzig'de, yayınevindeki ofis arkadaşlarının artık "Malte Laurids'in masası"[537] olarak adlandırdıkları yerde yazdı. Rilke, "Bitti, benden ayrıldı"[538] dedi. Doğal olarak bu başarı, ona çok büyük bir sevinç vermemişti. Bunun yerine bir boşluk duygusu oluşmuştu, şair de dikkatini seyahat ederek dağıtmaya çalıştı.

Rilke Berlin'e gitti, kısa bir süreliğine Westhoff'la bir araya geldi; Westhoff, Sudeten dağlarının yanında küçük bir köyde yaşayan arkadaşları, yazar Gerhart Hauptmann'ın yanında onun büstünü yaparak üç ay geçirdikten sonra Worpswede'e geri dönüyordu. Ardından, nisan ayında bir kez daha İtalya'ya seyahat etti, bu sefer prensesin şatosunda sadece birkaç gün geçirdi. Ama prensesin onur konuğu olmadığını öğrendiğinde hayal kırıklığına uğradı. Prenses aynı zamanda oğlunu ve Rilke'nin entelektüel açıdan korkutucu bul-

duğu Avusturyalı yazar Rudolf Kassner'i de ağırlıyordu. Üniversite eğitimini tamamlamamış olan Rilke, sohbetleri esnasında kendini daha en baştan hiç almamış olması gereken bir dersten kalıyor gibi hissetmişti. Her ne kadar o ve Kassner sonraki yıllarda iyi dostlar olacaklarsa da Rilke o zaman Avusturyalı yazardan ve Duino'dan arzu ettiği kadar çabuk kaçamamıştı. Çalışmak için şartlar daha uygun olduğunda tekrar geri dönmek için kendi kendine söz verdi.

Ardından devletin, Rodin'in müzeyle ilgili teklifini değerlendirmek için Hôtel Biron'un satışını durdurduğu haberi geldi. Önceki sene yaşanan kiracı göçü sonrası üçüncü katta, Rodin'inkinden uzakta, bir daire boşalmıştı. Bir yatak odası, küçük bir mutfağı ve ofisi vardı ve diğer kiracılardan uzun bir koridorla ayrılıyordu. Zeminden tavana kadar uzanan bir pencere, bahçedeki parlak yeşil ıhlamur ağacına bakıyordu. Rilke, eğer diğer insanlarla yakın olmak zorundaysa en azından bunu en üretken olduğu yerde yapmasının daha iyi olacağına karar verdi. Daireyi kiraladı ve Mayıs 1910'da Paris'e geri döndü; hatta mekânın daha ev gibi hissettirmesini sağlamak için bazı eşyalar ve kitaplar getirdi yanında.

Rilke'nin Paris'e dönüşü, şairin eski yaşam tarzına ilişkin bir dizi bitişin başlangıcına işaret ediyordu. Artık Rodin'in gölgesinin altına sinmiş bir delikanlı değildi; o bahar, her zamankinden daha bağımsız olarak Paris'in güneş ışığına adım attı.

Kalabalık anksiyetesini ve diğer insanların kendi hayatına zorla girmesini idare etmeyi öğrenmişti. "İçeriyi görme" sanatında ustalaştığından bu yana, zihniyle sadece nesnelerin ve hayvanların dünyasına nüfuz etmeyi becermekle kalmıyor aynı zamanda bu stratejiyi tersine çevirerek başkalarının onun dünyasına sızması karşısında da kendini savunabiliyordu. Eskiden, Louvre'a gitmek, çoğu zaman tuvallerin üzerinde yer alanlardan pek de farklı olmayan yüzlerin ve bedenlerin şiddetli saldırısına maruz kalmaya hazırlanmak anlamına geliyordu. Ancak şimdi, hisleri onu ele geçirmeden önce duraklayabilmeyi öğrenmişti, gözlerini kapıyor ve bedeninin sınırlarını kale duvarları misali güçlendirdiğini hayal ediyordu.

"Birinin kemanın yaylarını tam sıkı ve şakıyor gibi hissettirene kadar germesi gibi tüm bedenimi gerginleştirdim ve aniden hat-

larım bir Dürer çizimi gibi belirginleşti."[539] Ruhsal olarak güçlendiği için artık kalabalıkla beraber *Mona Lisa* tablosunun önünde durabiliyor ve onu "benzersiz" güzelliği için takdir edebiliyordu.

Bu noktada, Rilke'nin adres defterinde yüz yirmi isim yer alıyordu ve şair bunları kullanmak konusunda tereddüt etmiyordu. Rilke, Ballet Russes şehre geldiğinde, Cocteau, Diaghilev ve Vaslav Nijinsky ile birlikte gösteri sonrasında gece kulübü Larue's'ta yapılan bir partiye katıldı. Kısa süre sonra heykeltıraş Aristide Maillol'la arkadaş oldu ve sonunda Kont Kessler onu André Gide ile tanıştırabildi.

Gide, o zamana dek öyle önemli bir konuma ulaşmış bir yazardı ki Rilke'yle arasında altı yaştan fazla var gibi görünüyordu. 1902 tarihli tartışmalı romanı *Ayrı Yol*'un geçtiği Kuzey Afrika'yı baştan sona gezmişti. Bir önceki sene de Paris'in önde gelen edebiyat dergilerinden *La Nouvelle Revue Française*'i çıkarmıştı.

Gide haziran ayında Rilke'yi, bir zamanlar Victor Hugo'ya ev sahipliği yapmış, yakın zamanda yenilenmiş olan malikânesi Villa Montmorency'ye öğle yemeği için davet etti. Rilke artık Fransızcasıyla gurur duymaya başlamıştı, Gide ve onlara katılan iki Belçikalı ile –biri sanatçı Théo Van Rysselberghe diğeri de hem Kont Kessler'in evini hem de Weimar'daki Nietzsche Arşivi'ni dekore etmiş olan dekoratör Henry van de Velde idi– akıcı bir şekilde sohbet etmişti. Bu öğle yemeği anlamlı ve iki taraf için de faydalı bir arkadaşlığın başlangıcına işaret ediyordu. O ay, yayıncısı Insel-Verlag Rilke'ye *Malte*'nin baskı provalarını gönderdiğinde şair ilk kopyalardan birini Gide'e yolladı.

Temmuz ayında çıkan kitap büyük bir coşkuyla karşılanmadı. Alman basını Rilke'nin eserine, genç bir sanatçının hassas portresine olumlu yaklaştı ancak bazıları kitabın lineer olmayan anlatımı karşısında afalladı. Berlin'de yapılan ilk eleştirilerden birinde "*Defterler,* çoğunluk için yazılmamış ancak hitap ettiği azınlık kitabı sevecektir"[540] denmişti. Bir başka eleştirmen, Malte'nin uyarıcılara karşı aşırı duyarlılığını, söz konusu dönemin "içselleştirmeye olan özlemine" uygun bulmuştu.

Gide'in kitaplarının birçoğu gibi Rilke'nin felsefi romanı da popüler ana akım okurundan çok kült entelektüel bir kesimi cezbetti. Ancak Gide, ertesi yıl kitaptan bazı alıntıları *La Nouvelle Revue*

dergisinde yayımlayarak *Malte*'nin Fransa'da daha geniş bir okur kitlesine ulaştırılmasına yardım etti. Yazarlar birbirlerinin kitaplarını tercüme etmeye devam ettiler: Rilke Gide'in *Kayıp Oğul*'unu yeniden yazdı, Gide de *Malte*'yi Fransızcaya çevirdi. Rilke, herhangi birinin "ulaşılamaz nesrini"[541] yabancı bir dile böyle bir yetkinlikle tercüme edebilmesi karşısında hayrete düştüğünü söylemişti.

Amerika Birleşik Devletleri'nde Rilke'nin ününü diğer tüm eserlerinden çok daha güçlü bir şekilde sağlamlaştıran *Genç Bir Şaire Mektuplar* olmuştu, Fransa'da ise bu kitap *Malte*'ydi. 1920'li yılların başlarında eserin tamamı Fransızcaya tercüme edildiğinde, kitapta en uç noktalarda ele alınan yabancılaşma, anlamsızlık ve bilinç gibi temalar bir sonraki onyılda ortaya çıkacak varoluşçuluk akımının dilinin oluşmasına yardım etti. Jean-Paul Sartre, 1938 tarihli *Bulantı* romanını büyük ölçüde Malte'ye göre şekillendirdi. Rilke'nin kahramanının "kişinin kendi ölümüne sahip olması"[542] arzusu, Sartre'ın yaşamın ölümün uzun bir açılımı olduğuna dair inancının habercisiydi. "Meyvenin çekirdeğini taşıması gibi, ölümü kendi içinde taşımaktadır. Çocukların içinde küçük, yetişkinlerin içinde büyük bir ölüm vardı" der Malte kitabta. "O vardı işte ve ölüm, onların her birine garip bir ağırbaşlılık, sakin bir gurur verirdi."

Rilke'nin Malte'yi yazma mücadelesi uzun soluklu gebelik gibiydi biraz, ölüme olan bir gebelik. Bu yıkıcı kitap, tam anlamıyla oluşana ve basılana kadar şairin içinde büyüdü, büyüdü... ve sonrasında Rilke'yi ümitsiz bir çoraklık duygusuyla baş başa bıraktı. Hiçbir övgü, alkış bu hissiyatı değiştiremezdi. Rilke, sanatın kendisinin bir çeşit ölüm olduğuna inanıyordu çünkü sanat, sanatçısını tüketiyordu. Devam edebilmenin tek yolu, bu sürece tekrar başlamaktı. Ancak bu Rilke için artık imkânsız görünüyordu. İntihara benzeyen o döngüye nasıl tekrar dayanabilirdi? Ne hakkında yazacaktı ki? Muhtemelen Malte, Rilke'nin söylemek istediği her şeyi söylemişti bile. Belki de tıp gibi daha uygulamalı bir mesleğe adım atma zamanının geldiğini düşündü şair. Rilke, sanatçılar dışında tanrıya en yakın olan insanların doktorlar olduğuna inanırdı.

Andreas-Salomé'ye kitapla ilgili, "Ruhumu bir kazazede gibi mahsur halde, bir labirentte, bir daha asla bir işe sahip olmamak üzere işsiz mi bıraktı?"[543] diye sordu. O zamana kadar yapmış ol-

duğu tercihler genellikle onu üç yerden birinde yaşamaya itmişti: Paris, İtalya ya da Almanya. Belki de çıkış yolu başka bir yöndeydi. Eski hayatının kalıplaşmış döngüsünden kaçmak için kıvranan Rilke, kasım ayında keşfedilmemiş topraklara, Afrika'ya gitmek için bavullarını topladı.

Fransızların, "ilkel" sanat ve onun "evcilleşmemiş" zihinli sanatçılarına olan hayranlığı –Claude Lévi-Strauss, bunu daha sonra *vahşi düşünce* olarak adlandıracaktı –yirminci yüzyılın başlarında birçok sanatçının Fransa'nın Afrika'daki sömürgelerini ziyaret etmesine neden oldu. André Gide, yazısını en çok etkileyen şeyin Kuzey Afrika'nın ıssız çöllerinde geçirdiği beş yıl olduğunu söylerken, oryantalist mitoloji Rodin'in Kamboçya çizimlerine ilham vermişti. Şimdi de Rilke, Gide'in ve Westhoff'un ayak izlerini takip ederek, 1910'un sonlarında elinde bir *Binbir Gece Masalları* kopyasıyla kendi Afrika seyahati için yola çıktı.

İlk önce Tunus'a giden Rilke, daha önce hiç hissetmediği bir ilahiliğin varlığını duyumsadı etrafında. Sömürgelerde Müslümanlığın nasıl bu kadar açıkça hissedilebildiğine şaşırdı. Kutsal şehir Kayrevan'da, "Peygamber daha dün gibiydi, şehirse ona ait bir krallık gibiydi";[544] Cezayir'de, "Allah yüceydi ve sadece ama sadece onun gücü hissediliyordu."[545] Biskra'da Gide'in sevgililerinden biriyle buluşmayı düşündü ancak adamın onu soyacak kadar yoksullaştığını öğrenince bundan vazgeçti.

Birkaç hafta sonra orada ne yaptığını merak etmeye başladı. Rengârenk kumaşlar, beyaz yapılar ve baharat dolu pazarlar onu etkiliyordu, ancak bu seyahatin fazlasıyla ölçüsüz bir zaman ve para kaybı olduğunu hissetti. Seyahatin, düpedüz ve en basit anlamıyla bir erteleme olduğunun farkına vardı, üstelik maalesef bunu yapmanın masraflı bir yoluydu. Ayrılmadan önce Tunus'ta bir köpek onu ısırdı ve Rilke bunu hak ettiğini düşündü. Rilke, köpek "adeta, kendi yöntemiyle her şeyde tamamen haksız olduğumu ifade etti"[546] diye yazdı.

Rilke, birkaç ay sonra Avrupa'ya döndü, böylece bir devir daha kapanmış oldu. Kimi zaman Rilke'nin teşvikiyle, Westhoff'la yazışmalarının sıklığı iyice azaldı. Bir defasında, Westhoff'a "sadece kısa mektuplar yaz, ikimizin de yapacak çok fazla işi var"[547] demişti. Westhoff'un mektupları çoğunlukla, Rilke'nin çalışmaları

üzerine yorumları veya onun için daktilo ettiği metinler gibi kişisel olmayan konulardan oluşuyordu. Bu nedenle, 1911'in ortalarında Westhoff'un boşanmak istemesi pek de şaşırtıcı sayılmazdı.

Rilke karşı çıkmadı. Karısının içinde bulunduğu ikilemi anlıyordu, bunu Andreas-Salomé'ye şu sözlerle anlatmıştı: "Benimle beraber değildi ancak tamamen benden özgür olarak da yoluna devam edemiyordu."[548] Westhoff'un asla bir birey olarak kendini tamamlayamadığına, bunun yerine hayatını Rilke'ye ve onu "dönüşümlü olarak içine çekme veya dışarı atma işlevlerine" adadığına inanıyordu. Rilke, Westhoff'un kızları Ruth'u bir süreliğine ailesinin yanına bırakıp Münih'e giderek Andreas-Salomé'nin arkadaşı ve bir süreliğine sevgilisi olan genç Doktor Viktor Emil von Gebsattel ile psikanaliz çalışmasına girme kararını destekledi. Rilke, terapinin Westhoff'un zihninden kendi varlığını çıkarıp atma konusunda başarıya ulaşmasını ümit ediyordu – "zaten görünen oydu ki varlığı onun için bir baş ağrısıydı". Belki o zaman karısı kendisiyle tanışmadan önceki genç kadını canlandırır ve bu sefer kendi yolunu çizebilirdi.

Rilke, Prag'da bir avukata eşiyle senelerden beri ayrı yaşadıklarını anlattığı bir mektup yazdı; zaten bir süredir devam eden bu durumu artık yasal olarak da netleştirecek bazı belgeler rica etti. Ne var ki şair boşanmanın çok kolay olmayacağını ve dostane ilişkilerinin önlerinde uzanan bürokratik kâbusu pek de kolaylaştırmayacağını öğrendi.

Rilke, evlenmeden önce Katolik Kilisesi'ni resmen terk edemediği için dinin katı boşanma politikalarına bağlıydı. Bu arada, çiftin seneler içinde birçok farklı yerde ikamet etmiş olması da boşanmaya ilişkin yargı yetkisi konusunu daha da karmaşıklaştırıyordu. Sonuç olarak, Rilke avukatlık ücretlerine küçük bir servet harcadığı halde boşanma işlemini ölene kadar tamamlayamadı.

16. Bölüm

1911 yılının Ekim ayında devlet, Rodin de dahil olmak üzere Hôtel Biron'un tüm kiracılarına yıl sonuna kadar binadan çıkmaları talimatını verdi. Hükümet, Rodin'in müze teklifini henüz resmi olarak geri çevirmemişti ancak bu konuyla ilgili bir adım atma konusunda çok fazla tereddüt söz konusuydu. Müzelerin hayatta olan sanatçıları onurlandırmaması gerektiğine inanan bazı yetkililer bu teklife ilkesel olarak karşı çıkıyordu. Diğerleri, Rilke'nin daha önce manastır olan bir mekânda günahkâr nü çizimleri sergilemiş olmasının bu teklifi zaten geçersiz kılmaya yettiğini öne sürüyordu. Ayrıca devlet bu görkemli mülkü kendi yararına, belki resmi daire veya üst düzey yabancı konuklarını ağırlamak için bir otel olarak kullanmayı düşünmeye de başlamıştı.

Rilke, o ay eşyalarının toplanması için nakliyecilerle anlaştı. İçerinden biri, Rilke'nin sadece kütüphanesindeki kitapların yedi sandık tutacağı tahmininde bulundu. Şair, her şeyi depoya koydu ve Prenses von Thurn und Taxis'e bir mektup yazarak Duino'da onu tekrar ziyaret edip edemeyeceğini sordu. Bu sefer daha iyi konsantre olabilir mi bilmiyordu, fakat en azından birkaç çeviri üzerinde çalışabilecek kadar sessiz zaman bulabilmeyi umuyordu.

O zamana kadar Rilke, Prag dışında hiçbir yerde Paris'tekinden daha uzun yaşamamıştı. Paris, onu daha sonraki yıllar boyunca bir ziyaretçi olarak cezbetmeye devam edecekti ancak bu şehirdeki kalıcılığı sona yaklaşıyordu. Rilke, bir yerin insana yuva sağlamaktan çok bir bakış açısı kazandırma işlevi olduğuna inanıyordu ve artık şimdi onu başka bakış açıları bekliyordu. "Paris'in kendisi bir iş, farkında olmadan başardığınız muazzam, yorucu bir iş"[549] diye yazmıştı bir defasında. Nihayet, kendini şehrin kalabalığı, dili, sanatı konusunda ustalaşmış ve şehirden *Yeni Şiirler* ve *Malte*'yi yazmak için ihtiyaç duyduğu her şeyi almış gibi hissediyordu. "Şu ana kadar gerçekleştirdiğim en iyi çalışmalar için ona teşekkür borçluyum"[550] demişti.

Prenses onu alması için bir araba ve şoför yollayacağını söyledi. Duino'da arzu ettiği kadar kalabilirdi. Rilke arabalardan hoşlanmıyordu –daktilolar bile onun bohem zevkleri için fazla moderndi– ama böyle bir lüks içinde seyahat edecek olmaktan içten içe büyük bir sevinç duyuyordu. Şoförü, Avignon ve Cannes, sonrasında da San Remo ve Bologna üzerinden, kendi tercih ettiği rotadan gitmesi için yönlendirdi. Duino'ya varış ve "Varenne Sokağı'ndaki unutulmaz, yorucu ve tuhaf evi" geride bırakmak dokuz gününü alacaktı.

Öte yandan, Rodin'in ayrılmaya hiç niyeti yoktu. Şehrin, cömert teklifini hemen kabul etmemiş olmasına inanamıyordu. Hükümetin talimatını reddederek doğrudan basına gidip hükümetin halkı ücretsiz bir müzeden mahrum bıraktığını dile getirdi. Kendisine bir sanatçı olarak fazla sempati duymayan gazetecileri kazanmak için binanın tarihi eser olduğu yönünde bir kampanya başlattı.

Rodin, ertesi senenin başına kadar birçok editör ve korumacının desteğini sağlamıştı. Aynı zamanda o ve arkadaşı Judith Cladel, Rodin'in tahliyesini protesto eden bir dilekçe için önde gelen sanatçılardan ve hamilerden imza topladı. Monet ve Anatole France'ın önerilen müzeyi destekleyen açıklamalarını içeren broşürleri dağıttılar. "Bu özel onuru onun kadar hak eden bir başkası yok"[551] diye ifade etti Debussy görüşlerini. Muhtemelen en mühimi, Rodin'in yakın arkadaşı Raymond Poincaré'nin Ocak 1912'de başbakan seçilmesiydi.

Ancak tam işler Rodin'in lehine dönüyor gibi görünürken, mayıs ayında aniden her şey değişti. Rodin ve *Le Figaro* gazetesi editörü arasında Ballet Russes'in yakın zamanda Paris'te yaptığı bir gösteri hakkında ateşli bir tartışma patlak verdi. Sergey Diaghilev, *Bir Pan'ın Öğleden Sonrası* adlı bale gösterisinin son sahnesinde Vaslav Nijinsky'in orgazm pandomimi yapmasının ortalığı ayağa kaldırmasından endişe ediyordu. Gerçekten, *Le Figaro*'nun editörü Gaston Calmette, gazetenin ön sayfasında yer alan yazısıyla Nijinsky'nin "rezil erotik sapkınlıklarını ve utanmaz hareketlerini"[552] kınadı.

Calmette bu görüşleriyle, çoğu, yıllardır dans şirketiyle işbirliği yapan sanatçılar arasında azınlıkta idi. (Matisse, Picasso ve Coco Chanel dansçılar için kostümler tasarlamıştı.) Rilke de Nijinsky'nin çalışmalarından öyle çok etkilenmişti ki bir defasında onun hakkın-

da bir şiir yazma arzusundan bahsetmişti: "Hiç aklımdan çıkmıyor, devamlı tekrarlanan bir ses var: Yazmalıyım, yazmalıyım..."[553]

Rodin, rakip bir gazetede, *Le Matin*'de, Diaghilev'in yılankavi yıldızını savunan bir yazı kaleme almayı kabul etti. "Perde açılıp da onu tek dizi yukarıda, yere dayanmış halde, dudaklarının arasında bir pipoyla gördüğünüzde bir heykele benzetiyorsunuz; doruk noktasına ulaştığında, çok güçlü bir tahrikle gizlenmiş maskenin üzerine yüzükoyun eğilip, onu tutkuyla öpmesi ve coşkuyla sarılmasından daha çarpıcı bir şey olamaz."[554]

Le Figaro'nun editörü, Rodin'in bu uygunsuz performansı savunmasına hiç şaşırmadığını dile getirdiği bir misilleme yazısı yayımladı. Sonuçta, Rodin'in kendisi daha da bayağı bir gösteri yaratmıştı: Nü çizimleriyle bir manastırın duvarlarının kutsallığını hiçe saymıştı. Kutsal şeylere bu şekilde saygısızlık edilmesi, sadece "ona bayılan hayranlarının ve kendini beğenmiş züppelerin"[555] göz yumacağı bir davranıştı. Ancak ardından neredeyse öldürücü sayılabilecek darbeyi vuran Calmette oldu: "Devletin, yani vergi ödeyen Fransız halkının, sadece en zengin heykeltıraşımıza konut sağlamak adına Hôtel Biron'a beş milyon frank ödemiş olması akıl almaz bir şey. Bu gerçek bir skandal ve buna son vermek hükümetin görevidir."[556]

Bu provokasyon diğer gazetelerin de tepki göstermesine neden olan bir öfke yarattı. Bunlardan birinin yayımladığı bir karikatürde çıplak bir model Rodin'e kıyafetlerini nereye koyacağını soruyordu. Rodin de "Yan odaya, kiliseye"[557] diye cevap veriyordu. Rodin'in binadaki tek kiracı olmadığı, kilisede yaşamadığı ve tabii ki kira ödediği kimse tarafından dikkate alınmıyordu. Basın bu skandaldan büyük bir zevk aldı ve çok geçmeden Rodin'in, kiliseyi bir günah yuvasına dönüştürmekle suçlanan Édouard de Max'ın da aralarında bulunduğu diğer ev arkadaşlarının şaibeli şöhretlerinin altını çizmeye başladı. Édouard de Max'ın rahibin kutsal eşyaları muhafaza ettiği odaya taktırdığı küvet kiracılara karşı yürütülen Katolik mücadelesinin temel taşı oldu.

Rodin, halkın gözü önünde cereyan eden böyle bir tartışmanın bir parçası olma kararından hemen pişmanlık duydu. Suçlamalar o kadar hedefli ve sertti ki kampanyası başa çıkılamaz bir zarar görmüştü. Mayıs sonunda, Rodin'in ne denli yıkıma uğramış oldu-

ğunu gören arkadaşı Kont Kessler, Nijinsky, Diaghilev ve Hugo von Hofmannsthal'ı toplayarak heykeltıraşla görüşmek ve onun adına bir eylem planı hazırlamak için bir "savaş konseyi"[558] oluşturdu.

Choiseul, onlara kapıyı açtığında titriyordu. Ağlamaklı bir halde onlara Rodin'in tüm bu olanları "kabul etmekte çok zorlandığını" sanki "birinin kasten en sevdiği mermer heykellerinden birini parçalamış"[559] gibi hissettiğini söyledi. Eğer hükümet onu binadan zorla çıkartmaya kalkarsa Rodin'in tek bir heykelinin bile Fransa'da kalmamasını bizzat kendisinin sağlayacağı konusunda yemin etti.

Ardından Rodin ortaya çıktı, darmadağın görünüyordu. Choiseul, elmas yüzüklerle dolu eliyle Rodin'in alnından bir tutam saçı yana doğru çekti. Onlara Rodin'in, sevgilisi kadar hınçlı olmadığını söyledi. Basında yer alan her saldırıya cevap vermiş olsaydı tüm kariyerini savaşarak geçirir ve hiç eser yaratamazdı. Kessler'in "konseyinin" çay içmek ve yaşlı adamı teselli etmeye çalışmak dışında yapabileceği pek fazla bir şey yoktu.

Rodin ve basın arasındaki çarpışma, Poincaré'nin kabinesi Rodin'in bağışını kabul edene ve heykeltıraşın yaşadığı sürece binada kalma ricasını yerine getirmeye ilişkin tarihi kararını verene kadar, aylarca sürdü.

Bu arada Calmette, provokasyonlarını 1916 yılına, Fransa'nın maliye bakanının karısı *Le Figaro*'yu elinde bir silahla basana kadar sürdürdü. Kocasının kendisine eskiden –onun metresi olduğu sıralarda– yazmış olduğu aşk mektuplarının basılmasına çok öfkelenmişti ve editörü silahla vurarak öldürdü.

1912'de Işık Şehri artık karanlığa gömülüyordu. Yirmi dört saat boyunca yanan sokak fenerlerinin daimi aydınlığı suçluları korkutmamış, sadece ilgiyi, gece gündüz süren şiddete çekmişti. Anarşistler sokaklarda protestolar düzenliyor, bir yandan da şehrin onayladığı vahşet, giyotin cezaları şeklinde halka açık alanlarda yaşanıyordu.

Hırsızlık kol geziyordu. Bir hırsız, bir sabah kolunun altında *Mona Lisa* tablosuyla Louvre'dan çıktı. Polis, hırsızlıkla ilgili iki yıl boyunca soruşturma yürüttü –bu süre boyunca Apollinaire ve Picasso'yu da şüpheli olarak sorguya çekti– ve sonunda suçlu, tabloyu Floransalı bir sanat simsarına satmaya çalışırken yakalandı. Apaçiler olarak bilinen sokak gangsterleri yayalara korku saçıyor-

du. Vahşi oldukları kadar da stil sahibi olan Apaçiler, üzerlerinde denizci pantolonları ve boyun atkılarıyla burjuva kurbanlarını takip ediyor, soyuyor ve bıçaklıyordu.

Bu suç dalgası, yaşlanan sevgilisini korumayı kendine görev edinen Düşes Choiseul'ü dehşete düşürdü. Stüdyoda silah bulundurmaya başladı ve bir arkadaşına bir defasında gece vakti gelen iki davetsiz misafirle savaşmak zorunda kaldığını söyledi. O zaman yetmiş iki yaşında olan Rodin'e şantaj yapmaya çalışmışlardı. "Ama şans eseri ben oradaydım!" dedi. "Ve üstelik silahlarım vardı!"[560]

Düşes, Rodin'i koruması için bir Alman çoban köpeği satın almış, heykeltıraşa her akşam Paris'ten Meudon'a dönerken eşlik etmesi için de bir polis memuru ayarlamıştı. Hatta bazı geceler polis Rodin'in yatağının yanı başında bir sandalyede uyuyordu. Bu durum, sanatçı bu sürekli eşlik edilme haline sinirlenmeye başlayana kadar, yaklaşık bir ay devam etti ve sonunda Rodin polis memurunu işten kovdu.

Sanatçının arkadaşlarından bazıları Rodin'i, korkması gerekenin gangsterler değil, Choiseul olduğu konusunda uyarmaya başlamıştı. Düşesin, Rodin'in mülkünün tam kontrolünü ele geçirmek için planlar yaptığı yönünde söylentiler yayılıyordu. Bazıları, düşesin, sanatçının eserlerinin ölümünden sonra çoğaltım haklarını kendisine devri konusunda Rodin'i ikna ettiğine inanıyordu. Bazıları da mirastan sadece kendi yararlanabilmek için düşesin, Rose Beuret ile Rodin'in ilişkisini tamamen bitirmeye çalıştığını duymuştu.

İlişkilerini Beuret'nin gözü önünde açık açık yaşıyor, kendi kocasından da gizlemiyordu. Dük bir noktada Beuret'ye şunları yazdı: "Benim artık daha fazla katlanamadığım bu duruma hoşgörü gösteriyor olmanız dayanılmaz bir şey... Karımın sürekli M. Rodin'in atölyesinde bulunmasından bahsediyorum."[561]

Beuret'nin bu mektubu aldıktan sonra ayrılmayı isteyeceğini düşünüyordu ancak kadının uzun zamandır devam eden dirayetini hafife almıştı. Rilke bir defasında, Beuret'nin şelale altında kalmış bir çay fincanı seti gibi Rodin'e katlandığını söylemişti. Rodin'in Camille Claudel'le olan ilişkisini izleyen yıllarda sanatçının zaman zaman "güzel" eski asistanına atıfta bulunması Beuret'nin öfkeden titremesine neden olurdu. Rodin Beuret'nin tepkisini fark ettiğinde kıkır kıkır güler ve *Kedim benim, her zaman en çok seni sevdim. Bu yüzden hâlâ buradasın*[562] derdi.

Choiseul ve kumarbaz kocasının mali sıkıntılarının gitgide arttığı bir sır değildi. Rodin, hiç tereddüt etmeden zaman zaman onu borçlarından kurtarmıştı. Düşesin kız kardeşi öldüğünde Rodin, kocasına onu Amerika'ya götürmesi için para verdi. Yıllarca Rodin, Choiseul'le ilgili dedikoduları göz ardı etti ya da duymamış gibi davrandı. Belki de onun kendisine ihanet etmesi düşüncesine dayanamıyordu. Veya kadınların böyle komplolar kuramayacak kadar basit olduğunu düşünmüş olabilir.

Ancak ardından, güvendiği bir dostu Rodin'e daha ciddi birtakım iddialarla geldi. Choiseul'ün doğrudan Rodin'in stüdyosundan çizimler çaldığını duymuştu ve zaten meseleyi polise bildirmişti. Rodin, bunun üzerine haziran ayında bir kutu çizimin kaybolduğunu hatırladı.

Rodin, Choiseul ile kayıp çalışmalar konusunda yüzleşti. Düşes, iddiayı tamamen inkâr etti ve suçlamayı sanatçının sekreteri Marcelle Tirel'e yöneltti.

Rodin normalde asistanı anından işten kovardı ancak bu pozisyona herkesten çok dayanan Tirel altı senedir Rodin için çalışıyordu. Ona kayıp çizimleri sorduğunda Tirel, Choiseul'ü işaret etti. Rodin'e, kendi gözleriyle Choiseul'ü çizimleri çoraplarına sıkıştırırken gördüğünü söyledi.

Rodin, *Ugolino* heykeline yaslandı ve hıçkırarak ağlamaya başladı. Yedi yıllık ilişkisini tek kelime bile etmeden bitirdi. Bir asistanla Choiseul'ün anahtarını Hôtel Biron'a gönderdi ve sevgilisinin karşı çıkmasına fırsat vermeden Beuret ile birlikte şehri terk etti.

Rodin'in arkadaşları buna çok sevindi, basın da öyle. *New York Times*, ön sayfasında tüm Paris sosyetesinin Rodin ile düşesin ayrıldıkları iddiasından "başka hiçbir şey" konuşmadığına yer verdi. Söylentilere göre düşes, "usta üzerinde çok fazla etki sahibiydi... ve genellikle heykeltıraşın işlerini tek elden kendisi yürütüyordu."[563] Fransızlar Choiseul'ün gidişinden daha da büyük bir sevinç duydu. *Le Cri de Paris*, Rodin'in stüdyosu "artık Kerberus'tan kurtuldu ve kapılarını çağımızın en güzel heykellerinin yaratıcısına tekrar açtı"[564] yorumunda bulundu.

Rilke, tüm olayı küçük düşürücü bulmuştu. Rodin'in arkadaşlarının pek çoğu gibi o da "korkunç"[565] düşesin gitmesinden memnuniyet duyuyordu ancak bu kararın böyle bir aldatmacayla

ona dayatılması yerine sanatçının kendi şartlarıyla bu sonuca varmış olmasını dilerdi. Sanatçının, geçmişte hiç tereddüt etmeden defedeceği bu önemsiz şeyler şimdi onu alt etmiş görünüyordu. Rilke'ye artık öyle "gülünç ve acayip"[566] görünüyordu ki mücadeleyle geçirdiği onca yıl boşunaymış gibi geliyordu.

Rodin, Beuret ile çıktığı seyahatten döndüğünde, affetmesi için yalvaran bir yığın mektup bekliyordu onu evde. "Yaşamayı bıraktım. Kalbim kırık – ölüm anı beni korkutmuyor"[567] diye yazmıştı Choiseul bir mektubunda. Kocası bile bu perişan olmuş kadını kabul etmesini istedi ondan, "Onu bir görseniz. Merhamet göstermemeniz imkânsız."[568]

Bu, iki sene boyunca devam etti. Bir defasında düşes yüzünde siyah bir peçeyle stüdyoya çıkageldi ve kendini Rodin'in ayaklarına attı. O sırada çizim yapan Rodin bir asistanını çağırdı, yerdeki kadını işaret etti ve "Hanımefendiyi dışarı çıkarın"[569] diye bağırdı. Rodin, tekrar onun büyüsüne kapılmama konusunda kararlıydı çünkü Choiseul'ü gerçekten seviyordu. Ayrılmalarından kısa bir süre sonra bir arkadaşına "Karanlıklar içindeki ormanda yürüyen bir adam gibiyim"[570] demişti.

Rodin bir daha bir kadının işlerine müdahale etmesine izin vermemeye yemin etse de hemen eski modellerinden birini Hôtel Biron'daki işleriyle ilgilenmesi için işe aldı. Görünüşe bakılırsa, "nemli kırmızı bir ağız" ve "huzur dolu"[571] gözler genç kadınının nitelikleri arasındaydı. Ancak Rodin, kadının binaya birtakım şüpheli kişileri aldığını fark edince onu da işten kovdu.

Stres, Rodin'in sağlığı üzerinde de etkili olmuş gibiydi. Beuret, onun bir öğle yemeği sırasında çatalını yere düşürdüğünü gördü. Çatalı almak için yere eğildiğinde, kolu yanda gevşek bir biçimde sallanıyordu. Felçli vaziyette bir süre kaldı, muhtemelen hafif bir felç geçirmişti.

Kolunu zamanla hareket ettirebilmeye başladı ancak sanatçıya yakın olan kişiler kolunun hiçbir zaman tam olarak eski haline dönmediğini söylüyordu. Bir öğleden sonra, Kont Kessler dostunun zayıfladığını fark ettiğinde ona öğle yemeği yemek ister mi diye sordu, Rodin bu kaygıyı başından atıverdi. Gökyüzünü gösterdi ve doğanın huzurundayken kim acıkabilir ki diye sordu. Doğanın, ihtiyaç duyduğu tek besin olduğunu söyledi.

III
Sanat ve Empati

17. Bölüm

Sigmund Freud, 1913 yılı yazının sonlarında bir gün, Münih'te "genç ama çoktan ün kazanmış bir şair" ve onun "suskun"[572] arkadaşıyla yürüyüşe çıktı. Yürüyüşlerini bir parkta veya o zaman elli yedi yaşında olan Viyanalı profesörün dördüncüsü düzenlenen Psikanaliz Kongresi için geldiği şehrin eteklerinde yapmış olabilirler. Bu Freud'un hayatında keskin bir kavşaktı zira bu konferans, o zamanlar otuz sekiz yaşında olan dostu Carl Jung'u son görüşü olacaktı.

İki psikanalist, İsviçreli Doktor Jung'un meslekte ilerlemeye ve yeni yeni ismini duyurmaya başladığı 1906 yılından beri yakın meslektaşlardı. Jung, Freud'un serbest çağrışım çalışmalarının kendi bastırma teorisini desteklediğini keşfettiğinde, bunu Freud'a bildirmek için Viyana'ya bir mektup göndermişti. O günden sonra yoğun bir fikir alışverişine başlamışlardı. Ancak Jung, Freud'un cinselliğin tüm insan davranışının temeli olduğuna dair inancını sorgulamaya başlayınca aralarında bir gerginlik oluştu. Bu arada, Jung'un ilgi alanları mistisizm ve okültizme kaymaya başlamıştı; Freud bu durumun yeni yeni filizlenmeye başlayan psikanaliz disiplininin itibarını sarsacağından ve onu eleştirilere daha da açık hale getireceğinden korkuyordu. Jung, Freud'un teorilerine teslim olmayıp kendininkileri de bastırmayı reddettiğinde, yaşça daha büyük olan Freud, Jung'un bu başkaldırısını "babayı" devirmeye yönelik oidipal bir arzu olarak yorumladı. Jung, asla kimsenin himayesi altında olmak istemediğini, eşit değerlendirilmek istediğini vurguladı. Freud, konferanstan kısa süre önce eski arkadaşıyla tüm kişisel iletişimini kopardı.

Eylül ayının başında, psikanaliz topluluğundaki herkes bu anlaşmazlıktan haberdar oldu ve bu durum kongreyi ikiye böldü: Zürihli araştırmacılar, Jung'la birlikte odanın bir tarafındaki masada, Viyanalı araştırmacılar da odanın diğer tarafında Freud'un masasında yer aldı. Havada asılı olan soru, Uluslararası Psikanaliz Birliği'nin

Jung'u tekrar başkan seçip seçmeyeceğiydi. Seçimde Jung'un karşısına bir rakip çıkmadığından, Freud'a sadık olanlar oy verenleri boş oy kullanmaları yönünde teşvik etti. Toplam elli iki katılımcının yirmi ikisi bunu yaptı ancak bu sayı Jung'u koltuğundan etmeye yeterli değildi ve az farkla da olsa Jung görevine devam etti. Ama artık geleneksel Freudcu psikanalizden kesin olarak ayrılmıştı.

Bu tatsız olay devam ederken Freud arkadaşı Lou Andreas-Salomé'yi şair Rainer Maria Rilke ile birlikte otele girerken görmüş, bundan büyük memnuniyet duymuştu. O zamana kadar kendi ciddi psikanaliz çalışmasına başlamış olan Lou Andreas-Salomé, bu çalışmayı harekete geçiren şeyin kısmen, "başka birinin olağanüstü ve nadir spiritüel yazgısını"[573] paylaştığı yıllar olduğunu söylemişti; bahsettiği kişi Rilke'ydi. Lou Andreas-Salomé, Freud'un öğrencisiydi ve 1911'deki açılış kongresine katılan ilk kadınlardan biriydi. Bir grup fotoğrafında, Lou Andreas-Salomé uzun bir kürke sarınmış halde, Jung ve Freud arasında otururken görülür. Konferansta Freud'a kendisiyle birlikte çalışmasına izin verip vermeyeceğini sorduğunda, Freud sadece gülmüştü. O zamanlar henüz resmi psikanaliz eğitim merkezleri yoktu ve Freud, Lou Andreas-Salomé'nin neden bunu öğrenmek istediğini kavrayamıyordu; "çünkü yaptığım tek şey insanlara kirli çamaşırlarını nasıl yıkayacaklarını öğretmek"[574] diyordu.

Fakat Lou Andreas-Salomé ısrarcıydı, kendi başına bir altı ay daha çalıştı ve sonra bağlılığını kanıtlamak için Viyana'ya gitti. Kısa süre içinde Freud ile aralarında sevgi dolu bir yazışma başladı ve uzun süre devam etti. Lou Andreas-Salomé 1912 yılının Ekim ayında Viyana'da Freud'la eğitimine başladı. Freud'u erken çocuklukta annenin rolüne daha yakından bakmaya teşvik eden Lou Andreas-Salomé idi. Çok geçmeden Freud, kızı Anna'nın tedavisini Lou Andreas-Salomé'ye emanet etti.

Andreas-Salomé, artık sadece Freud'la aynı işi yapan biri değil aynı zamanda onun en sadık müttefiklerinden biriydi. Konferans sırasında, odanın Freud'a ayrılan tarafında yer alarak günlüğüne, "onun yanı başı dışında oturmayı tercih edeceğim başka hiçbir yer yoktu"[575] yazmıştı. Freud'un çok sevdiği "oğlu" Jung ile "ayrılığından"[576] dolayı çektiği üzüntüyü görmek ona acı veriyordu. Jung Freud'u ataerkil bir tiran gibi göstermeye çalışıyordu; Freud kon-

feransın tamamını, konuşmalar sırasında ortaya atacağı herhangi bir soru ya da çelişkinin Jung'un bu iddiasını doğrulayacağından endişelenerek geçirdi.

Freud, stresli toplantılar arasında Andreas-Salomé ve daha çok çocukları sayesinde aşina olduğu Rilke ile yürüyüşler yaparak bir miktar soluk aldı. Oğlu Ernst ve kızı Anna daha çocukken Rilke'nin şiirlerini ezberlemişti; Anna babasının seyahati sırasında Rilke ile tanıştığını öğrendiğinde, "Gerçekten Münih'te şair Rilke ile tanıştın mı? Neden? Nasıl biri?"[577] diye yazmıştı. Görünüşe göre Freud onu büyüleyici bulmuştu. İki sene sonra yazdığı, "Geçicilik Üzerine" adlı makalesinde Freud, "genç ama çoktan ün kazanmış bir şair" ve onun "ketum" arkadaşıyla tanışmasını anlatır (bilim insanları arasında bahsedilen şairin Rilke olduğuna inanılır, ismi verilmeyen arkadaşın da Andreas-Salomé olduğu düşünülür.) Freud, şairin o yaz gününün doğal güzelliği karşısında nasıl hayrete düştüğünü anlatır ancak şair bundan hiç haz almadığını itiraf eder. Kışın gel, hepsi solup ölmüş olacak, der – tıpkı kişinin önemsediği her şeyin bir gün öleceği gibi. Freud, şairin "aksi takdirde seveceği ve hayranlık duyacağı her şey lanetli geçicilik yazgısı yüzünden kıymetlerini yitirmiş gibi duruyordu"[578] diye yazmıştı.

Freud, bu dehşet verici gözlemi çürütemezdi, tüm canlılar elbette ölecekti. Fakat bu kaçınılmazlığın onların içinde bulundukları zamandaki değerlerini azalttığına katılmıyordu. Aksine yaşamın yetersizliği onu sadece daha da değerli kılar, demişti. Ancak Freud, kendisinin aksi ispatlanamaz olduğuna inandığı bu hakikatler karşısında ahbabının hiç ikna olmamasına şaşırmıştı.

Freud, Rilke'nin kederinin sebebini, daha sonra üzüntüleri üst üste gelince anlayacaktı: Avrupa'da yükselen anti-semitizm, psikanalizin meşruiyetine ilişkin tehditler ve kendi çocuklarının da gitmek zorunda kalacağı bir dünya savaşı tehlikesi. Makalesinde, Rilke'nin ölüm beklentisinin içinde aynı zamanda ona eşlik edecek yasın öngörüsünün de yer aldığını yazdı. Yaklaşmakta olan acıya dayanamayacağından, daha en başta güzelliği deneyimlemeye karşı bir direnç oluşturmuştu. İnsan hiç sevmediği bir şey için yas tutamazdı.

Freud yazısında daha umutlu ve tedaviye yönelik bir bakış açısı benimsenmesini savunuyordu. "Savaşın dünyayı güzelliklerden

yoksun bıraktığını"[579] kabul ediyordu. Doğayı mahvetmiş ve tarihi anıtları yok etmişti. "Ülkemizi yeniden küçülttü ve değişmeyeceğini düşündüğümüz birçok şeyin ne kadar geçici olduğunu gösterdi bize."

Fakat Freud, Rilke'den farklı olarak, güzellik için duyulan sevincin onun arkasından tutulan yastan daha büyük olduğu konusunda ısrarlıydı. Güzellik kayboluyordu evet ama elem de öyleydi, o da kayboluyordu, geldiği gibi aniden gidiveriyordu. Her sonun ardından bir başlangıç, her yeni başlangıçla birlikte "daha sağlam bir temele, her zamankinden daha kalıcı" şeyler inşa etme fırsatı gelir, diyordu. Makale Freud'un, insanların bilinçsizce algılarını yönlendirerek kendilerini acı verici duygulara karşı koruduğunu ortaya koyduğu savunma mekanizmalarına ilişkin çığır açıcı araştırmasını oluşturmasına yardım etti. Rilke, bilmeden de olsa bu mantığı çok daha önceleri, *Duino Ağıtları*'nın ilkinde öngörmüştü. Kitabında bir meleğin sevgisi tarafından yutulacağına dair duyduğu korkudan bahseder: "... Zira güzellik ancak katlandığımız korkunçluğun başlangıcından başka bir şey değildir."[580] Ona ne kadar uzun süre hayranlık duyarsak, kaybı da o kadar yıkıcı olur.

Rilke 1911 kışında, Adriyatik Denizi'ne bakan dik bir uçurumun üzerinde yer alan Duino Şatosu'na vardığında orası şaire, soğuk ve duygusuz devasa bir yapı gibi gelmişti. Karanlık su, sisin içinde gizlenmiş "hiçbir özelliği olmayan, büyük bir boşluktu."[581] Kayalık arazide yeşillik ve bitki örtüsüne dair herhangi bir iz yoktu. Slovenya sınırının yakınında yer alan bölge, Rilke'nin kumlu Capri'de geçirdiği tatiller sırasında tanıdığı İtalya'dan büsbütün farklıydı.

Köşede, deniz manzaralı bir odaya yerleşti ve pencereleri açarak tuzlu havanın içeri dolmasını sağladı. Bu ağırbaşlı ortam, Rilke'ye bir disiplin duygusu aşılamalıydı ama şair kendini şatonun taş duvarları arasında bir mahkûm gibi hissetti. Hôtel Biron'dan ayrıldığından beri onu rahatsız eden bir kaygıyla kuşattı onu bu şato.

Rodin'in düşüşüne tanık olmak, şimdi yüzleşmediği takdirde korkularının, onlara karşı hiçbir şey yapamayacak kadar zayıf olduğu bir zamanı yakalayana kadar peşine düşmeye devam edebileceği ihtimalini aklına getirmişti şairin – tıpkı ölüm korkusunun Rodin'e yaptığı gibi. Rilke, prensese, "Rodin'le olan tecrübem beni değişim-

ler, yok oluşlar, başarısızlıklar ve belirsiz talihsizlikler karşısında ürkekleştirdi, fakat insan onları kabullendiğinde Tanrı'nın verdiği güçle ifade edebildiği müddetçe katlanılır oluyorlar"[582] demişti. İlk defa, terapinin bu korkuları ortaya çıkarmak ve tanımlamak için yararlı bir yol olabileceğini düşündü.

Rilke, Freud ve onun zihinle ilgili yeni biliminden hep bir parça korkmuştu. Andreas-Salomé'ye Freud'un yazılarını "tatsız" ve "yer yer tüyler ürpertici"[583] bulduğunu söylemişti. Psikanalizin ruh için ağartıcı bir işlevi olduğuna, bir tür temizlik sağladığına inanıyordu. Yıllar içinde, Freud onunla her arkadaşlık kurmaya çalıştığında, Rilke onun davetlerini geri çevirmişti. Freud "Geçicilik Üzerine" makalesini yayımladıktan bir yıl sonra, oğlu Ernst "sonunda kahramanı Rilke ile tanıştı"[584] demişti ancak bu tanışma Freud'un evinde gerçekleşmemişti. "Rilke, bizi bir kere daha ziyaret etmeye ikna olmamıştı" diye yazmıştı Freud.

Ancak Duino'daki inzivası sırasında Rilke, psikanaliz gibi anlatımla yönlenen bir tıp dalının bir yazar üzerinde nasıl yararlı olabileceğini anlamaya başladı. Rilke, o zaman zaten o kadar az yazıyordu ki terapinin işleri daha da kötüleştirmesi pek olası görünmüyordu. Freud'la konuşmanın kendisini iyileştirip iyileştiremeyeceğini anlamak için Andreas-Salomé'ye yazdı. "Sevgili Lou, insanları beklediğim zaman kötü bir halde oluyorum, insanlara ihtiyaç duyuyorum, insanları arıyorum..."[585] diye yazdı.

Andreas-Salomé mektubu aldığında önce Rilke'nin depresyonundan, kas ağrılarından ve iştah kaybından şikâyet ettiği satırlara şöyle bir göz gezdirdikten sonra gerçekten rahatsız edici paragrafa geldi. Bu paragraf, onun her zamanki hastalıklarıyla ilgili değildi, son şiirini nasıl yazdığını tarif ediyordu.

Fırtınalı bir ocak günüydü. Duino'da, Macaristan'ın alçak bölgelerinden gelen soğuk kuzey rüzgârları, Sahra Çölü'nden gelen sıcak, sert rüzgârlarla çarpışıyor ve El Greco tablolarındakine benzeyen kıyamet gibi fırtınalara neden oluyordu. Böyle bir öğleden sonra, hava tam kararırken Rilke biraz hava almak için dışarı çıktı. Kafası, yazması gereken önemli bir mektupla öyle meşguldü ki havayı fark edemedi. Prenses şatodan, Rilke'yi elleri ceplerinde, kafası düşünceli bir şekilde öne eğilmiş halde uçurumu adımlarken seyrediyordu. Ardından şair, rüzgârın içinde bir ses duydu: "Kim, haykırsam

duyardı ki beni meleklerin katından?"[586] dedi ses. Rilke duraklayıp dinledi. Cümleyi defterine geçirdi ve böylece *Duino Ağıtları*'nın ilk satırını yazmış oldu. Şatoya geri döndüğünde, şiirin devamı adeta içinden taştı. Andreas-Salomé'ye, bu ani ilham dalgasını anlatırken, kendisini bir yazar gibi hissetmediğini itiraf etti. Daha yüksek bir güç tarafından ele geçirilmiş gibi hissetmişti. Daha sonra prensese de, "Beni kullanan ses, benden daha büyük"[587] dedi.

Rilke'nin anlattıkları Andreas-Salomé'yi rahatsız etmişti. Yazdığı tarza bakılırsa, bu kelimeleri yazan el hiç var olmamış gibiydi. Bu, bedenden ayrılmış ruh tanımı, şairin kendini inkâr etme sınırına dayanmış olduğunu gösteriyordu ve bu durum Rilke'nin hastalıklarının tekrar etmesine neden olan bedensel yabancılaşmanın aşırı bir tezahürüydü Andreas-Salomé'ye göre. Bu yüzden Rilke ona psikanaliz için Münih'e gitmek konusunda fikrini sorduğunda, şairi cesaretlendirdi.

Rilke o sırada terapide olan Westhoff'a da danıştı ve karısı ona bunu en azından denemezse korkaklık etmiş olacağını söyledi. Ardından Rilke tedaviye uygunluğu hakkında bilgi almak için Westhoff'un psikiyatristine yazdı. Doktora, kendi çalışmalarının en başından beri esasında "kendini tedaviden başka bir şey olmadığına"[588] inandığını söyledi. Problem artık etkisini kaybetmiş gibi görünmesiydi.

Ancak Rilke daha yolculuğa çıkmadan Andreas-Salomé ona acele bir telgraf gönderdi. Yapma, diye yalvarıyordu; aniden fikri değişmişti, artık analizin yaratıcılığı için çok büyük bir risk oluşturduğuna inanıyordu. Terapi, şeytanların yanı sıra melekleri de kovabilirdi.

Rilke Andreas-Salomé'nin haklı olduğuna karar verdi. Belki de *Ağıtlar*'ın içinden çıkabilmesi için biraz deliliğe ihtiyacı vardı. Bu tedavi fırsatı, Malte ile olan uzun mücadelesi sırasında karşısına çıksaydı, hemen atlayabilirdi. Ve o kitabı bitirdikten sonra düşündüğü gibi, yine bir gün "yaratıcı olamayan"[589] bir mesleğe geçiş yapmayı tercih ederse terapiyi tekrar değerlendirecekti. Ancak şimdi, şair olduğu sürece psikanalize girmeme konusunda kararını vermişti.

Bunun yerine, kışı, Duino'nun berbat soğuğunda çıplak ayak gezerek geçirecek ve Andreas-Salomé, neredeyse son on beş yıldır

yaptığı gibi onun gayri resmi terapisti gibi davranmaya devam edecekti. Andreas-Salomé, son zamanlarda Rilke'nin rüyalarını analiz etmeye başlamıştı. Rilke ona bir rüyasında kendini bir hayvanat bahçesinde, hayvan kafesleriyle çevrili halde gördüğünü söylemişti. Kafeslerden birinde solgun bir aslan vardı; Andreas-Salomé, bunun Fransızca "hatırladı" ve "yansıdı" kelimelerinin çağrışımını tetiklediğini söyledi. Ortada bir adam, mor ve gri gölgeler içinde çıplak poz veriyordu, Cézanne tablolarındaki modellere benziyordu. Adam aslan terbiyecisi değildi ama "hayvanlarla birlikte teşhir ediliyordu"[590] dedi Rilke.

Andreas-Salomé, Paris ve *Yeni Şiirler*'le ilgili çok fazla imge içeren bu rüyayla ilgili yaptığı yorumları kaydetmedi. Ancak psikanaliz prensipleri gereğince şairin bir süre oraya dönmesinin iyi olabileceğini söyledi. Andreas-Salomé *Yeni Şiirler*'den pek hoşlanmıyordu, duygusal açıdan yavan buluyordu ama en azından Rilke'nin fiziksel dünyada var olabilmesine yardımcı olmuşlardı. Bununla birlikte, Rilke rüzgârın içindeki seslerden bahsettiğinde, Andreas-Salomé, bir doz acı Paris gerçekliğinin şairin bir kez daha işine yarayacağını düşünmüştü.

Rilke 1913 yazında Andreas-Salomé'nin tavsiyesine uydu. Campagne-Première Sokağı'ndaki eski dairesine geri döndü ve Westhoff'a son bir iyilik yapmaya söz verdi. Westhoff Ruth'la birlikte hâlâ Münih'te yaşarken Rilke'ye Rodin'in bir büstünü yapma isteğinden bahsetmişti. Heykeltıraş bu isteği zaten kabul etmişti ama Westhoff Rodin'in samimi olup olmadığından emin değildi zira sanatçıdan henüz bir ses çıkmamıştı. Rilke, onun için Rodin'le konuşacağına söz verdi.

Rilke'ye bu konuda güvenen Westhoff, nisan ayında çalışmalarına başlamak üzere Paris'e geldi. Rilke, iki ay boyunca Rodin'e defalarca yazarak Westhoff'a poz vermesini rica etti. Heykeltıraşa, Mannheim'da bir müzenin büstü şimdiden sipariş ettiğini ve bu yüzden Westhoff'un mesleki itibarının bu çalışmayı tamamlamasına bağlı olduğunu söyledi. Söyledikleri net bir yanıt almasını sağlayamayınca Rilke bu sefer, Rodin gibi yüce birinin büstünü yapmanın Westhoff'un gizli kalmış dehasını uyandırmak için çok doğru bir yol olabileceğini söyleyerek Rodin'in egosuna hitap etme-

ye çalıştı. Rilke, heykeltıraşa gönderdiği bir mektupta Westhoff'un "Rodin'in benim için poz vereceğini ümit etmeye bile cesaret edemedim hiç"[591] cümlesine yer vermişti.

Rilke Rodin'den, nazik ancak kendisinden rica edilen bu iyiliğe değinmekten kasten kaçınıyormuş gibi hissettiren bir cevap aldı. Sonunda Rilke, Westhoff'a Rodin'in "şu an için poz verme konusunun bahsini işitmek istemediğini"[592] söyledi. Sanatçı bu isteği resmi olarak geri çevirmemişti ancak kabul de etmemişti. Rodin, mayıs ayında çifti kahvaltı için Meudon'a davet ettiğinde Rilke ve Westhoff ricalarını yinelemek için son bir şans elde etmiş oldu. Birlikte çok hoş bir sabah geçirdiler ve Rilke birkaç gün sonra yayıncısıyla gelmeyi planladığını dile getirdi. Monografinin yeni baskısında kullanılmak üzere Rodin'in bazı çalışmalarının fotoğraflarını alacaklardı.

Rodin görselleri vermeyi kabul etti ancak Rilke kararlaştıkları günde tekrar gittiğinde, sanatçı tuhaf bir şekilde fikrini değiştirmişti. Fotoğrafları vermeyi reddetti, nedenini de açıklamadı. Rilke, Rodin'in bundan sonra bir kez daha sözünden dönmesini hoş görmeyeceğine yemin etti. Westhoff, Rodin'i poz vermek için kendi başına ikna edemeyeceğinin farkındaydı, bu yüzden Münih'e geri dönerek Rilke'nin arkadaşı, Çek baron Sidonie Nádherný'nin bir büstünü yapmaya razı oldu.

Rilke, Rodin için "artık hiçbir konuda ona güven duyulamaz"[593] sonucuna ulaştı. Rodin'in bu umursamaz, değişken ruh hali Rilke'yi sekiz yıl önce kovduğu zamanki kadar "beklenmedik" idi. Ancak bu kez şair "bunun muhtemelen nihai ve telafi edilemez olduğunu"[594] biliyordu.

18. Bölüm

Avangardlar şehirde yeni bir çığır açtığında, Rodin mahalefet ederek kendini *avant-dernier* (avantgarddan bir önceki) ilan etti. Rodin, dekoratif "duvar kâğıdı" tablolarıyla ölümünün ardından geçen on beş senede artık çağdışı kalmış bir ressam olan Puvis de Chavannes'ın tümüyle demode mermer bir büstünü, 1913 Galeri de la Société'de sergiledi. Ancak Rodin, Chavannes'ın bir dâhi olduğunu iddia ediyordu ve onu savunurken kendi itibarını tehlikeye atmaya razıydı.

Zaten halihazırda Paris'in çağdaş sanat ortamıyla arasında bir mesafe olan Rodin, daha da uzaklaşmaya başladı. Hafta sonlarını güneyde, Renoir'dan resim yapmayı öğrenerek ve karşılığında da ona heykel yontmayı öğreterek geçirmeye başladı. Ressam o zaman artık öyle yaşlanmış ve eklem romatizması öyle artmıştı ki fırçayı bileğine bağlamak zorunda kalıyordu. Rodin de biraz güçlük çekiyordu ama ilerlemiş yaşında yeni bir beceri öğrenmek onu bir çocuk gibi neşelendiriyordu.

Ayrıca sevgili katedrallerine geziler düzenliyor, onları yatılı okulda bir çocukken yaptığı gibi büyük bir istek ve hevesle inceliyordu. Sütunlarının, pervazlarının, vitraylarının ve kubbelerinin çizimlerini yapıp izlenimlerini yazmaya başladı. Son zamanlarda eski ustalara bağlılığını gösteren Rodin, eğitimini herkesten çok borçlu olduğu binaları unutamazdı.

Katedral tüm heykellerin anasıydı, henüz rölyefler, bezekler ve heykeller onun duvarlarından ayrılıp kendi başlarına birer sanat eseri olmadan önce de asırlar boyu kendi yüzeylerinde oyma işleri taşıyan bir yapıydı. Rodin, katedraller olmasaydı, heykelin bugün bildiğimiz şekliyle var olabileceğini hayal bile edemiyordu.

Rodin, 1914 yılının başlarında bu düşüncelerini ve yüz adet serbest çağrışımlı çizimini bir araya getirdiği, *Les Cathédrales de France* [Fransa'nın Katedralleri] adlı bir kitap yayımladı. Kitapta yer alan bölümler, heykeltıraşın Chartres'dan Beauvais'ya ve Laon'a olan gezileri boyunca ilerler; sonunda Paris'in yüz kırk beş kilometre



Yaşlanan Rodin, 1913 dolayları.

kuzeydoğusunda yer alan Gotik şahesere, Rodin'in tüm katedraller arasında en sevdiği katedrale, Reims'a varır.

Rodin kitapta en uzun bölümü, önünde günlerce "dehşet ve sevinç içinde" seyrettiği Reims Katedrali'ne ayırır. Rodin katedralin neredeyse "Asur karakterine"[595] sahip olduğunu yazdı ancak bıraktığı etki piramitlerden bile daha derindi. Otuz altı sayfayı cepheden, üç açıdan, otel odasının penceresinden, boş nefinin içinden, gündüz ve gece saatlerinde alınmış teknik gözlemlerle doldurdu. Nefte geçirdiği bir akşam, bir mağarada olduğunu ve Apollon'un her an dirilip ortaya çıkabileceğini hissetmişti. *Düşünen Adam* heykelinin bu odalarda oturmasının ne kadar hoş olacağını hayal etti. Kilise mahzeninin "muazzam gölgesi eseri daha güçlendirirdi"[596] diye düşündü.

Geçip giden bulutlarla aynı ritimde çalan çanlar ve kilise duvarlarından kâbuslarına hamle yapan kambur, yaratık heykelciklerinden bahsetti. Bölüm sonuna gelindiğinde, Rodin hâlâ katedralin büyüsünün ufak bir kısmını bile yansıtmakta yetersiz kaldığını düşündü. "Kim gerçekten her şeyi görmüş olmakla övünmeye cesaret edebilir ki? Ben sadece birkaç noktaya değiniyorum."[597]

Rodin, Reims'ın onun dini olduğunu söyledi. "Bu katedrali inşa eden sanatçılar, dünyaya kutsallığın bir yansımasını getirdiler."[598]

İşte bu yüzden, elli yıl süren inceliksiz restorasyon çalışmasının kutsallığa küfürden başka bir şey olmadığını düşünüyordu. Bu barbar korumacıların gotik katedraller üzerinde kullandığı ucuz, sentetik malzemeler "hasta bir Fransa'ya... çıkarlar uğruna harp edilmiş bir Fransa'ya... okullarında insanların sadece konuştuğu ve artık nasıl çalışılacağını bilmediği bir Fransa'ya işaret ediyor"[599] demişti.

Rodin'e göre Fransa'nın özü, gotik katedralde somutlaşıyordu, tıpkı Yunanistan'ın Parthenon'da somutlaşması gibi... Ne var ki katedraller, Rodin için, kayıp bir sanatın sembolü olmuştu ve onların bozulması Fransa'nın dehasının sonuna işaret ediyordu. Ancak halk bunu umursamıyor gibiydi. Rodin, katedrallerin o kadar çok duaya ihtiyaç duyduğuna inanıyordu ki kitap için birlikte çalıştığı sembolist şair Charles Morice, heykeltıraşı, "halkını vaat edilen topraklara yönlendiren bir peygamber"[600] olarak tasvir etmişti.

Kitap, kısmen acı dolu bir ağıt, kısmen de bir eylem çağrısıydı. Rodin okurlarına, Fransa'nın çocukları için katedralleri kurtarmaları ve bu eserleri şahsen ziyaret etmeleri için yakarıyordu. Fotoğraflar yetmezdi çünkü bir fotoğraf makinesinin objektifi dokunma duyusuna sahip değildi oysa gözler okşayabilirdi. Ayrıca ziyaretçilerden, katedrallerin önünde sabırlı ve alçakgönüllü olmalarını ve bu eserleri ustalarının yanındaki çıraklar gibi incelemelerini istiyordu.

Rodin'in temel şikâyeti göz önüne alındığında –artık kimsenin eskiyi savunmaması– sanatçının bu vaazının katedraller için olduğu kadar kendisi için de bir yakarış olduğu düşünülebilir. Rodin, "ilerlemeye kim inanabilir ki?"[601] diye sormuştu. "Sonsuz ilerleme teorisi doğru olsaydı çok uzun zaman önce tanrılara dönüşmemiz gerekirdi." Rodin, kitabı bitirmek için Meudon'a geri döndüğünde, çalışma arkadaşı, üzerinde muazzam bir baskı hissetti. Kitabın birçok notunu sanatçının gömleklerinin kollarından deşifre etmek için mücadele ediyordu, bir defasında Rodin hakkında "bana karşı kaba olmak için özel bir uğraş veriyor"[602] yorumunda bulunmuştu.

Kitap, Mayıs 1914'te çıktığı zaman, Rodin ve Morice, Hôtel Biron'da, bir okuma günü düzenledi, çok farklı eleştiriler almışlardı. Bazı eleştirmenler Morice'in tüm kitabı Rodin adına yazmış olduğuna inanıyordu. Şüphesiz Morice önemli bir rol oynamıştı

ancak herhangi birinin Rodin'in mübalağalı nesir üslubunu bu kadar iyi taklit etmiş olmasını hayal etmek güç. Rodin öyle güçlü estetik yargılarda bulunur ki okur bunları sorgulanamaz olgular olarak kabul eder. Eleştirmen Émile Mâle, kitabın "heyecanlı notlar, asil fikirler ve güzel metaforlar"[603] sunduğunu yazar ancak hem o hem de diğerleri kitabın ciddi bir akademik çalışma olarak algılanmaması gerektiğinin altını çizer. Bazı eleştirmenler daha da ileri gidip Rodin'i, okurları kasten aldatarak, onları önde gelen bir sanatçı olma statüsünün kendisini bir şekilde gotik mimaride de uzman yaptığına inandırmaya çalışmakla suçlar.

Rodin'in kitabını savunmak için zamanı olmadı çünkü tüm dünya, dikkatini küresel ölçekte yayılan bir krize yöneltmiş, Rodin'in küçük kitabını derhal unutmuştu. Avrupa savaşın eşiğindeydi ve Rodin'in Fransa'nın sembollerini korumak için ettiği dualar bir anda Fransa'nın hayatta kalabilmesi için edilir olmuştu.

Rilke ne Hôtel Biron'daki okuma gününe katıldı ne de Meudon'da Rodin'i bir daha gördü. Oraya, bir kez 1914'ün başlarında, Paris seyahati sırasında Rilke'den kendini Rodin'le tanıştırmasını rica eden arkadaşı Magda von Hattingberg'in hatırı için gitmişti. Ancak o öğleden sonra Rodin orada değildi; Renoir'la birlikte resim yapmaya gitmişti.

Rilke, von Hattingberg'i bahçede dolaştırdı, kır von Hattingberg'in tam da hayal ettiği kadar büyüleyiciydi. Ancak Rilke'ye, evin çok soğuk göründüğünü ve hiç davetkâr olmadığını söyledi. Rilke, Rodin'in böyle yaşadığını söyledi: Köhne bir evde, ısıtma olmadan ve etrafı onu sömürmeye can atan arkadaşlarıyla çevrili bir halde. Gördükleri onu öyle etkilemişti ki von Hattingberg günlüğüne şöyle yazdı: "Çok umutsuz. İnsan zaafı ve dehası tek bir büyük yaratıcı kişilikte buluşmuş, yalnızlık ve mutsuzluk içinde yaşlanan bir kişilik. Keşke Meudon'a hiç gitmeseydik."[604]

Rilke'yi, Rodin'in hayatının son döneminde ondan uzak tutan şey sadece Westhoff'a poz vermeyi reddetmesi veya kitabı için söz verdiği fotoğrafları teslim etmemesi değildi. Rodin'in zarafetten yoksun bir şekilde yaşlanması, arzulara ve dünyevi karmaşalara teslim olması Rilke'ye itici geliyordu. Rilke kendini kayıp ve yersiz yurtsuz hissettiği dönemde Rodin şaire bir liman olmuştu. Şair

1903 yılında "O, derinde bir evin karanlığını, korunaklılığını ve huzurunu taşıyor, kendisi bu yuvanın üzerindeki gökyüzüne ve bu yuvanın etrafını saran ahşaba dönüşmüş durumda..."[605] diye yazmıştı.

Rodin, bir sığınak olmanın ötesinde şaire yapının anlamını da öğretti. Bir marangozun etrafında dört duvar inşa ettiği gibi, Rilke'nin de şiirini inşa edebileceği bir kılavuz sağladı ona. "Yapmak, önemli olan yapmaktır" sonucunu çıkarmıştı Rilke. "Ve sadece bir şey, tek bir şey ortaya çıktığında, on veya on iki şey oluşmuş gibidir, altmış veya yetmiş, hepsi ama hepsi tek bir şeyden çıkar; bir içgüdüden tek bir şey bile çıktığı anda kişi üstünde durabileceği zemini kazanmıştır bile. Sonra kişi artık kendini kaybetmez."[606]

Bu, Rilke'nin çok uzun zamandan beri izlediği ilkeydi. Rodin, "çalışmalı, hep çalışmalı" dediğinde Rilke, bunun hayatını bir kenara koyması gerektiği anlamına geldiğini düşünmüştü. Şair, bir süreliğine bu fedakârlığı yapmak konusunda istekli davranmıştı çünkü o zamanlar hâlâ bu itaat sayesinde ustalığa ulaşacağına inanıyordu. Rilke kendini soyutlamış, insanlara olan sevgisini nesnelere yöneltmişti. Sanki su altında, insanlara uygun olmayan bir ortamda yaşıyormuş gibi davranmıştı. Biri ona bu "havasız, sevgisiz ortamda" yardım etmeye cesaret ederse (Westhoff'un da denediği gibi), desteklerinin "solup felaket bir hal alarak"[607] yıpranması ve ölmesi sadece zamana bağlı oluyordu. Rilke o yıllarda delirmenin eşiğine gelene kadar çalışıyordu. Ancak ne kadar çabalarsa çabalasın yaşama duyduğu tutkuyu asla tam olarak söndürememişti.

Son buluşmalarından birinde Rodin, eski dostuna "Neden tüm bunları bırakmalı?"[608] diye sormuştu. O zamanlar yetmişlerinde olan sanatçı, Meudon'daki bahçede istirahat ederken bazıları yaşamı boyunca en yakın arkadaşları olan mermer ve alçı figürlere uzun uzun bakmıştı. Rodin o anda, etrafındaki tüm güzellikler, sadık yol arkadaşı Beuret ve büyük aşklarının hatıralarıyla o kadar tatmin olmuş görünüyordu ki Rilke, heykeltıraşın kendisinin, şairin yaptığı hiçbir fedakârlığı yapmamış olduğunu fark etti. Rodin kendisini sanat yolunda kurban etmemişti. Peki, nasıl yaşamıştı? Belli ki sanatçı haz dolu ve istediği gibi bir yaşam sürmüştü.

Rodin on sene önce söylediklerinin şairi hayatın en kutsal deneyimlerinden mahrum bırakmış olabileceğini fark edemezdi. Rilke,

çalışmalı, her zaman çalışmalı yönlendirmesine harfiyen uymuş ve gelecekte bunun karşılığını alma beklentisiyle hayattan vazgeçmişti. Rilke, bu buyruğa Rodin'in kendisinin uymadığını gördüğünde, ihanete uğramış gibi hissetti. Ne var ki şairin hatası, Rodin'in asla ona nasıl yaşaması gerektiğini söyleyemeyeceğini kavrayamamış olmasıydı. Bir ustanın yapabileceği en iyi şey, öğrencilerini yüreklendirmek ve onların çalışarak tatmin olmalarını ummaktı. Artık Rilke sanatın başka bir yüzü olmadığını fark etmeye başlamıştı: Bir Tanrı yoktu, bir sır açığa çıkmıyordu ve çoğu zaman bir ödül de yoktu. Sadece yaratmak, yapmak vardı.

Savaşın patlak vermesinden hemen önce, haziran sonlarında bir sabah, Rilke, çalışmalarının karşılığında ödemek zorunda kaldığı yüksek bedelle ilgili bir şiir yazdı. Boş otel odalarında kalmış, katedral kulelerine ve kafesteki aslanlara bakmış ve boş yataklarda uyumuştu. Ancak bir ömür boyu gözlemci olan bu bedenin derinliklerinde imgeler tarafından "acımasızca, diri diri gömülmüş" ama "hâlâ hissedebilen bir yüreğin"[609] izleri vardı.

Anlatıcısı tarafsız gözlemin sınırlarına eriştiğinde, Rilke "Belki şimdi küçük bir insan olmayı öğrenmeliyim"[610] diye karar verdi. Andreas-Salomé'ye şiirin bir kopyasını gönderdi; şiire "Dönüş" ismini vermişti çünkü "yaşayacaksam gelmek zorunda"[611] dediği şeyi temsil ediyordu.

> Gözlerin işi bitti, şimdi
> git ve kalbin işini yap...[612]

Arşidük Franz Ferdinand 28 Haziran 1914'te vuruldu. İki hafta sonra, Rilke sıradan olacağını düşündüğü bir Almanya seyahati için valizini hazırladı: Göttingen'de Andreas-Salomé'yi ziyaret edecek, ardından Leipzig'deki yayıncısını görecek ve son olarak da tekrar Andreas-Salomé ve Ruth'la buluşacağı Münih'e gidecekti. Kısa bir seyahat sonrası geri döneceğini varsaydığından tüm eşyalarını – Rodin'in verdiği masa, duvarda çerçeveli aile armaları, babasının bir fotoğrafı– dairesinde bıraktı. Campagne-Première Sokağı'nda taksi beklerken ev sahibi ağlamaya başladı. Avrupa'nın çöküşün eşiğinde olduğu gerçeğinden bihaber olan Rilke, bunun sebebini anlayamadı.

Rilke, Avusturya'nın Sırbistan'a savaş ilan etmesinden iki hafta önce, temmuz ayı ortalarında Almanya'ya geldi. Diplomatik ilişkilerin bozulduğu haberi kıtanın dört bir yanına yayılmıştı ancak Rilke tüm bunlara hayli kayıtsızdı. Rusya'nın savaşa girme tehditlerini sadece bir yanıltma hamlesi olarak değerlendirip önemsemiyordu; o zamanlar bir arkadaşının dediği gibi "politikayla ilgili olan tüm meselelerdeki çocuksu"[613] tavrını sürdürüp Münih'e seyahat ederek Andreas-Salomé ile buluşma planları yapmaya devam ediyordu. Fakat Andreas-Salomé bu riski göze almadı, başka bir şehirde mahsur kalmasına neden olabilecek bir trene binmekten vazgeçti. Akıllılık etmişti. Rilke, Paris'e ancak altı sene sonra dönebildi.

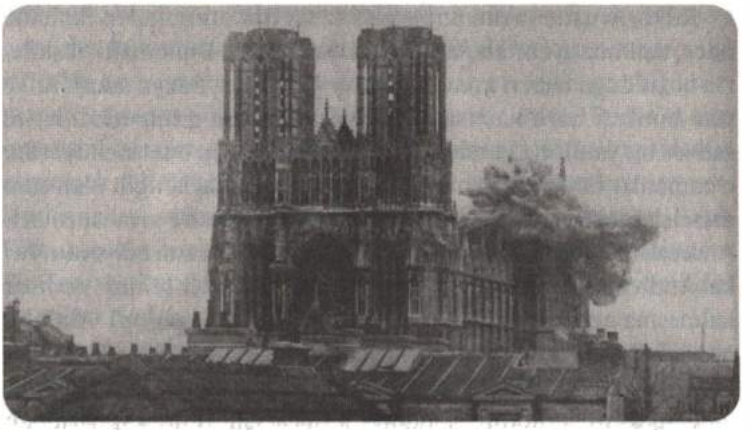
Rilke'nin Paris'ten bilmeden tahliye oluşundan iki hafta sonra, 2 Ağustos'ta, Rodin Meudon'a gitmek için şehir kapılarından geçerken, askerler sanatçının arabasına el koydu. Paris'e gidiş ve gelişler kapatılmıştı. Yetmiş üç yaşındaki sanatçı ve alçı asistanı şehrin dışına kadar yürümek zorunda kaldılar. Neyse ki yolda bir köylü hallerine acıdı da arabasına binmelerine izin verdi.

Rodin o akşam eve geldiğinde çalışanlarının orduya çağırıldığını öğrendi. Yaşlı, hasta atı için bile talep gelmişti. Ardından, eserlerini kırk sekiz saat içinde Hôtel Biron'un mahzenine taşımasını öneren bir telgraf geldi. Vatandaşlara seferberliğin yolda olduğunu bildiren broşürler tüm Paris'te dağıtılana kadar Rodin çatışmanın ciddiyetini tam kavramamıştı.

Ertesi gün Almanya, Rusya ve Fransa'ya savaş ilan etti. Rodin, oğlu Auguste'un da dahil olduğu bir nakliye ekibi tutarak heykellerinin hemen depolara yerleştirilmesini ve gönderebildiği kadar çok sayıda eserinin İngiltere'ye yollanmasını sağladı. Ay sonuna gelindiğinde, Alman güçleri Paris'i kuşatmıştı ve şehre, tek kurtuluşunun teslimiyet olduğunu bildiren ilanlar yağdırıyordu.

1 Eylül'de Rodin, şehirden ayrılma vaktinin geldiğini fark etti. O ve Beuret, istasyondaki asker kalabalığını yararak İngiltere'ye giden trene bindiler; Auguste'u Meudon'da bırakmışlardı. Rodin'in bir akrabası, sanatçının malikânesini geçici olarak devraldı ve bir hafta sonra Paris'i Alman işgalinden kıl payı kurtaran Marne Savaşı sırasında sahra hastanesine dönüştürdü.

Rodin ve Beuret, arkadaşları Judith Cladel'in Londra'daki aile evine sığındılar. Rodin, *Calais'liler*'in o sonbahar İngiliz Parlamen-



Reims bombardıman altında, Eylül 1914.

tosu bahçesindeki açılışına tanıklık edeceğini düşünerek İngiltere sürgününde bir teselli buldu. Ancak küratör son dakikada, Alman askerinin Fransız liman kentini tam anlamıyla kuşatma altına aldığı bir zamanda, bu anıtın kutlanmasının yakışıksız olacağına karar verdi.

Bu karar her ne kadar Rodin'i hayal kırıklığına uğratmış olsa da Londra'ya gelişinden birkaç hafta sonra yaşadığı büyük yıkımla karşılaştırılamazdı. Rodin, bir sabah *Daily Mail* gazetesini açtığında, bombalanmış ve enkaza dönüşmüş Reims Katedrali'nin fotoğrafıyla karşılaştı.

Cladel, "Rodin, ölüyormuş gibi solgunlaştı ve iki gün boyunca, üzüntüden bembeyaz kesildi; suskun haliyle katedralin ağır yaralanmış heykellerinden birine dönüşmüş gibiydi"[614] demişti. Fransız yaratıcılığının ulusal bir simgesi olarak Reims'ın rolünün bilincinde olan Almanlar, dört yıl boyunca katedrali top ateşine tuttu. Rodin şu öngörüde bulundu: "İnsanlar nasıl Konstantinopolis'in düşüşünden bahsediyorsa, gelecekte bir gün de 'Reims'ın düşüşünden' bahsedecekler."[615]

Rodin, belki de ilk kez, siyasete ilgi duyuyordu. Hôtel Biron'da yaşamış olan, pasifist yazar Romain Rolland'a yazarak, "Bu bir savaştan fazlası. Tanrı'nın bu felaketi, insanlığa karşı, çağları bölen büyük bir yıkım"[616] yorumunda bulunmuştu. Vatanseverliği arttı,

kasım ayında, Almanya'ya karşı mücadele eden İngiliz kardeşlerine bir hediye olarak Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi'ne on sekiz heykel bağışladı. Alman İmparatoru II. Wilhelm'in bir büstünü yapması için 125 bin frank teklif edildiğinde, Rodin "Fransa'nın bir düşmanının portresini nasıl yapabilirim?"[617] diyerek siparişi reddetti.

Reims'ın düşmesinden iki ay sonra, Rodin ve Beuret, sanatçının papanın büstünü yapmak üzere görevlendirildiği Roma'ya taşındı. XV. Benedictus, başta poz vermek için on iki oturuma onay vermişti ancak sadece üç oturumdan sonra poz vermeyi bıraktı. Uzun süreler boyunca poz vermekten hoşlanmıyor gibiydi; Rodin'e devam edemeyecek kadar meşgul olduğunu söyledi. Yardımcılarından biri, poz yerine kullanılmak üzere papanın fotoğraflarını getirme cesareti gösterdiğinde, Rodin önlüğünü çıkardı ve hiddetle çıkıp gitti. Bu oturumun ayarlanmasına yardım eden arkadaşı o gün Vatikan merdivenlerinde Rodin ile karşılaştı. Heykeltıraşın gözlerinden yaşlar yuvarlanıyordu, adam tükenmiş bir halde olan yaşlı sanatçının merdivenlerden inmesine yardım etti.

Birkaç ay sonra, savaş Fransa'dan Belçika'ya kaydığında, Rodin Paris'e döndü ve papanın büstü üzerinde çalışmaya devam etti. Eser, papayla hoş bir benzerlik taşıyordu ancak Rodin, papa işbirliği yapmadığı için büstün hiçbir zaman bir "şaheser"[618] olamayacağından hayıflanıyordu.

Rodin, savaşın ilk aylarında Paris'ten uzaklaşmak zorunda kalmışken Rilke aynı dönemde olağanüstü talihli gelişmelerin keyfini çıkartıyordu. Eylül ayında yayıncısı ona, savaşa giden ve ismini açıklamayan bir bağışçının kendisine ve bir başka şaire, Trakl'a, yirmi bin Avusturya kronu bağışladığını bildirdi. Rilke gizemli bağışçısının ismini hiçbir zaman öğrenemedi ancak daha sonra bu kişinin, Rilke'nin erken dönem lirik şiirlerinin hayranı olan, Viyanalı filozof ve çelik varisi Ludwig Wittgenstein olduğu ortaya çıktı.

Bu olay, şair için "tek boynuzlu atların varlığından daha az şaşırtıcı değildi".[619] Bu dönem, Rilke'nin hayatında eşine az rastlanır rahatlıkta bir dönemin başlangıcıydı. 1915 yazında, hem bir kız arkadaşı oldu –ressam Loulou Albert-Lasard– hem de Münih'te, nehir kıyısında kira ödemediği –o sırada tatilde olan bir kadın

hami Rilke'ye evini bedelsiz tahsis etmişti– bir daire edindi. Rilke, bu dairenin oturma odasında, her gün altı üzgün ve ümitsiz sirk sanatçısının resmedildiği tuhaf ama muhteşem bir tabloya, *Saltimbanques Ailesi* adlı Picasso tablosuna bakıyordu, bu tablo daha sonra *Duino Ağıtları*'nın birinde de olacaktı.

Ancak ardından, kasım sonunda, Avusturya savaşta kayıp vermeye başladı. Ordu askerlik için yaş sınırını yükseltti ve Rilke bir anda silah altında "kim bilir nereye götürülebilecek"[620] bir durumda buldu kendini. Rilke, tıbbi kurul tarafından muayene edilmek üzere çağrıldı ve yetkililer şairin askeri görevini yapmaya uygun olduğunu beyan etti. Ocak ayında dağlık Turnau kasabasında görev yapmak üzere teslim olması emredildi.

Rilke, onu bu kâbustan kurtarmak için herhangi bir yetkisi olup olmadığını anlamak üzere Prenses von Thurn und Taxis'e hemen bir mektup gönderdi. Prenses, tanıdıklarını harekete geçirmek için her türlü çabayı gösterdi ama hiçbir işe yaramadı. Hükümet, Rilke'nin ikinci yedek olarak orduya yazılması konusunda ısrarcıydı. "Korkuyorum, korkuyorum"[621] diyordu prensese.

Rilke askeri kampa katıldığında kırk yaşındaydı, kendini tekrar gençliğinin kaskatı ordu gömleklerini giyerken buldu. Hatırladığı gibi travmatikti. Diğer askerler hâlâ ona zorbalık ediyorlardı; şimdi bir kez daha resmi ismi René ile tanınan şairle, bir kız ismine sahip olduğu için dalga geçiyorlardı. Üç hafta sonra, Rilke'nin nüfuzlu tanıdıkları sonunda onun Viyana'da masa başı bir işe geçmesini sağladı. Bazı rivayetlere göre prenses, şairi uğurlamak için bizzat kışlaya kadar gelmişti.

Rilke'nin yeni işi Savaş Arşivleri'ndeydi, görevi savaşla ilgili kısa, övgü dolu yazılar kaleme almaktı. Rilke, kendi deyimiyle, bu saptırılmış "kahraman methiyeleri"[622] yazma işinden nefret ediyordu. Yine de normalde şiirleri için gösterdiği gayretle kendini bu göreve adadı. Bir defasında, anlatımı tam olarak doğru yakalayabilmek için üst üste sayfalarca kâğıdı buruşturup attı. Üstlerine, yazma konusunda bir tıkanıklık yaşadığını, düzgün yazamadığını söylediğinde, albay Rilke'ye bir kâğıt yığını ve metre verdi ve ona her sayfayı tek tek ölçerek düzgün yazabileceğini söyledi.

Aynı bölümde çalışan bir arkadaşı, "Saatler boyu büyük bir çalışkanlıkla dikey ve yatay çizgiler çizdi. Mükemmel bir titizlik ve

gerçek bir alçakgönüllülükle çalışıyordu, bazı çizgilerin arasında sadece iki milimetre boşluk vardı"[623] diye hatırladı o günleri.

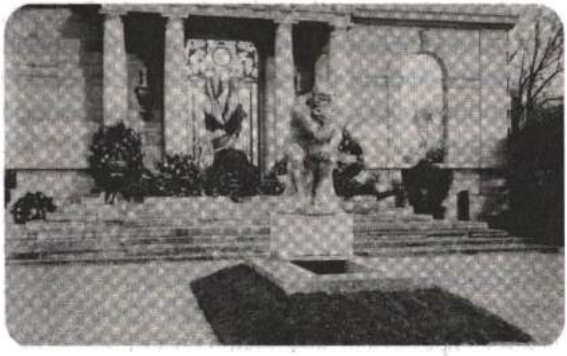
Böylece Avusturya yaşayan en büyük şairini, Rilke'yi, ordu sonunda onu Haziran 1916'da terhis edene kadar, beş ay boyunca kâğıt yığınlarıyla uğraştırdı.

Papa'nın büstü, Rodin'in hayatında en son üstlendiği işlerden biriydi. Sekreteri Marcelle Tirel, Rodin'in Paris'e "Yorgun; savaştan yılmış ve tüm korkuları uyanmış"[624] halde döndüğünü söylemişti. Son iki senesinde çok az heykel yaptı. Zamanının çoğunu Beuret ile Meudon'da geçiriyor, artık Hôtel Biron'a sadece önemli randevuları olduğunda gidiyordu.

Bazı arkadaşları, çok geç olmadan evlenmesi konusunda ısrar ediyordu. Tüm bu yıllar boyunca Beuret'nin Rodin'e sadakati göz önüne alındığında adil olan buydu. Rodin sonunda kabul etti ve 28 Ocak 1917'de, yarım asırdan uzun süredir hayat arkadaşlığı olan Beuret ile evlendi. Yakındaki bir mühimmat fabrikasında patlamalar olurken Meudon belediye başkanı çiftin nikâhını kıydı. Törene, çiftin oğlu, birkaç yakın arkadaşı ve çalışanları katıldı; Rodin'in kısa süren tören boyunca devamlı gülümsediğini ve sık sık tatlı masasını süzdüğünü fark ettiler. Beuret her zamanki gibi somurtuyordu.

Düğünden birkaç gün sonra, Rodin'in çiçeği burnunda karısı felaket bir şekilde öksürmeye başladı. Pastillerle toparlamaya çalışan Beuret, sekreterleri Tirel'e "Ölmek umurumda değil"[625] diye itiraf etmişti ama Rodin'den önce gitmek, onu yalnız bırakmak istemiyordu. İki hafta sonra, Sevgililer Günü'nde, Tirel eve geldiğinde, Rodin'i odanın ortasında "bir heykel" gibi durmuş ve gözlerini Beuret'ye dikmiş halde buldu. Gözyaşları yanaklarından yuvarlanırken "Yapayalnızım ben"[626] diye fısıldıyordu. Beuret, o gün zatürreeden öldü. Tirel, Beuret'ye beyaz bir elbise giydirdi ve onu Meudon'daki bahçede, *Düşünen Adam* heykelinin bir kopyasının altındaki ortak mezara gömdüler.

Beuret'nin ölümünün ardından, Rodin'in sağlığı hızla bozuldu. Akciğerlerindeki bir enfeksiyon, son aylarını neredeyse mutlak bir yalnızlık içinde geçirdiği Meudon'dan çıkmasını engelledi. Öfkeli bir hemşirenin onu evde kilit altında tuttuğundan yakınıyordu. Artık sanatçıyı sadece en sadık metresleri ve son bir çizim veya



Rodin ve Beuret'nin mezarı.

fotoğraf elde etmeyi uman açgözlü tanıdıklar ziyaret ediyordu. Oğlu da bir süreliğine eve döndü ama mirasın devlete bağışlanacağını öğrendikten sonra o bile oradan ayrıldı. Kanun nezdinde Auguste sadece Beuret'nin oğluydu ve bu yüzden Rodin mirasında özellikle belirtmediği takdirde hiçbir hakka sahip değildi.

Rodin'in "Üç Yazgım"[627] olarak adlandırdığı üç hemşire, beş gün boyunca yatağında tir tir titreyen sanatçıya baktı. 18 Kasım 1917'de ciğerleri su topladı. Rivayete göre son nefesinde inleyerek artık hayatta olmayan kahramanını savunuyordu: "Bir de insanlar Puvis de Chavannes'ın iyi bir sanatçı olmadığını söylüyorlar!"[628]

Rodin'in ölüm haberi, Rilke'den önce Westhoff'a ulaştı. Bu üzücü haberi Rilke'ye verdiği sırada Westhoff yine Worpswede'de yaşıyor, Ruth'la birlikte yaşayacakları evi kuruyordu. Rilke'ye Rodin'siz bir Paris'in "terk edilmiş, tamamen ıssız"[629] görüneceğini söyledi. Rilke, Westhoff'tan bu haberi aldığında, heykeltıraşa gecikmiş bir doğum günü tebriği yazmak üzereydi. O ve Rodin, son zamanlarda aralarında baş gösteren anlaşmazlıkları düzeltmemiş olsa da bu haber şairi perişan etti ve o sırada hayatındaki diğer tüm meselelerin önüne geçti. Westhoff'a, "Sen de benim gibi Paris ve orada kaybettiğimiz tüm hatıralarımız için üzüntülere gömüleceksin ve bu son büyük kaybı da atlatmak zorunda kalacaksın"[630] diye yazdı.

Rilke o günden sonra, Rodin'in onun üzerindeki etkisinin herkesinkinden çok daha fazla olduğunun altını çizmeye başladı. Rilke belki de sanatçı, daha bir yıl boyunca tüm şiddetiyle sürecek olan

savaş sırasında ölmemiş olsaydı, onun ardından yas tutmanın daha kolay olacağını düşündü. Ancak Rilke'nin Münih'teki dairesine yağan başsağlığı mektupları, şairin hayatın neredeyse sürreal bir biçimde insanlık dışı olduğuna ilişkin duygusunu daha da şiddetlendirdi.

Bir gün, arkadaşı Kont Kessler savaş sırasında hayata dair bir anlam bulmayı başardığını söyleyerek şairi rahatlatmaya çalıştı. Rilke'ye, etrafında çok sayıda adamın hayatlarını feda etmesinin kendisini nasıl duygulandırdığını anlattı.

Rilke başını eğdi, kafasını ellerinin arasına aldı. Savaşta ölmenin hiçbir anlamı olmadığını söyledi. Yapmaya değer tek fedakârlık sanat için yapılan fedakârlıktı. Kessler'e, sadece bir bronz Rodin eserinin veya Michelangelo mermerinin ya da Duino'daki karanlık denizin savaşmaya değer olduğunu söyledi. Savaş, sadece bir sanat uğraşı olmayanların meşgalesiydi.

Kessler günlüğüne o dönemlerde, Rilke'nin insan doğasına dair ne kadar az şey bildiğini fark ettiğini aktarmıştı. Rilke gibi tümüyle manevi dünyada yaşayan birine savaş fazla gerçek ve fiziksel geliyor olmalıydı. Apollon'un Rilke'nin tek tanrısı olduğuna karar verdi.

Savaştan Rilke kadar yaralı ve morali bozuk çıkmış kişileri rahatlatmak için söylenebilecek pek fazla bir şey yoktu. Ancak yazar Sylvia Beach, 1919 yılında Rodin Müzesi'nin açılmasını Parisliler için bir umut ışığı olarak gördü. Savaş yüzünden müzenin resmi onayı birkaç sene ertelenmişti, ancak şimdi "askerler savaşla meşgul olmayı bırakıp sanatın ebedi güzelliğine geri dönecekler, dünyanın her ülkesinden, pek çokları adeta bir hac ziyaretinde bulunur gibi bu güzellik tapınağına, Rodin Müzesi'ne, gelecek"[631] diye yazmıştı. Bugün müze dünyadaki en büyük Rodin eser koleksiyonuna ev sahipliği yapıyor. Binanın kenarında yer alan plakette şu sözler yazıyor: "Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin'e tanıttığı bu konakta, 1908'den 1911'e kadar yaşadı."

19. Bölüm

Savaşın başından beri Rilke kendine şu soruyu yöneltiyordu: *Nereye aitim?* Savaşın başlarında bir süre, trenlerde şarkı söyleyen askerlerin sesleriyle yüreği, vatanı Avusturya için gururla dolmuştu. Ne var ki bu vatanseverlik, savaşın nasıl bir kayba yol açtığını kendi gözleriyle görünce hızla azaldı ve şair giderek kendini büyüyen pasifist hareketin bir parçası olarak buldu.

Rilke, ordudan terhis olduktan sonra Münih'e geri döndü, ancak artık hiçbir millete bağlılık hissetmiyordu. "Geçmişimde öyle kayıp ya da hatırlamaktan kaçındığım seneler var ki şimdi artık içsel bir aidiyete ulaşmak için yaşıyorum"[632] diye yazmıştı şair. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun 1918 yılında dağılması, Rilke'nin ömür boyu süren evsizlik duygusunu bir kez daha teyit etti. Rilke, bir anda kendini bir Çekoslovakya vatandaşı olarak buldu ancak Çekçe bile bilmiyordu.

Artık Rilke kendi anadiliyle de arasında çok az bir bağ hissediyordu. Fransızcada iyice ustalaşan şair, kendisini Almanca ifade etmesi gerektiğinde doğru kelimeleri asla bulamıyordu. Örneğin "avuç" kelimesini ele alalım: Fransızlar *paume,* İtalyanlar ise *palma* diyordu fakat Almancada elin iç bölgesini tarif eden bir kelime yoktu. Rilke'nin buna en yakın bulabildiği ifade "el tabağı"[633] anlamına geliyordu. Bu, sadaka isteyen bir dilenci imgesi getiriyordu akla ve bu da zaten Alman dilinin yoksulluğunu anımsatıyordu Rilke'ye.

Rilke, hayatının son evresinde, İsviçre'nin Fransızca konuşulan bölgesine yerleşti ve Rainer yerine tekrar René ismini kullanmaya başladı. O dönemde, Alman karşıtı görüşler, Fransızca konuşan milletler arasında hâlâ yaygındı; Rilke çok geçmeden de Fransızca yazmaya başladı, hatta düşünürken Fransızca düşündüğünü fark etti. Yabancı bir dilde şiir yazmak büyük bir zorluktu ancak kendini nasıl ifade edeceğini yeniden keşfetmek bir çocuk gibi hissettiriyor, dünyayı yepyeni gözlerle deneyimliyordu.

1919'dan itibaren Rilke, savaştan hemen önce içinde başlayan duygusal "dönüşümü" tamamladı. O, temelde yalnız bir şair olarak kalacaktı ama şimdi çok uzun zamandır kendinden esirgediği "kalp işini" yapmaya hazırdı. Bir kereliğine, başkalarına bir şeyler vermek istiyordu.

Siyah saçlı Polonyalı ressam Baladine Klossowska ve Rilke, on sene önce Paris'te ilk tanıştıklarında, Klossowska evliydi. Klossowska'nın Alman, sanat tarihçisi kocası Erich Klossowski, *Die Kunst* için Rilke'nin Rodin monografisini de içeren bir dizi sanat kitabı yazmıştı. İki yazar, yıllar içinde, Rodin Rilke'yi kovduktan bir sene sonra Paris de dahil olmak üzere birbirleriyle sürekli bir yerlerde karşılaşıyorlardı, hatta şair bir defasında çifti *Saatler Kitabı*'ndan bölümler okumak üzere küçük dairesine davet etmişti.

Alman vatandaşı olan Baladine Klossowska, savaştan sonra Paris'ten ayrılmak zorunda kaldı. Cenevre'ye yerleşti, 1917'de de kocasından ayrıldı. İki yıl sonra Rilke, şehirde okuma günü düzenlediğinde Klossowska'yı aradı. Şairin beş günlük ziyareti on beş güne uzadı ve eski arkadaşlar hızla sevgili oldular.

Çok geçmeden, birbirlerine günde üç kez mektup yazar oldular, 1921 yazına gelindiğindeyse birlikte oturacakları evi yenilemeye başladılar. Rhône Vadisi'nde dik bir uçurumun üzerinde yer alan, Muzot olarak bilinen on üçüncü yüzyıldan kalma bu şato, sanki bir kale çökmüş de geriye sadece bir müdafaa kulesi kalmış gibi görünen kare şeklinde, sağlam bir yapıydı. Gri duvarları ve kuleleri, Cézanne'ın tablolarındaki dağları andırıyordu ve evin içindeki çorak durum –ufalanan taş duvarlar, elektrik ve su olmaması– tam da Rodin'i memnun edecek türdendi.

Rilke Klossowska'nın her ikisi de yeni yeni gelişen iki genç sanatçı olan oğullarına sevecen ve koruyucu bir baba figürü olmuştu. Büyük oğlan Pierre, bir yazardı, küçük Balthasar ise sadece on bir yaşındaydı ve daha o zamanlar yetenekli bir ressam olduğu anlaşılmıştı. Uzun boylu, cesur ve sorun çıkartan bir çocuk olan Balthasar, okulda bir üst sınıfa geçmeye hak kazanamadığında Rilke, okul müdürüne, asıl kusurun çocuğun notlarından ziyade "okulun aşırı titizliğinde"[634] olduğunu söyleyerek itirazda bulunmuştu.

Bir ara sokakta yaşayan bir Ankara kedisi evlerine girdi ve o da aileye katılmış oldu. Kediye Mitsou ismini verdiler, kedi Balthasar'ın



Rilke, genç Balthus ve Baladine Klossowska İsviçre'deyken...

en yakın arkadaşı oldu. Kedi bir gün evden kaçtığında, Balthasar onunla paylaştıkları hatıraları resmeden, kalın çizgilerden oluşan, kırk adet mürekkep çizim yaptı. Birlikte yatmışlar, birlikte yemişler, Noel'i birlikte geçirmişlerdi. Son görsel, Balthasar'ı gözyaşlarını silerken gösteren kendi portresiydi.

Rilke, çizimlerdeki ham yetenek ve kırılganlık karşısında hayrete düşmüştü. Esasında, onları o kadar iyi bulmuştu ki çizimlerin bir kitap olarak yayımlanmasını sağlamıştı.

Kitaba *Mitsou* ismini verdiler, Balthasar Rilke'nin tavsiyesine uyup çizimlerini Balthus ismiyle imzaladı; modern sanatın en ünlü ve provokatif ressamlarından biri olarak sürdürdüğü uzun kariyeri boyunca bu isimle anılacaktı.

Rilke kitap için, kedilerin anlaşılması güç doğaları hakkında düşüncelerini içeren bir önsöz yazdı; bu şairin basılmış ilk Fransızca metniydi. Önsöz, bir soruyla başlıyordu, "Kedileri tanıyan var mı?" İnsanlara azimle tapınmalarıyla hem harika hem de trajik hisler uyandıran köpeklerin aksine, "Kediler sadece kedidir. Ve onların dünyası bütünüyle kedilerin dünyasıdır. Bize baktıklarını mı düşünüyorsunuz?"[635] Neredeyse hiç bakmıyorlar, diye cevap

verir şair; gözleri bizim üzerimizdeyken bile bizim var olduğumuzu unuturlar.

Kitap çıktıktan sonra, Franz Kafka'nın ilk yayıncısı Kurt Wolff, kitaba denk gelir ve çizimleri "hayret verici ve neredeyse korkutucu"[636] olarak tanımlar. Ard izlenimci ressam Pierre Bonnard da "Madam" Rilke'ye, Mitsou için "övgü dolu"[637] bir mektup yazar. Balthus'un üne kavuştuktan sonraki yıllarda da Rilke'den övgüyle söz etmeye devam etmesine şaşmamak gerek. O "Harika bir adamdı, büyüleyiciydi. Muazzam mavi gözlere ve müthiş bir akla sahipti. Hülyalı bir sesi ve olağanüstü bir cazibesi vardı."[638]

Şair, oğlana hep eşiti gibi davrandı. Bir dizi çizimi için on iki yaşındaki çocuğa şöyle bir yorumda bulunmuştu: "İçerdikleri keşif duygusu büyüleyici ve yansıttıkları ustalık, içsel imgeleminin zenginliğini kanıtlıyor; düzenleme şeklin yapmış olduğun tercihleri kusursuz bir şekilde güçlendiriyor." Rilke, bu çizimlere yan yana bakma fırsatları olsa, iki sanatçının "tamamen birbirine koşut ve neredeyse özdeş bir sevinç paylaşacağını" hayal etti.

Mitsou yayımlandıktan sonra, Rilke uzun ve soğuk bir kış boyunca kendini Muzot'ya kapattı ve Şubat 1922'de, elli beş soneden oluşan *Orpheus'a Soneler*'i yazdı. Kitaba, kızının genç arkadaşı, lösemi vücudunu harap ettikten sonra tekrar müziğe geri dönen Wera Knoop ilham vermişti. Rilke, *Ağıtlar* gibi *Soneler*'in de kendisinden neredeyse bilinçsiz bir şekilde çıktığını söyledi. Eleştirmenler daha sonra *Soneler*'i, Rilke'yi şiirindeki en olgun evreye yönlendiren bir kavşak olarak tanımlayacaktı. Ancak ona göre, *Soneler* sadece o yıl, son bir "ruhsal fırtına"[639] içinde tamamladığı *Ağıtlar*'ın manevi bir taşmasıydı.

O bahar, şairin kızı Ruth, Carl Sieber adında genç bir avukatla evlendi. Rilke düğünü kaçırdı ve kızının kocasıyla hiçbir zaman tanışmadı. Rilke, o sıralar Balthus'a "Hiçbir şey yapmamak için büyük bir arzu duyuyorum" demişti. "Kötü bir büyücünün beni bir kaplumbağaya dönüştürdüğünü hayal ederseniz işte bu gerçeğe yakın olacaktır: Her türlü zorluğa karşı güçlü ve sağlam bir kayıtsızlık zırhı var üstümde."[640]

Klossowska da hayatında Rilke'nin varlığını giderek daha az hissetmeye başladı. Çiftin birlikteliği beş sene sürdü ama Rilke zamanının çoğunu uzakta veya kendi yalnızlığına kapanarak geçirme

konusunda ısrarcıydı. Şairin yokluğu Klossowska'ya zor geliyordu. Devamlı tekrar eden gidişlerinden birinde Klossowska Rilke'ye "Ama biz insanız René"[641] demişti. Sonunda Klossowska, sadece resim yaparak hayatını kazanamamaya başladı –görünen o ki Rilke de bu konuda pek yardımcı olmuyordu– ve oğullarıyla birlikte Berlin'deki kız kardeşinin yanına gitti. İki yıl boyunca Almanya ve İsviçre arasında yaşadılar ve bu dönemde Klossowska, Balthus'un kaydettiği gelişmeler hakkında Rilke'yi bilgilendirdi. "Bir izleyici kitlesi oluşmaya başladı" diye yazmıştı. "Büyük bir ressam olacak, göreceksin René..."[642]

Her ne kadar Rilke'nin Klossowska ile olan ilişkisi, şairin diğer kadınlarla olan ilişkileriyle benzer bir biçimde bitmiş olsa da –yani Rilke'nin yalnızlığı, yakınlığa tercih etmesiyle– Rilke, Klossowska'nın oğullarının ateşli bir destekçisi olmaya devam etti. Pierre Klossowki on sekiz yaşına geldiğinde, Rilke onun Paris'te Gide'in sekreteri olmasını ve yazar *Kalpazanlar* romanı üzerinde çalışırken ona asistanlık yapmasını sağladı. Rilke, durmadan arkadaşına çocuğun ne kadar paraya ihtiyaç duyacağını, hangi konularda çalışması ve ne tür iş yapması gerektiğini danıştı. Nihayetinde Pierre, Nietzsche ve Marquis de Sade üzerine etkili kitaplar yazdı, Kafka tercümeleri yaptı ve kendi çabasıyla bir ressam oldu.

Aynı dönemde Rilke, o zaman on altı yaşında olan Balthus'un da Paris'e gitmesi gerektiğini belirtti. Rilke gibi, genç ressam da sonunda okula devam etmekten vazgeçecek ve şehir onun öğretmeni olacaktı. *Mitsou* sayesinde inanılmaz erken yaşta tanınmıştı. Rilke, Balthus'a Wilhelm Worringer'ın pano resimleri tarihi hakkındaki kitabının bir kopyasını verdi ve onu Paris'e gönderdi, Balthus da Gide'in gözetiminde olacaktı.

Rilke, Ocak 1925'te yazdığı en son şiirini Balthus'a ithaf etti. "Narsist" adlı şiir, on altı yaşındaki bir çocuğun aşırı özsaygısını onun sanatsal uyanışının bir koşulu olarak tasavvur eder. O sonbahar, Balthus her gününü Louvre'da, Nicolas Poussin'ın *Ekho ve Narkissos* adlı eserini kopyalayarak geçirdi ve şaire olan bağlılığını bir taşın üstüne "Á René" [René'ye] yazarak gösterdi.

Balthus'un Rilke ile geçirdiği dönemlerinden kalan temalar, tüm kariyeri boyunca, çalışmalarında kendini gösterdi. Neredeyse tek odağı olan kedi resimleri ve kedi gibi tembel tembel uzanmış kadın

resimleriyle ünlendi. Ressamın biyografisini kaleme alan Nicholas Fox Weber, Balthus'un genç bir adam olarak kendini kedilerin ruh dünyasıyla özdeşleştirdiğini, bunun da hem hayatında hem de kendini yansıtma şeklinde "kibirli bir güven ve erişilmezlik"[643] olarak tezahür ettiğini yazmıştı. Bazen eserlerini "H. M. Kedilerin Kralı"[644] olarak imzalardı.

Balthus'un çalışmalarında baskın olan bir başka motif pencerelerdi, genellikle kadınlar pencereden dışarı bakar veya düşerdi. Pencere, Balthus'un annesinin, Rilke'nin geri dönmesini beklerken, evde zamanının çoğunu geçirdiği yerdi. Hem Rilke geldiğinde şairi hoş karşılamak için hem de orada otururken bakacak bir şeyi olsun diye eşiği çiçeklerle süslemişti. Bazen, Rilke'nin yokluğu o kadar uzun sürerdi ki çiçeklerin tomurcuklanmalarını, solmalarını ve şair daha geri dönmeden ölmelerini seyrederdi. Klossowska için, Rilke'nin gidiş gelişleri bir kedininki kadar anlık ve öngörülemezdi.

Rilke Klossowska'yla ilişkilerinin başlarındayken küçük bir İsviçre kasabasına yaptıkları yolculuktan beri pencerelere hayrandı. Pencerelerinin nasıl da küçük kulübelerin içindeki yaşantıları çevreleyen resim çerçeveleri gibi göründüğünü düşünürdü. Bir gün pencereler hakkında bir kitap yazmak istediğini söylemişti. O kadarını yapmadı ancak Klossowska'nın resmettiği "Pencereler" isimli bir dizi şiir yazdı. Bu şiirlerde pencereler, Rilke için birçok anlama geliyordu: gözler, bir imgenin çerçevesi, beklentilerin ölçüsü. Hatta pencereler bir davetiyeydi, yaklaşmanız için sizi kışkırtırlar ama düşmenize sebep olurlardı; korkunun başlangıcıydılar. Bir şiir "O gün bir 'pencere' gibi hissediyordu" diye başlar, "sanki yaşamak bakmaktan fazlası değildi."[645] Klossowska, Rilke öldükten bir sene sonra, bu şiirleri *Les Fenêtres* [Pencereler] isimli küçük bir kitap halinde yayımladı.

Pencereler aynı zamanda *Weltinnenraum* ya da "içseldünya" teriminin özünü de aktarıyordu. Rilke, sonraki yıllarda iç ve dış dünya arasındaki engellerin tek bir düzlemde eridiği alanı tanımlamak için bu kelimeyi kullanmıştı. Bu, Ben'in gökyüzü ve ruh arasında bir kuş gibi sessizce uçtuğu alandır, demişti. Rilke, "İçseldünya" adlı şiirinde bu kavramı hem çelişki hem de bir hakikat olarak kabul eder: "... Ah, büyümek istiyorum / Şuraya bak, ağaçlar büyüyor



Rilke, İsviçre'de Muzot Şatosu'nda, 1923

içimde."[646] Bu şiir, Rilke'yi otuz sene önceki Münih'te başlayan felsefe eğitimine geri döndürdü. Eski estetik profesörü Theodor Lipps, dansçıları izlerken, onların hareketlerini hem sahnede hem de kendi kaslarında hissetmenin nasıl hissettirdiğini açıklamaya çalıştığı dönemde bunu takdir edebilirdi.

İki dünya arasında kalmış bu alan, Rilke'nin ev olarak gördüğü tek yerdi, her şeyin sonunda yatıştığı yer. Onun için ev sınırlayıcıydı; kendisi pencerelerden dışarı sızan ruh, geceleri kaçan kediydi. O, bir hayalet ve bir mitti, önceleri ölü bir kız kardeşin, daha sonra, nihai olarak mükemmel bir metafor yarattığı, kendi ölümünün yazarı olarak.

1926'da bir Ekim günü Rilke bahçesinden bir buket toplarken parmağına bir gül dikeni battı. Gün geçtikçe yara kötüleşti. Önce bir koluna daha sonra diğerine yayılan septik enfeksiyon tüm vü-

cudunu istila etti. Cildinde kanlı siyah kabarcıklar çıktı ve ağzından yemek borusuna kadar uzanan yaralar korkunç susuzluğunu gidermesini imkânsız hale getirdi. Aralık ayına gelindiğinde Rilke artık sona yaklaştığını biliyordu.

Hayatının son gününde Rilke, doktorundan elini tutmasını ve zaman zaman sıkmasını istedi. Eğer uyanıksa, o da doktorun elini geri sıkıyordu. Eğer değilse, doktor onu "bilincin sınırına"[647] geri döndürmek için yatakta dik olarak oturtmalıydı. Rilke, ne hastalıktan korkuyordu –çocukluğundan buna aşinaydı– ne de ölümden.

Ölüm sadece yaşamın bir açılımıydı. Ölüm, bilinçli bir varlığın bütünüyle fiziksel maddeye dönüşmesiydi; bu, en azından kişinin gerçek olduğu konusunda kesin bir kanıt sunuyordu ki şaire göre bu her zaman apaçık bir hakikat değildi. Rilke'ye göre ölüm, diğer her şey gibi incelenecek bir "şey"di. 1906 yılında, babası öldükten kısa bir süre sonra yazdığı "Şairin Ölümü" şiirinde, Rilke ölümün yüzünü anlatmıştı: "Sanki havayla temas ettiğinde bozulan bir meyvenin / içi *gibiydi, öylesine kırılgan ve ince.*"[648] Şimdi kendi ölümüne tanıklık etmek durumundaydı.

Rilke, ölüm korkusunun, hayatının son döneminde Rodin'i ne kadar küçülttüğünü gördükten sonra, onur kırıcı hastalığıyla yüzleşmenin tek yolunun onu kucaklamak olduğuna inanıyordu. Rilke başucu defterinde, bir ruh çağırır gibi son şiirine başladı: "Gel, kabul ettiğim son şey..."[649] Ölüme dair bu "vazgeçişi" çocukluğunda geçirdiği hastalıklardan ayırdığından emin olmak için sayfanın sonuna kendisi için bir not düştü. "Önceki mucizeleri buna karıştırmayın" yazdı.

Son saatine kadar ağrı kesici almayı reddetti. İnsanların hep beraber öldüğü hastaneleri reddetti. Karısı ve kızı dahil olmak üzere refakat edilmeyi reddetti. Hastalığının ismini bilmeyi reddetti. Nedenin zehirli gül olduğuna çoktan karar vermişti – ölümü kendisine ait olacaktı. Elli birinci doğum gününden üç hafta sonra, 29 Aralık 1926'da gelen ölümünü gözleri açık bir şekilde karşıladı.

Rilke'nin son sözleri mezar taşına kazındı: *"Gül ey saf çelişki / Bütün göz kapaklarının altında / Hiç kimsenin uykusu olamamanın sevinci."* Ve o bahar, buzlar eridiğinde, güller, toprağı sıkıştıran mezar taşına aldırış etmeden tomurcuklandılar. Her şeyden habersiz, uyuyan tohumlarının etrafında, ağızlar ve gözkapakları gibi,

her şeyi içlerine almaya hazır haldeki genç taçyapraklarıyla taşın etrafında toplandılar.

Rilke'nin ölümünden sonraki pazar günü kısa bir Katolik töreni düzenlendi. Bir kemancı ve orgcu kilisenin içinde Bach çalarken, çocuklar dışarıda toplandılar ve açık mezarın etrafında bir daire oluşturdular. Uzun zamandır Rilke'nin editörlüğünü yapan Anton Kippenberg'in yanı sıra şairin İsviçre'deki hamilerinin birçoğu da törene katıldı. Anlatılanlara göre, Balthus da geldi ve dağlarda günlerce gözyaşı döktü.

Balthus yirmi yıl sonra, neredeyse kırk yaşına geldiğinde, Rilke'nin ölüme yaklaştığı yıllarda kendisine yolladığı bir dizi mektubu yayımladı. Derleme "Genç Bir Ressama Mektuplar" olarak adlandırılmıştı. Balthus on iki yaşındayken ona yazdığı ilk mektupta şair, Rodin'in ona, manevi yönden tatminkâr bir hayat sürmeye rehberlik etmek üzere on beşinci yüzyılda yazılmış olan *De Imitatione Christi* [İsa'nın Taklidi] isimli kitabı okumakla ilgili anlattığı bir hikâyeyi aktarıyordu. Rodin, kitapta "Tanrı" kelimesine her rast geldiğinde, zihninde bu kelimeyi "heykel" ile değiştirdiğini söylemişti. Bu, şöyle bölüm isimleri yaratarak harika bir sonuç vermişti: "Heykelin Önünde Alçakgönüllülük ve Hakikat ile Yürümeliyiz" ve "Dünyayı Küçümsemek ve Heykel Sanatına Hizmet Etmek Zevktir."

Rilke, Balthus'u aynı şeyi *Mitsou* ile yapmaya yönlendirdi. Çocuk, her Rilke ismiyle karşılaştığında, yerine kendi ismini koymalıydı. Rilke, Balthus'a, "Bu çalışmada senin rolün emek ve acı iken benimki daha az ve tümüyle keyiften ibaret"[650] demişti. Balthus, bu kitapla kendini kanıtlamıştı, artık kendisi bir usta olma yolunda ilerliyordu. Bunu zihninde canlandırmak, hissetmenin başlangıcıydı.

Teşekkür

Matt Weiland'a, sayısız taslak üstünde gerçekleştirdiği titiz ancak her daim esprili editörlük çalışması için teşekkür ediyorum. Ayrıca, Norton'dan Remy Cawley'e her zaman hoşgörülü bir cevabı olduğu için, temsilcim Larry Weissman'a ise erken dönemde başlayıp hep devam eden yüreklendirmeleri için teşekkürler. Bu sayfalarda yer alan tüm görsellerin basımına izin veren tüm kişi ve kurumlara minnettarım. Rainer Maria Rilke'nin torunları, özellikle de Bettina Sieber-Rilke arşivlerine girme izni vererek kitabın büyük ölçüde zenginleşmesini sağladılar.

Bugün, Rilke ve Rodin üzerine yazan herkes, Ralph Freedman, Stephen Mitchell, Edward Snow, Frederic V. Grunfeld ve Ruth Butler gibi akademisyenler, çevirmenler ve biyografi yazarlarının çalışmalarından yararlanmak durumundadır. Rilke ve Rodin üzerine oluşturulan yazına, kavrayışlı makaleleriyle büyük katkılar yapan Geoff Dyer, William Gass ve Lewis Hyde'ın çalışmaları benim için özel esin kaynakları oldu.

Birçok arkadaşım desteklerini esirgemedi: Whitney Alexander, Stephanie Bailey, Charlotte Becket, Lauren Belfer, Ben Davis, Natalie Frank, Andrew Goldstein, Ryan McPartland, Emmy Mikelson ve Kathryn Musilek. Dikkatli tercümeleri, sohbetleri ve okumaları için Rainer Ganahl'e özel teşekkürlerimi sunuyorum. Son olarak, anneme, üvey babama, erkek kardeşim Tyler'a, büyükannem ile büyükbabama ve özellikle de Babička Olga'ya yıllar boyunca tükenmeyen nezaketleri, cömertlikleri ve bana duydukları inanç için minnettarım.

Sık Kullanılan Kaynaklar

Albert E. Elsen, *Rodin's Art: The Rodin Collection of Iris and B. Gerald Cantor Center of Visual Arts at Stanford University,* Oxford University Press, Oxford, 2003.

Anna A. Tavis, *Rilke's Russia: A Cultural Encounter*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1997.

Anthony Mario Ludovici, *Personal Reminiscences of Auguste Rodin,* J. B. Lippincott, Philadelphia, 1926.

Auguste Rodin, *Cathedrals of France*, çev. Elisabeth Chase Geissbuhler, Beacon Press, Boston, 1965.

David Kleinbard, *The Beginning of Terror: A Psychological Study of Rainer Maria Rilke's Life and Work*, NYU Press, New York, 1995.

Eric Torgersen, *Dear Friend: Rainer Maria Rilke and Paula Modersohn-Becker*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2000.

Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998.

Harry Graf Kessler, *Journey to the Abyss: The Diaries of Count Harry Kessler, 1880-1918,* çev. Laird Easton, Vintage, New York, 2011.

Lou Andreas-Salomé, *Looking Back: Memoirs*, ed. Ernst Pfeiffer, çev. Breon Mitchell, Paragon House, New York, 1991.

Marcelle Tirel, *The Last Years of Rodin*, çev. R. Francis, Robert M. McBride, New York, 1925.

Paula Modersohn-Becker, *Paula Modersohn-Becker: The Letters and Journals*, ed. Günter Busch ve Liselotte von Reinken, çev. Arthur S. Wensinger ve Carole Clew Hoey, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998.

Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, çev. Jessie Lemont ve Hans Trausil, Sunwise Turn, New York, 1919. [Türkçesi: *Auguste Rodin*, çev. Semih Uçar, Nora Kitap, İstanbul, 2016.]

Rainer Maria Rilke, *Diaries of a Young Poet*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 1997.

Rainer Maria Rilke, *Letters of Rainer Maria Rilke, 1910-1926*, çev. Jane

Bannard Greene ve M.D. Herter Norton, W.W. Norton, New York, 1969. Rilke'nin bütün mektuplarındaki alıntılar aksi belirtilmedikçe bu kitaptan kullanılmıştır.

Rainer Maria Rilke, *Letters on Cézanne*, çev. Joel Agee, Macmillan, New York, 2002. [Türkçesi: *Cézanne Üzerine Mektuplar*, çev. Semih Uçar, Nora Kitap, İstanbul, 2017.]

Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, çev. M.D. Herter Norton, W.W. Norton, New York, 1934; genişletilmiş baskı: 1954. [Türkçesi: *Genç Bir Şaire Mektuplar*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2001.]

Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé: A Love Story in Letters*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 2008.

Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998.

Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996.

Ruth Butler, *Rodin in Perspective*, Prentice-Hall, Upper Saddle River, NJ, 1980.

Wolfgang Leppmann, *Rilke: A Life*, Lutterworth Press, Cambridge, UK, 1984.

Notlar

Giriş

1. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, çev. Stephen Mitchell, Random House, New York, 1984, s. 92. [Türkçesi: *Genç Bir Şaire Mektuplar*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2001.]

1. Bölüm

2. Auguste Rodin, *Cathedrals of France*, çev. Elisabeth Chase Geissbuhler, Beacon Press, Boston, 1965, s. 252.
3. Alıntılayan: Horace Lecoq de Boisbaudran, *The Training of the Memory in Art: And the Education of the Artist*, Macmillan, Londra, 1914, s. xxvi.
4. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 17.
5. Albert E. Elsen, *Rodin's Art: The Rodin Collection of Iris and B. Gerald Cantor Center of Visual Arts at Stanford University*, Oxford University Press, Oxford, 2003, s. 186.
6. Ruth Butler, *Age.*, s. 15.
7. *Age.*, s. 13.
8. Anthony Mario Ludovici, *Personal Reminiscences of Auguste Rodin*, J. B. Lippincott, Philadelphia, 1926, s. 51.
9. Ruth Butler, *Age.*, s. 18.
10. Judith Cladel, *Rodin: The Man and His Art, with Leaves from His Notebook*, Century, New York, 1917, s. 113.
11. Ronald R. Bernier, *Monument, Moment, and Memory: Monet's Cathedral in Fin de Siècle France*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2007, s. 69.
12. Frederick Lawton, *The Life and Work of Auguste Rodin*, C. Scribner's, New York, 1907, s. 19.
13. Jennifer Gough-Cooper, *Apropos Rodin*, Thames & Hudson, Londra, 2006, s. 20.
14. *Age.*, s. 16.
15. Anthony Mario Ludovici, *Age.*, s. 2.
16. Alıntılayan: Glenn F. Benge, *Antoine-Louis Barye: Sculptor of Romantic Realism*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1984, s. 37.
17. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 29.
18. Alıntılayan: *Age.*, s. 270.

2. Bölüm

19. Kaja Silverman, *Flesh of My Flesh*. Stanford University Press, Redwood City, 2009, s. 68.
20. Ellen Key'e, 3 Nisan 1903, s. 98.
21. Wolfgang Leppmann, *Rilke: A Life*, Lutterworth Press, Cambridge, UK, 1984, s. 27.
22. Magda von Hattingberg, *Rilke and Benvenuta*, çev. Cyrus Brooks, W.W. Norton, New York, 1949, s. 134.
23. David Kleinbard, *The Beginning of Terror: A Psychological Study of Rainer Maria Rilke's Life and Work*, NYU Press, New York, 1995, s. 141.
24. Arnold Bauer, *Rainer Maria Rilke*, Ungar, New York, 1972, s. 10.
25. Ludwig Ganghofer'a, 16 Nisan 1897.
26. Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 55.
27. Ludwig Ganghofer'a, 16 Nisan 1897.
28. J. F. Hendry, *The Sacred Threshold: A Life of Rainer Maria Rilke*, Carcanet New Press, Manchester, UK, 1983, s. 20.
29. Anna A. Tavis, *Rilke's Russia: A Cultural Encounter*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1997, s. 6.
30. Wolfgang Leppmann, *Age.*, s. 56.
31. R.W. Rieber (ed.), *Wilhelm Wundt in History: The Making of a Scientific Psychology*, Plenum Press, New York ve Londra, 1980, s. 36.
32. Alois Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, Getty, Los Angeles, 2000, s. 11.
33. Nancy Eisenberg, *Empathy and Its Development*, Cambridge University Press Archive, Cambridge, 1990, s. 18.
34. James Henderson, *Reconceptualizing Curriculum Development*, Routledge, Londra, 2014, s. 115.
35. Theodor Lipps, "Empathy, Inner Imitation, and Sense-Feelings", çev. Max Schertel ve Melvin Rader, *A Modern Book of Esthetics: An Anthology*, ed. Melvin Rader, Holt, Rinehart, and Winston, California, 1935 (içinde), s. 379.
36. *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*, 26 Ağustos 1898, çev. Jeffrey Moussaieff Masson, Belknap Press of Harvard University Press, 1985, s. 324.
37. Sigmund Freud, *Wit and Its Relation to the Unconscious*, Moffat, Yard, New York, 1917, s. 4n.
38. Fritz Wittels, *Freud and His Time: The Influence of the Master Psychologist on the Emotional Problems in Our Lives*, Liveright, New York, 1931, s. 71.
39. Frieda von Billow'a, 3 Ağustos 1897.
40. Alıntılayan: Jens Peter Jacobsen, *Niels Lyhne*, çev. Hanna Astrup Larsen, American-Scandinavian Foundation, New York, 1919, s. vi.
41. Wolfgang Leppmann, *Age.*, s. 73.

42. Carol Diethe, *Nietzsche's Sister and the Will to Power*, University of Illinois Press, Champaign, 2003, s. 45.
43. Biddy Martin, *Woman and Modernity: The (life)styles of Lou Andreas-Salomé*, Cornell University Press, Ithaca, 1991, s. 64.
44. Walter A. Kaufmann, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton University Press, 2013, s. 61.
45. Weaver Santaniello, *Nietzsche, God, and the Jews*, State University of New York Press, Albany, 2012, s. 32.
46. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra, a Book for All and None*, T. Fisher Unwin, Albany, 1908, s. 87. [Türkçesi: *Böyle Söyledi Zerdüşt*, çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2019.]
47. Ralph Freedman, *Age.*, s. 68.
48. *Age.*, s. 60.
49. Anna A. Tavis, *Age.*, s. 23.
50. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé: A Love Story in Letters*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 2008, s. 3-4.
51. Lou Andreas-Salomé, *Looking Back: Memoirs*, ed. Ernst Pfeiffer, çev. Breon Mitchell, Paragon House, New York, 1991, s. 68-69.
52. Julia Vickers, *Lou von Salomé: A Biography of the Woman Who Inspired Freud, Nietzsche and Rilke*, McFarland, Jefferson, NC, 2008, s. 111.
53. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, çev. Stephen Mitchell, Random House, New York, 1984, s. 55. [Türkçesi: *Genç Bir Şaire Mektuplar*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2001.]
54. David Kleinbard, *Age.*, s. 88.
55. Alıntılayan: Simon Karlinsky, *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World, and Her Poetry*, Cambridge University Press Archive, Cambridge, 1985, s. 163.
56. Alıntılayan: Angela Livingstone, *Salomé: Her Life and Work*, M. Bell Limited, East Sussex, UK, 1984, s. 109.
57. Ralph Freedman, *Age.*, s. 113.
58. Anna A. Tavis, *Age.*, s. 96.
59. J. F. Hendry, *Age.*, s. 32.
60. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *The Correspondence*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York ve London, 2006, s. 157.
61. David Kleinbard, *Age.*, s. 91.
62. Rainer Maria Rilke, *Poems from The Book of Hours*, çev. Babette Deutsch, New Directions, New York, 1975, s. 37 [Türkçesi: *Dua Saatleri Kitabı*, çev. Yüksel Özoğuz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009]
63. Julia Vickers, Age., s. 142.
64. Alıntılayan: Daniel Bullen, *The Love Lives of the Artists: Five Stories of Creative Intimacy*, Counterpoint, Berkeley, CA, 2013, s. 33.

3. Bölüm

65. Alıntılayan: Robert K. Wittman ve John Shiffman, *Priceless*, Broadway Books, New York, 2011, s. 37.
66. Alıntılayan: Victor Frisch ve Joseph T. Shipley, *Auguste Rodin*, Frederick A. Stokes, 1939, s. 410.
67. Auguste Rodin, Paul Gsell, *Art: Conversations with Paul Gsell*, University of California Press, Oakland, 1984, s. 19.
68. Albert E. Elsen, *In Rodin's Studio*, Phaidon, New York, 1980, s. 157.
69. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 48.
70. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 618
71. Ruth Butler, *Age.*, s. 48-49.
72. Clara Westhoff'a, 5 Eylül 1902. [Rilke mektubunda Rodin'in cümlelerini Fransızca yazar, *parce qu'il faut avoir une femme.*]
73. Ruth Butler, s. 49.
74. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 93.
75. *Age.*, s. 95.
76. *Age.*
77. Catherine Lampert, *Rodin: Sculpture & Drawings*, Yale University Press, New Haven, CT, 1986, s. 13.
78. Alıntılayan: T.H. Bartlett, "Auguste Rodin," *American Architect and Architecture*, C. 25, 2 Mart 1889 (içinde), s. 99.
79. Ruth Butler, *Rodin in Perspective*, Prentice-Hall, Upper Saddle River, NJ, 1980, s. 3.
80. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, s. 110.
81. Jacques De Caso ve Patricia B. Sanders, *Rodin's Sculpture*, Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco, 1977, s. 44.
82. Alıntılayan: Albert E. Elsen, *Rodin's Art: The Rodin Collection of Iris and B. Gerald Cantor Center of Visual Arts at Stanford University*, Oxford University Press, Oxford, 2003, s. 21.
83. Alıntılayan: Marie-Pierre Delclaux, *Rodin: A Brilliant Life*, Musée Rodin, Paris, 2003, s. 114.
84. Albert E. Elsen, *Age.*, s. 175.
85. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, çev. Jessie Lemont ve Hans Trausil, Sunwise Turn, New York, 1919, s. 49.
86. Albert E. Elsen, *The Gates of Hell by Auguste Rodin*, Stanford University Press, Redwood City, CA, 1985, s. 60.
87. Edmond De Goncourt ve Jules de Goncourt, *Paris and the Arts, 1851-1896: From the Goncourt Journal*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1971, s. 234.
88. Odile Ayral-Clause, *Camille Claudel: A Life*, Harry N. Abrams, New York, 2002, s. 67.

89. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, s. 184.
90. Odile Ayral-Clause, *Age.*, s. 50.
91. Alıntılayan: Alex Danchev, *Cézanne: A Life*, Pantheon Books, New York, 2012, s. 281.
92. Stefan Zweig, *The World of Yesterday: An Autobiography*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1964, s. 149.
93. Frederick Lawton, *The Life and Work of Auguste Rodin*, C. Scribner's, New York, 1907, s. 247.
94. Frederic V. Grunfeld, s. 233.
95. Alıntılayan: Angelo Caranfa, *Camille Claudel: A Sculpture of Interior Solitude*, Associated University Presses, Plainsboro, NJ, 1999, s. 103.
96. Alıntılayan: John R. Porter, "The Age of Maturity or Fate", *Claudel and Rodin: Fateful Encounter*, Musée Rodin, Paris, 2005 (içinde), s. 193.
97. Angelo Caranfa, *Age.*, s. 28.

4. Bölüm

98. Janine Burke, *The Sphinx on the Table: Sigmund Freud's Art Collection and the Development*, Bloomsbury, New York, 2009, s. 74.
99. Alıntılayan: Asti Hustvedt, *Medical Muses: Hysteria in Nineteenth-Century Paris*, A&C Black, Londra, 2012, s. 12-15.
100. Ernest Jones, *Sigmund Freud: Life and Work: The young Freud, 1856-1900*, Hogarth Press, Londra, 1953, s. 228.
101. Alıntılayan: Peter Gay, *Freud: A Life for Our Time*, W.W. Norton, New York, 2006, s. 51.
102. Max Simon Nordau, *Degeneration*, D. Appleton, New York, 1895, s. 28.
103. Albert E. Elsen, *In Rodin's Studio*, Phaidon, New York, 1980, s. 183.
104. Ruth Butler, *Rodin in Perspective*, Prentice-Hall, Upper Saddle River, NJ, 1980, s. 94.
105. Alıntılayan: Sylvie Patin, *Monet: The Ultimate Impressionist*, Harry N. Abrams, New York, 1993, s. 142.
106. Alıntılayan: Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 317.
107. Alıntılayan: "Rodin and Monet," Rodin Müzesi Eğitim Dosyaları.
108. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 384.
109. Ruth Butler, *Rodin in Perspective*, s. 94.
110. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, s. 384.
111. William G. Fitzgerald, "A Personal Study of Rodin", *The World's Work: A History of Our Time*, C. 11, Doubleday, Page, New York, 1905 (içinde), s. 6818-6834.
112. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 406.
113. Eric Torgersen, *Dear Friend: Rainer Maria Rilke and Paula Moder-*

sohn-Becker, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2000, s. 53.
114. Frederic V. Grunfeld, s. 406.
115. William G. Fitzgerald, *Age*.
116. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, çev. James Strachey, Basic Books, New York, 2010, s. 604.
117. Walter Benjamin, "Paris, Capital of the Nineteenth Century", *Walter Benjamin and the Demands of History*, Michael P. Steinberg, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1996, s. 139.
118. Frederic V. Grunfeld, s. 411.
119. Isadora Duncan, *My Life*, W.W. Norton, gözden geçirilmiş ve güncelleştirilmiş baskı, 2013, s. 55.
120. Ruth Butler, *Rodin in Perspective*, s. 104.
121. Paula Modersohn-Becker, *Paula Modersohn-Becker: The Letters and Journals*, ed. Günter Busch ve Liselotte von Reinken, çev. Arthur S. Wensinger ve Carole Clew Hoey, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 185, 192.

5. Bölüm

122. Rainer Maria Rilke, *Diaries of a Young Poet*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 1997, s. 163.
123. *Age.*, s. 175.
124. *Age.*, s. 143.
125. Paula Modersohn-Becker, *Paula Modersohn-Becker: The Letters and Journals*, ed. Günter Busch ve Liselotte von Reinken, çev. Arthur S. Wensinger ve Carole Clew Hoey, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, 198.
126. Rainer Maria Rilke, *Age.*, s. 155-156.
127. *Age.*, s. 146.
128. *Age.*, s. 155-156.
129. *Age.*, s. 157.
130. Daniel Joseph Polikoff, *In the Image of Orpheus*, Chiron Publications, Wilmette, IL, 2011, s. 202.
131. Rainer Maria Rilke, *Age.*, s. 195.
132. *Age.*, s. 168.
133. *Age.*, s. 151.
134. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, çev. Jessie Lemont ve Hans Trausil, Sunwise Turn, New York, 1919, s. 18.
135. Clara Westhoff'a, 18 Kasım 1900.
136. David Kleinbard, *The Beginning of Terror: A Psychological Study of Rainer Maria Rilke's Life and Work*, NYU Press, New York, 1995, s. 117.
137. Rainer Maria Rilke, *Diaries of a Young Poet* içinde genel gönderme.

138. Paula Modersohn-Becker, *Paula Modersohn-Becker: The Letters and Journals*, s. 496.
139. *Age.*, s. 242.
140. *Age.*, s. 255.
141. *Age.*, s. 265.
142. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé: A Love Story in Letters*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 2008, s. 41-42.
143. Clara Westhoff'a, 23 Ekim 1900.
144. Julie Weinmann'a, 25 Haziran 1902.
145. Eric Torgersen, *Dear Friend: Rainer Maria Rilke and Paula Modersohn-Becker*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2000, s. 113.
146. Julie Weinmann'a, 25 Haziran 1902.
147. Kontes Franziska von Reventlow'a, 11 Nisan 1902
148. Paula Modersohn-Becker, *Age.*, s. 267.
149. Paula Modersohn-Becker, *Age.*, s. 268-269. (Not: Becker'ın Rilke'nin adını "Reiner" olarak yazması iddiasını destekleme girişimi olabilir. Reiner Almancada "saf, temiz" demek.)
150. *Age.*, s. 270.
151. *Age.*, s. 273.
152. Gustav Pauli'ye, 8 Ocak 1902.
153. J. F. Hendry, *The Sacred Threshold: A Life of Rainer Maria Rilke*, Carcanet New Press, Manchester, UK, 1983, s. 43.
154. Julie Weinmann'a, 25 Haziran 1902.
155. Eric Torgersen, *Dear Friend*, s. 139.
156. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 440.
157. H.F. Peters, "Rilke In His Letters to Rodin", *Modern Language Quarterly*, C. 4, University of Washington, 1943, s. 3.
158. Arthur Holitscher'e, 31 Temmuz 1902.
159. Rainer Maria Rilke, *Stories of God*, çev. M.D. Herter Norton, W.W. Norton, 1992, s. 77.
160. Auguste Rodin'e, 1 Ağustos 1902.

6. Bölüm

161. Lou Andreas-Salomé'ye, 18 Temmuz 1903.
162. J. F. Hendry, *The Sacred Threshold: A Life of Rainer Maria Rilke*, Carcanet New Press, Manchester, UK, 1983, s. 45.
163. Robert Descharnes ve Jean-François Chabrun, *Auguste Rodin*, çev. Edita Lausanne, Chartwell Books, Secaucus, NJ, 1967, s. 118.
164. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, çev. Jessie Lemont ve Hans Trausil, Sunwise Turn, New York, 1919, 115. [Türkçesi: *Auguste Rodin*, çev. Semih Uçar, Nora Yayınevi, İstanbul, 2016.]

165. Clara Westhoff'a, 2 Eylül 1902.
166. Clara Westhoff'a, 19 Nisan 1906.
167. Clara Westhoff'a, 2 Eylül 1902.
168. Anita Leslie, *Rodin: Immortal Peasant*, Prentice-Hall, New York, 1937, s. 167.
169. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 366.
170. *Age.*, s. 363.
171. Alıntılayan: Donald A. Prater, *A Ringing Glass: The Life of Rainer Maria Rilke*, Clarendon Press, Oxford, 1986, s. 90.
172. Clara Westhoff'a, 2 Eylül 1902.
173. Anita Leslie, *Age.*, s. 219.
174. Clara Westhoff'a, 2 Eylül 1902.
175. Rainer Maria Rilke, *Poems from the Book of Hours*, çev. Babette Deutsch, New Directions, New York, 1941, s.17. [Türkçesi: *Dua Saatleri Kitabı*, çev. Yüksel Özoğuz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.]
176. Clara Westhoff'a, 2 Eylül 1902.
177. Clara Westhoff'a, 5 Eylül 1902.
178. Auguste Rodin ve Paul Gsell, *Art: Conversations with Paul Gsell*, University of California Press, Oakland, 1984, s. 34.
179. Clara Westhoff'a, 5 Eylül 1902.
180. Clara Westhoff'a, 5 Eylül 1902.
181. Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 174.
182. Clara Westhoff'a, 5 Eylül 1902. [Rodin'in cümlelerinin Fransızcası şöyle: *"Oui, il faut travailler, rien que travailler. Et il faut avoir patience."*]
183. Auguste Rodin'e, 11 Eylül 1902.
184. Ruth Butler, *Age.*, s. 375.
185. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 500.
186. Jean Cocteau, *Cocteau's World: An Anthology of Writings*, ed. Margaret Crosland, Dodd, Mead, New York, 1972, s. 357.
187. Alıntılayan: Sue Roe, *Gwen John: A Life*, Chatto & Windus, London, 2001, s. 101.
188. Rainer Maria Rilke, *Rodin and Other Prose Pieces*, s. 52.
189. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Parkstone Press International, New York, 2011, s. 131.
190. Clara Westhoff'a, 26 Eylül 1902.
191. Auguste Rodin'e, 22 Eylül 1902.

7. Bölüm

192. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, Parkstone Press International, New York, 2011, s. 6 [*Auguste Rodin*, çev. Semih Uçar, Nora Yayınevi, İstanbul, 2016.]
193. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, çev. Jessie Lemont ve Hans Trausil, Sunwise Turn, New York, 1919, s. 7.
194. Charles Baudelaire, *Paris Spleen*, çev. Louise Varèse, New Directions, New York, 1869, 1970, s. 15.
195. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, s. 145.
196. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé: A Love Story in Letters*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 2008, s. 116.
197. Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 176.
198. Eric Torgersen, *Dear Friend: Rainer Maria Rilke and Paula Modersohn-Becker*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2000, s. 140-141.
199. Lou Andreas-Salomé'ye, 8 Ağustos 1903.
200. Lou Andreas-Salomé'ye, 10 Ağustos 1903.
201. Alıntılayan: Lisa Gates, "Rilke and Orientalism: Another Kind of Zoo Story", *New German Critique*. S. 68, İlkbahar-Yaz, Duke University Press, Durham, NC, 1996 (içinde), s. 69.
202. Magda von Hattingberg'e, 17 Şubat 1914.
203. Jon E. Roeckelein, *Dictionary of Theories, Laws, and Concepts in Psychology*, Greenwood Publishing, Santa Barbara, CA, 1998, s. 308.
204. Alois Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, Getty, Los Angeles, 2000, s. 11.
205. Clara Westhoff'a, 27 Eylül 1902.
206. Alıntılayan: Donald A. Prater, *A Ringing Glass: The Life of Rainer Maria Rilke*, Clarendon Press, Oxford, 1986, s. 92.
207. Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, çev. Stephen Mitchell, Vintage, New York, 1985, s. 19. [Türkçesi: *Malte Laurids Brigge'nin Notları*, çev. Behçet Necatigil, Can Yayınları, İstanbul, 2018.]
208. Rainer Maria Rilke, *New Poems (1907)*, çev. Edward Snow, North Point Press, San Francisco, 1984, s. x.
209. John Banville, "Study the Panther!" *The New York Review of Books*, 10 Ocak 2013 (içinde).
210. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Age.*, s. 72-73.
211. *Age.*, s. 92.
212. Stefan Zweig, *The World of Yesterday: An Autobiography*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1964, s. 39.
213. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, çev. M.D. Herter Norton, W.W. Norton, New York, 1934; genişletilmiş baskı: 1954, s.

11-12. [Türkçesi: *Genç Bir Şaire Mektuplar*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2001.]
214. *Age.*, s. 32
215. Otto Modersohn'a, 31 Aralık 1902.
216. Paula Modersohn-Becker, *Paula Modersohn-Becker: The Letters and Journals*, ed. Günter Busch ve Liselotte von Reinken, çev. Arthur S. Wensinger ve Carole Clew Hoey, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 226.
217. Rainer Maria Rilke, *Diaries of a Young Poet*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 1997, s. 150.
218. Paula Modersohn-Becker, s. 293.
219. Eric Torgersen, *Age.*, s. 149.
220. Paula Modersohn-Becker, *Age.*, s. 305.
221. Eric Torgersen, *Age.*, s. 149.
222. E.M. Butler, *Rainer Maria Rilke*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, s. 107.
223. Paula Modersohn-Becker, *Age.*, s. 303.
224. Eric Torgersen, *Age.*, s. 151.
225. Paula Modersohn-Becker, *Age.*, s. 303.
226. *Age.*, s. 308.
227. Alıntılayan: Hugo Caudwell, *The Creative Impulse in Writing and Painting*, Macmillan, New York, 1951, s. 16.
228. Robin Skelton, *The Poet's Calling*, Heinemann, Londra, 1975, s. 5.
229. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, s. 17.
230. *Age.*, s. 12.
231. *Age.*, s. 17-19.
232. *Age.*, s. 13.
233. Alıntılayan: Michael Jackson, *The Other Shore: Essays on Writers and Writing*, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 2013, s. 95.
234. Ellen Key'e, 3 Nisan 1903.

8. Bölüm

235. Rainer Maria Rilke, *Selected Letters of Rainer Maria Rilke*, çev. R. F. C. Hull, Macmillan, Londra, 1946, s. 19.
236. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, çev. M.D. Herter Norton, W.W. Norton, New York, 1934; genişletilmiş baskı: 1954, s. 30. [Türkçesi: *Genç Bir Şaire Mektuplar*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2001.]
237. Lou Andreas-Salomé'ye, 8 Ağustos 1903.
238. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, s. 25-26
239. Lou Andreas-Salomé, *You Alone are Real to Me: Remembering Rainer Maria Rilke*, BOA Editions, Rochester, NY, 2003, s. 54.

240. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, çev. Jessie Lemont ve Hans Trausil, Sunwise Turn, New York, 1919, s. 48. [Türkçesi: *Auguste Rodin*, çev. Semih Uçar, Nora Kitap, İstanbul, 2016.]
241. Rainer Maria Rilke, *Poems of Rainer Maria Rilke*, "Sunuş" H. T. Tobias A. Wright, Tobias A. Wright, New York, 1918, s. xxxiv-xxxv.
242. Henry F. Fullenwider, "Rilke and His Reviewers: An Annotated Bibliography." University of Kansas Publications, Lawrence, 1978, s. 6-8.
243. Rainer Maria Rilke, *Briefe an Auguste Rodin*, Insel-Verlag, Leipzig, 1928, s. 67. [Almanca baskısı: *"Denn mit diesem kleinen Buch hat Ihr Werk nicht aufgehört, mich zu beschäftigen . . . und von diesem Moment an wird es da sein in jeder Arbeit, in jedem Buch, das zu vollenden mir noch erlaubt sein wird."*]
244. *Age.*, s. 68.
245. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 375.
246. Rainer Maria Rilke, *Selected Letters of Rainer Maria Rilke*, çev. R. F. C. Hull, Macmillan, Londra, 1946, s. 21. [Türkçesi: Türkçesi: *Dua Saatleri Kitabı*, çev. Yüksel Özoğuz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009 (içinde).]
247. Lou Andreas-Salomé, *Looking Back: Memoirs*, ed. Ernst Pfeiffer, çev. Breon Mitchell, Paragon House, New York, 1991, s. 79.
248. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *The Correspondence*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York ve London, 2006, s. 44.
249. *Age*, s. 90.
250. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé: A Love Story in Letters*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 2008, s. 67.
251. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *The Correspondence*, s. 65.
252. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé: A Love Story in Letters*, s. 67.
253. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Age.*, s. 45.
254. Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 184.
255. Lou Andreas-Salomé'ye, 8 Ağustos 1903.
256. Lou Andreas-Salomé'ye, 18 Temmuz 1903.
257. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé*, s. 56.
258. *Age.*, s. 59.
259. Eric Torgersen, *Dear Friend: Rainer Maria Rilke and Paula Modersohn-Becker*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2000, s. 133.

260. *Age.*, s. 130.
261. Paula Modersohn-Becker, *Paula Modersohn-Becker: The Letters and Journals*, ed. Günter Busch ve Liselotte von Reinken, çev. Arthur S. Wensinger ve Carole Clew Hoey, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 305.
262. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Age.*, s. 62.
263. *Age.*, s. 88.
264. Wolfgang Leppmann, *Rilke: A Life*, Lutterworth Press, Cambridge, UK, 1984, s. 194.
265. Stefan Zweig, *The World of Yesterday: An Autobiography*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1964, s. 141.
266. Clara Westhoff'a, 27 Temmuz 1904.
267. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, çev. M.D. Herter Norton, W.W. Norton, New York, 1934; genişletilmiş baskı: 1954, s. 33-39. [Türkçesi: *Genç Bir Şaire Mektuplar*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2001.]
268. *Age.*, s. 19.
269. *Age.*, s. 34.
270. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé*, s. 261.
271. Ellen Key'e, 3 Nisan 1903.
272. Lou Andreas-Salomé'ye, 13 Mayıs 1904.
273. Lou Andreas-Salomé'ye, 12 Mayıs 1904.
274. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé*, s. 117.
275. *Age.*, s. 119.
276. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, s. 53.
277. *Age.*, s. 54-58.
278. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *The Correspondence*, s. 137.
279. Alıntılayan: Scott Appelrouth ve Laura Desfor Edles, *Classical and Contemporary Sociological Theory: Text and Readings*, Pine Forge Press, Thousand Oaks, CA, 2008, s. 262-273.
280. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, s. 101.
281. Alıntılayan: Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-siècle France*, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 1992, s. 313.
282. Rainer Maria Rilke, *Selected Letters of Rainer Maria Rilke*, s. 76.
283. Clara Westhoff'a, 16 Haziran 1905.
284. Paula Modersohn-Becker, *Age.*, s. 375.
285. Alıntılayan: Diane Radycki, *Paula Modersohn-Becker: The First Modern Woman Artist*, Yale University Press, New Haven, CT, 2013, s. 130.
286. Paula Modersohn-Becker, *Age.*, s. 377-378.

287. Ralph Freedman, *Age.*, s. 228.
288. Auguste Rodin, *Correspondance de Rodin, II*, Editions du Musée Rodin, 1987, s. 167. [Fransızcadan: *C'est le besoin de vous revoir, mon Maître, et de vivre un moment la vie ardente de vos belles choses, qui m'agitent.*]
289. Clara Westhoff'a, 7 Eylül 1905, Fransızca.
290. Clara Westhoff'a, 7 Eylül 1905.
291. Eric Torgersen, *Age.*, s. 178.
292. Rainer Maria Rilke, *Diaries of a Young Poet*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 1997, s. 166.
293. Alıntılayan: Malcolm MacDonald, *Varèse: Astronomer in Sound*, Kahn & Averill, Londra, 2003, s. 15.
294. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 497.
295. Louise Varèse, *Varèse: A Looking-Glass Diary*, New York: W.W. Norton, 1972, s. 34.
296. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 493.
297. Edgard Varèse, "The Liberation of Sound." *Audio Culture: Readings in Modern Music*, eds. Christoph Cox ve Daniel Warner, A&C Black, Londra, 2004 (içinde). İlk yayımlandığı baskı: 1936, s. 18.
298. Clara Westhoff'a, 15 Eylül 1905.
299. Rainer Maria Rilke, *Selected Letters of Rainer Maria Rilke*. s. 78.
300. Clara Westhoff'a, 15 Eylül 1905.
301. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 502-503.
302. *Age.*, s. 495.
303. *Age.*, s. 493.
304. Lou Andreas-Salomé, *Looking Back*, s. 78.
305. Kontes Luise Schwerin'e, 10 Eylül 1905.
306. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 493.
307. Arthur Holitscher'e, 13 Aralık 1905.
308. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 492.

9. Bölüm

309. Victor Frisch ve Joseph T. Shipley, *Auguste Rodin*, Frederick A. Stokes, 1939, s. 272.
310. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 492.
311. Arthur Holitscher'e, 13 Aralık 1905.
312. Rainer Maria Rilke, *Selected Letters of Rainer Maria Rilke*, çev. R. F. C. Hull, Macmillan, Londra, 1946, s. 77.
313. Arthur Holitscher'e, 13 Aralık 1905.
314. Rainer Maria Rilke, *Age.*, s. 82.
315. *Age.*, s. 81.
316. *Age.*, s. 77.

317. Clara Westhoff'a, 2 Aralık 1905.
318. Auguste Rodin, *Cathedrals of France*, çev. Elisabeth Chase Geissbuhler, Beacon Press, Boston, 1965, s. 203.
319. Auguste Rodin, "The Gothic in France", *The North American Review*, C. 207, 1918 (içinde), s. 116.
320. Auguste Rodin, *Cathedrals of France*, s. 206.
321. Rainer Maria Rilke, *Age.*, s. 81. [Rodin alıntısı Fransızcadan çevrilmiştir].
322. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 503.
323. *Age.*, s. 421.
324. Rainer Maria Rilke, *Age.*, s. 84.
325. Ralph Freedman, "Das Stunden-Buch and Das Buch der Bilder: Harbingers of Rilke's Maturity", *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*, ed. Erika A. Metzger ve Michael M. Metzger, Camden House, Rochester, NY, 2001 (içinde), s. 90.
326. Rainer Maria Rilke, *Age.*, s. 83.
327. David Kleinbard, *The Beginning of Terror: A Psychological Study of Rainer Maria Rilke's Life and Work*, NYU Press, New York, 1995, s. 131.
328. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 504.
329. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 427.
330. Karl von der Heydt'e, Paskalya'dan sonraki çarşamba, 1906.
331. George Bernard Shaw, "G.B.S. On Rodin", *The Nation*, Londra, Aralık 1912.
332. Ruth Butler, *Age.*, s. 391.
333. *Age.*, s. 390.
334. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 511.
335. Ruth Butler, *Age.*, s. 390.
336. Ruth Butler, *Rodin in Perspective*, Prentice-Hall, Upper Saddle River, NJ, 1980, s. 120.
337. Alvin Langdon Coburn, *Alvin Langdon Coburn, Photographer*, ed. Helmut ve Alison Gernsheim, Dover, New York, 1978, s. 40.
338. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 570.
339. George Bernard Shaw, *Age.*
340. Alıntılayan: Sally Peters, *Bernard Shaw: The Ascent of the Superman*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 235.

10. Bölüm

341. Marcelle Tirel, *The Last Years of Rodin*, çev. R. Francis, Robert M. McBride, New York, 1925, s. 75-76.
342. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 522.
343. *Age.*, s. 517.

344. *Age.*, 514.
345. Frederick Lawton, *The Life and Work of Auguste Rodin*, C. Scribner's, New York, 1907, s. 276.
346. Alıntılayan: Auguste Rodin, Dominique Viéville, *Rodin: The Figures of Eros: Drawings and Watercolours, 1890-1917*, Musée Rodin, Paris, 2006, s. 64.
347. Alexander Sturgis, *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, CT, 2006, s. 166.
348. Marcelle Tirel, *Age.*, s. 75-76.
349. Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, çev. Basil Creighton, Viking, New York, 1946, s. 136.
350. Jean Cocteau, *Paris Album: 1900-1914*, W.H. Allen, Londra, 1956, s. 108-109.
351. Isadora Duncan, *My Life*, W.W. Norton, gözden geçirilmiş ve güncellenmiş baskı, New York, 2013, s. 74-75.
352. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 457.
353. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 487.
354. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 415.
355. Bernard Harper Friedman, *Gertrude Vanderbilt Whitney: A Biography*, Doubleday, New York, 1978, s. 288.
356. James Wyman Barrett, *Joseph Pulitzer and his World*, Vanguard, New York, 1941, s. 288.
357. Rainer Maria Rilke, *Selected Letters of Rainer Maria Rilke*, çev. R. F. C. Hull, Macmillan, Londra, 1946, s. 86.
358. Judith Cladel, *Rodin*, çev. James Whitall, Harcourt, Brace, New York, 1937, s. 203.
359. Auguste Rodin'e, 12 Mayıs 1906.
360. William Rothenstein, *Since Fifty*, 3. cilt, Faber & Faber, Londra, 1939, s. 314-315.
361. Lou Tellegen, *Women Have Been Kind: The Memoirs of Lou Tellegen*, Vanguard, New York, 1931, s. 80.
362. Alıntılayan: Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 564.
363. Online alıntı: Anthony Ludovici, *Confessions of an Anti-Feminist: The Autobiography of Anthony M. Ludovici*, ed. John V. Day, Counter-Currents.
364. Anthony Mario Ludovici, *Personal Reminiscences of Auguste Rodin*, J. B. Lippincott, Philadelphia, 1926, s. vii.
365. Anthony M. Ludovici, "Rilke's Rodin", *London Forum*, C. 1, S. 1, 1946 (içinde), s. 41-50.
366. Ruth Butler, *Age.*, s. 480.
367. Anthony Ludovici, *Age.*

368. Clara Westhoff'a, 28 Haziran 1907.
369. Anthony M. Ludovici, *Age.*, s. 41-50.
370. Paula Modersohn-Becker, *Paula Modersohn-Becker: The Letters and Journals*, ed. Günter Busch ve Liselotte von Reinken, çev. Arthur S. Wensinger ve Carole Clew Hoey, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 384.
371. Clara Westhoff'a, 12 Mayıs 1906
372. Auguste Rodin'e, 12 Mayıs 1906.
373. Lou Andreas-Salomé, *Looking Back: Memoirs*, ed. Ernst Pfeiffer, çev. Breon Mitchell, Paragon House, New York, 1991, s. 78.
374. Auguste Rodin'e, 12 Mayıs 1906.
375. Clara Westhoff'a, 14 Haziran 1906.
376. Alıntılayan: Diane Radycki, *Paula Modersohn-Becker: The First Modern Woman Artist*. Yale University Press, New Haven, CT, 2013, s. 136.
377. Paula Modersohn-Becker, s. 408.
378. Clara Westhoff'a, 29 Haziran 1906.
379. Rainer Maria Rilke, "L'Ange du Méridien", *New Poems*, çev. Edward Snow, Macmillan, New York, 2001, s. 5. [Türkçesi: *Yeni Şiirler*, çev. Yüksel Pazarkaya, Cem Yayınevi, İstanbul, 2010.]
380. Rainer Maria Rilke, *Rodin and Other Prose Pieces*, çev. G. Craig Houston, Quartet Books, Londra, 1986, s. 39.
381. Karl von der Heydt'e, 31 Temmuz 1906.
382. Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 175.
383. Clara Westhoff'a, 17 Aralık 1906.
384. Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, çev. Stephen Mitchell, Vintage, New York, 1985, s. 250. [Türkçesi: *Malte Laurids Brigge'nin Notları*, çev. Behçet Necatigil, Can Yayınları, İstanbul, 2018.]
385. Rainer Maria Rilke, *Selected Letters of Rainer Maria Rilke*, s. 115.
386. Elisabeth von der Heydt'e, 10 Şubat 1907.
387. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé: A Love Story in Letters*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 2008, s. 192.
388. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, çev. Stephen Mitchell, Random House, New York, 1984, s. 40. [Türkçesi: *Genç Bir Şaire Mektuplar*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2001.]

11. Bölüm

389. Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, Ivan R. Dee, Chicago, 1997, s. xvi-xvii
390. Ursula Helg, "'Thus we forever see the ages as they appear mirrored

in our spirits': Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy as: longseller, or the birth of artistic modernism from the spirit of the imagined other", *Journal of Art Historiography*, S. 12, Haziran 2015 (içinde), s. 3.

391. Wilhelm Worringer, *Age.*, s. xxx.
392. Alıntılayan: Neil H. Donahue, *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, Penn State Press, University Park, PA, 1995, s. 1.
393. Alıntılayan: Neil H. Donahue, *Age.*, s. 70.
394. Alıntılayan: Alex Danchev, *Georges Braque: A Life*, Arcade, New York, 2005, s. 79.
395. André Malraux, *Picasso's Mask*, Da Capo, Boston, 1995, s. 11.
396. Alıntılayan: Mary Ann Caws, *Pablo Picasso*, Reaktion, Clerkenwell, 2005, s. 32.
397. Herman Bernstein, *With Master Minds: Interviews*, Universal Series, New York, 1913, s. 126.
398. Alıntılayan: Catherine Chevillot (ed.), *Leaving Rodin behind? Sculpture in Paris, 1905-1914*, Musee d'Orsay, Paris, 2009.
399. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 578.
400. Alıntılayan: David W. Galenson, *Old Masters and Young Geniuses: The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 2011, s. 115.
401. Pam Meecham ve Julie Sheldon, *Modern Art: A Critical Introduction*, Routledge, London ve New York, 2000, s. 88.
402. Dorothy M. Kosinski, Jay McKean Fisher ve Steven A. Nash, *Matisse: Painter as Sculptor*, Yale University Press, New Haven, CT, 2007, s. 106.
403. André Gide, *Journals: 1889-1913*, çev. Justin O'Brien, University of Illinois Press, Urbana ve Chicago, 2000, s. 174.
404. Henri Matisse, Jack D. Flam, *Matisse on Art*, University of California Press, Berkeley, 1995, s. 126.
405. Jean Leymarie, *Henri Matisse*, S. 2, University of California Press, Berkeley, 1966, s. 20.
406. Catherine Lampert, *Rodin*, Royal Academy of Arts, Londra, 2006, s. 15.
407. Jennifer Gough-Cooper, *Apropos Rodin*, Thames & Hudson, Berkeley, 2006, s. 56.
408. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 407.
409. Mary French, *Memories of a Sculptor's Wife*, Houghton Mifflin, Boston ve New York, 1928, s. 203.
410. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 530.
411. Harry Graf Kessler, *Journey to the Abyss: The Diaries of Count Harry*

Kessler, 1880-1918, çev. Laird Easton, Vintage, New York, 2011, s. 495.

412. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 570.
413. Helen Zimmern, "Auguste Rodin Loquitur", *The Critic*, C. 41, 1902, s. 518.
414. Alıntılayan: Jerry Saltz, *Seeing Out Loud: The Village Voice Art Columns*, The Figures, Great Barrington, MA, 2003, s. 38.
415. Alıntılayan: Hilary Spurling, *The Unknown Matisse: A Life of Henri Matisse: The Early Years, 1869-1908*, University of California Press, 2001, s. 378.
416. Henri Matisse, Jack D. Flam, *Age.*, s. 81.
417. Alıntılayan: Francis Steegmuller, *Cocteau: A Biography*, Little, Brown, New York, 1970, s. 38.
418. Jean Cocteau, *Paris Album: 1900-1914*, W.H. Allen, Londra, 1956, s. 134.

12. Bölüm

419. Clara Westhoff'a, 7 Haziran 1907.
420. Clara Westhoff'a, 13 Haziran 1907.
421. Paula Modersohn-Becker, *Paula Modersohn-Becker: The Letters and Journals*, ed. Günter Busch ve Liselotte von Reinken, çev. Arthur S. Wensinger ve Carole Clew Hoey, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 413.
422. *Age.*, s. 409.
423. *Age.*, s. 418.
424. Alıntılayan: Kaja Silverman, *Flesh of My Flesh*, Stanford University Press, Redwood City, CA, 2009, s. 72.
425. Clara Westhoff'a, 30 Ağustos 1907.
426. Clara Westhoff'a, 26 Haziran 1907.
427. Clara Westhoff'a, 19 Haziran 1907.
428. Clara Westhoff'a, 21 Haziran 1907.
429. Clara Westhoff'a, 13 Eylül 1907.
430. Alex Danchev, *Cézanne: A Life*, Pantheon, New York, 2012, s. 3.
431. Jacqueline Munck, "Vollard and the Fauves: Derain and Vlaminck", *Cézanne to Picasso*, Metropolitan Museum of Art, New York, 2006, s. 127.
432. Alıntılayan: Hilary Spurling, *The Unknown Matisse: A Life of Henri Matisse: The Early Years, 1869-1908*, University of California Press, Oakland, 2001, s. 371.
433. Rainer Maria Rilke, *Letters on Cézanne*, çev. Joel Agee, Macmillan, New York, 2002, s. 31.
434. *Age.*, s. 74-75.
435. *Age.*, s. 27.

436. *Age.*, s. 71.
437. *Age.*, s. 28.
438. *Age.*, s. 76.
439. Alıntılayan: *Age.*, s. x.
440. *Age.*, s. xix-xx.
441. Anna A. Tavis, "Rilke and Tolstoy: The Predicament of Influence", *The German Quarterly*, C. 65, S. 2, Bahar 1992, s. 192-200.
442. Harry Graf Kessler, *Journey to the Abyss: The Diaries of Count Harry Kessler, 1880-1918*, çev. Laird Easton, Vintage, New York, 2011, s. 539.
443. Paul Cézanne, *Conversations with Cézanne*, ed. Michael Doran, University of California Press, Oakland, 2001, s. 6.
444. Rainer Maria Rilke, *Age.*, s. 57.
445. *Age.*, s. 39.
446. Clara Westhoff'a, 19 Ekim 1907.
447. Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, çev. Stephen Mitchell, Vintage, New York, 1985, s. 72. [Türkçesi: *Malte Laurids Brigge'nin Notları*, çev. Behçet Necatigil, Can Yayınları, İstanbul, 2018.]
448. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, çev. Jessie Lemont ve Hans Trausil, Sunwise Turn, New York, 1919, s. 29. [Türkçesi: *Auguste Rodin*, çev. Semih Uçar, Nora Kitap, İstanbul, 2016.]
449. Rainer Maria Rilke, *Letters on Cézanne*, s. 305.
450. Hans Belting, *The Invisible Masterpiece*, çev. Helen Atkins. University of Chicago Press, Chicago, 2001, s. 247.
451. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 520.
452. Wolfgang Leppmann, *Rilke: A Life*, Lutterworth Press, Cambridge, UK, 1984, s. 232.
453. Valery David-Rhonfeld'e, 4 Aralık 1894.
454. Lou Andreas-Salomé, *Looking Back: Memoirs*, ed. Ernst Pfeiffer, çev. Breon Mitchell, Paragon House, New York, 1991, s. 83.
455. Clara Westhoff'a, 4 Kasım 1907.
456. David Kleinbard, *The Beginning of Terror: A Psychological Study of Rainer Maria Rilke's Life and Work*, NYU Press, New York, 1995, s. 193.
457. Clara Westhoff'a, 11 Kasım 1907. [Fransızcadan çeviri.]
458. Clara Westhoff'a, 11 Kasım 1907.
459. David Kleinbard, *The Beginning of Terror: A Psychological Study of Rainer Maria Rilke's Life and Work*, NYU Press, New York, 1995, s. 193.
460. Alıntılayan: Wolfgang Leppmann, *Age.*, s. 234.
461. Paula Modersohn-Becker, s. 424.
462. *Age.*, s. 425.
463. Eric Torgersen, *Dear Friend: Rainer Maria Rilke and Paula Moder-*

sohn-Becker, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2000, s. 222.

464. *Age.*, s. 223.

13. Bölüm

465. Clara Westhoff'a, 14 Haziran 1906.
466. Alfred Schaer'a, 26 Şubat 1924.
467. *Correspondance de Rodin, III.* Editions du Musée Rodin, 1987, s. 39. [Fransızcası: *venez vous demain dans l'après midi à Meudon, si vous le pouvez*]
468. *Age.*, s. 44. [Fransızcası: *je suis enfermé chez moi comme le noyau l'est dans son fruit.*]
469. *Age.*, s. 44. [Fransızcası: *j'aurai du plaisir à vous voir, à causer, à vous montrer des antiques.*]
470. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 297.
471. Alıntılayan: Christian Borngräber, *Berliner Design-Handbuch*, Merve, Berlin, 1987, s. 61. [Almancası: *"die große fruchtbare Ebene."*]
472. David Kleinbard, *The Beginning of Terror: A Psychological Study of Rainer Maria Rilke's Life and Work*, NYU Press, New York, 1995, s. 195.
473. Harry Graf Kessler, *Journey to the Abyss: The Diaries of Count Harry Kessler, 1880-1918*, çev. Laird Easton, Vintage, New York, 2011, s. 554.
474. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 551.
475. Clara Westhoff'a, 3 Eylül 1908.
476. Clara Westhoff'a, 3 Eylül 1908.
477. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 459.
478. Frederic V. Grunfeld, s. 554.
479. Clara Westhoff'a, 3 Kasım 1909.
480. Alıntılayan: Malcolm MacDonald, *The Symphonies of Havergal Brian*, Kahn & Averill, Londra, 1983, s. 249.
481. Clara Westhoff'a, 3 Kasım 1909.
482. Frederick Brown, *An Impersonation of Angels: A Biography of Jean Cocteau*, Viking, New York, 1968, s. 30-31.
483. *Age.*, s. 135.
484. William H. Gass, *Reading Rilke: Reflections on the Problems of Translation*, Knopf, New York, 1999, s. 132.
485. Rainer Maria Rilke, *Selected Poems/Ausgewahlte Gedichte: A Dual-Language Book*, ed. ve çev. Stanley Appelbaum, Dover, New York, 2011, s. 141.
486. Rainer Maria Rilke, *Selected Poems: With Parallel German Text*, çev.

Susan Ranson ve Marielle Sutherland, Oxford University Press, Oxford, 2011, s. 53.

487. Rainer Maria Rilke, *Requiem and Other Poems*, çev. J. B. Leishman, Hogarth, Londra, 1949, s. 136.
488. Rainer Maria Rilke, *Age*, s. 139-140.
489. Rainer Maria Rilke, *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, çev. Stephen Mitchell, Vintage, New York, 1989, s. 29.
490. Auguste Rodin'e, 29 Aralık 1908.
491. Anton Kippenberg'e, 2 Ocak 1909.
492. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé: A Love Story in Letters*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 2008, s. 164.
493. Jakob Baron Uexküll'e, 19 Ağustos 1909.
494. Lou Andreas-Salomé'ye, 23 Ekim 1909.
495. Harry Graf Kessler, *Age.*, s. 495.
496. F. W. van Heerikhuizen, *Rainer Maria Rilke: His Life and Work*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1951, s. 241.
497. Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 299.
498. Anton Kippenberg'e, Kutsal Cuma, 1910.
499. Alıntılayan: Rainer Maria Rilke, *The Book of Hours: Prayers to a Lowly God*, çev. Annemarie S. Kidder, Northwestern University Press, Evanston, 2001, s. x.
500. Georg Brandes'e, 28 Kasım 1909.
501. Alan Sheridan, *André Gide: A Life in the Present*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2000, s. 221.
502. *The Letters of Rainer Maria Rilke and Princess Marie Von Thurn und Taxis*, New Directions, New York, 1958, s. 1.
503. Alıntılayan: Rainer Maria Rilke, *Sonnets to Orpheus*, çev. Willis Barnstone, Shambhala, Boston ve London, 2013.
504. Angela Livingstone, *Salomé, Her Life and Work*, M. Bell, East Sussex, 1984, s. 101.
505. Alıntılayan: Ulrich Baer, *The Rilke Alphabet*, Fordham University Press, New York, 2014, s. 53.
506. Nora Wydenbruck, *Rilke, Man and Poet: A Biographical Study*, Greenwood Press, Westport, CT, 1950, s. 181.
507. *The Letters of Rainer Maria Rilke and Princess Marie Von Thurn und Taxis*, s. 3.

14. Bölüm

508. Harry Graf Kessler, *Journey to the Abyss: The Diaries of Count Harry Kessler, 1880-1918*, çev. Laird Easton, Vintage, New York, 2011, s. 495.

509. Marcelle Tirel, *The Last Years of Rodin*, çev. R. Francis, Robert M. McBride, New York, 1925, s. 32.
510. *The Letters of Rainer Maria Rilke and Princess Marie Von Thurn und Taxis*, New Directions, New York, 1958, s. 23.
511. Clara Westhoff'a, 15 Eylül 1905.
512. Lou Andreas-Salomé, *You Alone Are Real to Me: Remembering Rainer Maria Rilke*, BOA Editions, Rochester, 2003, s. 51.
513. Clara Westhoff'a, 3 Eylül 1908.
514. Rainer Maria Rilke, *Selected Letters of Rainer Maria Rilke*, çev. R. F. C. Hull, Macmillan, Londra, 1946, s. 359.
515. Clara Rilke'ye, 4 Eylül 1908.
516. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra: A Book for All and None*, çev. Thomas Wayne, Algora, New York, 2003, s. 59.
517. Clara Westhoff'a, 24 Haziran 1907.
518. Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, çev. Jessie Lemont ve Hans Trausil, Sunwise Turn, New York, 1919, s. 39.
519. Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, çev. M.D. Herter Norton, W.W. Norton, New York, 1934; genişletilmiş baskı: 1954, 77-78. [Türkçesi: *Genç Bir Şaire Mektuplar*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 2001.]
520. *Age.*, s. 13.
521. *Age.*, s. 76-78.

15. Bölüm

522. Sylvia Beach, "A Musée Rodin in Paris", *The International Studio*, C. 62, 1917, s. xlii-xliv.
523. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 461.
524. *Age.*, s. 462.
525. Alıntılayan: Henri Matisse, *Matisse on Art*, ed. Jack Flam, University of California Press, Berkeley ve Los Angeles, 1995, s. 261.
526. Francis Steegmuller, *Cocteau: A Biography*, Little, Brown, New York, 1970, s. 21.
527. Jean Cocteau, *Paris Album: 1900-1914*, W.H. Allen, Londra, 1956, s. 133.
528. Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, çev. Stephen Mitchell, Vintage, New York, 1985, s. 3. [Türkçesi: *Malte Laurids Brigge'nin Notları*, çev. Behçet Necatigil, Can Yayınları, İstanbul, 2018.]
529. *Age.*, s. 6.
530. *Age.*, s. 260.
531. David Kleinbard, *The Beginning of Terror: A Psychological Study of Rainer Maria Rilke's Life and Work*, NYU Press, New York, 1995, s. 51.

532. Rainer Maria Rilke, *Age.*, s. 189.
533. *Age.*, s. 260.
534. Clara Westhoff'a, 19 Ekim 1907.
535. Rainer Maria Rilke, *Selected Letters of Rainer Maria Rilke*, çev. R. F. C. Hull, Macmillan, Londra, 1946, s. 184.
536. Alıntılayan: George C. Schoolfield, "Malte Laurids Brigge", In *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*. ed. Erika A. Metzger ve Michael M. Metzger, Camden House, Rochester, NY, 2001 (içinde), s. 185.
537. Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 300.
538. *Age.*, s. 301.
539. Clara Westhoff'a, 6 Temmuz 1906.
540. Henry F. Fullenwider, *Rilke and His Reviewers: An Annotated Bibliography*, University of Kansas Publications, Lawrence, 1978, s. 2-3.
541. Ralph Freedman, *Age.*, s. 314.
542. Rainer Maria Rilke, *Age.*, s. 9-10.
543. Rainer Maria Rilke, *Selected Letters of Rainer Maria Rilke*, s. 184-185.
544. Clara Westhoff'a, 21 Aralık 1910.
545. Clara Westhoff'a, 26 Kasım 1910.
546. Alıntılayan: Lisa Gates, "Rilke and Orientalism: Another Kind of Zoo Story", *New German Critique*, S. 68, İlkbahar-Yaz 1996 (içinde), s. 61.
547. Clara Westhoff'a, 3 Kasım 1909.
548. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé: A Love Story in Letters*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 2008, s. 190.

16. Bölüm

549. Rainer Maria Rilke, *Selected Letters of Rainer Maria Rilke*, çev. R. F. C. Hull, Macmillan, Londra, 1946, s. 125.
550. Viktor Emil von Gebsattel'e, 14 Ocak 1912.
551. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 605.
552. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 471.
553. *The Letters of Rainer Maria Rilke and Princess Marie Von Thurn und Taxis*, New Directions, New York, 1958, s. 18.
554. Sjeng Scheijen, *Diaghilev: A Life*, Oxford University Press, Oxford, 2010, s. 248-249.
555. Alıntılayan: Derek Parker, *Nijinsky: God of the Dance*, Equation, Wellingborough, 1988, s. 125.

556. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 606.
557. Ruth Butler, *Age.*, s. 472.
558. Harry Graf Kessler, *Journey to the Abyss: The Diaries of Count Harry Kessler, 1880-1918*, çev. Laird Easton, Vintage, New York, 2011, s. 601.
559. Sjeng Scheijen, *Age.*, s. 249.
560. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 600.
561. Ruth Butler, *Age.*, s. 458.
562. Marcelle Tirel, *The Last Years of Rodin*, çev. R. Francis, Robert M. McBride, New York, 1925, s. 56.
563. "Rodin and Duchess Quarrel", *New York Times*, 16 Eylül 1912.
564. Ruth Butler, *Age.*, s. 474.
565. Princess Marie von Thurn und Taxis'e, 21 Mart 1913.
566. Lou Andreas-Salomé'ye, 28 Aralık 1911.
567. Ruth Butler, *Age.*, s. 474.
568. *Age.*, s. 474.
569. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 608.
570. Mary McAuliffe, *Twilight of the Belle Epoque: The Paris of Picasso, Stravinsky, Proust*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2014, s. 231.
571. Denys Sutton, *Triumphant Satyr: The World of Auguste Rodin*, Hawthorn, New York, 1966, s. 80.

17. Bölüm

572. Sigmund Freud, "On Transience", *Writings on Art and Literature*, Stanford University Press, Redwood City, CA, 1997, s. 176.
573. Julia Vickers, *Lou von Salomé: A Biography of the Woman Who Inspired Freud, Nietzsche and Rilke*, McFarland, Jefferson, NC, 2008, s. 159.
574. Lou Andreas-Salomé, *Looking Back: Memoirs*, ed. Ernst Pfeiffer, çev. Breon Mitchell, Paragon House, New York, 1991, s. 104.
575. Lou Andreas-Salomé, *The Freud Journal*, Basic Books, New York, 1964, s. 169.
576. Lou Andreas-Salomé, *The Erotic*, Transaction, New Brunswick ve Londra, 2012, s. 24.
577. Anna Freud, *Gedichte, Prosa*, Übersetzungen, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 2014, s. 48. [Almancası: "*Hast Du in München wirklich den Dichter Rilke kennengelernt? Wieso? Und wie ist er?*"]
578. Sigmund Freud, *Age.*, s. 176.
579. *Age.*, s. 178-179.
580. Rainer Maria Rilke, *The Poetry of Rilke*, çev. Edward Snow, Macmillan, New York, 2009, s. 283.
581. *The Letters of Rainer Maria Rilke and Princess Marie Von Thurn und Taxis*, New Directions, New York, 1958, s. 21.
582. Princess Marie von Thurn und Taxis'e, 12 Temmuz 1912.
583. Lou Andreas-Salomé'ye, 20 Ocak 1912.

584. Sigmund Freud ve Lou Andreas-Salomé, *Letters*, ed. Ernst Pfeiffer, çev. William ve Elaine Robson-Scott, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1966, s. 39.
585. Lou Andreas-Salomé'ye, 28 Aralık 1911.
586. Rainer Maria Rilke, *Duino Elegies and Sonnets to Orpheus*, çev. Stephen Mitchell, Random House, New York, 2009, s. 3.
587. *The Letters of Rainer Maria Rilke and Princess Marie Von Thurn und Taxis*, s. 30.
588. Viktor Emil von Gebsattel'e, 14 Ocak 1912.
589. Viktor Emil von Gebsattel'e, 24 Ocak 1912.
590. Lou Andreas-Salomé, *The Freud Journal*, s. 184.
591. Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 364.
592. *The Letters of Rainer Maria Rilke and Princess Marie Von Thurn und Taxis*, s. 95.
593. Ralph Freedman, *Age.*, s. 364.
594. *Age.*, s. 365.

18. Bölüm

595. Auguste Rodin, *Cathedrals of France*, çev. Elisabeth Chase Geissbuhler, Beacon Press, Boston, 1965, s. 184.
596. *Age.*, s. 186.
597. *Age.*, s. 161.
598. *Age.*, s. 160.
599. *Age.*, s. 118.
600. Frederic V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Da Capo Press, Boston, 1998, s. 619.
601. Auguste Rodin, *Age.*, s. 245.
602. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 620.
603. *Age.*, s. 621.
604. Magda von Hattingberg, *Rilke and Benvenuta*, çev. Cyrus Brooks, W.W. Norton, New York, 1949, s. 66.
605. Lou Andreas-Salomé'ye, 8 Ağustos 1903.
606. Clara Westhoff'a, 5 Eylül 1902.
607. Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1998, s. 378.
608. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 596.
609. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Rilke and Andreas-Salomé: A Love Story in Letters*, çev. Edward Snow ve Michael Winkler, W.W. Norton, New York, 2008, s. 244.
610. Princess Marie von Thurn und Taxis, 30 Ağustos 1910.
611. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Age.*, s. 242.
612. Rainer Maria Rilke, *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, çev. Stephen Mitchell, Vintage, New York, 1989, s. 313.

613. Nora Wydenbruck, *Rilke, Man and Poet: A Biographical Study*, Greenwood, Westport, CT, 1950, s. 264.
614. Ruth Butler, *Rodin: The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, CT, 1996, s. 496.
615. *Age.*, s. 496.
616. Ruth Butler, *Hidden in the Shadow of the Master*, Yale University Press, New Haven, CT, 2008, s. 300.
617. Frederic V. Grunfeld, *Age.*, s. 613.
618. Albert E. Elsen, *Rodin's Art: The Rodin Collection of Iris and B. Gerald Cantor Center of Visual Arts at Stanford University,* Oxford University Press, Oxford, 2003, s. 490.
619. Nora Wydenbruck, *Age.*, s. 269.
620. Rainer Maria Rilke ve Lou Andreas-Salomé, *Age.*, s. 273.
621. Alıntılayan: Ralph Freedman, *Age.*, s. 406
622. *Age.*, s. 407.
623. Nora Wydenbruck, *Age.*, s. 278.
624. Marcelle Tirel, *The Last Years of Rodin*, çev. R. Francis, Robert M. McBride, New York, 1925, s. 145
625. *Age.*, s. 188.
626. *Age.*, s. 192.
627. *Age.*, s. 216.
628. Judith Cladel, *Rodin*, çev. James Whitall, Harcourt, Brace and Co., New York, 1937, s. 328.
629. Ralph Freedman, *Age.*, s. 416.
630. Clara Westhoff'a, 19 Kasım 1917.
631. Sylvia Beach, "A Musee Rodin in Paris", *The International Studio*, C. 62, 1917, s. xlii-xliv.

19. Bölüm

632. Helene von Nostitz'e, 27 Ocak 1914.
633. Patricia Pollock Brodsky, *Rainer Maria Rilke*, Twayne, Boston, 1988, s. 35.
634. Nicholas Fox Weber, *Balthus: A Biography*, Knopf, New York, 1999, s. 41.
635. Balthus, *Mitsou: Quarante Images*, Ōnsōz: Rainer Maria Rilke, çev. Richard Miller, Metropolitan Museum of Art, New York, 1984, s. 9.
636. Sabine Rewald, *Balthus*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1984, s. 13.
637. Nicholas Fox Weber, *Age.*, s. 19.
638. *Age.*, s. 42.
639. Alıntılayan: Donald A. Prater, *A Ringing Glass: The Life of Rainer Maria Rilke*, Clarendon Press, Oxford, 1986, s. 347.
640. Rainer Maria Rilke, *Briefe, 1914 bis 1926*, Insel-Verlag, 1950, 509. [Fransızcası: *"J'ai grande envie de ne rien affirmer. Si vous vous ima-*

giniez qu'un mauvais sorcier m'a changé en tortue, vous seriez tout prés de la réalité: je porte une forte et solide carapace d'une indifference à toute épreuve . . ."]

641. Alıntılayan: Donald A. Prater, *Age.*, s. 320.
642. Nicholas Fox Weber, *Age.*, s. 102.
643. *Age.*, s. 51.
644. Sabine Rewald, *Age.*, s. 62.
645. Rainer Maria Rilke, *The Roses and the Windows*, çev. A. Poulin, Graywolf Press, Jr. Minneapolis, 1979, s. 95.
646. Alıntılayan: Ritchie Robertson, "From Naturalism to National Socialism", *The Cambridge History of German Literature*, ed. Helen Watanabe-O'Kelly, Cambridge University Press, Cambridge, 1997 (içinde), s. 351.
647. J. F. Hendry, *The Sacred Threshold: A Life of Rainer Maria Rilke*, Carcanet New Press, Manchester, 1983, s. 149.
648. William H. Gass, *Reading Rilke: Reflections on the Problems of Translation*, Knopf, New York, 1999, s. 187.
649. Rainer Maria Rilke, *Uncollected Poems*, çev. Edward Snow, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1996, s. 251.
650. Rainer Maria Rilke, Balthus, *Rilke-Balthus: Lettres à un Jeune Peintre Suivi de Mitsou Quarante Images par Balthus*, Somogy Èditions d'Art, Paris, 1998, s. 27. [Fransızcası: *Votre part à cette oeuvre était toute travail et douleur; la mienne sera mince et elle ne sera que plaisir.*]

Görsellerin Künye Bilgileri

21 Adoc-photos / Art Resource, NY

26 İsviçre Milli Kütüphanesi / NL, İsviçre Edebiyat Arşivleri / SLA, Bern

34 Fotoğraf: Jules Bonnet, Lucerne

49 Rodin Müzesi, Jules E. Mastbaum Mirası

61 Edward Steichen, Camera Work'ten #34/35, 1911

66 Paula Becker ve Clara Westhoff Becker'ın stüdyosunda, yaklaşık 1899, Fotoğraf: Bilinmiyor. Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen.

69 Fotoğraf baskı: William H. Rau

79 Rilke Arşivi

82 Rilke Arşivi

90 Rilke Arşivi

92 Stanford Üniversitesi Iris & B. Gerald Görsel Sanatlar Merkezi, Albert E. Elsen Armağanı

142 *Rodin, Rose et Rilke dans le jardin de Meudon, en compagnie de deux chiens;* Ph.16497, Albert Harlingue, Epreuve gélatinoargentique, 12.8x19.9 cm, Rodin Müzesi, Paris

151 George Eastman Müzesi, orijinal negatiften orijinal pozitif, Alvin Langdon Coburn

156 Arnold Genthe Koleksiyonu, Kongre Kütüphanesi

159 ©Ministère de la culture – Médiathèque du Patrimoine / [Henri Manuel] / dist. RMN

167 Paula Modersohn-Becker, Rainer Maria Rilke'nin Portresi, Mayıs/ Haziran 1906; Özel Koleksiyon, Fotoğraf: Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen

182 Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie

248 Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie

254 Collier, New Photographic History of the World's War (1919)

258 Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie

262 Rilke Arşivi

266 Rilke Arşivi

Yazarın Kullandığı Alıntılar:

Paula Modersohn-Becker mektuplarından alıntılar:
Almanca baskısı, Paula Modersohn-Becker in Briefen und Tagebüchern ©1979 S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt.
İngilizce çeviri: ©1983 Taplinger Publishing Company, Inc. Northwestern University Press. 1990'da S. Fischer Verlag işbirliğiyle yayımlanmıştır. Bütün hakları saklıdır.

Rainer Maria Rilke, "Put out my eyes, and I can see you still" ve "I read it in your word", çev. Babette Deutch, Poems from the Book of Hours, ©1941, New Directions Publishing Corp. New Directions Publishing Corp.'un izniyle yayımlanmıştır.

Rainer Maria Rilke, "Archaic Torso of Apollo", "The Panther" ve "Self-portrait from the Year 1906", Translations from the Poetry of Rainer Maria Rilke, çev. M. D. Herter Norton. ©1938, W. W. Norton & Company, Inc; ©1966 M. D. Herter Norton. W. W. Norton & Company, Inc'in izniyle kullanılmıştır.

"The Departure of the Prodigal Son"dan alıntı:
A Year with Rilke, çev. ve ed. Joanna Macy ve Anita Barrows. HarperCollins Publishers'ın izniyle.

Rainer Maria Rilke, Letters to a Young Poet'ten alıntılar:
çev. M. D. Herter Norton. ©1934, 1954, W. W. Norton & Company, Inc. ©1962, 1982, M. D. Herter Norton. W. W. Norton & Company, Inc'in izniyle kullanılmıştır.

Rainer Maria Rilke'nin mektuplarından alıntılar:
Letters of Rainer Maria Rilke: 1910-1926, çev. Jane Bannard Greene ve M. D. Herter Norton. ©1947, 1948, W. W. Norton & Company,I. ©1975 W. W. Norton & Company, Inc. W. W. Norton & Company, Inc'in izniyle kullanılmıştır.

1902'de Rainer Maria Rilke, ünlü heykeltıraş Auguste Rodin'le ilgili kısa bir kitap yazmak için Paris'e gitti. O zamanlar Rodin altmışlarında, saygı duyulan, tanınmış bir sanatçıydı, Rilke'yse yirmilerinde, tanınmamış bir şair.

Rilke de, Rodin de başarılı birer sanatçı olarak kurumlara, geleneklere, hatta bazen tarihe karşı çıkmak zorundaydı. En büyük yürek acılarını atlatmak için yaratma arzularını kullanmayı öğrenmeleri gerekiyordu. Hayat ve sanat dengesini kurmalıydılar. Tam da bu yüzden Rilke, Rodin'e şu soruyu sormuştu: "Nasıl yaşamalıyım?"

Bu kitap, Paris sokaklarında ustalığa giden yolu bulan iki sanatçının portresi. Aynı zamanda yaratıcılığın ve sanatçının konumunun hiç olmadığı kadar sorgulandığı bir çağın anlatısı. Ve en önemlisi de bir sanatçının ne pahasına olursa olsun eserini ortaya koyması gerektiğinin hikâyesi.

Kapak görseli:
The Metropolitan Museum of Art, Gift of Auguste Rodin, 1912, (12.12.18)



ISBN 978-975-08-4701-1
32 TL
KDV'den muaftır.