Güzelliğin Tarihi

GEORGES VIGARELLO



DOST



CULTURA

Bu dizi Mehmet Emin Özcan'ın yönetiminde
Dost Kitabevi Yayınları için hazırlanmaktadır.

Güzelliğin Tarihi

Rönesans'tan Günümüze Beden ve Güzelleşme Sanatı

Georges Vigarello
(1941)

Paris V Üniversitesi'nde profesör, EHESS'te (Sosyal Bilimler Yüksek Okulu) tez yöneticisi, Edgar Morin Merkezi müdür yardımcısı, Fransa Üniversiteler Enstitüsü üyesi, Fransa Ulusal Kütüphanesi bilimsel kurulunun başkanı. Beden tarihi, spor tarihi, güzellik anlayışlarına dair çok sayıda kitabı vardır. Ayrıca Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine gibi kültür tarihçileriyle birlikte her biri üç ciltten oluşan *Bedenin Tarihi* ve *Erkekliğin Tarihi* başlıklı kitapların yazarıdır.

D

CULTURA

1) İMPARATORLUKTAN SONRA, Emmanuel Todd, Aralık 2004
2) ESKİ YAKINDOĞU, Derleyen: Jean Bottéro, Haziran 2005
3) HAFIZA MEKÂNLARI, Pierre Nora, Şubat 2006
4) GÜÇ İLİŞKİLERİ, Carlo Ginzburg, Temmuz 2006
5) KURBAN VE EGEMENLİK, Gilberto Sacerdoti, Ocak 2007
6) İLERLEME, Reinhart Koselleck, Nisan 2007
7) AYNADA MELANKOLİ, Jean Starobinski, Ağustos 2007
8) KOKUNUN TARİHİ, Alain Corbin, Ekim 2007
9) METATARİH, Hayden White, Mart 2008
10) DİNLER TARİHİNDE BAŞLANGIÇLAR, Philippe Borgeaud, Mayıs 2008
11) ORTAK HAYAT, Tzvetan Todorov, Aralık 2008
12) GÜNDELİK HAYATIN KEŞFİ - I, Michel de Certeau, Ocak 2009
13) GÜNDELİK HAYATIN KEŞFİ - II, Michel de Certeau, Kasım 2009
14) BEKÂRLAR BALOSU, Pierre Bourdieu, Aralık 2009
15) PAGANİZMİN DEHASI, Marc Augé, Temmuz 2010
16) ALTERNATİF TIP TARİHİ, Thomas Sandoz, Kasım 2010
17) KÜLTÜRÜN KÖKENLERİ, René Girard, Kasım 2010
18) DİN, Gianni Vattimo & Jacques Derrida, Ocak 2011
19) YERYÜZÜ CENNETİ, Milad Doueihi, Ocak 2011
20) DOĞU VE BATI'NIN YARATILIŞI, Nancy Bisaha, Şubat 2012

Vigarello, Georges
Güzelliğin Tarihi; Rönesans'tan Günümüze Beden ve Güzelleşme Sanatı
ISBN 978-975-298-481-3 / Türkçesi: Erkan Ataçay / Dost Kitabevi Yayınları
Mart 2013, Ankara, 279 sayfa
Kültür Tarihi-Sosyoloji-Genel Antropoloji

GÜZELLİĞİN TARİHİ

Rönesans'tan Günümüze
Beden ve Güzelleşme Sanatı

Georges Vigarello

DOST
kitabevi

ISBN 978-975-298-481-3

Histoire de la beauté
GEORGES VIGARELLO

© Editions du Seuil, 2004

Bu kitabın Türkçe hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir
Birinci Baskı, Mart 2013, Ankara

Fransızcadan çeviren, Erkan Ataçay

Yayına hazırlayan, Mehmet Emin Özcan

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - Dost İTB

Baskı ve cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.;
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
588. Sokak No: 28-30, Yenimahalle / Ankara
Tel: (0312) 395 25 80-81 • Fax: (0312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Caddesi No: 76/7 Kavaklıdere 06680, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 • Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İçindekiler

Giriş 11

I. Kısım
Gökten İnmiş Güzellik
(XVI. Yüzyıl)

1 Betimlenen Beden, Hiyerarşisi Yapılan Beden 19
2 Güzelliğin "Cinsiyeti" 31
3 Tek Bir Güzellik 44
4 Yüzün Işığı ve Suyuklar 49

II. Kısım
Anlamlı Güzellik
(XVII. yüzyıl)

1 Yüz mü Endam mı? 65
2 Ruh ve Dış Görünüşler 74
3 Suyukların Arındırılması ve Sıkıştırmalar Arasında 84

III. Kısım
Hissedilen Güzellik
(XVIII. Yüzyıl)

1 İşlevselin Keşfi **103**
2 Bireyin Güzelliği **121**
3 Sağlam Vücutlar, Süslü Vücutlar **133**

IV. Kısım
"Arzulanan" Güzellik
(XIX. Yüzyıl)

1 Romantik Güzellik **149**
2 Anatomik Fetih **171**
3 Güzelleşme Pazarı **190**

V. Kısım
Güzellik Demokratikleşiyor mu?
(1914-2000)

1 Modern "Hava Perileri" **209**
2 Yıldızlara Yaklaşmak **227**
3 "En Güzel Tüketim Nesnesi" **246**
4 "Ölçüt" Güzellik, Çağdaş Güzellik **260**

Sonuç **276**

Kızım Claire'e

Giriş

Madame de Maintenon'a yazdığı bir mektupta, XIV. Louis, Fransa'ya gelen, 4 Kasım 1696'da Montargis'de ağırladığı, Dauphin'in[1] müstakbel eşi Prenses De Savoie'yı tasvir eder. Prenses "oldukça güzel[2]" olarak değerlendirilir. Kral, kızın yüzünden, "çok güzel" gözlerinden, "kıpkırmızı" ağzından bile bahseder. Zarafetinin "büyüleyici" olduğuna ikna olmuş bir biçimde, "çok güzel bir endamı", asil bir edası ve çok nazik tavırları" olduğunu belirtir. Bu elbette basmakalıp ve aynı zamanda tekrarlanıp duran sözcükler, güzelliğin belirgin özelliklerini ortaya koymanın, çekicilikleri, vücut hatlarını, görünüşleri anlatmanın ne kadar zor olduğunu da gösterir. Özellikle de bazı niteliklere (burada yüz, ama aynı zamanda saray evreninde güzelliğin sergilenmesinin olmazsa olmazları eda ve tavırlar) diğerleri karşısında tanınan ayrıcalığı gösterir. Buna karşın, Dauphin'in müstakbel eşinin bedeni, vücudun üst kısmının zarifliğini ortaya çıkaran bele ("endama") ya da "yaşına göre kısa olan" boyuna yönelik üstü kapalı

1) Fransa krallarının büyük oğullarına verilen isim (ç.n.).

2) Bkz. *Lettres de Louis XIV, de Monseigneur le Dauphin, etc..., adressées à Madame la marquise de Maintenon, imprimées par les bibliophiles français*, Paris, 1822.

imaya rağmen, bu tasvir içinde çok az yer kaplar. Söz konusu olan sadece XVII. yüzyıl soylu dünyasının beklentileridir.

Bir yüzyıl sonrasının, sağlığa önem veren yaklaşımlar içeren, tavır ve davranışlardaki rahatlığı önemseyen, kendini yüz ifadelerinin özgünlüğüne kaptıran tasvirleri çok farklı olacaktır. XVIII. yüzyılın sonunda Marie-Antoinette'i anlatan Tilly'nin ortaya koyduğu da budur: "tüm karakterlere bürünmeye" elverişli gözleri, "biraz fazla dolgun" göğsü, "hayranlık verici" omuzları ve boynu, "biri biraz acele, diğeri ağır ve daha dengeli, hatta bence hoş ama ne olursa olsun saygısızlık uyandıracak nitelikte olmayan[3]" iki tür yürüyüşü. Beden, hem devinim hem de fiziksel varlık kazanmıştır. Gözlemci de bakışını başka yöne kaydırmış, görünüşleri, dinamikleri ve ifadeleri tek tek süzmeye başlamıştır.

İki tasvir arasındaki tarihsel mesafenin etkisi, şüphesiz güzellik kodlarının, ama aynı zamanda tıpkı bu kodları görme gibi dile getirme biçimlerinin de farklılaşması olarak ortaya çıkar. Burada anlatılacak olan, güzelliğin tam da bu tarihidir, yani soyut modellerin, onların akademik referanslarının ayrıntılı bir biçimde ortaya konulduğu, daha önce geniş bir biçimde ele alınmış[4] sanatın değil, gündelik davranışlarda ve sözcüklerde doğrudan doğruya hissedilen bir fiziksel estetiğin, yani çekiciliğin ve beğeninin ölçütlerinin dile getirildiği daha toplumsal bir tarihtir. Resimler kadar sözcükleri de dikkatle inceleyen tam bir tarih. Özellikle de sözcükler; çünkü farkındalıkları, ayırdına varılan ilginçlikleri, sınanıp kabul edilmiş duyarlılıkları yansıtır sözcükler. Bu, Jean-Louis Flandrin'in kendi zamanında aşk için çok iyi anlattığı ("Duygularımız ancak sözcüklerin içine hapsedilerek algılanabilir[5]"), içine girilmesi zor olan bir alandır.

Bu tarih yazılmamıştır: bu, aktörlerin anlattığı, gözlemlediği bir güzelliğin tarihi, normları, kesitleri, aynı zamanda, bakıma, merhemlere, farlara, püf noktalarına anlam veren, güzelleşmenin ya da bakım araçlarının tarihidir. Bu tarih, belirli bir kültürde ve belirli bir zamandaki bedenin hoşa giden ya da hoşa gitmeyen niteliklerine (zamana ve yere göre bazı

3) A. de Tilly, *Mémoires* (XVIII. yüzyıl), in *Les Français vus par eux mêmes*, II. cilt, A. de Maurepas, F. Brayard, *Le XVIII^e Siècle. Anthologie des mémorialistes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1996, s. 906.

4) Çok yakın bir zamana ait bir örneğin (C. Barbillon, *Les Canons du corps humain au XIX^e siècle, l'art et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2004.) dikkat çekici bir biçimde gösterdiği de budur.

5) J.-L. Flandrin, *Le Sexe et l'Occident. Evolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil. 1981, s. 21.

görünüşler değerlenir, bazı çizgiler önemsenir ya da küçümsenir[6]) yöneliktir. Bu tarih, referans noktalarının bir dönemden diğerine yer değiştirmesi üzerinedir. Taşıdıkları önem baskın olsa da elbette görünüşlerle sınırlı değildir. Bu tarih dışavurumcu referans noktaları da içerir (içeriden gelen işaretlere verilen önem, ruhun işaretleri, bu işaretlerin, duruşlar ve hareketlerle kendini gösterme biçimi). Kendilerini bedenlerin yüzeyinde gösteren tasavvurlara, dirilticiliklerin, ritimlerin, hareketliliklerin tasavvurlarına yöneliktir. Daha geniş bir biçimde de, davranış ve tutumun referans noktalarını içerir: güzellik üzerine ilk modern kitapların "hava", "görkem" olarak adlandırdığı, klasik Fransa'nın kitaplarının daha kaba bir biçimde, "tavır" ya da "gösterim" dediği referans noktaları[7]. Açık açık ortaya konulması zormuş gibi görüneni de (duyguları yakalamanın zorluğu, "kusursuzluğu" betimleyememe konusundaki birdenbire ortaya çıkan duygu) içerir. Bu engel, Véronique Nahoum-Grappe tarafından ortaya koyulur: "Güzel bir kadın, etkileyici, ama, sanki yol açtığı büyü yeterli bir açıklamaymış gibi, üzerinde pek kafa yorulmayan bir gösteridir[8]."

Bu ölçütler ve bu nesneler anlatılır anlatılmaz, bazı değişim hatları belirir. Öncelikle, az önce bahsedilen XVII. ve XVIII. yüzyıla ait iki öykünün gösterdiği gibi referanslar zenginleşir: terimler giderek daha çok nüans kazanır, biçimler ve nesneler giderek çeşitlenir. Nosyonlar incelir, çeşitlenir, amaçlar, seçilen "hedefleri" yenileyecek kadar yer değiştirir. Bedenin uzanıları, hacimleri hatta derinliği zamanla belirlenir ve ortaya koyulur. Ayrıca, bu referanslardaki yavaş bir bireyselleşme, ikinci bir zamansal dinamik teşkil eder: örneğin modeller uzun süre mutlak kalır, gözden düşmeden önce kendi çeşitlilikleri içinde çok iyi benimsenirler. Özerkliklerin belli belirsiz bir biçimde kazanılmasıyla, bireysel farklılıkların, fiziksel mükemmellik imgesi üzerinde yankılanmaması mümkün değildir.

6) Burada tarihin bedene kazındığına, siluetlerin ve vücut hatlarının zamanla değiştiğine dair aynı hipotezi ileri sürüyorum. Bu hipotez, *Beauty in History. Society, politics and personnal appearence c. 1500 to the présent*'ta (Londra, Thames and Hudson, 1988) "güzelliğin çok fazla değişmediğini" "güzelliğe verilen değerin değiştiğini (s. 8)" ileri süren Arthur Marwick'in hipotezinden farklıdır.

7) Bkz. A. de Courtin, *Nouveau Traité de civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Saint-Etienne, PUSE. 1998 (1. baskı, 1671), XXXI. bölüm, "De la Contenance".

8) V. Nahoum-Grappe, "Présentation", *Communication*, no. 60, "Beauté laideur", 1995, s. 7.

Toplumsal ve kültürel karşıtlıkların yerini değiştirerek, güzelliğin ölçütlerini, ayrımcı etkilerini dönüştüren zamansal dinamikler de vardır. Örneğin, kadınlar üzerindeki baskı konusundaki yavaş değişimlerin, elbette estetik dünyada da karşılıkları vardır: 'güzellik, her zaman "edepli", el değmemiş ve özen gösterilmiş olmalıdır' gibi geleneksel bir düşünce, görünüşler ve profillerle ilgili kalıcı özgürlükler (daha hoş görülen hareketler, ışıl ışıl gülümsemeler, daha çıplak bedenler) ortaya çıkmadan önce uzun süre varlığını sürdürmüştür. Başka bir deyişle, güzelliğin tarihini, nevi şahsına münhasır modellerin ve kimliklerin tarihinden ayrı tutmak mümkün değildir.

O zaman, bu tarihi, bir keşif olarak düşünmek daha iyi olur. Hatta güzelliği zaman içinde keşfetmeye doğru giden bu yolda üç ayrı sapak olabilir. Birincisi, dikkatin yükselişine denk düşer. XV. yüzyıla doğru Avrupa kültürünün orijinalliği, bir buradalığa yönelik dikkatin yükselişinden, yani, prenslerin kabul törenlerinde, saray âdetlerinde, kitaplarda altı çizilen yeni bir estetik meraktan ileri gelir. Buradaki yenilik, güzele ve onun yol açtığı izlenimlere yönelik çok özel dikkattir.

Keşfin ikinci yönü, bedenin belirli ve sadece tek bir kısmına verilen eşi görülmemiş estetik önemdir: örneğin, endam (XVII. yüzyılda), bel, gövde konusundaki daha yoğun ısrar, toplumun seçkin tabakasında korseye verilen büyük önem; ya da XIX. yüzyılın açılımlarıyla, yani plajlar, müzikli kafeler, bedeni iyice saran ve dar giysilerin giyilmesiyle birlikte "alt tarafın" güzelliğinin keşfi; ya da bugünün güzelliklerine de nüfus eden dinamikler, ifadeler ve hareketler altında yatan gizli müzik ve ritim. Tarih burada, güzellik alanındaki çok büyük sayıda nesneye yavaş yavaş angaje olan bir fatih edasındadır.

Üçüncü yön, niteliklerin ya da hatların, yeni "yerlerden" daha çok yeni amaçların bir keşfidir: örneğin XIX. yüzyılda, geniş omuzlar, iyice sıkılmış karna doğru sarkan göğüsle birlikte yeniden kurulan ayrıcalıklı profil. Artık, herhangi bir aristokratik yüksekliğin işareti olarak bedenin üst tarafını arkaya doğru itmek değil, bir "burjuva" emaresini daha iyi ortaya koyan güçlenmiş, dik gövde söz konusudur. Uzun süre bizzat bedene yönelik bir küçümseme tasavvuru, bu durumda, etkililiğin tasavvuru için terk edilir. Güzelliğin tarihi, tabii ki, görünüşlerin, duruşların, ifadelerin, yüz çizgilerinin tarihidir. "Keşfetmek" burada tabii ki "yeniden elden geçirmek", yeniden çizmektir".

Kültürel değişimlerin yol açtığı ne kadar farklılık varsa, bu değişimlerin, diğerlerinden daha iyi ortaya çıkarabileceği o kadar farklılık vardır.

I. Kısım

Gökten İnmiş Güzellik
(XVI. Yüzyıl)

Güzellik, "tüm diğerlerinin kaynağı, saf ve yalın aydınlık[1]", modernizmin şafağında, sayısız diyalogun ve söylemin merkezinde yer alır. Bunlara bir gerçeklik eşlik eder: dünyanın merkezine yerleşen bir mükemmelliğin gerçekliği. Bu güzellik aynı zamanda biricik model, eksiksiz bütünlüktür: "Göksel şeylerin işareti[2]", "gökten inmiş melek[3]". Bunların her biri, her türlü somut tutumdan kuşkusuz uzaklaşmış kuramsal esaslardır elbette. Bununla birlikte, tek ve gerçek, aynı zamanda, en "yüksekte" olduğu için en mükemmel güzelliği dile getirdiği kabul edilen "üst" kısımlarına (büst, yüz, göz) ve tanrısal mayasına ayrıcalık tanıyarak, bedene gündelik bakma biçiminin yönünü değiştirirler. Diğer sonuç: eksiksiz olan düzeltilemez, güzellik üzerinde "yeniden çalışılamaz". Örneğin far, gökten inmiş mükemmelliği tehlikeye atarak gerçeği gizlemez mi? Bedeni güzelleştirme

1) C. Ripa, *Iconologie, ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices ou les vertus*, Paris, 1643 (1. baskı 1593), s. 30.

2) A. Firenzuole, *Discours de la beauté des dames*. Paris, 1578 (İtalyanca 1. baskısı, 1552), "Güzelliğiniz, göksel şeylerin bir işareti ve cennetin varlıklarına benziyor", s. 17.

3) M. Bandello, "Un homme exemplaire", *Nouvelles* (1554), in *Conteurs italiens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1993, s. 508.

konusundaki kaçınılmaz ikircimlik, her türlü süs konusundaki bitmez tükenmez tartışma bundan ileri gelir. İlk modern güzelliği bugünün güzelliğinden uzaklaştıran egemenlik konusundaki gizli referans noktalarının üzerine eklendiği, çarpıcı bir güçlük de söz konusudur: özellikle kadın, "yumuşak teni ve parlak bir beyazlığa sahip yüzüyle[4]", ağırbaşlılığın estetiklerinden yani dekorun ve devinimsizliğin içindeki donuk siluetlerin estetiklerinden hiçbir şekilde yakasını sıyıramadığı için, güzelliğin modeli olarak düşünülür.

Burada, mükemmellikler vizyonu ve cinsel farklılıklar vizyonu, sonsuz mükemmellik deneyimini egemenlik altına alma gerçekliğiyle iç içe geçirir.

4) H. C. Agrippa, *De la supériorité des femmes*, Paris, 1509, s. 42.

1
Betimlenen Beden, Hiyerarşisi Yapılan Beden

Öncelikle önemli bir keşif, bu modern güzelliği dayatır. 1340'da Simone Martini'nin çizdiği, Mesih'in Çilesi sahnesindeki giysilere boğulmuş kişiler[1], Mantegna'nın 1456'da çizdiği Çarmıha Gerilme sahnesindeki, siluetleri ince ince işlenmiş ve belirgin kıvrımlara sahip kişilerinden[2] çok farklıdır. Mantegna'nınkiler, bir "bedenin keşfine[3]" işaret ederler. Güzellik, aniden buradalık kazanmış ve aracılardan kurtulmuştur. Tensel varlığa canlılık vermenin[4], fiziksel hacimlerle, vücut hatlarının ve kıvrımların rengiyle, derinliğiyle oynamanın bu yeni yolunu ilk keşfeden 1420 yılı dolaylarında Masaccio olmuştur. Güzellik modernizmin içine girmiştir. Rönesans'la birlikte gerçekleşen "figüratif düşüncedeki bu değişim[5]", XV.

1) Simone Martini, *Le Christ portant sa croix*, 1340 yılına doğru, Louvre Müzesi, Paris.

2) Andréa Mantegna, *La Crucifixion*, 1456, Louvre Müzesi, Paris.

3) Bkz. N. Laneyrie-Dagen'in kitabı, *L'Invention du corps. La représentation de l'homme, du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997.

4) Masaccio, *La Sainte Trinité avec saint Jean, la Sainte Vierge et deux donateurs*, 1425 yılına doğru, Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa.

5) Bkz. P. Francastel, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, s. 25.

yüzyılda Toscana'da çizilen bedenlerin aldığı biçimlere birdenbire yansıyan bu gerçekçilik, tablolardaki duruşların keskinleşme biçimi artık bilinen bir şeydir; bu konuda tarihin söyleyeceği bir şey yoktur.

Bununla birlikte, gündelik yaşamda, görünürün ve bedenin hiyerarşisini (üst kısımlara tanınan ayrıcalık, yüze verilen büyük önem, sayısız gerekliliğin dayatabileceği bakışın bu çok odaklanmış yönelimi) fark etmemek imkânsızdır.

BİR BURADALIĞIN GÜCÜ, SÖZCÜKLERİN SINIRI

XV. ve XVI. yüzyıl arasındaki bu yeni yaklaşımlar, resimle ilgili girişimlerin çok ötesine geçse de, öncelikle ressamın işi üzerinde durmak gerekir. XV. yüzyılın sonundan itibaren, ressam atölyelerini, itibarları ya da toplumsal statüleri için değil güzellikleri için seçilen kadınların portreleri doldurmuştur. Tiziano tarafından resmedilen *La Bella*[6] bu yeni tarzın ürünüdür. İsimsiz ama "mükemmel güzelliğe" sahip bir karakter olan bu kadınının resmedilmesinin, Dük d'Urbino'nun da tabloyu satın almasının nedeni bir "İdeal Güzelliğe[7]" duyulan hayranlıktır. Dük, "mavi elbiseli kadın" olarak adlandırdığı bu kadının ismini dahi bilmez, ama "sırf ilgi duyduğu için[8]" beğendiği bu güzellik karşısında yeni bir heyecan hissettiğini itiraf eder. İlk sanatseverlerin koleksiyonları da nitelik değiştirir: amaçları artık yalnızca dinsel sahneleri, antika eşyaları, sıradan ya da, Floransalı Paul Jove'un 1520-1530 yıllarında oluşturduğu, bir sürü imparator, bilgin ya da kral figürü barındıran olağanüstü koleksiyonunda[9] olduğu gibi, kamuya mal olmuş kişilerin portrelerini toplamak değil, aynı zamanda güzelliğin bizzat esaslarını örneklemektir.

Bedenin buradalık kazanmasındaki bu "yoğunlaşma", bedenle ilgili betimlemelerde etkisiz kalamazdı. Bu betimlemelerin referans noktaları, bir masumiyet fonunda, göğüslerin dolgunluğunun böğürlerin inceliğiyle karşıt olduğu Ortaçağ'a özgü cümleleri ve onların sert imalarını (Saint-Gilles'li

6) Tiziano, *La Bella*, 1530 yılına doğru, Pitti Sarayı, Floransa.

7) Bkz. E. Cropper, "The beauty of woman. Problems of the rhetoric of Renaissance portraiture", M. W. Ferguson, M. Quilligan, N. J. Vickers, *Rewriting the Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1986. s. 179.

8) A.g.y.

9) Bkz. F. Haskel, *L'Historien et ses images*, Paris, Gallimard, 1995 (Amerika'daki 1. Baskısı, 1993), s. 74.

Élie'nin genç kızının "basık [ince] kalçaları ve dar böğürleri[10]", yine XIII. yüzyıldaki Blanchefleur'ün "basık kalçaları[11]" ya da XII. yüzyılda Raoul de Cambrai'deki Beatrix'in "diri memesi, beyaz teni, aydınlık çehresi[12]") birdenbire geçersiz kılar. Kuşkusuz Ortaçağ'a özgü bir güzellik anlayışı vardır: simetrik ve beyaz çehre, belirgin göğüsler, ince endam. Buna karşın, XVI. yüzyılın cümleleriyle anlatılan bedenler adeta yeniden gözden geçiriliyormuş gibidir: çıplak yerlerin altı çizilir, terimler çeşitlenir. Özellikle kadın bedeni, daha önce sahip olmadığı bir derinlik ve bir renk kazanır. Görünüş daha yumuşak, kavis daha yoğun hale gelir. Ölçülü bir şehvet, ciltten kabaran, "öz suyu (le bon suc)" "sütü ve kanı[13]" anımsatan "canlılığı[14]" çağrıştırır.

Bu yaklaşımların en derininde, elle tutulurun artan öneminin, estetiğe ve zevke yönelik daha sıkı ve özellikle daha yaygın bir eğilimin yattığını söylemek gerekir. Bunlar, kendini daha fazla dayatan dünyevi değerler, gündelik hoşlukların, yaşamın, doğrudan olanın değerleridir: Pléiade'ın şiirsel derinliğe oturtmayı başardığı şeylerin derinliğidir söz konusu olan. Sözcükler kaçınılmaz olarak coşar: 1560'ta Ronsard'ın kadınlarının "kaymaktaşı gibi ak göğüsleri[15] vardır, 1575'te Louis le Jars'ın kadınları da "fildişi gibi parlak bir yüze[16]" sahiptir. Yaklaşımlarda, değerli materyaller, işlenmiş madenler egemendir: "Doğu incisi", "tertemiz kar[17]", "kristal içine konulmuş zambak[18]".

Bu sözcüklerin de bir sınırı vardır. Modernizmin şafağında, bedenin güzelliğini anlatmanın tüm zorluğunu ortaya koyarlar. Basmakalıp sözcükler, bu tanımları tehdit eder. "Etine dolgun" (embonpoint) sözcüğü buna en güzel örnektir. XVI. yüzyılda, genelde "zayıflık" ve "şişmanlık"

10) J. Houdoy, *La Beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XII^e au XVI^e siècle. Analyse du livre de Niphus: "Du beau et de l'amour"*, Paris, 1876, s. 27.

11) Alıntılayan: J. Houdoy, *a.g.y.*, s. 22.

12) A.g.y. Bkz. aussi R. Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Chicago, Illinois Press, 1957, "Love and beauty", s. 136.

13) H. C. Agrippa, *De la supériorité des femmes*, Paris, 1509, "uzuvların her biri öz su ile doludur", alıntılayan: J. Houdoy, *a.g.y.*, s. 79.

14) P. Fortini, "Antonio Angelini et la Flamande", *Nouvelles* (XVI^e siècle). *Conteurs italiens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1993, s. 846.

15) P. Ronsard, *Le Second Livre des Amours* (1560), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1993, I. cilt, s. 232.

16) L. le Jars, bkz. *Précis de littérature française du XVI^e siècle: la Renaissance*, der. R. Aulotte, Paris, PUF, 1991. s. 98.

17) P. Fortini. *a.g.y.*, s. 846.

18) P. Ronsard, *Le Premier Livre des sonnets pour Hélène* (1578), *Œuvres...*, *a.g.y.*, I. cilt, s. 153.

arasındaki denge durumunu göstermek için kullanılan bu sözcük genelde aynı anlamı verse de, terimin kendisi ve sıfatları, bununla yetinmez, esas anlamlarından daha fazlasını da çağrıştırabilir: *Cent Nouvelles nouvelles*'deki (Yüz Yeni Öykü) öykülerden birinde "vaiz kardeşin" sevdiği kadın "çok güzel ve her şeyi yerli yerinde (en bon point)[19]" dir: başka bir öyküde hamamdaki kadın "çok güzel ve boylu poslu (en grand point)[20]"; Bonaventure des Périers'nin bir öyküsündeki bir dava vekilinin kalacak yer verdiği ve "giyindirip kuşandırdığı", "zilli genç kızın", "günden güne her şeyi daha yerli yerine oturur (en meilleur poinct de jour en jour)[21]"; son olarak *Heptameron*'un on beşinci hikayesinde anlatılan "yaşı kemale ermiş (desja d'eage)[22]" kadın, çirkin ve "kötü görünümlü"dür (en mauvaise point). Bunlar, sıralanabilmelerine olanak sağlayacak belirgin bir işaret olmaksızın, en kötüden en iyiye, en azdan en çoğa ilerleyen çok fazla kavranılamaz hiyerarşilerdir.

Bu sözcükler ve onlara denk düşen uygulamalar zamanla kaçınılmaz olarak daha açık hale gelir, yavaş yavaş zenginleşir, gittikçe daha oturmuş ve daha belirgin objelere referans olur.

"ÜST TARAFIN" ZAFERİ

Bununla birlikte, toplumsal güzelliğin, yani bizim burada ilgilendiğimiz gündelik uzamlara ait güzelliğin, XVI. yüzyılda, görünüşe yön veren baskıcı normlara ne kadar çok boyun eğdiğini eklemek gerekiyor. Bakışın yönü saptanır: ahlaki bir kurala boyun eğer. Bu kural, güzelliği bedenin belirli bölgeleriyle sınırlandırır. Her zaman bir ölçüt kendini dayatır: açığın ve gizlinin ölçütü. Gizlinin gizeminin altını çizmek için değil, daha çok iğrençliğinin altını çizmek için: değersiz bölgeler ve güzel bölgeler ayrımı söz konusudur. Bu çok erdemli mantık, "onurlu uzuvları gözler önüne" serer ve değersiz uzuvları "bakışlardan uzak[23]" tutar. Örneğin, Firenzuole,

19) *Les Cent Nouvelles nouvelles* (1462), *Conteurs français du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1956, s. 328.

20) *A.g.y.*, s. 258.

21) Bonaventure des Périers, *Récréations et joyeux devis* (1558), *Conteurs français...*, *a.g.y.*, s. 389.

22) M. de Navarre, *L'Heptaméron* (1559), *Conteurs français...*, *a.g.y.*, s. 819.

23) P. Bouaystuau, *Bref Discours sur l'excellence et dignité de l'homme*, Cenevre, Droz, 1982 (1. baskı, 1558), s. 14.

Discours sur la beauté des dames (Hanımların Güzelliği Hakkında Söylev) adlı eserinde, çıplaklığı uzun uzadıya tasvir etse de, güzelliği anlatmak için alt alanların gereksizliğinin altını çizer: "Doğa, kadınları ve erkekleri, üst kısımları açmaya ve alt kısımları gizlemeye iter, çünkü üst kısımlar güzelliğin esas merkezi olarak görülmelidir; üst kısımların yalnızca temeli ve altı olan alt kısımlar için ise durum böyle değildir[24]." Ya da Jean Liébault, güzelleşme üzerine kitabında, bedenin tümünü dikkatle inceledikten sonra yine de "sadece açık kısımlarla yetindiğini" ileri sürer. Bu, XVI. yüzyılın sonunda geçen bir diyalogda anne ve kız arasında yapılan şu açıklamayı keskinleştirir: "Madem ki gösterilmesi gereken bir şey değil, bacaklar konusunda kaygılanmaya ne gerek var?[25]"

Daha da önemlisi şudur: XVI. yüzyıl elbiseleri, her yanı örten biçimlerine büyük bir genişlik de ekler. Eteği hiçbir zaman olmadığı kadar büst ayaklığına dönüştürüp böylece "üst tarafın" altını hiçbir zaman olmadığı kadar çok çizen "çemberli iç etekler[26]" ve bunların demir ya da tahtadan ince şeritleriyle desteklenen elbiseler, yatay pozisyonda belden aşağıya neredeyse dökülürler. "Alt taraf" her türlü kaygıdan kurtulmuş değildir. Hatta lüks nesnesi olabilir, ama bu, burjuva kumaşlarının yerlere kadar indiği ve her zaman daha iyi işlenerek zenginleştiği 1595'teki Vos de Galle gravürlerinde olduğu gibi, fiziksel biçimi daha iyi gizlemek içindir. "Alt taraf", Holbein'in "İngiliz kadınlarının[27]" ya da Bronzino'nun İtalyan soylularının[28] baş resimlerinde olduğu gibi, öncelikle, "üst tarafın" desteği ve neredeyse hareketsiz kaidesi olarak kalır. Burada söz konusu olan, genişlemiş yatay bir alt tabanı bel altına daha iyi yaymak için anatomik bir hattın desteğe dönüşmesinden[29], büstün kendi anonim desteğinin üzerinde durduğu heykel başından başka bir şey değildir. Firenzuole'nin, güzellik üzerine kitabındaki, bedenin üst

24) A. Firenzuole, *Discours de la beauté des dames*, Paris, 1578 (İtalyanca 1. baskısı, 1552), s. 27.

25) M. de Romieu, *Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance* (1597), Paris, Nizet, 1992, s. 71.

26) Bkz. C. Saint-Laurent, *Histoire imprévue des dessous féminins*, Paris, Herscher, 1986, "la folie des vertugades", s. 66.

27) J. Boucher, *Deux Épouses et reines à la fin du XVI^e siècle*, Saint-Étienne, PUSE, 1995, s. 236.

28) *A.g.y.*, s. 232.

29) Bkz. S. M. Newton, "The body and high fashion during the Renaissance", *Le Corps à la Renaissance*, der. J. Céard, M.-M. Fontaine, J.-C. Margolin, Tours kolokyumu (1987). Paris, Aux amateurs de livres, 1990.

tarafını, düşey kesiti gövdeyi temsil eden, kaidesi bacakları, kulpları da kolları simgeleyen eşsiz bir çini kupa olarak yansıtan tasvirinde de söz konusu olan aynı şeydir[30].

Bu hiyerarşik bakış açısını güçlendiren başka bir mantık daha vardır: kozmik düzen estetik düzene yön verir. Semavi bölgeleri mükemmelliği temsil eden dünyanın güzelliği, burada bedenin güzelliğine model teşkil eder: XVI. yüzyılda, kozmik üst ile bedensel üst birbirine denk düşer. Gövde, yüz, eller, "esas olarak bir kısımda, yani güneşin ışığına doğru bakan[31]" üst kısımda bulunan fiziksel estetiği temsil eden yegane yerlerdir. "Meleklerin doğasıyla bir yakınlığa[32]" sahiptirler. Sırf yerleri dolayısıyla kendilerini benimsetirler: yerlerinin yüksekliği herkesin onları "daha iyi seyretmesine[33]" olanak sağlar. Başı "bulutlarla" süsleyen", güneş yüzler çizen, bunlara belirgin bir "geometrik düzen[34]" veren o yorumların ve o portrelerin kaynağı budur. Flurance Rivault'nun *Art d'embellir*'inin (Güzelleştirme Sanatı) hiçbir zaman olmadığı kadar çok önem sırasına konulmuş fiziksel bir görünüm tertip ettiği XVII. yüzyılda da benzer referanslar vardır: alt taraflar "temeller" haline gelmiş, orta kısımlar "yemek odaları ve mutfaklar" olmuştur; bakış ve gösterişe yönelik üst taraflar ise, yüzü bir "meyve[35]" olarak yeniden yaratıp, karanlıktan gelen bir ışıltıyı en üst noktasına ulaştırarak güzelliği tek başlarına temsil ederler. Bu, üst kısımları uzak ara en eksiksiz olan yapı mantığını ortaya koyar. Ahlaki bakış açısını da gözler önüne serer: anatomi, asilden daha az asile, inceden kabaya doğru yönlenir[36], kötüleşir. O zaman, dikeyliği anlatmak, içinde yükselişi ve düşüşü, yüceliği ve bayağılığı göstermeden mümkün değildir.

30) R. Baillet, "Le corps féminin dans la littérature italienne de la Renaissance: du cours magistral aux travaux pratiques", *Le Corps de la femme: du blason à la dissection mentale*, kolokyum tutanakları, 18 Kasım 1989, Lyon-III Üniversitesi, "Le dessin des vases", s. 17.

31) A. Romei, *La Sepmaine ou sept journées...*, Paris, 1595 (İtalyanca 1. baskısı, 1552), s. 12.

32) A. Le Fournier, *La Décoration d'humaine nature avec plusieurs souveraines recettes...*, Paris, 1582, s. 2. Bkz. J. Haie, *La Civilisation de l'Europe à la Renaissance*, Paris, Perrin. 2003 (1. baskı, 1993), s. 566.

33) A. Firenzuole. A.g.y., s. 10.

34) E. Chirelslein, "Lady Elisabeth Pope: The Haraldic Body". *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture, 1540-1660*, der. L. Cirent ve N. Llewellyn, Londra, Reaktion Books, 1990, s. 38.

35) D. de Flurance Rivault, *L'Art d'embellir*, Paris, 1608, s. 27.

36) L. Van Delft, *Littérature et Anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993, "L'anatomie moralisée", s. 183.

Bu çok ahlaki seçim, nerdeyse budanmış portreler ortaya çıkarır: Ronsard'ın kendisi, yalnızca "yüksek" kısımlardan bahseder: Çoğu zaman yüz ve boyun sınırları aşılmaz; "alın, gerdan, dudaklar ve bağır[37]" ile yetinilir:

"Kaymaktaşı gibi ak bağrın
Ve iki güneş gözlerin
Güzel saçların[38]."

Cassandre'ın âşığının, genç kızın resmini çizmesi için Jean Clouet'ye verdiği ısmarlama manzumede, 170 dizenin 140'ı sadece yüze yöneliktir[39]. Sıkışma, 1544 yılında Maurice Scève'de daha da belirgindir; Penette du Guillet'nin "mükemmel[40]" ruhuna ve bedenine adadığı 450 dizenin yüzden fazlası gözleri anlatır, oysa bedeni anlatan neredeyse hiçbir şey yoktur. Siluetin taslağı yarım yamalak yapılmış, siluet adeta silinmiştir.

Bu çok odaklanmış bakıştan, ne olursa olsun biçimsel bir model ortaya çıkar. Bir oval içinde "gül ve zambak" renginin birbirine karıştığı kabul edilen geleneksel bir yüz imgesi ve aşağı doğru adamakıllı incelen hatları bir "sepet" içinde tuttuğu kabul edilen daha belirgin büst imgesidir söz konusu olan ("Göğsün bütünü, alt bölümünde konik kısmı dar ve yuvarlak olan, ters çevrilmiş ama iki yanı biraz basık bir armudun biçimine sahiptir[41]"). Simetri ve incelik öne çıkar. Biçim yeni değildir elbette, buna karşın, omuzların genişliği, yan tarafların eğimi, böğürlerin zayıflığıyla güçlendirilir. Darlık, modernizmi işaret eder. Endam önemini korur, o kadar ki "hantallığı" çok çabuk bir biçimde imgelendirilir: XV. yüzyıldaki *Cent Nouvelles nouvelles*'deki "hantal endamlar", fiziksel görünümleri nasıl olursa olsun (ki bu kelimenin anlamını daha da güçlendirir), beceriksizler ve aptallardır. Başka bir yerde, bir Haynau

37) P. Ronsard, *Le Second Livre des amours* (1557), *Œuvres complètes*. *a.g.y.*, 1. cilt, s. 272.

38) *A.g.y.*, s. 232.

39) P Ronsard. "Elégie à Janet peintre du roy", *Le Premier Livre des amours* (1552), *Œuvres complètes*, *a.g.y.*, I. cilt, s. 152.

40) M. Scève, *Délie, obje et de plus haulte vertu* (1544), *Poètes du XVI^e siècle*. Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1985, s. 216.

41) A. Niphus, *Du beau et de l'amour* (XVI^e siècle), alıntılayan: J. Houdoy, *a.g.y.*, s. 97.

şövalyesinin karısı, sırf "dünyanın en zekisi olmadığı" için "biraz hantal endamlı[42]" olarak nitelenir.

Kimi zaman büyülenmiş (üstelik bugünün okurunu şaşırtabilecek derecede yoğun bir biçimde) bir bakışın nesneleri olan el ve kol da, "üst tarafın" saygınlığından paylarını alırlar. XVI. yüzyıla ait resim taslaklarında bu konuda sayısız çalışma vardır. Edebi betimlemelerdeki bu konuyla ilgili göndermeler de sayısızdır. El, uzun, beyaz, ince olmalıdır. Brantôme, Marie Stuart'ı ve "bu beyaz elin ve bu elin güzel parmaklarının, Aurora'nınkileden[43] hiçbir eksiği olmayan çok düzgün parmaklarının tatlı tatlı dokunduğu lavtayı[44]" anlatırken buna takılıp kalır. Catherine Médicis'yi anlatırken, özellikle de bu kraliçenin elleriyle onun oğlunun elleri arasındaki benzerlik üzerinde dururken takılıp kaldığı yine aynı şeydir[45]. VIII. Henry'nin, evlenmeyi istediği Napoli Düşesinin güzelliğini değerlendirmek için onca aracı görevlendirmesi bu konuda onun da takıntılı olduğunu gösterir: "Çıplak elini görecekler ve şeklinin nasıl olduğunu, kalın mı ince mi, şişman mı zayıf mı, uzun mu kısa mı olduğunu tam olarak belirtecekler. Parmaklarıyla ilgili olarak, kısa veya uzun, kalın veya ince, uçlarının geniş ya da dar olup olmadığına dair notlar alacaklar.[46]"

XVI. yüzyılda, yüz gibi el de bir güzellik objesi olarak öne çıkar. Elbette, "üst tarafın" parçası olduğu için. Ve aynı zamanda, giysiyle örtülüp gizlenen bedenin bir durumunu açığa çıkardığı için. Straparole'un bir hikâyesindeki zengin çiftçi kadın Isotta'nın, "tombul ve kar gibi beyaz güzel kollarını ortaya çıkaracak[47]" biçimde açılan giysi kollarının yaptığı gibi, el, esinler, açığa çıkarır. Napoli prensesinin "yumuşak" ve "çok sevimli bir yuvarlaklığa[48]" sahip elinin altını çizen, VIII. Henry'nin aracıları, bu konuda yanılmaz. İşaret ya da hatta vaat olan el, burada, açık bir biçimde yalnızca "üst tarafı" anlatmanın tüm ikircikliğini de gözler önüne sererek, görülmeyeni dile getirir.

42) *Les Cent Nouvelles...*, *a.g.y.*, s. 178.

43) Roma mitolojisinde seher tanrıçası (ç.n.).

44) Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). *Trois Vies illustres, Marie Stuart, Catherine de Médicis, le Duc de Guise* (XVI. yüzyıl el yazması), Paris, Gallimard, 1930, s. 74.

45) *A.g.y.*, s. 34.

46) "Instructions données par Henri VIII roi d'Angleterre à ses serviteurs de confiance...", 1504, A. Cabanès, *Les Cabinets secrets de l'histoire*. Paris, 1900, IV. cilt, s. 156.

47) G. Straparole, "Isotta el Travaglino", *Les Facétieuses nuits* (1560), in *Conteurs italiens...*, *a.g.y.*, s. 392.

48) "Instructions données par Henri VIII...". *a.g.y.*, 158.

PARÇALARIN İSTİFİ

XVI. yüzyılın güzellikle ilgili kitaplarının ahlakileştirip önem sırasına koyduğu bu anatomi, parçalar arasındaki bağlantıya dair bakış açısını da etkiler: beden, bütünün kat kat olduğu "istif edilmiş" unsurlar eklentisi olarak ortaya konulur. Bacakların basit destek kolonları olarak tasvir edilmesinin sonu, basen bölgesinin kıvrımlarını, sırtın kavislerini ve bükümlerini ortaya çıkarmaya varmaz. Basit bir platform olarak sunulan eteğin genişlemesi, üst taraf ve alt taraf arasındaki olası devamlılıklara ayrıcalık tanımaya yol açmaz.

Yüceltilen tek imge, eklemleme imgesi, tek referans istif referansı haline gelir. Güzelliğin gündelik yaşamdaki görünümü, bir yüz ve onun destekleriyle adeta özdeşleşir: söz konusu olan artık, bacakları ya da butları tek temel ya da altlık olan "muhteşem yapı[49]" ya da hatta "işlenmiş süs", vazo ya da heykeldir. Sütun benzetmesinin, bina[50] ve bina temeli benzetmesinin sürekli kullanılmasının nedeni budur:

> *"Ak mermerden, dolgun ve güzel*
> İki sütun üzerinde yükselen gövde[51]"

Bu yapı izleği, statiğin dinamiğe baskın gelmesi sonucunu doğurur. Tüm güç ve gerilim kombinasyonunu ortadan kaldırır: "güzel binayı destekleyen iki sütun[52]" çok sezgisel bir biçimde paralel ve doğrusal olduğu, ya da hatta bedenin bütünü, "her şeyin üzerine yerleştiği" "dik bir sütundan[53]" başka bir şey olmadığı için katlar zorunlu olarak üst üste eklenir, parçalar kaçınılmaz olarak üst üste biner. XVI. yüzyılın, kadınların butları konusunda sessiz kalan, basenin düzeni konusunda anıştırmayla yetinen anatomistlerinin ortaya koyduğu da aynı şeydir. André Vésale, işin içindeki güçleri çağrıştırmaksızın, kadınların kalçalarının erkeklerininkinden daha geniş olduğunu belirtir, Ambroise Paré, aralarında ayrım yapmaksızın

49) G. de Minut, *De la beauté, discours divers...*, Lyon, 1587, s. 261.

50) Bu "mimari güzellik" ve metaforları ile ilgili olarak bkz. J. Castarède, *Les Femmes galantes du XVI^e siècle*, Paris, France-Empire, 2000, s. 19.

51) Anonim, "Le ventre", *Blasons du corps féminin*, in *Poètes du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1953, s. 334.

52) Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Les Dames galantes* (XVI. yüzyıl), Gallimard, "Folio", 1981, s. 290.

53) S. Guazzo, *La Civile Conversation*. Paris, 1582 (İtalyanca 1. baskısı, 1574), s. 391.

"kalça ve alt arka kalça[54]" kemiklerinin genel hatlarıyla yetinir. Ne belin kavisinin, ne de basenin şeklinin rolü göz önünde bulundurulur. Bedenin duruşu, dikey eklentilerle sınırlıdır: başka bir deyişle, iskelet, dikeyliği, yalnızca kemiklerin beslemesiyle garanti altına alır.

XVI. yüzyılda ortaya koyulan bu ilk modern güzellik gerçeği, bir parçalar bileşimine, mükemmelliği oluşturan bir objeler bitişikliğine dayanır.

GÖZLERİN KENDİNE HAS GÜCÜ

Üst kısımlara verilen ayrıcalıklı önemin nihai sonucu, gözlerin oynadığı belirleyici roldür. Gözler bedenin ışığı değil midir[55]? Işık saçan ya da parlayan gözler, yıldızların, güneşin, gökyüzünün parıltısının temsilidir: "göz kamaştırıcı sade parlaklık[56]". Bu yaklaşımlar o kadar çok tekrarlanır ki gözün kendisi XVI. yüzyılın anatomistleri tarafından bir ateş olarak düşünülür: Laurent ya da Kepler'in daha modern tasvirine göre ışınları yansıtan pasif ayna[57] değil, Plinius'un eskimiş tasvirine göre kendi ışıltısını yansıtan aktif "fenerdir[58]" gözler. Gözlerin kendine has bir gücü, kedilerinki ya da kurtlarınki gibi ışıldayan bir parlaklığı vardır. "Bir gemiye yol gösteren bir fenerden[59]" başka bir şey değildir gözler. Baldassare Castiglione, bakanı, onun donup kalmasına yol açacak kadar ele geçirmeye yetenekli "gözlerin yaydığı, kanın en duru ve en saf kısmından yapılmış çok etkili buharlar[60]" olan ateş parçacıklarına yönelik uzun bir anıştırmaya girişir. Fracator ise 1550'de "Teselyalıların ve bazı Giritli ailelerin nazar değdirmeye alışkın olduklarını ve çocuklara bakarak onları hasta ettiklerini[61]" anlatır. Hatta ondan esinlenen metinler, etki altında kalan bir kişinin, "gözünden", gözlemcinin gözüne girmeye ve onu etki altında

54) A. Paré, *Œuvres diverses en 28 livres*.... Paris, 1585, s. 233.

55) Rönesans tarzı bakış açısının sistematik bir incelemesi için bkz. C. Havelange, *De l'Œil et du monde, une histoire du regard au seuil de la modernit*, Paris, Fayard, 1998.

56) M. Scève, *a.g.y*,. s. 110.

57) Pline second, *Histoire naturelle*, XI. kitap, XXXVII. bölüm.

58) *Dictionnaire d'histoire des sciences*, der. D. Lecourt, Paris, PUF, 1999, "Kepler" maddesi, s. 596.

59) Le Delphven, *Defense en faveur des dames de Lyon*, Lyon, 1596, s. 12.

60) B. Castiglione. *Le Livre du courtisan*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991 (İtalyanca 1. baskısı, 1528), s. 395.

61) M. Blav, R. Halleux, "Attraction/Affinité", *La Science classique*, der. M. Blay, R. Halleux, Paris, Flammarion 1998, s. 449.

bırakmaya yönelik olarak "çıkan zararlı buharımsı maddelerden[62]" bahseder. Anatomistler de, Galenus'un bahsettiği anekdotu, "yavaş yavaş kör olan ve günbegün gözlerinden adeta onu terk eden bir ışık çıkıyormuş gibi hisseden askerin[63]" hikâyesini anlatırlar. Böylece Châtelard, 1561 yılının bir gününde bu yaklaşımla oynayıp, bunu şiirleştirebilir. Marie Stuart'ı İskoçya'ya uğurlamak için orada hazır bulunan adam, kraliçenin gözlerini, Manş Denizinin sisine karşı en iyi koruma olduğunu söyleyerek, ona övgüsünü düzer: "Bizi denizde aydınlatacak ne fenere ne de meşaleye ihtiyaç olacak, çünkü bu kraliçenin gözleri, tüm denizi güzel parlaklığıyla aydınlatacak hatta gerektiğinde yakacak kadar ışıl ışıl[64]." Mızrak ve ateş imgeleri de, güzelliği, uzamı ve seyirciyi aşan özel bir ışın haline getirecek biçimde birbiri içine geçer:

> *"Yıldırım saçan bakışların delip geçiyor bir ok gibi,*
> *Sanki hedef noktalarıymış gibi derimi, bedenimi, yüreğimi[65]."*

"Aynada kendine bakarmış gibi gökyüzüne bakan[66]" gözlerin asilliğinin kaynağı, gökyüzüne yakınlıklarının mümkün kıldığı bitmez tükenmez ışık alışverişi de olabilir. Bu bakımdan, Maurice Scève'in şiiri, içinde barındırdığı "ok", "ışın", "zehir", "öfke" taşıyan; "güneşe" "gökteki yıldızlara" "pırıldayan yıldızlara", "ışıldayan safirlere" benzeyen, her yere hakim gözlerle; "eşi benzeri olmayan bir güzelliğe sahip yayları[67]" andıran, parıltı ve sivri ok taşıyıcısı kaşlarla, bu konuda tipik bir örnek teşkil eder; bununla birlikte, şair için, bedenin diğer kısımlarının büyük ölçüde silik kaldığını söylemek gerekir. XVI. yüzyıl resmi de, bu ikna edici bakışları, "gözlerin yönünün yarattığı gerilim hatlarını[68]", tablonun derinliğini artırmak için kullanır: her zaman yansıyan, yönlendirilen, kesişen ışıltılardır bunlar, uzamın kendi hacmini ve bu yansıyan ışınların doğrudan doğruya yöneldiği seyircinin kendi yerini bulduğu ışıltılar.

62) H. de Mondeville, alıntılayan: Y. Knibiehler ve C. Fouquet, *La Femme et les Médecins*, Paris, Hachette, 1983, s. 57.

63) A. du Laurent, *Œuvres anatomiques*, in *Les Œuvres*, Paris, 1639, s. 566.

64) Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Trois Vies illustres...*, *a.g.y.*, s. 30.

65) P. Ronsard, *Le Premier Livre des sonnets pour Hélène*, *a.g.y.*, s. 342.

66) J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement des femmes*, Paris, 1582, s. 10.

67) M. Scève, *a.g.y.*, s. 165.

68) P. Chastel, *Le Mythe de la Renaissance, 1420-1520*, Paris, Skira, 1969, s. 148.

Fiziksel güzelliği anlatmak burada öncelikle, yüz ifadesini ya olsa olsa bir bakışın gücünü anlatmaya denk düşer: özellikle de, onlara bakanların "gözlerini indirmeye[69]" zorlayan, parlak siyah gözlerin gücünü. Söz konusu olan, bedenin diğer kısımlarına o dönem sahip olmadıkları bir önem bahşederek, sadece zamanla karmaşık hale gelebilecek bir ilk bakış, bir odaklanmadır.

69) J. Liébault, a.g.y., s. 8.

2
Güzelliğin "Cinsiyeti"

Bu ilk modern güzellik, güçsüzlüğü ve mükemmelliği kuşkusuz birleştiren ("Tanrısal irilik[1]", "zarif hareketler[2]", "hoş ağız kokusu[3]") ve böylece özgünlüğü daha da keskinleşen dişillikte tanımlanır sadece. Söz konusu olan, bu estetiği, "hayranlığa[4]" kadar yükselten işaretler; karşılaştırmalara kılavuzluk eden, "erkeklerden daha çok kadınlarda somutlaşmaya ve erkekleri alabildiğince hoşnut kılmaya yönelmiş bir parıltının[5]" değerini artıran işaretlerdir. Güzellik, kadın türünün, onun mükemmelliği olarak görünecek derecede değerini artırır. Bu da, elle tutulurun ve beğeninin yeni yükselişini derinleştirir. Kültürel bir değişimi de işaret eder: kadının

1) J. Lemaire, *Les Illustrations de Gaules et Singularités de Troye* (XVI. yüzyıl), alıntılayan: J. Houdoy, *La Beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XII^e^ au XVI^e^ siècle. Analyse du livre de Niphus: "Du beau et de l'amour"*, Paris, 1876, s. 82.

2) P. L'Arétin, "La belle et le vieux comte", *Raisonnements* (1534), in *Conteurs italiens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1993, s. 797.

3) P. Ronsard, *Le Second Livre des amours* (1560), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1993, s. 214.

4) M. Bandello, "La Courtisane fouettée", *Nouvelles* (1554), in *Conteurs italiens...*, *a.g.y.*, s. 725.

5) C. H. Agrippa, *De la supériorité des femmes*, Paris, 1509, s. 42.

modernizm içindeki statüsü güçlenir, her ne kadar bu güçlenme, bir ast olma durumunun karanlık ve yinelenen kesinliğini aşamasa da.

KADINSI GÜZELLİĞİN SİMGESİ

Öncelikle, sözcükler idealin sözcükleridir: "Kadın, en hayranlık verici manzara, en nadir harikadır ve eğer kör değilse, herkes, Tanrının, evrenin güzellik namına sahip olduğu her şeyi kadında bir araya getirdiğini kabul edecektir[6]." Sözcükleri resimler de doğrular: akışkan ve tinsel formlar kazanan, asil duruşlar sergileyen, içselleşen Venüslerin sayısı artar: Pierre Francastel, Rönesans resminde, "Venüs'ün, bakire Meryem'in yerini aldığını[7]" ileri sürer. Kadın zaten XVI. yüzyılın ortasından beri, ince elenip sık dokunmuş başarıların merkezine yerleşmiştir. I. François'nın, portresini elde etmeyi çok istediği, pek çok "şiirsel tanrılaştırmanın nesnesi olacak denli güzel, Venedik Dubbiosi Akademisinin 1551 yılında özellikle onun ihtişamına ve erdemine yaraşır bir tapınak yapılması için kararname çıkaracağı kadar "*excellentissima*" (eşsiz)[8] Jeanne d'Aragon buna bir örnektir. Jacomo Ruscelli, 1552'de yazdığı uzun bir şiirde, onu, *criterium sacrae*[9], yani tüm diğer güzelliklerin mihenk taşı olarak görülmesi gereken (o kadar ki, bir yüzyıl sonra Bayle'i bile hayran bırakacaktır[10]) ilk örnek haline getirir. Şüphesiz taştan değilse de sözcüklerden yapılan bu tapınak, bu tereddütsüz dişilleşmiş güzelliğe yapılan övgülerin ne kadar çeşitli olduğunu gösterir. Jeanne, "insani bir kökten" daha çok öteki dünyadan gelen bir güzelin "tecellisi", adeta "tanrısal bir ırktan geliyormuş gibidir[11]".

Burada önemli olan, estetik sayesinde, en azından seçkin tabakada, elde edilen itibardır: "Rönesans Avrupa'sıyla birlikte, ikinci cins, güzel cins haline gelir[12]." Kadın ilk defa, onu şeytanileştiren bir geleneği kısmen

6) *A.g.y.*, s. 73.

7) P. Francastel, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, s. 280.

8) P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, 1715, "Jeanne d'Aragon" maddesi, I. cilt, s. 302.

9) *A.g.y.*

10) XVIII. yüzyılın başında Bayle'in ısrarı, klasik dünyada, bir "tek güzellik" izleğinin ne kadar güçlü olduğunu gösteriyor.

11) A. Niphus, *Du beau et de l'amour (XVI^e siècle)*, alıntılayan: J. Houdoy, *a.g.y.*, s. 95.

12) G. Lipovetsky, *La Troisième Femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997, s. 114.

aşmış, mükemmelliğe yaklaşmıştır. Venüs'ün ikonografideki saygınlığı, prenslerin etrafındaki "bir sürü kadının" saygınlığı, güzellikle ilgili kitaplardaki kadınsı güzelliğin egemenliği, bir iadeyi itibarı andırır. Söz konusu olan toplumsal bir kabulün ilk modern biçiminden başka bir şey değildir aslında. Bunun sonucu olan yeni gerçeklikler vardır: örneğin, evliliğe verilen önem artmış, Erasmus konuşmalarında evliliği ısrarla övmüş ya da Ortaçağ Hıristiyanlığı tefekkür hayatı (existence contemplative) yüceltmesine rağmen, karısını, onun "dış görünüşüyle[13]" bir tutan La Boétie evliliği göklere çıkarmıştır. Ya da o zamana dek bilinmeyen, "evlatlık kıza" yönelik beğeni, yani Montaigne'i, kendisinin tinsel varisi, 1595'te eserlerinin yayıncısı yapmadan önce Marie de Gournay[14] ile bağlayan o tamamen tinsel ilişki de yeni bir gerçekliktir. Saray edebiyatındaki *dona di palazzo* (saray kadını) ile ilgili yorumlar, tüm bu yeniliklere işaret eder: konuşmalara "incelik" olaylara "hoşluk[15]" katan saray kadını "saray ortamlarının neşesi ve ihtişamıdır[16]"; cinsiyetler arası ilişkilerin değiştiğini, bir konuşma sanatının ortaya çıktığını, estetik bir zevk anlayışının geliştiğini gösterir. Hiç şüphesiz kadınlığın ayrıcalığını vurgulamak için, kadınsı güzelliğin bu yeni ayrıcalığına gerek vardır.

GÜZEL OLMAKTAN DAHA ÇOK "KORKU SALAN" ERKEK

Bununla birlikte burada, cinsiyetleri net bir biçimde ve uzun süre öyle kalacak şekilde iki farklı niteliğe doğru yönelten bir paylaşım gerçekleşir: erkeğe güç, kadına güzellik; birine "evin dışında ve tarlalarda yapılan işler[17]", ötekine "evin çekip çevrilmesi[18]" uygun görülür. Bunlar, roller arasındaki kesin sınırlar, görünüşler arasındaki kesin sınırlardır. Erkek,

13) E. de La Boétie, *La Mesnagerie de Xénophon, Les Règles de mariage de Plutarque, Lettre de consolation à sa femme...*, Paris, 1571.

14) Bkz. *Marie de Gournay et l'édition de 1595 des "Essais" de Montaigne*, 9-10 Haziran 1995'te Sorbonne'da düzenlenen kolokyum tutanakları, Paris, Champion, 1996.

15) B. Castiglione, *Le Livre du courtisan*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991 (İtalyanca 1. baskısı, 1528), s. 233.

16) *A.g.y.*, s. 234.

17) J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement des femmes*, Paris, 1582, s. 15.

18) Bkz. A. Croix, "De la différence à l'intolérance", *Histoire culturelle de la France*, II. cilt, *De la Renaissance à l'aube des Lumières*, der. J.-P. Rioux ve J.-F. Sirinelli, Paris, Seuil, 1997, s. 139.

"işlerin ve kötü havaların" üstesinden gelmek için "yüz rengine dikkat[19]" edemez, bunun tersine kadın, "yorgun ve bitkin erkeği" daha iyi "dinlendirmek ve neşelendirmek[20]" için yüz rengine daha çok özen göstermelidir. Erkek güzel olmadığı için değil: zaten, "insan zihninin kavrayamayacağı" kutsal majestenin imgesi, "onun yüzünde ışıldar[21]". Onun bir kopyasıdır, o kadar ki bundan dolayı da bir model olarak ortaya çıkar: "herhangi başka bir hayvandan daha mükemmel[22]". XVI. yüzyılda antik anlatıların yeniden ele alınması, erkek güzelliğine açık bir dikkatin söz konusu olduğunu göstermek için yeterlidir: örneğin, Antigonus'un oğlu Demetrius'un "tasviri" o kadar "güzeldi" ki hiçbir ressam ya da heykeltıraş onu "betimlemeye cesaret edemiyordu"[23].

Ama Demetrius, açık bir biçimde, bu güzelliğe, modern dünyadaki tüm eril kendine özgülüğü teşkil eden farkı ekliyordu: "Venüs'ü andıran bir güzelliğe, iyi kalplilik ve ağırbaşlılıkla birleşmiş tam bir bıçkınlığa sahipti, öyle ki sanki ayna anda hem kendini sevdirmek hem de saygı uyandırmak için doğmuştu[24]." "Delice savaşarak düşmanlarına korku salmak için[25]" der Romei, erkek, baskın "bıçkın ve yakışıklı[26]" olmalıdır. Çekici olmaktan çok etkileyici olmalı, sevgiden çok "korku salmalıdır"; saraylılarda olduğu gibi "çekiciliğe" elbette, ama sertliğe ve hatta haşinliğe de sahip olmalıdır. Bunun sonu, erkekte, güzel olma dışındaki diğer gereklilikler üzerinde durarak eril ve dişil nitelikleri karşı karşıya getirmeye varır: "Erkeklerin güçlü kuvvetli sağlam bedenleri, büyük bir kısmı kıllarla kaplı çeneleri ve yanakları, sert ve kalın ciltleri vardır, çünkü gelenekler ve erkeğin içinde bulunduğu koşullar tehlike, sertlik, cesaret ve olgunlukla bir aradadır[27]." Brantôme tarafından tasvir edilen subay milleti, Cosme de Medicis'nin "çok kavgacı tavırlarının" model teşkil ettiği bu yeni incelik ve kabalık, "iyi niyet[28]" ve güçlülük karışımını yeterince yansıtır.

19) J. Liébault, *a.g.y.*, s. 15.
20) A.g.y.
21) A. Paré, *Œuvres diverses en 28 livres...*, Paris, 1585, s. 82.
22) A.g.y., s. 80.
23) A. Du Verdier, *Les Diverses Leçons*, Lyon, 1592, s. 472.
24) A.g.y.
25) A. Romei, *La Sepmaine ou sept journees...*, Paris, 1595 (İtalyanca 1. baskısı, 1552), s. 13.
26) A.g.y., s. 12.
27) J. Liébault, *a.g.y.*, s. 5.
28) Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Grands Capitaines, Œuvres complètes*, Paris, 1866, II. cilt, s. 14.

Bu, aynı zamanda, uzun zamandan beri estetik değerlerle şövalyelik erdemlerini birbirine bağlayan Ortaçağ'a ait referans noktalarını da altüst eder. Örneğin, Froissart, Kont de Foix'nın estetiğine ("güzel, kanlı canlı, gülümseyen yüzüne[29]") takılıp kalabiliyor, tıpkı Ortaçağ romanındaki Guy de Bourgogne gibi, güzelliği ve gücü birleştirebiliyor, güzellik modelinde eril çizgilere (onun "gümüş ve kristalden daha beyaz teni[30]") vurgu yapabiliyordu. Buna karşın, diğer paylaşımlar, kimi zaman meydan okuma derecesinde, "kaba ve savaşçı[31]" bir erkeğin yüzünü vurgulayan modernizmle birlikte öne çıkar. Liebault, ortaya, bu konuda, abartılı değilse de güzellik ölçütüne açık bir biçimde ters düşen uç bir imge koyar: "Yüzündeki ve tüm bedenindeki kıllarla korkunç erkek, kibirli, insana benzemeyen asık bir surata sahiptir[32]." Fiziksel estetiğin mükemmelliği kesin olarak dişilleşir: güç ve güzellik birbirinden ayrılır.

TABİATLARIN DÜZENİ

Eril gücün ya da dişil güzelliğin nihai özgünlüklerine göre yeniden yorumlanan tabiat farkları, tüm bu nitelikleri doğrular. Kadınlar soğuk ve nemlidir: soğuklukları onları zayıf kılar, nemlilikleri ise yumuşak. Erkekler sıcak ve kurudur: sıcaklıkları onları güçlü kuvvetli, kurulukları ise dayanıklı hale getirir. Kadınlar, "daha yağlı ve daha yumuşaktır[33]". Erkekler daha sert ve daha "katıdır". Kadınlar, hareketsiz yaşar, erkekler ise, "alt edilemez bir cesaretle çalışmak ve acıya katlanmak[34]" zorundadır. Soğukluk, kadınlarda kıl çıkmasını engeller, yumuşaklıklarını artırır, ciltlerini parlatır; sıcaklık erkeklerde kılların çoğalmasına, sağlam kalmasına, derilerinde ortaya çıkmasına neden olur. Suyuklar (humeurs), bedenleri birbirinden ayırır. Kırılganlığı hiçbir zaman olmadığı kadar sevimli yaparak güzelliği de ayırırlar.

Renkler ve biçimlerde, suyuklardan yani bedenin ürettiği bu sıvılardan ileri gelir. Örneğin kızıl kızların, kirli suyuklu, sarışınların ise, her ne

29) S. Froissait, *Les Chroniques* (XV. yüzyıl), in *Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1952, s. 530.

30) Guy de Bourgogne, L. Gautier, *La Chevalerie*, Paris, 1895, s. 205, 11. not.

31) R. Burton, *Anatomie de la mélancolie* (İngilizce 1. baskısı, 1621), Paris, José Corti, 2000, s. 1303.

32) Liébault, *a.g.y.*, s. 15.

33) A. du Laurens, *Œuvres anatomiqites, Œuvres*, Paris, 1639, s. 369.

34) *A.g.y.*, s. 370.

kadar "parlak saç örgülerini" artırıp ya da "güneş ışınlarını[35]" daha çok maruz kalıp kendilerini beğendirseler de, çok daha soluk suyuklu oldukları düşünülür. Kızıllar, kötüdür, sarışınlar zayıf. Buna karşın, esmerler, daha güçlüdürler ve süt benzeri "besinlerin pişmesini ve sindirilmesini[36]", ayrıca çocuklarının ısınmasını sağlayacak sıcaklıkları, sarışınlardan daha çoktur. Altın parıltılı esmer toprakların verimliliğine sahiptirler.

Yine de Aristoteles ve Galenus okuyan doktorlar tarafından yayılan dikkat çekici yeniliğe ayrıntılı bir biçimde bakmak gerekir. Yumuşaklığı bir zayıflık olarak gören bu suyuksal tabiatlar vizyonu, niteliklerin önem sırasına konulduğu uzun bir geçmişe sahiptir: dişi "daha soğuk olması gibi temel bir nedenden dolayı[37]" daha kusurludur. Ortalama sıcaklık suyukların varoluş amacının dikte ettiği bir anatomi olarak, erkeklerde "görünür" kadınlarda "görünmez" olan cinsel organların yerleşiminin de çok iyi gösterdiği gibi eksikliğe, yoksunluğa yol açabilir: "Sıcaklık her şeyi genleştirir ve genişletir, soğukluk her şeyi olduğu gibi tutar ve sıkıştırır[38]." Kadınsı "budalalık" ile "[erkeğin] ruh ve beden konusunda alabildiğine donatıldığı üstün nitelikler[39]" arasındaki olası farklılık bundan ileri gelir, bu, modernizme kadar suyuklar tasavvuruna eşlik eden bir gerçekliktir. Aşağı doğru inen suyuk miktarı nedeniyle, kadınların kalçalarını erkeklerinkinden daha geniş ve daha ağır yapan yine sıvı fazlalığıdır.

Bununla birlikte, XVI. yüzyıl kültürü, bu zayıflıklar izleğini, yerine, mükemmel güzellik olarak "zarifliği ve inceliği[40]" koyarak aşmıştır. Suyuklar, kadının görünüşünü geliştirir. Yumuşaklıkları, gözleri güzelleştirecek kadar bedene nüfuz eder: "parlaklığı, göz bebeğine kimi zaman onu yaralayacak biçimde yaklaşan, büyüleyici ve sözle anlatılamaz bir sıvı olan bu kan, sevmeye hazır her kalbi çarptırır[41]". Bunların soğukluklarına bağlı

35) Bkz. P. Gerbod, *Histoire de la coiffure et des coiffeurs*, Paris, Larousse, 1995, s. 69.

36) A. Paré, *a.g.y.*, s. 952.

37) C. G. Galien, De l'usage des parties du corps humain (II. yüzyıl), Lyon, 566, XIV. kitap, VI. bölüm, s. 833.

38) J. Huarte, *Examen des esprits propres et naiz aux sciences*, Paris, 1631 (1. baskı 1580), s. 484.

39) L. Lemne, *Les Occultes Merveilles et secrets de nature avec plusieurs enseignements des choses diverses*, Paris, 1574, s. 154.

40) M. de Romieu, *Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance* (1597), Paris, Nizet, 1992, s. 65.

41) F. de Billon, *Le Fort Inexpugnable de l'Honneur du sexe féminin*, Paris, Mouton, 1970 (1. baskı, 1555), s. 133.

beyazlıkları da kadının derisine işler: böylece kadın "yumuşakların en yumuşağı bir ten, parlak bir beyazlığa sahip bir yüz[42]" kazanır. Kadının kusurlu olduğuna dair eski izlek, "gözden" düşer. 1580 yılında, "kadının yaradılışının doğanın bir eksikliği ve kusuru olduğunu[43]" düşünen "fizikçilerin" görüşünü kabul etmeyen La Primaudaye'nin bu inancı kaçınılmaz hale gelir. "Yaratıcının eserini tartışmaya açmaksızın kadının kusurluluğunu kabul etmenin[44]" zorlaşması kaçınılmaz olur. Kuşkusuz ahlakçı ya da eğitimli bir doktorun ortaya koyabileceği bu soru, zihinsel bir kopuşu başlatır, her ne kadar verilen yanıt bu konudaki geleneksel hiyerarşileri yadsımasa da,: "Çünkü bir fil en büyük hayvanları içeren kendi türü içinde ne kadar mükemmelse, bir karınca da, tüm hayvanların en küçükleri olan kendi türü içinde o kadar mükemmeldir[45]." En küçük, hatta en zayıf, bundan dolayı illa da daha az "mükemmel" olacak değildir. Başka bir deyişle, kadının nitelikleri, hem eşsiz hem de daha asttır.

Kadın, gözünün yaşına bakılmaksızın, "aşağıda[46]" bırakılır, o kadar baskı altına alınmıştır ki, güzelliği erkeği "eğlendirmek" ya da bunun da ötesinde ona "hizmet etmek" için vardır. Öteki için yaratılan kadın, onun için düşünülmüş kalır: bu, şüphesiz bir yükseliştir, ama toplumdan daha çok edebiyatta[47].

AHLAK ANLAYIŞLARININ DÜZENİ

Bu ahlak anlayışı, daha da derin ve aynı zamanda, bastırılmış olsa da, daha kendine özgüdür: tümüyle tanrısal olan güzellik imgesi, bir mükemmellikler dizgesini dile getirmez mi? Hiyerarşik evren vizyonu, yani esrimsi kozmik bölgeler ile değerini yitirmiş yersel bölgeler arasındaki

42) C. H. Agrippa, *a.g.y.*, s. 42.

43) La Primaudaye, *Suite de l'Académie française en laquelle est traictée en quatre livres de la philosophie de l'homme et comme par une histoire naturelle du corps et de l'âme*, Paris, 1580, s. 16. Bkz. II. bölüm, "De la création de la femme".

44) É. Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1993, s. 33.

45) J. Liébault, *Thrésor des remèdes secrets pour les maladies des femmes*, Paris, 1585. s. 2-3.

46) D. Godineau, *Les Femmes dans la société française. XVI^e- XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin. 2003, bkz. "La hiérarchie demeure entre eux", s. 12.

47) Bkz. G. Lipovetsky, *a.g.y.*, s. 127, bkz.: "Sans doute cette promotion de la femme est-elle plus littéraire que sociale".

hayali mesafenin, mutlağın işaretlerini kendi aralarında gizlice birleştirmek gibi önemli bir sonucu vardır. Bu durumda çizgilerin mükemmelliği, erdemlerin mükemmelliğini de doğal olarak içerir: göksel bölgeler doğal olarak uyum ve birlik içerir.

Saray edebiyatının, neredeyse doğaüstü kökenli olduğunu ileri sürdüğü bir uyumdur bu: "Güzelliğin Tanrı'dan geldiğini ve merkezini iyiliğin teşkil ettiği bir çember gibi olduğunu düşünüyorum [...]. Bu yüzden, kötü bir ruhun güzel bir bedende olması nadirdir ve bu yüzden dış güzellik iç güzelliğin gerçek işaretidir[48]." Şu durumda, güzellik, yeri ve göğü, karanlığı ve ışığı, kutsalı ve kutsal olmayanı önem sırasına yerleştiren eski tinsel hiyerarşilerden hâlâ kurtulamamış gözüküyor. Söz konusu olan, büyük mistiklerin yolunun yerine, estetik ve bilgi üzerine kurulu, bu daha modern bir mutlak arzusunu koymaktır. Bu, Platon'un anlaşılır yapılarıyla (Güzel, Doğru, İyi), Hıristiyan cennetinin yapılarının yerini değiştirmektir: yüz kere incelenen XVI. yüzyıl Yeni-Platonculuğudur [49]. Michelangelo, en tinsel şiirlerinden birinde bunu gitgide ilerleyen ve parlak bir keşif gibi anıştırır: "Güzel şeylere düşkün gözlerimin ve kendi kurtuluşuna vurgun ruhumun, gökyüzüne yükselmek için tüm bu güzellikleri seyretmekten başka yolu yok[50]."

Bunun sonu, güzellikleri, ahlakın ölçütlerine göre daha da derin bir biçimde önem sırasına koymaya, estetik mükemmelliği, onu İyiye bağlayarak açıklamaya varır. Bunun sonucunda da şu kaçınılmaz soru ortaya çıkar: ne olursa olsun "güzel" ama ahlaksız amaçlardan feyiz alan figürlere ne denilecek? Ne olursa olsun "çekici" ama kötücül varlıklara özgü varoluşlar hakkında ne denilecek? Güzellikteki ahlaksızlığı ortaya dökecek anlaşılabilir işaretler gerekir. Kötülüğün çizgilere yansıması gerekir. Güzelliğin, yüzün, gözlerin, eksiksiz ahlaki değerlerden yola çıkılarak önem sırasına konulabilmeleri gerekir. Gabriel de Minut, buna yanıt verme riskini alarak zahmetli bir sınıflamaya girişir: ahlaki olmayan güzellikler, sahte güzelliklerdir. O, uzun uzadıya anlatılan, en değerliden en asile sıralanmış üç kategori ("kışkırtıcı", "cilveli", "sofu") bunun sonucudur: bu estetik, bedenin dış hatları üzerindeki yansımaları gözle görülür olmaktan daha çok sezilir olan bir estetiktir.

48) B. Castiglione, *a.g.y.*, s. 386.

49) A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, PUF, 1961, bkz.: "L'hellénisme". s. 184.

50) Alıntılayan: J. Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*. Paris, Arthaud, 1967. s. 508.

Bu figürlerden ilki, "kışkırtıcı güzellik", kepazeliğin, baştan çıkarmanın güzelliği, sevgilinin ve fahişenin sergilediği güzelliktir. Antik edebiyat ve dinsel edebiyattan beslenen Gabriel de Minut, bunu, Yeni Ahit'teki[51] kralın önünde dans eden, prens "zevk alsın" diye türlü çeşit far sürünen, "edepsiz" hareketler yapıp, şehvetli tavırlara bürünen, Herodias'ın kızının imgesiyle açıklar[52]. Ahlaksız amaçlar ve "sefih" hareketler, bedenin dış hatlarını bozar. Baştan çıkarma isteği, "ipi boyuna geçirmeye" ve "köyün" basit "hayvanları" haline gelmiş erkekleri ele geçirmeye yönelen bu güzelliği değersiz kılar[53].

Şüphesiz daha masumu ama gizliden gizliye baştan çıkarmaya güdümlü, itkileri ve hareketleriyle içi içine sığmayan "cilveli güzellik", "keskin ve çapkınca bir bakış[...], yarı ciddi yarı fingirdek bir yürüyüşle kişileri aşk tuzağına çeken[54]" güzelliktir. "Tehlikelidir" de, çünkü görünüşün tuzağına düşen bu güzellik, sürekli olarak, "Tanrıya karşı günah işleme" riskiyle karşı karşıyadır. Bu güzelliklerden her ikisi de kötülükle gizliden gizliye suç ortağıdır. Her ikisi de hiç acımadan, görünüşü, çizgileri, var olma ve kendini gösterme biçimlerini saptırırlar.

Üçüncü figür, "sofu güzellik" "dışarıda olduğu kadar içeride de ya da daha çok içeride güzel bulunan[55]" güzellik figürüdür. Burada, XVI. yüzyıl kadınından beklenen ahlaki niteliklerden başka hiçbir şey söz konusu değildir: "alçak gönüllülük, tevazu, gösterişsizlik, sağduyululuk, kutsallık, namus ve ihtiyat[56]." 1587'de Gabriel de Minut'nün kitabının merkezine yerleşen Paule, tıpkı eskiden Jeanne d'Aragon'un olduğu gibi, çok simgesel bir "Mutluluk tapınağı" objesidir[57]. Tanrısal ve insani'nin anlaşılması güç karışımı olan bu güzellik, "göklerin lütufu" olduğu için erkeklerin lütufuna da sahip olabilir. Estetiğin ve erdemin ölçütlerini içinden çıkılamayacak hale getirinceye kadar birbirine karıştırır: ahlaki mükemmelliğin olduğu kadar fiziksel mükemmelliğin de imgesidir, ama teslimiyetin değil. Bu güzellik, ahlaki hale getirilmiş bir estetik anlamında[58] "dinseldir[59]": bu, "ne

51) Matta İncili, 14.1-11.

52) G. de Minut, *De la beauté, discours divers...*, Lyon, 1587. s. 173.

53) *A.g.y.*, s. 159.

54) *A.g.y.*, s. 178.

55) *A.g.y.*, s. 205.

56) *A.g.y.*, s. 204-205.

57) Bkz. s. 33.

58) Bkz. M. Lazard, *Les Avenues de Féminye. les femmes à la Renaissance*. Paris, Fayard, 2001, s. 309, "La religion omniprésente".

59) Bkz., bu konuda, J.-L. Flandrin'in saptaması, *Le Sexe et l'Occident, Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil, 1981. "Din dışı aşkın --Ortaçağ sonu toplumu-

olursa olsun ahlaksız olacak bir kişiyi güzel bulmanın[60]" imkânsızlığıdır. Bunun çizgiler üzerindeki sonucu şöyledir: her zaman oval ve "dingin" yüz, düz ve "kalkık" alın, "küçük", "incilerle dolu[61]" ama nadiren açılan bir ağız, "zarif, kar gibi beyaz" gerdan, "yumuşak ses ve konuşma[62]", son olarak ağırbaşlı ve ölçülü tavırlar. Bir "özeli" hatta bir "ayıbı" akla getirebilecek her şeyi gizlemek için, küçük, dar, kapalı ağız simgesel bir anlam içerir.

TAVIRLAR, EDA, ZARİFLİK

Davranışlar ve tavırlar, dişilleşmiş güzelliğin, zorunlu olarak, ne kadar bağımlı ya da, en azından, ne kadar çok kontrollü bir güzellik olduğunu ortaya çıkarır. Bu, üst tarafın saygınlığını da artırır: az hareket, "davranışın aşırı saygınlığı[63]", "yüzün şeklinin[64]" ciddi ağırbaşlılığı, neredeyse hareketsiz bir kaide, ölçülü bir biçimde "ışıltılı" bir üst kısım. Bu, pekâlâ, Liébault'nun güzellik üzerine kitabında sistematik olarak anımsatılan bir üçlemenin ("tevazu, alçakgönüllülük, namusluluk[65]") zaferidir; "gülüş", "ruhun görkemini ve dinginliğini[66]", ya da Leonardo da Vinci'nin "kadın resimleri[67]" için yine ciddi ciddi önerdiği "ağırbaşlılığı" ortaya koymak için özellikle sınırlanmalı ve "azaltılmalıdır[68]". Her hareket, edebi ve kırılganlığı telkin etmelidir. Bedensel dinamiğin bütününün, güzelliği garanti altına almak için kontrol altında olduğu gösterilmelidir. Bu, 1576 Genel Meclisi'nde (états généraux), Louise de Lorraine'in duruşundaki, bir İngiliz ajan tarafından altı çizilen, denetimin ta kendisidir: "Gerçekten, kadınsı ve gösterişsiz bir duruşu var[69]." Kitaplarda durmadan dikkatle

nun en azından bir kısmında– göksel aşka nazaran anlamsız bir tutum olarak görüldüğü açıktır", s. 52.

60) G. de Minut, *a.g.y.*, s. 206-207.

61) A.g.y., s. 245.

62) J. Liébault, *Trois Livres...*, *a.g.y.*, s. III.

63) H. C. Agrippa, *a.g.y.*, s. 43.

64) F. de Billon, *a.g.y.*, s. 139.

65) J. Liébault, *Trois Livres...*, *a.g.y.*, s. IV.

66) F. de Billon, *a.g.y.*, s. 138.

67) A. Firenzuole, *Discours de le beauté des dames*, Paris, 1578 (İtalyanca 1. baskısı, 1552). s. 24.

68) Léonard de Vinci, *Traité de la peinture* (XVI. yüzyıl), Paris, 1796, s. 45-46.

69) J. Boucher'in bahsettiği bir tanık, *Deux Épouses et reines à la fin du XVI^e siècle*, Saint-Étienne, PUSE, 1995, s. 88.

incelenen, her biri vücut hatlarının mimari dengesine katkıda bulunan, her biri güzelliğin, zorluğuna olduğu gibi tanımına da katkıda bulunan, eda, asalet, tavır, zarafet gibi yeni sözcükler de durmadan tekrarlanır: "Zarafet olmaksızın mükemmel güzellik olamaz[70]." Örneğin Vasari için "zarafet[71]" yani "kendisinde bulunan tüm mükemmellikleri" ona vermek için maddeyi bilgilendiren "ruhun erdemlerine[72]" dayanan tümüyle tinsel güzellik, Raffaello'nun portrelerini diğerlerinden ayırır. Joconde'un "bir insanın değil de daha çok Tanrı'nın eseri olabilecek kadar hoş resimdeki[73]" gülüşünü de yine zarafet vasıflandırır. Modernizmin zengin anlatımlı kategorileri, şüphe içinde mırıldanılan, ama güzelliği, çizgilerden çıkan tek bir ifadenin ötesine taşıyan bu yeni işaretler içinde keşfedilirler.

Renkler de, güzel olmak için, kendilerinden başka şeyi göstermek zorundadır. Yanaklar üzerinde, "utanma oraya yerleştiği zaman[74]", bir kızarma, "masum utangaçlığın doğal örtüsü[75]" ani bir pembemsilik olmalıdır. Buna karşın, ruhun denk bir aklığını ortaya çıkarmaya yönelik olarak, yoğun bir beyazlık "narin bir solukluk[76]", gerekir. Varoluş nedeni erkeğin gücüne boyun eğmek olan bir güzelliği yüceltmek için yüz renkleri ve vücut hatları aynı noktaya yönelir[77]. XVI. yüzyılın başında, muhtemel bir evlilik düşündüğü Napoli Düşesinin güzelliğini araştıran elçilerine gönderdiği mesajda VIII. Henry de bunu doğrular: "Yüz ifadesinin canlı ve sevimli mi, yoksa somurtkan ve melankolik mi olduğunu; şişman mı, zayıf mı olduğunu; yırtık bir havası mı olduğunu, yoksa utangaçlığın yüzüne allar mı sürdüğünü [...] tespit edecekler[78]." Güzelliği özellikle yırtıklık ortadan kaldırır; bu güzellik, örneğin Vecellio'nun 1590'da *Cos-*

70) A. Romei, *a.g.y.*, s. 13.

71) Bkz. D. Arasse, "L'atelier de la grâce". *Raphaël, grâce et beauté*, Paris, Skira, sergi katalogu, der. P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati, 2001, s. 57.

72) G. Vasari, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens* (1. baskı 1568), alıntılayan: D. Arasse, *a.g.y.*, s. 58.

73) G. Vasari, alıntılayan: A. Dayot, *L'Image de la femme*, Paris, 1899, s. 73.

74) H.C. Agrippa, *a.g.y.*, s. 42.

75) F. de Billon, *a.g.y.*, s. 139.

76) H.C. Agrippa, *a.g.y.*, s. 42.

77) Bkz. J. Solé, *Être femme en 1500. la vie quotidienne dans le diocèse de Troyes*, Paris, Perrin, 2000, s. 34. "Reşit olmayan ya da aşağı sınıftan kurban kadınlar" da onları kitaplardaki tümüyle kuramsal modellerinden uzaklaştıran tepkiler ve savunma mekanizmaları sergilerler, bkz. yukarıda s. 58.

78) *A.g.y.*

tumes anciens et modernes'inde[79] (Eski ve Yeni Giysiler) sistematik olarak ortaya koyduğu fahişelerin güzelliğidir, Ferrare'ın kadınlarının kalitesi ise, "kendilerine bakıldığının farkına vardıklarında yüzlerini örtmeyi[80]" bilmelerinden ileri gelir veya İngiliz kadınlarının güzelliğinin kaynağı, her an göstermeyi bildikleri "zarafet ve alçakgönüllülüktür[81]".

"Eksiksiz", hareketsiz ve örtük kadın, mükemmel bir dekordur: "kendi kendine yeterli[82]", aynı zamanda tümüyle "sabittir". Oysa "erkek değişendir[83]", aşmanın, girişimin hatta çatışmanın kendisidir. Bunların her biri, modernizmde cinsiyetlerle ilgili bakış açısını oluşturan farklılıklardır.

TOPLUMSALLIK VE HANTALLIK

Davranışlarda, yine, toplumsal bir ayrım, farklı ama yine çok önemli bir hiyerarşi kendini gösterir. Diğer şeyler gibi, yüzün ve davranışların özgürleşmesi, halka özgü güzelliklere reva görülüp toplumsal olarak küçümsenir, tıpkı, Bandello'nun bir öyküsündeki[84], genç "Verona'lı fahişeye, "sevimli suratına" rağmen, tüm avantajlarını kaybettirebilecek toplumsal tabakasının o "karakteristik tavırları" gibi. Giulia'daki, "alt tabakadan gelen" kızın "davranışlarındaki asalet" ise ona "olağanüstü bir güzellik[85]" katar.

Daha anlaşılmaz bir biçimde, toplumsal ayrım, iyi gizlenemeyen vücut hatlarına, kabalığa, kötü giyime de yerleşecektir. Dürer'in[86] bakımsızlığın halka özgü işaretleri olan yuvarlak hatlı "köylü kadınla" inceliğin işaretleri zayıf hatlı "ince narin" kadını birbirinden ayırarak resmettiği şey budur: bir yanda çökmüş beden, öte yanda ölçülü beden. Brueghel'in, köy

79) C. Vecellio, *Costumes anciens et modernes*. Paris, 1891 (İtalyanca 1. baskısı, 1590), 1. cilt s. 218.

80) *A.g.y.*, s. 213.

81) *A.g.y.*, s. 282.

82) G. Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris, PUF, 1989 (1. baskı, 1923), s. 147.

83) *A.g.y.*, Bkz. özellikle "Beauté et féminité", s. 146 *vdy.*

84) M. Bandello, "Vision céleste", *Nouvelles* (1554), in *Conteurs italiens...*, *a.g.y.*, s. 592.

85) G. Cinzio, "Oronte et Orbecche", *Les Cents Récits* (1565), in *Conteurs italiens...*, *a.g.y.*, s. 1012.

86) A. Dürer, *Les Quatre Livres, de la proportion des parties et pourtraicts du corps humain*, Paris, 1613 (1. baskı, 1523), s. 21 ve 35. Bkz. E. Panofsky. "L'histoire de la théorie des proportions du corps humain envisagée comme un miroir de l'histoire des styles", *L'Œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969 (İngilizce 1. baskısı. 1955).

danslarında, ot biçme zamanlarında, hasat zamanlarında, eğlencelerinde resmettiği[87], yuvarlak omuzlu, kırmızı yanaklı, geniş kıyafetleri içinde hantal köylü kadınlarıdır, oysa, Londra tablosundaki, daha asil kökenli "zinacı kadının" bir saç bağıyla iyice sıkıştırılmış bir beli vardır[88]. Bele ve sıkılmasına yönelik belirgin bir ayrım söz konusudur. Ambroise Paré XVI. yüzyılın ikinci yarısında Paris'te dilenen köylü kadınları anlatarak (1565 yılında, "tapınağın kapısında sadaka isteyen koca tombul, miskin kız", ya da, "şişman, tombul ve hödük" başka bir kadın ya da "tombul ve yağlı, yaklaşık olarak kırk yaşlarında, Normandiyalı olduğunu söyleyen koca kıçlı bir şirret olan[89]" başka bir kadın) bu ayrımları sistemleştirir. Parisli cerrahlar, kuralı iki şekilde sağlamlaştırırlar: köylü kadını fiziğinden tanımak, ne olduğunu hantallığından anlamak. Ayrım, bir halk kültürü ile bir seçkin kültür arasındaki fark tam olarak açıldığı zaman daha kalıcı hale gelir[90]. Bunu eski atasözleri de doğrular, her ne kadar en hakir görülenlerin zevkinin ne olduğunu kesin olarak anlamak zor olsa da: "Tanrı beni uzun ve şişman yaparsa, o zaman ben de yüzümü beyaz ve al yaparım[91]."

Bu durumda, bedenin üst kısmına verilen önem, daha büyük başka bir önemden, bütünsel duruşa, inceliğe ve hantallığa verilen önemden ayırılamaz.

87) Bkz. P. Brueghel, *La Danse des paysans*, 1568, Viyana, Kunsthistorisches Müzesi, ya da *La Fenaison*, 1565, Prag, Ulusal galeri.

88) Bkz. P. Brueghel, *Jésus et la Femme adultère*, 1560 yılı civarı, Londra, Count A. Seilern koleksiyonu.

89) A. Paré, *a.g.y.*, s. 1001, 1002, 1005.

90) Bkz. A. Croix, *a.g.y.*, s. 135.

91) Alıntılayan: J.-L. Flandrin, *a.g.y.*, s. 132.

3
Tek Bir Güzellik

Mükemmelliklere yönelik temel tercihin, tanrısal köklere yapılan bitmez tükenmez referansın, neredeyse doğaüstü işaretlere yapılan sürekli telmihin, XVI. yüzyıldaki fiziksel "estetik" konusundaki bakış açısı üzerinde başka bir sonucu vardır: bu güzelliği biricik hale getirmek. Güzelliğin tasviri, bir mutlağı yansıtmalıdır. Günlük yaşamdaki değişken çizgilerin gerçekliğiyle, kesin çizgileri anlatmaya yönelik daha soyut istek arasındaki daimi gerilim bundan ileri gelir: büyük ayrıcalık güzellik, tartışma götürmez olduğu kadar "gökten inmiş" de olan referans noktası, yani her zaman aynı, her zaman ideal arketip olarak kendini benimsetmelidir. Tanrıdan geldiği apaçık ortada olan bu mükemmelliği anlatmanın zorluğu da bundan ileri gelir. Bu, gösterinin anlamını, yeri doldurulamaz yönünü ve yargıda bulunmanın, hakkında bir şeyler mırıldanmanın zorluğunu belirleyen temel bir düzen yerleştirir.

AÇIKLANAMAZ PARILTI

Seyirciye, o katılmasa da dayatılan bir model olan bu tek güzellik vizyonu üzerinde biraz durmak gerekiyor. Sahne, modernizm içinde neredeyse ilktir. Başka yerden gelen güzellik, "parladığını görenlerin ve etrafı

onunla çevrili olanların gözlerini kamaştıran[1]" akkor metal, parlak güç, ışık kaynağıdır. Güzellik, elementlerin en gizemli kaynaklarıyla birleştirilir. Bu, sona eren Ortaçağ'ın bilginleri tarafından anlatılan karanlık güçler ilkesinden başka bir şey değildir: "Bu bir çekim, gizli bir erdem, karmaşık bir güç, bir beşinci kat Gök[2], kendine çeken çelikten ve metal bileşiminden kale[3]." Sonunda, güzellik, "bizi her taraftan sarmalayan[4]" bu nesne, cisimlerin dokusuna bile işler. Ona bakana, kendisine rağmen insana kendini benimsetir: gelip şeylere eklenen ve onların yansıdıkları cisimlerin içine nüfuz eden tanrısal[5]" ışıktır o. Burada hiçbir şey seyirciye bağlı değildir. Güzellik, "gören" kişiye, onu donduracak ve alıp götürecek biçimde çarpan "hakikat", hiçbir şeyin tartışmaya açamayacağı mutlaktır.

Sahne, tek yönlüdür. Yargı üzerinde çalışılmaya gerek duyulmamıştır; bu, estetik bir düşünceye başvurmayı engeller. Görünüş ve hayranlık denktir[6], bu her şeye kapalı, tıpkı tanrısal olan gibi her zaman eksiksiz, gökten inmiş güzelliği hiçbir şey tartışmaya açamaz.

Buna karşın, bu coşkunluğun bazı sonuçları vardır: içeriği anlatılamaz. Açıklamalara ve sözcüklere meydan okur. Şoke eder, şaşırtır. Fiziksel estetiğin yükselişine bir örnek teşkil eden bu ilk modern güzellik, çok özel bir engelin de örneğidir: mutlak bir yapıyla karşılaşan dilin güçsüzlüğü engeli. O zaman bile, seyirciyi ikna eden ve ona rağmen kendini benimseten bu güzellik kendi başına var olur.

GÜZELLİĞİN BULUNDUĞU "YERLER"

Ne olursa olsun, bu mutlağı tanımlamak için girişimler olmuştur: bu mutlak, başka şeyleri olduğu gibi, güzelin fiziksel işaretlerine yoğunlaşan bitmez tükenmez edebi oyunlar da esinler. Tam olarak söylemek gerekirse, hakikatin öncelikle tümüyle retorik olduğu biçimsel oyunlar: mutlağı tanımlamaya yönelik hiçbir somut girişim yoktur. Bunlar, şu XVI. yüzyıl metinlerinin

1) F. de Billon, *Le Fort Inexpugnable de l'Honneur du sexe féminin*, Paris, Mouton, 1970 (1. baskı, 1555), s. 138.

2) Bazı inanışlara göre yedi kattan oluşan gökyüzünün beşinci katı altındandır. (ç.n.)

3) J. Liébault, *Trois Livres des maladies et infirmités des femmes*, Rouen, 1549, s. III.

4) G. de Minut, *De la beauté, discours divers...*, Lyon, 1587, s. 269.

5) H. C. Agrippa, *De la supériorité des femmes*, Paris, 1509, s. 42.

6) Bkz. M. Massin, *Les Figures du ravissement, enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Grasset-Le Monde, 2001.

sistemli hale getirerek devam ettirdiği, Ortaçağ'a özgü, "güzellik noktaları" üzerine arkaik oyunlarıdır. Örneğin Jacobo Alighieri'nin[7] XVI. yüzyılda tartışılan dokuz noktası ("gençlik, beyaz ten, sarı saçlar, düzgün kollar ve bacaklar...") yerine, Jean Névizian otuz tanesini koymuştur (bu, ayrıca, tüm gerçekliği sayıların görünüşteki mantığına ve kategorilerin görünüşteki dengesine dayanan gerekliliğin niceliksel artışını göstermektedir). İşte Cholières ya da Brantôme tarafından tekrar ele alınan otuz "sabit":

"Şu on kere üç güzellik; üç uzunluk, üç kısalık,
Üç beyaz, üç kırmızı ve üç siyah, üç küçük ve üç büyük
Üç dar ve üç geniş, üç incelik bulunur
Güzelliklerinin en güzelini göstermek isteyen kadında[8]."

Marie-Claire Phan, Rönesans döneminde kendi güzellik tanımında "mükemmel örneklerin listesinin büyüdüğünü[9]" kabul eder. Örneğin "uzunlar", boy, saç ve el; "kısalar", kulak, ayak ve dişler; "kırmızılar", tırnak, dudak ve yanak; "darlar" kasık, ağız ve alın, ya da "küçükler, baş, burun ve meme ucu...". Başka bir deyişle, kadını "güzelliğin kalıbına[10]" uydurmak için her biri farklı üç anatomik bölgede gözlemlenen on niteliktir söz konusu olan.

Bu yüzeysel yaklaşımlardan yola çıkarak net boyutlar elde etmek elbette imkânsızdır. Bunlar, kalçaların sıkılığı ve memelerin küçüklüğü gibi genel izlenimleri yansıtırlar. Özellikle de, ortaya kesin formüller koyma, açık bir biçimde özel ve sayısal bir dil kullanarak çok sesliliği engelleme isteğini yansıtırlar.

MÜKEMMEL ÖRNEK VE İDEAL

Sayının daha somut bir versiyonu da, ideali, bir kod çerçevesinde yansıtan mükemmel örnek arayışında vardır. Mükemmel, "tanrısal oran[11]",

7) Bkz. E. Rodocanachi, *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance*, Paris, Hachette, 1907, s. 91.

8) N. de Cholières, "Des laides e t belles femmes. S'il faut mieux prendre à une femme laide qu'une belle", *Les Matinées* (1585), in *Œuvres*, Paris, 1889, I. cilt, s. 182.

9) M.-C. Phan, "La belle Nani, la belle dans l'Italie du XVI[e] siècle", *Autrement, Fatale beauté, une évidence, une énigme*, der. V. Nahoun-Grappe, N. Czechowski, 1987, s. 76.

10) Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Recueil des dames* (XVI. yüzyıl), *Œuvres complètes*, Paris, 1873, s. 404.

11) L. Pacioli, *Divina Proportione*, Milano, 1497.

"bedenin sabitleri[12]" çerçevesinde var olabilir: Piero della Francesca'nın geometrik resim tarzına tabi olan o yüzler, Leonardo ve Dürer tarafından hesaplanmaları, adeta, Antikçağ'da Vitruvius ya da Phydias'ın altın oranının uzantısı, yeniden ele alınışı olan hatlar üzerindeki o tasavvurlar, bu konudaki örneklerdir. Amaç, tabii ki takvim kesinliğinde bir sayıya ulaşmaktır: ideal parçaları bir kenara bırakıp, bedenin her kısmi boyutunu bütünsel boyuta göre uyarlama isteğidir. Örneğin başın yüksekliği, her zaman, tüm yüksekliğin sekizde birine denk "olmalı", ya da yüzün bütünü (alın ve çene arası), her zaman, gövdenin üçte biri, kalçaların yarısı, baldırların yarısı kadar "olmalıdır[13]". Yine kimi eşitliklerde bundan ileri gelir: Leonardo tarafından ölümsüz hale getirilen insan bedeni, merkezleri hep göbeğe denk düşen bir daire ve kare içine yerleştirilir[14]. Bu sayılar bir deneyin sonucu değildir: model, davranıştan daha çok düşüncede kendini benimsettiğinden, mükemmel, duyunun değil düşüncenin ürünüdür. XVI. yüzyılda yalnızca anlaşılabilen dünyanın[15], bu "gökten inmiş" güzelliğe erişmeye olanak sağladığı kabul edilir.

Dürer ve Vinci, sabit oranlara ulaşmanın zorluğunu çok çabuk saptarlar. Leonardo'nun sayılarının çok fazla ve çelişkili olduğu ortaya çıkar[16]. Aynı şekilde Dürer'in sayılarının da, çeşit çeşit olduğu ve "köylü kadınından" "ince narin kadına[17]" her biri farklı ama düzgün oranlandığı için kendi tarzında "güzel" kalıplar olarak sergilenen "karakteristik" ölçüler olarak gösterildiği ortaya çıkar. Hatta Dürer, "en şişmandan, en inceye[18]" geçmeye olanak sağlayan oran kaymalarını sayılara dökmeye girişir, bu sırada da erkeğin oranlarını ve kadınınkileri aynı plana yerleştirir, kesin

12) Piero délia Francesca *De corporis regularibus*, Venedik, 1509. Bkz. A. Chastel, *Renaissance méridionale, Italie 1460-1500*, Paris, Gallimard, "L'Univers des formes" koleksiyonu, 1965; bkz: Piero'nun kısa açıklaması "bu alandaki kuramsal bilgileri tespit etmeye olanak sağlar", s. 46.

13) Bkz. E. Panofsky, *Le Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci*, Paris, Flammarion, 1996 (İngilizce 1. baskısı, 1940), s. 19.

14) A.g.y., 91. resim.

15) Bkz. L. Ferry, *Le Sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1998 (1. baskı, 1990), s. 28.

16) C. F. Biaggi, "L'anatomie artistique de Léonard", *Léonard de Vinci*, Paris, Cercle du Bibliophile, 1958, II. cilt, s. 447. Bkz. D. Arasse, *Léonard de Vinci*, Paris, Hazan, 1997, "La culture de Léonard", s. 35.

17) A. Durer, *Les Quatre Livres, de la proportion des parties et pourtraicts du corps humain*, Paris, 1613 (1. baskı, 1523), s. 4-20.

18) A.g.y., s. 22.

olan budur. Buna karşın oranlar hâlâ çok fazladır: başka değişik tiplerin de eklendiği I. kitapta beş tip, II. kitapta on üç tip[19]. Başka bir deyişle, söz konusu olan, ideal bir güzellik ön kabulünden hiçbir şey elde etmeyen imkânsız bütünlüktür. Söz konusu olan, daha çok, bu dağınık sonuçları açıklayan insani güçsüzlüktür: "Yalnızca Tanrı böyle bir bilgiye sahiptir, bu bilgiyi açıklayacağı kişi ona sahip olur[20]." Üstelik Dürer zaman zaman, ressamın yeniden üretme savında olamayacağı kadar mükemmel, şaşırtıcı ve uç güzelliği doğada saptadığını söyler: "Bazı gözle görülebilir yaratıklarda, hiçbirimizin eserine tümüyle aktaramayacağı kadar aklımızın almayacağı bir güzellik bulunur[21]." Güzellik konusundaki yeni görgü, açık bir biçimde, onu kendi bütünlüğünde yeniden inşa etmek konusundaki aşılamaz zorlukla birlikte, mükemmellik görgüsünü tesis eder.

Öncelikle ressam tarafından benimsenen bu sayıların, güzelliğin toplum içinde algılanması üzerinde kesinlikle hiçbir etkisi yoktur. Gündelik yaşamda var olmayan anatomik bir gerçekliği ifade ederler, somut hacimleri, onların çevrelerini pek fazla incelemezler: yanal göstergelere değil dikey göstergelere ayrıcalık tanırlar. Araştırma nesneleri, genelde, ne bedenin ağırlığıyla ne de fiziksel olarak saptanmış çizgilerinin etkisiyle ilgilenen çizerlerin çalışmaları olarak kalır. Son olarak, "yukarıyı" ve "aşağıyı" pek fazla önem sırasına koymazlar, oysa bu ayrım, giyim kuşamın gündelik gerçekliğinde çok önemlidir. Buna karşın, ideal mükemmel modelin, göksel dengenin somutluğu olduğu gerçeğini dile getirirler. Bu, XVI. yüzyılda, oranlar kuramının, "eşi benzeri duyulmamış itibarının[22]" kaynağı olan kozmik dengedir: bu denge, fiziksel güzelliğin matematiksel kuralları içindeki tanrısal işaretin, tümüyle mutlak bir sayıdan elde edilen kökenini ortaya koyar. Kısmi olsa da, bu güzellik, özel olduğu kadar tek de olan bir modelin cisme bürünmüş halidir, her ne kadar kavranılmasının imkansızlığı konusundaki şüphe ressamlara yerleşmiş olsa da: "İnsan bedeninde mükemmel ölçü yoktur, çünkü, insan bedeni, doğumundan ölümüne, [mimariden farklı olarak] hareket halindedir ve bu yüzden sabit bir orana sahip değildir[23]."

19) Bkz. D. Arasse, "La beauté de la chair", *Histoire du corps*, der. A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, Paris, Seuil, 2005.

20) A. Dürer, *a.g.y.*, s. 191.

21) *A.g.y.*, s. 195.

22) E. Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969 (İngilizce 1. baskısı, 1955), s. 86.

23) V. Danti, *Trattato delle perfette proporzioni*, Floransa, 1567, alıntılayan: D. Arasse, "Présentation", E. Panofsky, *Le Codex Huygens...*, *a.g.y.*, s. 8.

4
Yüzün Işığı ve Suyuklar

Bu birikim güzellik konusundaki bakış açısına yön verir, mükemmellik, yapaylıkla çift anlamlı bir ilişki sürdürerek, bu bakış açısını daha da zorlar. Bu mükemmellik, bakımdan bağımsız olmalıdır. Ezelden beri tamamlanmış ve eksiksiz olduğundan "yardım" olmaksızın varlığını sürdürecektir. Yapaylığa yönelik bu kuşkunun, kozmetikle, boyanmayla ilgili o şüphenin kaynağı budur: yalnızca doğal bir güzellik kendini doğrulayabilir.

Bununla birlikte, sahip oldukları gerçekçiliği, bu gökten inmiş mükemmellik izleğinin karşısına koyan önlemler, hileler vardır. Bu varoluş, zaten, güzellik konusunda önemli olanı, güzelliğin nesnesi olduğu bakımları akla getirir. Yine burada da, yüz, eller, büst, başlıca kaygı olarak ortaya çıkar. Bununla birlikte, bedenin genel görünümünü düzeltmeye, zayıflamaya yönelik diğer uygulamalar, bedenin üst tarafına yoğunlaşan bakışın, zaten ne kadar ince ayrımlar içerdiğini ve ilavelerle genişlediğini gösterir. Üst kısımlarla sınırlı, elle tutulamaz ve doğal olan model, güzelliğin, gündelik ele alınışında kesinlikle daha karmaşık ve daha kapsamlı hale gelir.

YAPAYLIK VE ŞÜPHE

Ne olursa olsun, sayısız metin, öncelikle, farı dışlayıp, yapaylığı kabul etmeyerek doğal olana yönelik her türlü ihlale karşı çıkar. Vecellio, kılık kıyafet üzerine kitabında, "yüzlerini ve göğüslerini beyaz farla boyayan[1]" fahişelerle alay eder; Ben Jonson, 1609'da *La Femme silencieuse*'de (Sessiz Kadın), yüzbaşı Otter'in, "bir Alman sarkaçlı saati gibi restore edilmiş iğrenç yüzüne", "cıvalı farlarla[2]" ve takma saçla yeni bir şekil verilmiş karısıyla dalga geçer. Modernizm, farı yoğun bir biçimde iffetsizlikle bağdaştıran eski dinsel eleştirileri kendi tarzında sürdürür: pek çok başkası gibi Aziz Hieronymus ve Tertulianus, doğal estetik, ("Tanrı'nın eseri") ve yapay estetik, ("Şeytan'ın eseri[3]") diye bir ayrıma gider; esasında, XVI. yüzyıldaki, güzellik üzerine kitaplar, anılar ve anlatılar, pudralar ve uçucu yağlar gibi kozmetik ürünlerin dinsel olarak reddi konusundaki çok eski anlayışı yansıtırlar. Güzellik "aranamaz" çünkü Tanrı tarafından "verilir".

Bununla birlikte, Ortaçağ'a özgü inançlarda bazı değişikler söz konusudur: artık, ilk olarak kınanan, adeta değeri artan bir güzellik modeli haline gelen kadın değildir: aynı şekilde, her yönüyle eleştirilen, yapaylıklar değil, kullanımları, aşırı kullanımlarıdır. XVI. yüzyılın sonunda Benedicti, artık, "sırf daha güzel görünmek için boya süren" kadının ya da kızın bu davranışını sadece "bağışlanabilir günah[4]" olarak görür. Jean Liébault, "kadın bedeninde hiç hoş görünmeyen herhangi bir bozukluğu[5]" kapatmak için kurnazlıkların önemi ve hatta gerekliliği üzerinde durarak daha da ileri gider. Eğer koca "arayışı" kolaylaşacaksa, onun "güzelliğini" ortaya çıkaracak olan farın kullanılmasını da meşru kabul eder. Teologlar ve günah çıkaran papazlar, "onurlu" bir amaç ve "onursuz" bir amaç arasındaki benzer bir fark konusunda kesin olarak hemfikirdirler. "Birine güzel görünmek ve tensel olarak sevilmek için giyinen ve kuşanan kadın çok büyük günah işler; ama eğer, bu, tensel olarak olsa da onurlu bir

1) C. Vecellio, *Costumes anciens et modernes*, Paris, 1891 (İtalyanca 1. baskı, 1590), I. cilt, s. 118. Bkz. G. Calvi, "Le recueil des habits de Cesare Vecellio", *Colloque international à la mémoire de Jean-Louis Flandrin*, Paris, Paris-VIII üniversitesi, 2003.

2) B. Jonson, *The Silent Woman* (1609), alıntılayan: C. Bernard-Cheyre, *La Femme au temps de Shakespeare*, Paris, Stock, 1988. s. 103.

3) Tertullien, alıntılayan: G. Bechtel, *Les Quatres Femmes de Dieu*, Paris, Pion, 2000, s. 220.

4) P.F.I. Benedicti, *Somme des péchés*, Paris, 1602 (1. baskı, 1584), s. 246.

5) J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement des femmes*, Paris, 1582, s. V.

biçimde sevilmek içinse bağışlanabilir bir günah işler; eğer onurlu bir amaçla ya da evlenmek amacıyla sevilmek içinse, günah işlemez[6]." XVI. yüzyılda kırsal işleri belirli bir düzene koymaya girişen Olivier de Serres, yumurtanın beyazını, "nilüfer" çiçeklerini, keçi sütünü ya da pirinç unu-nu karıştırdığı bir krem ve merhem formülü verip, "bu karışımı sabah ve akşam yüzüne sürmesini[7]" önererek kadının "köydeki evinde", "beyaz bir yüze ve iyi korunmuş bir yüz rengine[8]" sahip olması gerektiği üzerinde de durur. XVI. yüzyılın pek çok sağlık kitabında ise, tıbbi önerilerin yanında, "yüzü güzelleştirmeye yönelik[9]" öneriler de vardır.

Ne olursa olsun, direnmelere ve karşı çıkmalara rağmen, Rönesans döneminde kozmetik kullanımı yaygınlaşır. Güzellik kitapları, işin sırrı derlemeleri, "yeniden doğan" estetiğin beşiği İtalya'dan, kısa süre sonra "farklı ülkeler arasında çok eşit[10]" olacak bir dağılım çerçevesinde, yayılır. En varlıklı kişilerin ölümünden sonra yapılan envanterlerde, içine parfüm, pudra ya da cilt için beyazlatıcı doldurulan "küçük şişe", "küçük küp", "küçük kupa[11]" modelleri çoğalır. 1533'te Anne de Laval'ın envanteri bile, "içinde gümüş bir kaşıkla birlikte pudra da bulunan gümüş bir kutu[12]" içerir. Modellere de yeni referanslar söz konusudur: Venüs, öykülerde ve anlatılarda, eskiden olduğundan daha çok süslü, parfümlü ve boyalıdır[13]. Bu âdet, toplumsal engelleri aşar: Piccolomini, "ister ince narin isterse şişman olsun, birazcık olsun far kullanmayan[14]" tek bir Sienalı kadın olmadığına dair teminat verir. Ayrıca, Nelli'nin bir öyküsündeki, "kristal

6) P. Alogana, *Abrégé du docteur Martin Azpilcueta, Navarrois...*, Paris, 1602 (1. baskı 1590), XIV. bölüm, no. 14 ve 15, alıntılayan: J.-L. Flandrin, *Les Amours paysannes*, Paris, Gallimard-Juliard, "Archives" koleksiyonu, 1975, s. 81.

7) O. de Serres, *Le Théâtre d'agriculture et le mesnage des champs*, Arles, Actes Sud, 1996 (1. baskı, 1600), s. 1368.

8) *A.g.y.*, s. 1369.

9) H. de Monteux, *Conservation de la santé et prolongation de la vie*, Paris, 1572, s. 279.

10) J.-L. Flandrin, "Soins de beauté et recueil de secrets", *Les Soins de beauté*, Grasse III Uluslararası kolokyum tutanakları, 26-28 Nisan 1985, s. 21.

11) Bkz. "Inventaire après décès des biens meubles, demeurés du décès de haulte et puissante dame Madame Anne de Laval, estant au chasteau de Craon" (1553), A. Jaubert, *Histoire de la baronnie de Craon de 1382 à 1626*, Paris, 1888, s. 470.

12) *A.g.y.*, s. 472.

13) Bkz. Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Recueil des dames* (XVI. yüzyıl). *Œuvres complètes*, Paris, 1873, s. 402.

14) A. Piccolomini, *Dialogo dèlia creanza delle donne* (XV yüzyıl), alıntılayan: M.-C. Phan. "Pratiques cosmétiques et idéal féminin dans l'Italie des XV[e] et XVI[e] siècle", *Les Soins de beauté*, *a.g.y.*, s. 119.

kadar parlak, sizinki gibi güzel ve hoş bir yüzü koruyacak, onu fildişi gibi parlatacak, cildi gerginleştirecek farklı losyonlar hazırlamayı[15]" bildiğini iddia eden dedikoducu kadın, ürünlerinin, günlük kullanım için olduğunu ileri sürer. Fiyat farkları yine de alıcıları birbirinden ayırır: "saf" balmumuyla "adi" balmumu, "ince pudra" ile "pirinç pudrası" son olarak "altın mürdesenk" ile "kurşun mürdesenk" arasındaki, "gizli formül" satıcıları tarafından gözlemlenen hiyerarşiler söz konusudur. "Göz alıcılık", sonunda, değerli ölçütler arasında, parlaklık ve ışık saçan parıltılı bir güzelliğin itibarını alıp bizzat ürün bağlamına oturtarak öne çıkar.

Buna karşın modernizmle birlikte bilgece bir eleştiri kendini benimsetir: üstübeç, başka bir deyişle kurşun klorat, süblimat, başka bir deyişle civa klorat, bizmut, başka bir deyişle bizmut subnitrat, içeren ürünler, yani içeriği beyazlığı garanti eden ama cilde zarar veren her türlü bileşim eleştirilir[16]. Üstübeçin içeriğindeki kurşunun, süblimatın içeriğindeki arseniğin, bizmutun içeriğindeki azotatın zararlı etkisi, kimyaları bilinmese bile açık bir biçimde ortaya konulmuştur. Süblimat, "nefesin kötü kokmasına, dişlerin kararmasına ve sonunda düşmesine[17]" yol açar. Kurşun, cildi buruşturur, kurutur ve karartır. Bu olgular tıp çevrelerinin dışında da saptanmıştır. Günlüğü XVI. yüzyıl ortasının saray çevrelerinin gündelik yaşamını gözler önüne seren Franco, kız arkadaşlarının yüzünü anlatırken sinirli bir edayla bundan bahseder: "Ünlü en güzeller olarak adlandırıldıklarını duyduğum kadınların yanına gittim [...] Üstübeç, far, kırmızböceği boyası, tüyleri dökülmüş kirpikler, derisi yüzülmüş yüzler, çürümüş dişlerden başka bir şey görmüyorum[18]." Lucinge, 1586'da şüphesiz Marguerite de Navarre'ın görünümünü anlatırken bunu daha sert bir ifadeyle dile getirir: "Hem farların hem de farklı yapaylıkların aşırılığı nedeniyle düşmüş ve sarkmış bir yüzü vardı[19]".

Bunun sonucu, bu maddeleri kullanımından azıcık da olsa vazgeçmeye varamaz. Jean Liébault, olsa olsa en fazla, "badem çiğnemeyi ya da ağızda

15) G. Nelli, "Giulio et Isabella", *Nouvelles* (XVI. yüzyıl), in *Conteurs italiens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1993, s. 788.

16) Bkz. bu eleştiri ile ilgili olarak, C. Lanoë'nin tezi, *Les Jeux de l'artificiel. Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien Régime, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris-I, 2003, s. 27-30.

17) J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement...*, *a.g.y.*, alıntılayan: C. Lanoë, *a.g.y.*, s. 28.

18) Alıntılayan: M.-C. Phan, "Pratiques cosmétiques...", *a.g.y.*, s. 120.

19) Alıntılayan: J. Boucher, *Deux Épouses et reines à la fin du XVI^e siècle*, Saint-Étienne, PUSE, 1995, s. 90.

badem yağı bulundurmayı veya ağızda bir altın parçası tutmayı önerir[20]". 1552'de Fournier'nin reçetelerinde, "sulandırılmış", "Venedik menşeli" "bembeyaz", "yumuşak", "basit kurşun" içeren üstübeç bulunsa da, süblimat ya da "cıva", hatta mükemmel ve meleksi bir karışımın ortaya çıkmasına olanak sağlayan "sönmemiş kireç[21]" de hep vardır. Süblimat, Nostradamus'un, "rengini saf bir gümüşten alan bir güzelliğin görünümünü[22]" yeniden tesis eden reçetelerinde hep vardır: tehlikeleri bilinmesine rağmen bu maddelerin kullanımı hiçbir şekilde engellenmemiştir.

Yine de, bu macunların, kozmetik ürünlerinin ve farların, nasıl sadece bedenin üst kısmının, ona verilen büyük önemi doğrulayacak biçimde, değerini artırdığının altını çizmek gerekir.

BOZUKLUKLAR EVRENİ

Onarıma yönelik bakımlar ve pratikler de bunu doğrular. "Üst kısım", özellikle de, güzelliği tehdit eden tüm bozukluklarla, yani sürekli renk değişiklikleri, lekeler, çatlaklar, pürüzlerle karşı karşıya kalan yüz her zaman önce gelir. Sırf bu sayım bile, yüze yönelik aşırı ilgiyi ortaya koyar. Bozukluk teranesi, bir ilgi işaretidir: arazların sayısı, birdenbire, Arnauld de Villeneuve ya da Grand Albert'in Ortaçağ'da yazdığı kitaplarda anlatılanları çok ötesine geçer[23].

Öncelikle, "ya karaya ya kırmızıya çalan, ya soluk ya çok soluk, ya esmer ya akçıl, ya kurşuni, ya koyu esmer, ya mavi, ya Hint horozu ibiği gibi her an değişen" renk, "ve ölü kanının kurşuni moru, volkan ateşleri, vahşi ateşler, kızıl damlalar, güneş yanıklığı, soluk renkler, sarılıklar, kızıl esmerlikler, kızarmalar, coşkunluklar, delikler, morluklar, yeşil, kara, beyaz, kızıl lekeler ve yüzdeki başka pek çok leke gibi ortaya çıkan diğer şeyler[24]". Sonra, yüzeyin durumu, "çatlaklar, kırışıklıklar, kaşıntılar, sivil-

20) Alıntılayan: C. Lanoë, *a.g.y.*, s. 30.

21) A. Le Fournier, *La Décoration d'humaine nature avec plusieurs souveraines recettes...*, Paris, 1582, s. 18.

22) M. Nostradamus, *Le Vraye et Parfaict Embellissement de la face et conservation du corps en son entier*, Anvers, 1557, s. 37.

23) Bkz., diğerleri arasında, *Albert le Grand. Le Secret des secrets de nature, extraits tant du Petit et du Grand Albert, que d'autres philosophes....* Epinal, tarihsiz.

24) J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement..., a.g.y.*, s. 63-64.

celer, uyuz olma durumları, uyuzluk, tuzlubalgamlar, cüzamlar, ergenlik sivilceleri, çiller, nasırlar, tozlar, kabuklar, yaralar, küçük çiçek hastalığı ya da kızamık izleri, çürükler, ve pek çok başka kabarcık[25]". Son olarak, aynı şekilde içerdiği sayısız risklerle birlikte bu yüzeyin "saydamlığı" ve netliği. Şüphesiz imalı ama aynı zamanda, XVI. yüzyılda yüz konusundaki yeni bir merakın tartışılmaz işareti olan bu bozuklukların tümünün olası iki kaynağı vardır: dış bozukluklar, iç bozukluklar; başka bir deyişle: havanın saldırıları, suyukların saldırıları.

Liébault'un tek bir eserinde[26] seksen reçeteden fazlasında sayılan yüzey yıkamalar ve cilt üzerinde uygulanan kan boşaltmaların uyandırdığı izlenim, dış tarafa yönelik uygulamaların sonsuz olduğudur. Buna, haşlanmış nohut suyu ile, "halktan insanlar için düşük fiyata[27]" satılan zambak kökünden oluşan suyu ve değerli taş tozu ile, Nostradamus'a göre "her insan için olmayan[28]" altın yapraklarının karışımı olan o suyu birbirinden ayıran toplumsal farklılıklar da eklenir. İçinde şap, portakal ve "limonun" baskın olduğu önceden damıtılmış bir karışımla ıslatılmış o "çaputları[29]", gece takılan o maskeleri de unutmamak gerekir: veya, "piliç ya da güvercin ya da tavuk ya da horozun kanadından yeni alınmış sıcak kanla[30]" yapılan maskelerin yüzdeki kızarıklıkları ortadan kaldırdığı söylenir. Kendinden olanı kendine çeken kanlı maske, onu kullanan kadının burnu ve yanakları üzerindeki aşırı kanı ortadan kaldırır ve böylece beyazlığı garanti edecek biçimde kızarıklığı yok eder.

Kazalar veya hastalıklar gibi onca bozukluğun üzerinde durulmuşsa da, cildin yaşlanması çok az göz önünde bulundurulmuş ve incelenmiştir. "Kişiyi uzun süre yeniyetme formunda[31]" tutmanın gerekliliği ya da hatta, bazı durumlarda, "yüzün kırışıklıklarını ortadan kaldırmanın[32]" gerekliliği yadsınmış olduğundan değil. En pahalıları altın, inci ya da gümüşten oluşan gençlik iksirleri, toplumsal olarak ayırt edici yatırım objesi olmadıklardan değil. Ama yaşlılığın etkileri, engellenemez ve kesin olarak ayrımcı görüldüğü için çok az analiz edilir.

25) *A.g.y.*.
26) J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement...*, *a.g.y.*, s. 75-185.
27) M. Nostradamus, *a.g.y.*, s. 39.
28) *A.g.y.*, s. 26.
29) J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement...*, *a.g.y.*, s. 39.
30) *A.g.y.*, s. 78.
31) M. Nostradamus, *a.g.y.*, s. 43.
32) A. Le Fournier, *a.g.y.*, s. 18.

SUYUKLAR VE YÜZ RENGİ

Seçkin tabakada, havaya ve güneşe karşı alınan önlemler, güneş yanıklığının ve esmerleşmiş yüz renginin şiddetli bir biçimde reddi toplumsal açıdan daha da ayrımcıdır: Diane de Poitiers'in[33] envanterinde bulunan düz saplı güneş şemsiyesi buna bir örnektir. Görüntüsü, XVI. yüzyıldaki önemli saray hanımlarının görünümüne model teşkil eden Diane, bir uşağın tuttuğu şemsiye ile güneşten korunarak yürür.

Gündüz kullanılan maske, XVI. yüzyılda toplumsal ayrımda önemli bir rol oynar, bu maske o kadar alışılmış hale gelir ki Marguerite de Navarre'ın bu maskeye önem vermemesi Brantôme'u şaşırtır: "Sarayımızın tüm diğer kadınlarının aksine yüzünü bir maskeyle hiç gizlemezdi; zira çoğu zaman, yüzü açık bir biçimde yürürdü[34]". Tıpkı yüzü toplumsal olarak saklama isteği gibi, bu, cildi koruma konusundaki tümüyle özel alışkanlık da kesinlikle bir moda haline gelir: bu, 1614'te Malherbe tarafından, Tuileries bahçesine maskeyle gelen kraliçenin, bu maskeyi "yüzüne olan tutkusunu[35]" gizlemek için de taktığının anlatıldığı sahne de çok iyi görülür. Saray ahalisi, duygusal denetime, kendi kendine her türlü ihanetten kaçınmanın gerekliliğine, her türlü karışıklığı, düzensizliği gizlemenin gerekliliğine önem verir. Bu, maskeye yeniden neden başvurulduğunu da açıklar. Ama, yüz rengine yönelik dikkat, ancak, Brantôme'un, XVI. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte başladığını söylediği şu tutumda içinde görülebilir: o zamanlar "maskeler henüz kullanılmıyordu[36]". *Dames* (Hanımlar) derlemesinin yazarının altını çizmek istediği bu koruyucu roldür: "Zaman zaman pek çok kadın, yüz rengini koruma kaygısıyla güneş yanığına engel olma amacı dışında, bu maskeleri kullanmaktan rahatsız olur[37]."

Suyuklarla oynamak, yüz rengine hâkim olmak için diğer bir yöntemdir: artık, ciltle değil, alttaki kaynaklarıyla, yüzeyle değil derinlikle uğraşılır. En iyi beslenme biçimleri, örneğin "en iyi etleri" yemek, yüz üzerinde etki yaparak onu korur. Diane de Poitiers de, suyuklarının saflığını garantiye

33) Bkz. S. Melchior-Bonnet, *L'Art de vivre au temps de Diane de Poitiers*, Paris, Nil, 1998, s. 45.

34) Bkz. Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Recueil des dames, a.g.y.*, s. 36.

35) F. de Malherbe, Peiresc'e mektup, 10 Haziran 1614, *Œuvres*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1971, s. 647.

36) Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Les Dames galantes* (XVI. yüzyıl), Gallimard, "Folio" koleksiyonu, 1981. s. 224.

37) *A.g.y.*, s. 232.

almak için altınlı içme suyunun inceliğinden faydalanırmış: "Hiçbir şekilde far sürmeksizin büyük bir beyazlığa sahipti, ama her sabah altınlı su ve içeriğini doktorlar ve zeki eczacılar gibi benim de bilmediğim başka ilaçların katıldığı bazı karışımları kullandığı söylenir[38]." Aslında, bedenin sıvılarını etkileyebilecek etken sayısızdır: soğukluklar, bozuk sindirimler, sıkışmalar, ama aynı zamanda, "özel ihtiyaçlarını giderememe ve fark edilmeyen basur kanamaları[39]". Klasik tıbbın en sıradan referans noktalarını yansıtan çok sayıda arındırma reçetesi de vardır: kan alma, ishal yoluyla iç söktürme, bedenin uç noktalarını ovuşturma, ense ya da omuzları bardakla çekme, hacamat, yanaklara, burnun ucuna, dudaklara ya da alna et parçası ya da sülük yerleştirme[40]. Bu önerilere sistemli bir biçimde uyulduğuna dair bir bilgi yoktur. XVI. yüzyıla ait önerilerin çoğu hâlâ, "ilkbahar ya da sonbaharda" yapılan "iç söktürmelerle[41]" sınırlıdır. Aynı zamanda, Ortaçağ'da ya da 1538'de Du Mont Vert tarafından önerildiği şekilde yüzden, şakak veya "burnun ucundaki[42]" damarlardan kan almanın XVI. yüzyılda nadir olduğu ve hayvanca değilse bile kaba olarak değerlendirildiği görülür. 1582'de Jean Liébault, birkaç yıl sonra da Louis Guyon artık bundan bahsetmez.

BEDENİN YENİDEN BİÇİMLENDİRİLEN ÜST KISMI

Bununla birlikte, diğer "düzeltici" merakları yadsımak imkânsızdır. Zayıflama isteğini yadsımak imkânsızdır. Bunun altını çizen çok sayıda strateji vardır. Buna yönelik pek çok çağrı vardır. Beslenme rejimlerinin de bundan bahsettiği olur. 1609'da Fabrio Glissenti, Venedikliler ve Napolililerde zayıflamak için kullanılan birbirinden farklı karışım türlerinden bahseder: "Venedikliler, Hint cevizi, badem, Antep fıstığı, çamfıstığı, kabak çekirdeği, keklik ve horoz eti alıp, hepsini birlikte ezer ve bir çeşit badem kurabiyesi yapar gibi şeker eklerler: her sabah bu karışımdan belirli bir miktar yiyip üstüne bir bardak Kıbrıs şarabı içerler[43]." Napolililer, daha çok, pirinç, arpa, susam, bakla gibi Güney'in tüm bitkilerini kullanırlar. Öte yandan

38) P. Erlanger, *Diane de Poitiers, déesse de la Renaissance*, Paris, Perrin, 1976, s. 335.
39) A. Le Fournier, *a.g.y.*, s. 3.
40) J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement...*, *a.g.y.*, s. 77.
41) A. Le Fournier, *a.g.y.*, s. 3.
42) R. du Mont Vert, *S'ensuyt les Fleurs et Secrets de medecine*, Paris, 1538.
43) Alıntılayan: E. Rodocanachi, *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1907, s. 110-111.

Jean Liébault, Fransız sarayının kadınlarının "güzel bir yüz rengine sahip olmak ve iyi görünmek için uyandıklarında kaynatılmış, eşek ya da keçi sütü içtiklerinden[44]" bahseder. Aslında, kullanılan malzemelerin, hafif oldukları konusunda daha ikna edici olmak için, kokularına, tatlılığına ve yumuşaklığına dikkat edilmesi dışında, hangi malzemenin kullanıldığı çok önemli değildir. Gerçek bir zayıflamanın düşlendiği bazı uç uygulamalar da vardır: karışımlarına "bazen tebeşir tozu ya da kuruttuktan sonra ezip toz haline getirilmiş alakarga eti ekledikleri (amaçları bu sert ve kurutucu beslenme biçimiyle zayıflayabilmek ve daha ince bir bedene sahip olabilmektir)[45]" için eleştirilen genç kadınların uygulamaları buna bir örnektir. Konu üzerine yazılmış kitaplarda çok sık rastlansa da Anı eserlerinde ve anlatılarda genellikle görmezden gelinen bu zayıflama pratiklerinin ne kadar yaygın olduğu konusunda tam bir değerlendirme yapmak kesinlikle zordur. Bütünsel bir hafiflik ve yan taraflarda darlık arzusu baskın olsa da, bu zayıflığın kesin biçiminin ne olduğunu değerlendirmek de zordur.

Buna karşın, giyim kuşamın rolü, kaçınılmaz olarak korse (Brabant'da, "gövdeye, sevimli ve ince bir biçim" vermek için "çok uygun[46]" olan, İspanya'da "bedeni içine alabildiğini kavramakta güçlük çekilmesine" neden olabilecek kadar "yan tarafları dar[47]" olan o korse) üzerinde durularak yinelenir. Tıpkı farlar gibi sürekli eleştirilen ama yine de kullanılan bu "dar", "gergin", "sıkı" gövde kılıflarıyla ısrarla zayıflamaya çalışılır. Anne de Beaujeu, "giysileri o kadar sıkı ve dardı ki kalbi onu yanıltıyordu[48]" diye bahsettiği bir kadınla alay eder. Montaigne, "bellerinde korse ya da kemeri etleri kesilinceye kadar sıkan ve kimi kez bu yüzden ölen[49]" kadınlarla alay eder. Kural, tabii ki darlık kuralıdır: "ince endam[50]" göğsü sıkı sıkıya saran giysi[51]. Buna karşın beli görünmez kılacak tek bir istisnai durum vardır; yas giysisi vücut hatlarının görünmesini sağlar[52]. Yine de

44) J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement...*, *a.g.y.*, s. 25-26.

45) *A.g.y.*, s. 22.

46) C. Vecellio, *a.g.y.*, I. cilt, s. 246.

47) *A.g.y.*, s. 266.

48) A. de Beaujeu, *Les Enseignements d'Anne de France à sa fille Suzanne de Bourbon* (1505), Marseille, Laffitte reprints, 1978, s. 40-41.

49) M. de Montaigne, *Essais* (1580), Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1958, s. 81.

50) C. Vecellio, *a.g.y.*, I. cilt, s. 213.

51) *A.g.y.*, s. 185.

52) Bkz. C. Vecellio ve yas tutan Fransız kadınlarının "bel kıvrımlarının görünmediği"giyiniş biçimi , *a.g.y.*, I. cilt, s. 242.

bedenin üst kısımlarına tanınan ayrıcalığa engel olacak hiçbir şey yoktur. Duc de Joyeuse'un 1585'teki düğününde dansçıların giydiği, Marot'nun genç kızının, "bir bağcıkla bağlanmış saf maviden[53]" elbisesinin altına giydiği, Marguerite de Navarre'ın yüzyılın sonunda giydiği, "beli daha güzel göstermek için iki tarafına beyaz demir[54]" konulmuş korsenin yavaş yavaş keşfedilmesi belin üst kısmında bulunan vücut hatlarına yönelik ilgiyi gösterir. Zayıflamak çok önemlidir ve sadece, çok rahatsız edici olan tek bir aracın bunu gerçekleştirebileceği düşünülür.

Her şeye rağmen, bacaklara yönelik nerdeyse belirsiz, kimi zaman baş döndürücü gizli bir ilgi ortaya çıkar: bu ilgi, bedenin üst kısmına yönelik daha geleneksel bakışın karşısına gizli bir arzu yerleştirir, kapalı çekiciliği, gizli olanı, egemen referansların yadsıdığı "yerleri" öne çıkarır. Baldassarre Castiglione'nin yorumlarında alaylı bir biçimde elbiseleri tarafından ihanete uğrayan kadınların sergilediği de budur: "Kilisede sokakta ya da başka bir yerde bir kadının, ne yaptığının farkında olmadan ayağını ve genelde bacağının küçük bir kısmını gösterecek biçimde elbisesini kaldırdığı olur. Size de, onu bu şekilde gördüğünüz zaman son derece çekiciymiş gibi gelmez mi?[55]" "Alt" kısımların, konuyla ilgili kitapların bahsettiği ve anlatılarınsa kimi zaman aniden ortaya çıkıvermesine izin verdiği bir güzelliği vardır elbette. Tıpkı, "araya mesafe koymak, bacağını kaldırmak, çorabını çekip jartiyerini düzeltmek" için jartiyerinin düşüşünü bahane eden, "büyük bir senyörün" âşık olduğu kadının hikayesinde olduğu gibi: "bu büyük senyör, kadının bacağını görür ve onu çok güzel bulur; böylece bunun hayaline kapılır, öyle ki bu bacak onda, güzel yüzünün yapmış olduğundan daha büyük bir etki uyandırır[56]".

1520-1550'li yıllarda, "blasons du corps"un, yani kulak, tırnak, göbek, diz gibi farklı farklı kısımlara adanan şiirlerin birdenbire artması, alt tarafın "estetikleşmesini" doğrular. Gilles d'Aurigny, Victor Brodeau ya da Maclou de La Haye'ın, gerdan, karın ya da meme ucu üzerine mısraları, "kadın bedenini, şimdilik kendi kendine yetecekmiş gibi görünen sayısız

53) C. Marot, *Dialogue des amoureux* (1514), alıntılayan: F. Libron ve H. Clouzot, *Le Corset dans l'art et les mœurs du XIII^e au XX^e siècle*, Paris, 1933, s. 9.

54) G. Tallemant des Réaux. *Historiettes* (XVII. yüzyıl), Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1967, 1. cilt, s. 60.

55) B. Castiglione, *Le Livre du courtisan*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991 (İtalyanca 1. baskı, 1528), s. XXIX.

56) Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). *Les Dames galantes*, *a.g.y.*, s. 290-291.

zarif harikaya ayırmayı öğretir[57]". Bu şiir anlayışının gelişimi, müstehcen, hem ironik hem bilimsel, hatta kibar, gündelik yaşamın marjları dışında kurgulanmış bir kültür ortaya çıkarır.

Bakışın ve yüzün ayrıcalığı ortadan kalkmış ya da dikey olarak aşamalandırılan güzellik tasvirleri altüst olmuş değildir. Buna karşın, XVI. yüzyıl yorumlarında ve anlatılarında, kısımlar arasındaki astlık üstlük ilişkisini düzenleyen, üzerinde çok çalışılmış kozmik örneksemelerin çok ötesinde, çok özel bir gerçekçilik kendine yer bulur: sır ve saklı üzerine bir oyun, gizli olana yönelik bir çekim, erkekler tarafından da dile getirilen, estetik beğenilere yönelik çok düzgün telmihleri altüst eden bir arzu. Bu, tıpkı, katılımcıların, dansçı kadınların, "bacaklarını çok kibar bir biçimde sergilediklerini ve ayaklarını çok narin bir biçimde hareket ettirip oynattıklarını[58]" görmekten "çok büyük bir zevk" aldıkları 1571 yılbaşı balesinde olduğu gibi elbisenin altından çıkan kısımlara yönelik bir dikkatin ortaya çıkmasına yol açar. XVI. yüzyılın dans, özellikle de saray dansı üzerine kitapları da, ayak konusundaki çağrışımları çoğaltır, oysa bu kitaplar, bacaklar basen ya da kalçalar gibi, destek fiillerini ("sürünmek, dayamak, geri çekmek, desteklemek, kaymak, ilerlemek, bitiştirmek, kesişmek, takla atmak...[59]") yoğun bir biçimde çoğaltan gizli kısımlar konusunda neredeyse tamamen sessiz kalır.

O zaman estetik öneriler, bedenin üst kısmıyla sınırlı olamaz. Marie de Romieu, kızından "ayağının küçük, bacağının güzel[60]" olmasına özen göstermesini ister. Jean Liébault, "bacağın güzel ve çok düzgün" olması için "iyice sıkılmış jartiyerlere[61]" başvurulmasını söyler. Catherine de Médicis, kendisini giydirmeyle görevli kadınlar arasında jartiyerini sıkma, "çoraplarını iyice gergin tutma ve güzel bacaklarını hazırlama" tarzlarına göre "büyük fark[62]" gözetir. Sanki beden, arzulanan biçime pasif bir biçimde boyun eğmek zorundaymış gibi yine sıkıştırmaya başvurulur. Ama elbisenin altından çıkan bacak ve ayak, sadece dikey hiyerarşinin altını çizebildiği bir çekicilik dayatır.

57) A.-M. Schmidt, "Les blasons du corps féminin", *Poètes du XVI^e siècle*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1953, s. 294.

58) Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de). *Les Dames galantes*, *a.g.y.*, s. 304.

59) Bkz. T. Moubayed'in tezi, *La Danse conscience du vivant. Danse et éducation*, Paris, Paris-VIII Üniversitesi, 1988; özellikle "La danse ou l'histoire d'un corps qui émerge", s. 69.

60) M. de Romieu, *Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance* (1597), Paris, Nizet, 1992, s. 71.

61) J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement...*, *a.g.y.*, s. 25.

62) Brantôme (Pierre Bourdeille, seigneur de), *Les Dames galantes*, *a.g.y.*, s. 290.

II. Kısım

Anlamlı Güzellik
(XVII. yüzyıl)

Klasik dünyada çok özel bir dinamik güzelliğin ölçütlerini zenginleştirir: söz konusu olan, teşrifat ve davranışın referans noktalarının artışı, şehir sosyalliği ve saray normları tarafından hissettirmeden dayatılan yeni kibarlık anlayışıdır. Görünüşün düzeni, estetik modeller olarak yeni kişilikler (şehirde gezip dolaşan kadınlar, sarayların kadın kahramanları, XVII. yüzyıl toplumunun ne kadar teatral hale gelebileceğini gösteren her şey, basit fiziksel geometrilerden uzak güzelliğin aynı zamanda ne kadar tutum ve davranış da olduğunu gösteren her şey) dayatıp karmaşıklaşır.

İkinci bir dinamik, bedenle ilgili tasavvurları dönüştürerek, bu anlamlı yamacı daha da yükseltir. Eşi görülmemiş teknik bir kültür, bedeni, gizil güçler tarafından her zaman daha az engellenen ve her zaman daha çok mekaniğin ve aletlerin düzenine göre kurgulanan bir "obje" haline getirmez mi? Organik, pasif madde yani ruhla hareket eden makine haline gelir: içerden gelen bir dünyanın yansımasıdır söz konusu olan. O zaman, estetik işaret noktalarının bütünü, onlara hayat veren şeyi, yani niyet ve istek işaretlerini daha iyi kucaklamak için devrilebilir. Fiziksel güzellik, derinlik ve içsellik kazanır. Sonunda

da, yeni bir meşruiyet kazanır: yapaylığın ve süslenmenin meşruluğu. Bununla birlikte, tek bir mükemmel model var olabileceği inancı olduğu gibi kalır.

1
Yüz mü Endam mı?

1650 yılına ait *La Mode triomphante en la place du Change*[1] (Change Meydanı'nda Önde Giden Moda) isimli anonim bir gravür, yalnızca, XVII. yüzyıldaki şehrin meydanlarının ve gezinti alanlarının yeni bir şehir planlamasına bir göndermeden ibaret değildir; yalnızca, yapıların simetrileri ve düzenleri içine işlenmiş monarşik gücün işaretlerinin altını çizmekle kalmaz, sosyallik konusunda bir değişimi de ortaya koyar; süslenmiş kadınlarla büyülenen seyirciler, iç çamaşırlarını, korseleri ya da şapkaları açığa çıkaran tığkalemin ödün vermez perspektifi, herkese, kaçınılmaz olarak, kendini daha iyi değerlendirme olanağı veren kol mesafesinde tutulan aynaların çokluğu. Gravür, karakterlerin parodisini yapar: şehrin merkezine yerleşmiş bir kendini gösterme sanatıyla alay eder, ama teatinin, kibarlığın, kendini izlemenin elde ettiği yeni konumu gösterir; değişimi neredeyse kendine rağmen gözler önüne sererek, görünümlerin ya da duruşların olduğu gibi davranışların da zarifliği üzerinde durur.

1) Bkz. *La Mode triomphante en la place du Change*, isimli anonim gravür, 1650, Paris, Louvre Müzesi, Rotschild koleksiyonu.

Bütünsel görünüş de daha sık çağrıştırılır, tıpkı Mme de Maintenon'un gülünçlüğe vardıracak kadar yaptığı envanter gibi: "Madame de Rancy iri, Madame de Nogaret yağlı... Madame de Châtelet iri, Madame de Montgou kızıl, Madame de Lévy zayıf[2]." Bu bütünlük vizyonu, eski kozmik dengelerden kurtulur. O zamana kadar sorulmayan bir soruyu mümkün hale getirir: bedenin güzelliği, yüzün güzelliğinden daha mı önemlidir?

ŞEHİR VE ESTETİK GÖRÜNTÜ

XVII. yüzyılda uzun süre kırsal kesimin senyörlerinin oluşturduğu otoriteleri cezbeden şehir toplumu, yeniden düzenlenir. Köylü centilmen, eski "tarım tiyatrosunun" ve "kır evinin[3]" kahramanları, geçmişin bir kalıntısı haline gelir. Aristokratlar ve memurlar, kalıcı olarak, şehirdeki belediye meclis üyeleri ve tüccarların arasına katılırlar: "Daha entelektüelleşmiş yerlere uygun yeni bir eşraf sosyalliği ortaya çıkar[4]." Mekânları ve ritüelleriyle, esinlendiği kaynak olan saray kültüründen farklı bir kültür vardır artık. Bakış açıları değişir, estetik anlayış yenilenir. XVII. yüzyılın ilk yarısında, Paris, Toulouse, Avignon ya da Bordeaux'da kurulan gezinti yeri (cours), "burjuvaların rahat etmesi" ama aynı zamanda gözlere hitap etmek, "güzelliği sergilemek[5]" için yapılmıştır. Söz konusu olan, buluşma yerleri, konuşmaları, tuhaflıklarıyla tam bir La Bruyère dünyasıdır: "Paris'te, insanlar, birbirleriyle konuşmadan, umumi ama saati hiç şaşmayan bir randevuya gidermiş gibi her gece, birbirlerinin yüzüne bakmak ve birbirlerini eleştirmek için Cours'a ya da Tuileries'ye kendilerini göstermeye giderler[6]." Gittikleri yerlerde yaşayanların albenisini değerlendirmek için hemen gezinti alanını ziyaret eden gezginlerin anlatıları da bunu doğrular. Sophie de Hanovre, XVII. yüzyılda İtalya gezisinde, düzenli olarak *corso* (gezinti yerleri) ve *plazze* (meydanlar) araştırır: Verona'da

2) T. Lavallée tarafından yayımlanan *Correspondance générale de Madame de Maintenon*, Paris, 1866, 22 Aralık 1700 tarihli mektup, IV. cilt, s. 361.

3) Bkz. O. de Serres, *Le Théâtre d'agriculture et le mesnage des champs*, Arles, Actes Sud, 1996 (1. baskı, 1600), özellikle eski Fransa'nın köylü centilmenleri için hazırlanmış metin.

4) R. Chartier ve H. Neveux, "La ville dominante et soumise", *Histoire de la France urbaine*, der. G. Duby, Paris, Seuil, 1981, IV. cilt, s. 163.

5) H. Sauvai, alıntılayan: M. Poète, *La Promenade à Paris au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1913, s. 112.

6) J. de La Bruyère, *Les Caractères* (1688), Paris, Garnier frères, 1954, s. 181.

"kadınların her öğle yemeğinden sonra yaya olarak gezinti yaptıkları[7]" yerde "yalnızca çirkin yüzler" görmek onu şaşırtır, Venedik'teki Büyük Kanal'da ise, "kadınların güzelliğini daha iyi görmek[8]" için birkaç gondolu durdurur. Ziyaretlerinin her birini (gezinti yerinin ona yalnızca "iki güzel kibar fahişeden[9]" başka bir şey göstermediği Roma; "bu ülkenin kadınlarının beğenilme mutluluğuna sahip olduğu[10]" Vicenza, Campo Marzio; gezinin sonunda, "adlarından çok bahsedildiğini duyduğu[m], bu yerin dinsel topluluk üyesi güzel kadınlarını[11]" görmek için ziyaret ettiği kilisenin bulunduğu Soignies) bir keşif olarak anlatan Sophie, bu güzelliği bir gösteri olarak tanımlar.

XVII. yüzyıl ortalarının Londra'sının merkezindeki yorulmak bilmez yürüyüşçü Samuel Pepys, gezdiği yerleri, estetik beklenti yerlerine dönüştürür: "Mrs Kepp ve ben, güzel yüzler görmek umuduyla Bourse'u arşınladık ve pek çok sayıda gördük[12]." O dönem İngiliz deniz kuvvetlerinde ikmal memuru olan Pepys, durmayı "doyasıya seyretmeyi[13]", yorumlar getirmeyi bilir. Örneğin, Whitehall'e giderken, kralın metresi "Lady Castlemane'ı seyretmeye[14]" doyamaz. "Kadınların güzelliğini büyük zevkle[15]" gözlemek için atlı araba dizisi boyunca gider. "Çok tatlı kadınları büyük bir zevk duyarak saptamak ve hayranlıkla seyretmek için yakın gözlüğünü takarak kiliseleri[16]" tarar. "Çok sevimli bir kartal burun[17]" görmek ya da bir kadın seyircinin, büyüleyiciliğini yansıtan sesini duymak[18] için sık sık tiyatrolara balelere gider. Dahası, "en güzel elbiseleri içinde, [...] görmek ve görülmek[19]" için Broad Street'te dolaştığını itiraf eder. Bunların her biri, halk estetiğini yeniden yaratan, o zamana kadar

7) S. de Hanovre, *Mémoires et lettres de voyage (1650-1678)*, Paris, Fayard, 1990, s. 88-89.

8) *A.g.y.*, s. 90.

9) *A.g.y.*, s. 224.

10) *A.g.y.*, s. 89.

11) *A.g.y.*, s. 138.

12) S. Pepys, *Journal* (1660-1669), Paris, Laffont, "Bouquins" koleksiyonu, 1994, II. cilt, s. 564.

13) *A.g.y.*, I. cilt, s. 401.

14) *A.g.y.*, s. 603.

15) *A.g.y.*, II. cilt, s. 827.

16) *A.g.y.*

17) *A.g.y.*, s. 656.

18) *A.g.y.*, s. 991.

19) *A.g.y.*, I. cilt, s. 346.

eski modellerinin gerçekleştirdiği gösterişli girişlerin çok ötesinde yeni ritüeller icat eden sahnelerdir. Burada kendini dayatan daha gündelik bir güzellik, bir eşraf pratiği, şehirliliğin bile içeriğini yenileyen bir bakış ve merak çalışmasıdır.

ENDAM, PORTRE, SÖZCÜKLER

Bu merak, sözcükleri zenginleştirmiştir: sözcükler çerçevesinde, bedensel güzelliğin ince ayrıntıları artmış kapsamı genişlemiştir. Örneğin "endam[20]", belin ve kalçaların tasvir edilmesiyle, buradalık ve belirginlik kazanmıştır. Dauphine'in, "uzun, yuvarlak, ince, rahat, mükemmel bir şekilde biçimlenmiş bir endamı vardır[21]"; İspanya Kraliçesininki, "sıkıntısız, biçimli, yan tarafları uzun, son derece ince ve alt tarafı ufak, normalden biraz daha uzundur[22]"; Matmazel Bussy'ninki "çok alışıldık olmayan, biçimli, düzgün, rahat, mükemmel bir biçimde çok orantılıdır[23]". Bedenin merkezi, görünümleri değiştirerek, kesitleri, yükseklikleri, ince uzunlukları ve rahatlıkları belirgin kılarak, "diki[24]" inceyi, "rahatı[25]", "yuvarlağı", "kalını[26]" dayatarak başka türlü var olur. "Uzunluktan" da, açık biçimde değilse de sık sık bahsedilir: "Siz artık uzun sayılmazsınız Madam; o (Bourgogne Düşesi) bugün benden daha uzun ve pek yakında daha da uzun olacak; endamı daha da güzelleşti, çünkü göğüsleri çıkıyor...[27]." Bununla birlikte, kimi zaman, referans noktalarının keskinliğini ve sözcüklerin zenginleşmesini göste-

20) Bkz. F. Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes...*, Paris, 1690, "Taille" maddesi: "On dit qu'une fille s'est laissé gaster la taille quand elle s'est laissé emplir le ventre."

21) Saint-Simon (L. de Rouvroy. duc de), *Mémoires* (XVII. ve XVIII. yüzyıl), Paris, Boislisle, 1913, 22. cilt, s. 281. Bkz. D. Van der Cruysse, *Le Portrait dans les "Mémoires" du duc de Saint-Simon*, Paris, Nizet, 1971, s. 177.

22) Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de), *a.g.y.*, 38. cilt, s. 346.

23) E. de Barthélémy, *La Galerie des portraits de Mlle de Montpensier* (1657-1658), Paris, 1860, s. 292.

24) Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de), *Correspondance*, 18 Aralık 1689 tarihli mektup, Paris, Gallimard, "La Pléiade", III. cilt, s. 781, "une taille libre et droite".

25) Anonim, "Histoire", *Mercure galant*, Kasım 1681, in *Nouvelles du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1997, s. 486.

26) A. Furetière, *a.g.y.*, "Taille".

27) *Correspondance générale de Madame de Maintenon*. *a.g.y.*, 9 Kasım 1701 tarihli mektup, IV. cilt, s. 461.

ren "küçük" simetri hataları eklenir: "kamburu ya da biçimsizliği olmasa da, bir böğrü ötekinden daha kalın olan, yampiri yürüyen, endamı biraz sıkıntılı...[28]" Orléans Düşesi buna bir örnektir; ya da 1660'da, "çok kısa olduğundan omuzlarına gömülmüş gibi görünen bir boyuna[29]" sahip kraliçe: ya da Saint-Évremont'un, "iyi niyete ve dış görünüşe çok zarar veren [her] türlü bel kıvırmayı[30]" yasakladığı ulaşılamaz kadın Émilie. Bacaklar ve sırt da, anılarda ve anlatılarda yeni bir buradalık kazanır: örneğin, Madame Sévigné'nin, Madame de Montespan'ın "şaşırtıcı güzelliğini" nitelemek için söylediği "dümdüz sırt[31]", ya da Sophie de Hanovre'un, 1650'deki imparator seçiminde oy hakkı bulunan prensesin "çokta düzgün olmayan" duruşunu nitelemek için söylediği "çok uzun bacaklar[32]".

Bu tasvirlerde elbette sınırlar vardır: öncelikle, elbiselerin alt kısmının, gövdenin kaidesi biçiminde görünmeye devam edecek şekilde anatomik hatlardan her zaman daha fazla uzaklaştığı giyinme biçimleri. "Doğal" kalçaların bütünü, gerçekten ayırt edilemez ve tasvir edilemez. XVII. yüzyılın ortasında, yoğun bir biçimde zamk içeren "sert kumaşlar", XVII. yüzyılın sonunda, ince tahta şeritli "çemberler", belin altında, şaka yollu halka biçiminde bir "çite[33]" benzetilen bir genişleme meydana getirirler, oysa bu güçlüklerin ortaya çıkardığı basit bir biçimde geleneksel bir kadın profilidir: hareket karşısında durağana, etkinlik karşısında dekora tanınan ayrıcalık.

Diğer sınır da sözcükler ve onların genellikleridir. 1680 yılına ait bir haberde, "güzel bir gerdanı, yuvarlak kolları, hayranlık verici elleri ve tüm bedeninde, dansa yeteneği olduğunu söylemek için görmenin yeterli olacağı kadar bir rahatlığa[34]" sahip meçhul "kız arkadaş" için kullanılan sözcükler (bu ona has nitelikler hakkında pek az şey anlatır) bu sınırın bir sonucudur. Bununla birlikte, her ne kadar sözcükler, nükteleri yakalamaya elverişli olmasalar da, klişe sözler üstün gelse de, fiziği ve bütünsel görünümünden

28) Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de), *a.g.y.*, 26. cilt, s. 300.

29) S. de Hanovre, *a.g.y.*, s. 152.

30) C. de Marguetel de Saint-Évremont. *Idée de la femme qui ne se trouve point et ne se trouvera jamais* (1680 yılı civarı). *Œuvres publiées suites manuscrits de l'auteur*. Paris, 1714, I. cilt. s. 175.

31) Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de), *a.g.y.*, II. cilt. s. 351.

32) S. de Hanovre, *a.g.y.*, s. 54.

33) Nisard (chevalier de), *Satyre sur les cerceaux, paniers criardes, manteaux, volants des femmes et sur les autres ajustements* (1712), P. Lacroix, *Histoire de la vie des Français. Recueil curieux de pièces originales*, Paris, tarihsiz, s. 391.

34) Anonim, "Lettre d'une dame qui écrit les aventures de son amie", *Mercure galant*, Kasım 1680, in *Nouvelles du XVII^e siècle*, *a.g.y.*, s. 478.

uzun uzadıya bahsetmeden bir karakteri anlatmak imkânsızdır[35]. Örneğin, Saint-Simon, endama yönelik telmihleri çoğaltır: "düzgün", "ince", "güzel", "görkemli", "rahat[36]"; Madeleine de Scudéry ise yüze yönelik telmihleri çoğaltır: "hayranlık verici", "görkemli", "tatlı" ya da "pürüzsüz[37]".

Bununla birlikte, tasvir girişimi bu derece sistemli hale geldiği için, edebi portre, XVII. yüzyılın ortasında, bir salon ve yüksek sosyete âdeti[38], özerk bir tür haline gelir. Tıpkı tablolar gibi yazılı portreler sipariş edilir. Bunlar, dar çevrelerde okunur ve yorumlanırlar. Soylu Matmazel, bunda öylesine yeni bir özgünlük bulur ki, aylarca Champigny'deki konutuna kapanıp, 1659'da bir dizi portreyi bir araya getirinceye kadar tanıklıkları ve metinleri başvurarak bu türü yakınlarıyla birlikte icra eder[39]: sonunda, içinde bulunan örnekler, her ne kadar üzerinde anlaşılmış referansların ötesine hiçbir şekilde geçilmese de[40], her ne kadar sarayın kadınları güzellik konusunda yalnızca "mükemmel" eksiksiz, kuşkulanılmaz olarak gösterilse de[41], fiziksel profilleri ve manevi karakterleri yan yana getiren, yüz ve şişmanlıkla ilgili pek çok ifade üreten eşi görülmemiş bir "galeri" oluşur.

"DOĞALLAŞAN" GÜZELLİK

Önemli bir değişim gerçekleşir: artık Kartezyen evrende organiğin, yıldızların gökyüzünde belirmesine bağlı olmamasıyla birlikte "astrobiyolojik" koşutluğun egemenliği ortadan kalkar. Artık dünya, gezegenlerin

35) Bkz. J. Duchêne'in 1660 yılı civarında Henriette d'Angleterre ile ilgili yapılan tasvirler konusundaki yorumları, *Henriette d'Angleterre duchesse d'Orléans*, Paris, Fayard. 1995, s. 104.

36) Bkz. D. Van der Cruysse, *a.g.y.*, s. 178.

37) Bkz. A. Niderst, "Madeleine de Scudéry, construction et dépassement du portrait romanesque", in K. Kupisz, G.-A. Pérouse, J.-Y. Debreuille, *Le Portrait littéraire*, Lyon, PUL, 1988.

38) Bkz. J. Plantié, *La Mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Paris, Honoré Champion, 1994.

39) E. de Barthélémy, *a.g.y.*, "En 1659, Monsieur de Segrais. Secrétaire et gentilhomme ordinaire de Mademoiselle, rassembla tous ses portraits, en rajouta un certain nombre et les publia", s. I.

40) J. Duchêne, *Henriette d'Angleterre duchesse d'Orléans*, *a.g.y.* Henriette d'Angleterre'in edebi portreleri, "basmakalıplığı ve özgünlüğü" iç içe geçirir", s. 104.

41) R. Duchêne, *Les Précieuses ou comment l'esprit vint aux femmes*, Paris, Fayard, 2001. "Les louanges décernées dans les gazettes aux plus grandes dames de la Cour doivent être lues comme des flatteries où les mots utilisés n'importent guère", s. 131.

ve esrimsi maddelerin eski düzenine göre yönetilmemektedir. Anatomi, artık "yıldızsal" kısımlar ve "yersel" kısımlar diye ayrım yapmaz. Şeylerin ve nesnelerin içine yalnızca mekaniğin yasaları nüfuz eder[42]. Yalnızca, makinelerin ve aletlerin yarattıklarına benzer sarsıntıların bir etkisi olabilir. Bu yüzden beden doğallaşır, "büyüsünü kaybeder[43]": kendi kendisiyle daha doğrudan ilişkilendirildiği için, kozmik düzenden ve onun kademelerinden daha kendiliğinden bir biçimde kurtulur. Bu, bedenin birliğini başka türlü açıklar ve yeni kısımlarının değerlenmesini sağlar: örneğin Roger de Piles tarafından anlatılan, "çarkları, tıpkı uzuvları birbirine bağlı bir beden gibi, birbirine yardım eden makine[44]". Klasik Fransa'nın bu metinleri içinde, "üst" kısımların, "evrensel" örneksemeleri konusunda hiçbir argüman yoktur. Sonuç olarak, her ne kadar bedenin üstü ve altının, ince ve kalın olarak karşılaştırılmasına devam edilse de, her ne kadar bedenin altı, yaygın bir biçimde, kadın giysilerine özgü "fırfırlar", genişlikler ve kıvrımlarla bastırılmaya devam edilse de, *Mercure Galant* fiziksel estetiğin öncelikli işaretlerini hiçbir zaman olmadığı kadar sorgulayabilir. 1684'te yayımladığı şiirlerden biri, bedenin en güzel kısmının hangisi olduğunu sorar. Yüz mü, endam mı? Yüzün büyüsü mü, gövdenin hoşluğu mu?

En önemli olan, *Mercure*'ün, "daha büyüleyici olduğu için[45]" yüze öncelik veren yanıtının geleneksel kalması değildir. Gerçek değişim, karşılaştırma prensibinden kaynaklanır: yüz, meleklere ve gök kubbeye yakınlığından dolayı değil, ruhun ve içselliğin maneviyatına benzerliğinden dolayı üstün gelir. Bir yüzü, duruma göre, "alımlı", "cesur", "büyüleyici", "sorunlu", "dikkat çekici", "ilginç", "içten", "canlı", "tuhaf", "dokunaklı[46]" diye adlandıracak sıfatlar bulan Saint-Simon'un uyandırdığı izlenim de budur. O zaman, yüz artık, yıldızların olası bir yansıması değil, içsel devinimlerin doğrudan ifadesidir: içeriden gelen etkilerin yansımasıdır. Gizli güçlere maruz kalan beden, yerini aklın kurallarına boyun eğen bedene

42) Bkz. J. Rohou, *Le XVII^e Siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002, "Un nouveau paradigme: le mécanisme", s. 207.

43) Bkz. A. Deneys-Tunney, *Ecriture du corps, de Descartes à Laclos*. Paris, PUF, 1992: "Le cartésianisme marque le moment historique d'un «désenchantement du corps»", s. 35. Bkz. J.-J. Courtine, "Le corps désenchanté". *Le Corps au XVII^e siècle*, der. R. W. Tobin, Seattle, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1995.

44) R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989 (1. baskı, 1708), s. 69.

45) *Mercure galant*, 1684, in *Nouvelles du XVII^e siècle*, *a.g.y.*, s. 327.

46) Bkz. D. Van der Cruysse, *a.g.y.*, s. 183-184.

bırakır. Cléomine'in güzelliğinin altını çizen Madeleine de Scudéry'nin de bahsettiği budur: "Ona sadece bakarken bile, tüm tutkularının akla boyun eğdiği görülür[47]"; ya da Matmazel de Montpensier'nin de, yalnızca "hayranlık verici bir ruhun hayat verebileceği bu denli güzel bir bedene[48]" sahip kadın kahramanlarının güzelliğinin altını çizerek anlattığı budur. Bu izlek, aynı şekilde XVI. yüzyılda dile getirilen "görünüş" ya da "çekicilik" izleklerinin, içerinin beden üzerindeki bir etkisi olan "canlılık" izleğini ortaya çıkararak önüne geçer.

Bu durumda, XVII. yüzyılın güzellik üzerine kitapları, yeni adlandırmalar yapabilirler. Bodeau de Somaize, 1666'da, iki tür güzellik üzerinde durur: biri, "canlı", diğeri "cansız", biri dış görünüşlerle sınırlı, diğeri yalnızca ruhun ortaya çıkmasına olanak sağlayabileceği o güç ve ifade artığını, "büyüyü" ve "canlılığı[49]" güdümleyen güzellik. "Parıltı", başka türlü gösterilir ve anlatılır: uzun süre bedenin gizli bir ölgün ışığına gönderme yapan parıltı, örneğin *L'Histoire Amoureuse des Gaules*'deki (Des Gaules'ün Aşk Hikayesi), "yüzünün rengi misali son derece parlak ve çabuk kavrayan bir zekâyla donatılmış[50]" Madame de Montglas'ınki gibi "kavrayışlılığa" ve "canlılığa" dönüşür; 1666'da Auvergne Özel Mahkemeleri esnasında Fléchier tarafından tasvir edilen "Clermont'un büyük ve eşsiz güzelliği" ise, bu kaçınılmaz eklentiden yoksunmuş gibi görünür: "Normalde ruhtan gelen ne olduğunu tanımlanamaz bir hoşluktan yoksundu. Parlaklığı var, ışığı yoktu ve hoş ama yeterince canlı olmayan o güzelliklerden biriydi[51]."

Daha keskin, daha gizli, her birinin karakterine göre çeşit çeşit olan kategoriler de bunun sonucudur: Saint Gabriel'in, zamanının en dikkat çekici güzelliklerini saydığını ileri sürdüğü geniş bir galeri çerçevesinde anlatılan, "gönülçelen", "dokunaklı" "ciddi", "baharı andıran", "canlandırıcı", "çiçeği burnunda", "çekici", "neşelendirici[52]" bu konuda tipik bir örnektir. Bunlar, psikolojik alanın, kendi mekanikleri ve mantıklarıyla birlikte henüz oluşmadığı bir dünya da, elbette biçimsel sıfatlardır. Hiç

47) M. de Scudéry, *Clélie. histoire romaine*, Paris, 1654-1660, VII. cilt, s. 148.

48) E. de Barthélémy, *a.g.y.*, s. 294.

49) A. Bodeau de Somaize, *Le Secret d'être toujours belle*, Paris, 1666. s. 9 ve 11.

50) R. de Bussy-Rabutin, *Histoire amoureuse des Gaules* (1662), Paris, Garnier-Flammarion. 1967. s. 158.

51) E. Fléchier, *Mémoires sur les Grands Jours tenus à Clermont-Ferrand en 1665-1666*, Paris, 1844. s. 301.

52) A. de Saint-Gabriel. *Le Mérite des dames.* Paris, 1640. Bkz. "Ciel des Beautez héroïnes", s. 280 *vdy.*

kuşku yok ki Saint-Gabriel, bu sıfatları önererek bir edebi oyuna girişir, tıpkı Pure'ün 1656'da, zarif kadınların estetiğine adanmış başka bir galeride, "ciddi", "gündelik", "değişken", "kibirli" güzellikler ya da hatta "umut vadeden[53]" güzellikler diye ayrımlar getirerek yaptığı gibi. Bu rastgele sıfatlar, hiçbir şekilde tam içeriği tarif etmez. Barındırdıkları nüanslar yapay, açıklamalar sezgiseldir. Bununla birlikte taşıdıkları önem başkadır: görünüşün estetikleştirilmesi konusunda yeni ilkelerin var olduğunun kanıtıdırlar. Sırf tinsel olan ayrımların terk edildiğini, örneğin Gabriel Minut'nün kategorilerinin (XVI. yüzyıla ait, "kışkırtıcı" güzellik, "sevimli" güzellik ve "dinsel" güzellik[54]) eskidiğini gösterirler. Buna karşın, daha içselleşmiş, daha gizli, yeni bir alan fethedilmiş gibi görünür: bedenin gösterebileceği ve "gerçek" güzelliğin koparılamayacağı o gizli ve özel alan.

53) M. de Pure, *La Précieuse ou le Mystère des ruelles dédié à cellles qui n'y pensent pas*, Paris, 1656, s. 180-190.

54) Bkz. yukarıda, s. 39.

2
Ruh ve Dış Görünüşler

XVII. yüzyılda, uyum izleğinin fiziksel estetik içinde yeni bir anlam kazanması (görünürün ve saklının düzenlenmesi, görünmek ile istemek arasında tutarlılığın sağlanması) için, "niteliklerin" yeni bir mahiyet kazanması ve çeşitlenmesi gerekiyordu. Bu, yüzyılın ortasında, La Rochefoucaud için, tavırlar ve davranışlar meselesini ölçüsüzce vurgulama yollarından biridir: "Durumumuza ve yüzümüze uyan görünüme, tonlara, tavırlara ve duygulara uyulduğu oranda beğenilir, bunlardan uzaklaşıldığı oranda beğenilmeyiz[1]."

Aynı zamanda, XVII. yüzyılda, ifade izleğinin (içeriden gelen görünüm) yeni bir yoğunluk kazanması için, hiçbir zaman olmadığı kadar çok "kendi gemisinin kaptanı[2]" olan ruh üzerinde yeniden durulması gerekiyordu. Bu çerçevede yüz, daha önce sahip olmadığı bir derinlik kazanır. Heyecanlar ve duygular, o zamana kadar yadsınan çizgilerin estetiğini en ufak ayrıntılarıyla ortaya koyar.

1) F. de La Rochefoucaud, *Reflexions diverses* (XVII. yüzyıl), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1957, s. 513.

2) R. Descartes, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison* (1637), in *Œuvres et Lettres*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1955, s. 166.

PARILTIDAN UYUMA

Görünüşün bütünü sessiz sedasız yeniden tanımlanır. Artık söz konusu olan, "gökyüzü" değil, "tin", yıldızların ışıl ışıl uyumu değil, ruhun ve canlılığının uyumudur[3].

Bunun, bu içselliği her zaman elde edilebilir hale getirmesi henüz mümkün değildir. Eski parıltı imgesinin yerine geçen yeni imge, tümüyle belirsiz kalarak daha da kişiselleşir: "bütün çizgilerin gizli ilişkisi[4]", "içerinin dışarıyla uyumu[5]". Bunu nitelemek için genelde bir formül öne çıkar: "bizi büyüleyen ve o olmadan güzelliğin bile ne çekiciliğe ne de güzelliğe sahip olabileceği" o içsel gizemi, o "tanımlanamazı[6]" ifade eden formül. Formül, sıradanlaşır: "onun gözlerindeki tanımlanamaz parlaklık[7]", "ruhun tanımlanamaz tatlılığı[8]", "tanımlanamaz çekicilik[9]" ya da hatta "endamındaki tanımlanamaz rahatlık[10]". Temel anlam gizem'dir: dinsel ufka ve onun esrarına göre düzenlenen referans söz konusudur, her ne kadar bu referans burada bütünüyle doğallaşsa da. Jean-Louis'ye göre bu, "önemli bir ideolojik kayıştan[11]" başka bir şey değildir: "tanımlanamaz", tanrısal engeliyle karşı karşıya kalan bakışın alçakgönüllülüğünü değil, insanla sınırlı uç bir güzellik engeliyle karşılaşan bakışın şaşkınlığını içerir.

XVII. yüzyıldaki estetiğin tüm yamaçları, ifadeye verilen bu önemle değişir. Bu izlek, "duruşa" yön verdiği için görgü kuralları içerisinde önceliklidir. "Hayranlığa, şaşırmaya, esrimeye[12]" yön verdiği için tiyatroda önceliklidir. Resimde önceliklidir, çünkü duruşlara ve hareketlere, yani

3) Bkz. bu "ruh" konusunda, R. Duchêne, *Ninon de Lenclos ou la manière jolie de faire l'amour*, Paris, Fayard, 2000 (1. baskı, 1984), s. 65.

4) F. de La Rochefoucaud, *Maximes* (1678 baskısı), in *Œuvres complètes*. a.g.y., s. 440.

5) A. de Courtin, *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Saint-Étienne, PUSE, 1998 (1. baskı 1671), s. 207.

6) N. Boileau, *Dissertation sur la Joconde* (1669), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1966, s. 316.

7) M. de Scudéry, *Le Grand Cyrus*, Paris, 1649-1653.

8) E. Fléchier, *Mémoires sur les Grands Jours tenus à Clermont-Ferrand en 1665-1666*, Paris, 1844, s. 301.

9) N. Faret, *L'Honnête Homme, ou l'art de plaire à la cour*, Paris, 1630, alıntılayan: G. Haroche-Boujinac, "Harmonie", *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Âge à nos jours*, der. A. Montandon, Paris, Seuil, 1995, s. 474.

10) Anonim, "Histoire", *Mercure galant*, in *Nouvelles du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1997, s. 486.

11) J.-L. Jam, "Je-ne-sais-quoi", *Dictionnaire raisonné de la politesse...*, a.g.y., s. 522.

12) T. Renaudot, *Gazette de France*, 15 Ocak 1641.

Félibien'in övdüğü Poussin'in tablolarındaki o uyuma ("Her şey doğal, kolay, yerinde, hoş görünür; herkes, incelikle ve kendine yakışır biçimde yapması gerekeni yapar... Ruhun tüm tutkularını ifade etmede başarılı olmuştur.[13]") yön verir. Burada, insani varoluş, her açıdan, adeta, bu içeriyle bir uyum arayışına, Marc Fumaroli'nin bahsettiği gibi "Poussin'in tablolarında seyirciye hemen aktarılan [o] kaslara yansıyan mutluluğa[14]" yol açacak denli derin uyuşum arayışına tabi kılınır.

Félibien'in sözcükleri üzerinde biraz daha durmak gerekiyor: bu yeni uyum imgesi, yani içeriyle dışarının uyuşumu imgesi zenginleşebilir. O zaman da artık sadece aklın denetimi izleğiyle sınırlı kalmaz. Tutkuların, heyecanların denetimine, her ne kadar, reddedilmemişse de, uzun süre kınanmış olan bu tutkular ve heyecanlar dünyasına da yayılır. İç uzam gelişmiş, orada tutkular öne çıkmıştır. "Tıpkı bir tablodaki gölgelerin çoğu zaman süslemeye yaradığı gibi", bu tutkulardan bazıları da "güzelleşmeye yarar[15]". Daha şaşırtıcı ve daha keskin bir güzelliği ortaya çıkarmaya yetenekli, "tutkulu" yüzü aniden daha ilginç yapan budur. Corneille ya da Racine de kendi tarzlarıyla kahramanca ya da güzel tutkuları değerli hale getirirler: "Tutkunun büyüleyicilikleri, bu Hıristiyan mutlakıyetçiliği çağında olduğu kadar hiçbir zaman yüceltilmiş midir?[16]" François Senault ve Descartes, tutkuların olası "faydası" üzerinde durarak bir yenilik getirirler[17]. İnsani arzu, "bağımsız, kökten ve özerk bir psişik içerik kazanmıştır[18]". Bu arzu, ilk kez, güzelliği ifade edebilir.

GÖZLERİN PARILTISINDAN DERİNLİĞİNE

Bu değişimlerin tümü, 1650-1660'dan sonra bakışın anlatımıyla simgeleştirilir. Dikkat artık, oka değil, maruz kalınan etkiye, ize yöneliktir. Egemen olan hareket, yansıtanın değil alıcının hareketidir. XVII. yüzyılın başında,

13) A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres...* Paris, 1685, s. 406-407.

14) M. Fumaroli, *L'Ecole du silence, le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, "Champ", 1998 (1. baskı 1994), s. 229.

15) A. Bodeau de Somaize, *Le Secret d'être toujours belle*, Paris, 1666, s. 20.

16) S. Koster, *Racine, une passion française*, Paris, PUF, 1998, s. 115.

17) F. Senault, *De l'usage des passions*, Paris, 1649 (1. baskı 1640), s. 95.

18) E. Auerbach, *Le Culte des passions. Essai sur le XVII^e siècle français*, Paris, Macula, 1998 (1. baskı, 1926), bkz. "Racine et les passions", s. 41.

bakışı, artık, ışık veren bir fener değil, bir duygu, bir durum haline getiren (ışığın yayılımı değil, onun alınması ya da yansıması) fiziksel kuramlar da böylece değişir[19]. Göz sıvıları, çoktandır eski antik modelin karşıtıdır: "Görme organı, su özelliği taşır, suyun da özü almaktır[20]." Her biri gözbağcılığıdır diye vazgeçilen eski örneksemeler bundan dolayı ortadan kalkar: kedilerin ya da kurtların gözleri, "içlerinde ateş olduğu için değil, gözlerindeki koruyucu zar" ayna gibi "parlak ve düz" olduğu için "parlar[21]"; basilisk[22] veya "körpe" kadın, bakışla değil bedeniyle, teninden yayılan "zehirli buharla[23]" zehirler; Tiberius[24], "askerlerini gözlerinden çıkan ışıkla değil, korkunç ve dehşetli bakışıyla korkutur[25]". Sonuç olarak, bu bakışın niteliği, derinliği, içselliğin kapıları hiçbir zaman olmadığı kadar açılarak eskisinden farklı bir biçimde çözümlenir.

Parıltı kaybolmuş değildir, ama ona, güzellik çerçevesinde, ortaya çıkışına kaçınılmaz bir referans, içeriden gelen tuhaf bir gerçekliğin varlığı eklenir: "Gözler ne kadar anlamlı olursa olsun, ruhtan aldıkları güzellikten başka bir güzelliğe sahip değildirler ve ifadeleri, ancak anlattıkları incelikleri ve gizli duyguları ruhtan aldıkları zaman büyüleyicidir[26]." Gözlerin bizzat renginin kaçınılmaz olarak desteklediği, içten gelen algılanamaz devinimler[27] vardır: özellikle en "hoşları", en güzelleri, "ölgün mavi renkteki dışarıya doğru çıkık gözden[28]" gelenlerdir. Bakışın niteliği, ifade içinde genişler: klasik güzelliğin, XVI. yüzyıl güzelliğine katkısı budur.

Madam de Montespan'ın rakiplerinin, tüm çekincelerine rağmen, onun gözlerindeki tuhaf çekicilikte gördüklerini açıkça itiraf ettikleri şey de budur: "Kalın ve çirkin bir endamı, gözlerinde de olağanüstü bir

19) Bkz. bu bakımdan, G. Simon, *Kepler astronome astrologue*, Paris, Gallimard, 1979.

20) A. du Laurent, *Œuvres anatomiques*, in *Les œuvres*, Paris, 1639, s. 565.

21) *A.g.y.*

22) Basilisk bazı öykülerde adı geçen efsanevi bir yaratıktır. Binlerce yıl yaşayabilen, zehirli dişleriyle ve bakışlarıyla öldüren bir ejderha veya dev yılandır (ç.n.).

23) *A.g.y.*, s. 566.

24) Augustus'un 14 yılında ölümünün ardından Roma İmparatorluğu tahtına çıkan ikinci Roma İmparatoru (ç.n.).

25) *A.g.y.*

26) A. Bodeau de Somaize, *a.g.y.*, s. 32.

27) J. Rohou, *Le XVII^e Siècle, une révolution de la condition humaine*, Paris, Seuil, 2002, bkz. "Consolidation de l'intériorité", s. 379.

28) A. de Saint-Gabriel, *Le Mérite des dames*, Paris, 1640. s. 20.

parlaklık ve yoğun bir anlam vardı[29]." Bu durumda, nüanslar, mesajları ya da duyguları, heyecanları ya da sıkıntıları ifade eden gözün sadece yoğunluğu ve sadece rengi çerçevesinde değil bunların çok ötesinde çoğalır. Saklı ve onun etkisi üzerine oynayan işaretler de çoğalır: Madam de Motteville tarafından anlatılan kraliçenin gözlerindeki "hoş bir şekilde karışmış yumuşaklık ve sertlik[30]", Madam de Nouveau'nun gözlerindeki "sıkıntılı hava[31]", Saint-Réal'in bir kadın kahramanının gözlerindeki "gizli ve tutkulu sıkıntı[32]" buna örnektir. Söz konusu olan, ton değişimlerinin, değişkenliğin, ortaya çıkan şeyin aniden belirip kaybolma özelliğinin (tüm bunlarda canlılık ve çeşitlilik getiren bir hareketlilik söz konusudur) eklendiği yeni bir yoğunluktur. Örneğin, Clélie'nin "dünyanın en güzel... siyah, parlak, hoş, tutkulu, zeka dolu" gözleri, "tanımlanamaz bir parlaklığa sahip. Bu gözlerde kimi zaman, hoş bir melankoli, ve bu melankolinin sonucu olan tüm çekicilikler ortaya çıkar, zaman zaman, sevincin yol açabileceği tüm o çekiciliklerle birlikte neşe kendini gösterir[33]"; Kontes Gramont'un "büyük, canlı, istediği her şeyi ifade eden[34]" gözlerini de unutmamak gerekir. Birdenbire güzelliğin ince ayrıntılarını çoğaltan gözler canlanır, öfkelenir, şaşırır.

XVII. yüzyıl ressamları, parlaklık ve hareket üzerinde hiçbir zaman olmadığı kadar oynayarak, kimi zaman bilerek gizlenen bu bir görünüp bir kaybolan işaretleri çoğaltırlar: örneğin, Vermeer'in[35] *Femme au chapeau rouge*'undaki (Kırmızı Şapkalı Kadın) kadının, hafifçe dönük bir yüzün hareketine karşıt bir biçimde, seyirciyi yakalayan şaşkın ve parıltılı bakışı, ya da Frans Hals'in kadınlarının, tüm değerleri neredeyse anlık

29) Ch.-É. de Bavière (princesse Palatine), *Correspondance de Madame* (XVII[e] siècle), Paris, 1880,I. cilt, s. 127.

30) F. de Motteville, *Mémoires* (XVII[e] siècle), in *Les Français vus par eux-mêmes*, 1. cilt, A. Niderst, *Le Siècle de Louis XIV. Anthologie des mémorialistes du siècle de Louis XIV*. Paris, Laffont, "Bouquins", 1997, s. 447-448.

31) E. de Barthélémy, *La Galerie des portraits de Mlle de Montpensier* (1657-1658), Paris, 1860, s. 182.

32) Saint-Réal. C. de Vichard de, *Dom Carlos* (1672), in *Nouvelles du XVII[e] siècle, a.g.y.*, s. 512.

33) M. de Scudéry, *Clélie*, alıntılayan: T. Lavallée, *Mme de Maintenon, la maison royale de Saint-Cyr (1686-1693)*, Paris, 1862, s. 15.

34) Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de), *Mémoires* (XVII[e] siècle et XVIII[e] siècle), Paris, der. Boislisle, VI. cilt, s. 217.

35) Vermeer de Delft, *Dame au chapeau rouge*, 1664 yılına doğru, Mellon koleksiyonu, National Gallery of Art, Washington.

yakalanmalarından ileri gelen gülen bakışları veya 1633'te Rembrandt'ın Saskia[36] portresindeki karanlığa gömülmüş bir bakışın, iyice vurgulanmış kıvrımları bunu gösterir.

XVII. yüzyılda, ifade üzerine düşünme, bakış üzerine düşünmeyi de beslemiştir[37]. Charle Le Brun'un 1678 yılında Resim ve Heykel Akademisi'ndeki konferansları, bu aşırı ilgiyi doğrular. Kralın ressamı, tutkuların ifadesinin bütününü gözlerde toplar: "iğrenç ve aşağılık" tutkular, bakışın ışıktan kaçmasına ve gizlenmek ve siper almak için aşağı indirilmesine yol açar; ulu ve soylu tutkular, bakışı bu ışığı aramaya ve yukarı yöneltmeye sürükler; hafif tutkular ise, bakışın yatay olması sonucunu doğurur. Bilimsel olduğu iddiasında olan bu araştırmaya göre, göz, "içeriden" gelen şey tarafından çok iyi yönetilir: açılar ve üçgenler, model olarak öne çıkan antik heykellerden öğrenilir. Bu yaklaşımın da kanıtlanabileceği düşünülür: "Tabiatları, tutkularını hoş bir ılımlılıkla yatıştıran kişilerde, yatay çizgi [gözün her köşesinden geçen] yoktur[38]." Bu tutkuların "yücelikleri", kesinlikle göze çarpar: "ruhu yücelten[39]" bu tutkuların, "ruhsal devinimlerle doğal bir ilişkisi[40]" vardır. "Yüceliğe" erişen bu tutkular, güzelliğin görkemi ve olası yoğunluğuyla oynayarak güzelleştirirler. Kralın ressamının tüm bu hesapları, güzel olmayanın güzelliğini daha iyi ortaya koymak için, profil üzerinde kaş oynatmalara, gözlerin kıvrımlarına, yataylıklarına, eğimlerine yönelir. Hiçbir zaman olmadığı kadar, "gözlerin konumu ve yapısının bilgisinin sonu içsel devinimlerin bilgisine varır[41]". Bu bilgi hiçbir zaman olmadığı kadar güzelliği açıklar.

36) P. Rembrandt, *Portrait de Saskia*, 1633, Dresden, Gemaldegalerie.

37) M. Pinault, "L'expression des passions à travers quelques exemples de dessins du XVI[e] siècle", in *La Peinture des passions, de la Renaissance à l'âge classique*, der. B. Yon, uluslararası kolokyum, Saint-Étienne, Éd. Univ. de Saint-Étienne, 1995.

38) "Système de Charles Le Brun sur la physionomie d'après les écrits de Nivelon son élève", G. Lavater, *L'Art de connaître les hommes* (1780), Paris, der. Moreau de la Sarthe, 1835, IX. cilt, s. 99. Bkz. J. Baltrusaitis, *Aberrations, quatre essais sur la légende des formes*, Paris, Olivier Perrin, 1957, "Physiognomonie animale" başlıklı bölüm, s. 23.

39) J. de La Bruyère, *Les Caractères* (1688), Paris, Garnier frères, 1954, s. 75.

40) N. Boileau, *Traite du sublime, ou du merveilleux dans le discours* (1672), in *Œuvres complètes*, *a.g.y.*, s. 370.

41) "Système de Charles Le Brun sur la physionomie...", *a.g.y.*, s. 106.

AKTRİSİN BÜYÜSÜ

Tutkular konusundaki buyruk o kadar kesindir ki, bunların ifadesi ilk defa oyunculuk sanatında su yüzüne çıkar. Kendini, yaptığı şeyden dolayı suçlu ve yanlış yola sapmış hissedecek kadar tiyatroya ve aktris ziyaretlerine kaptıran Samuel Pepys'in tanıklığı da şehri gösteriye dönüştüren bu kültürü çok güzel açıklar. Pepys, bu teatral gösterilerden neredeyse fiziksel bir estetik heyecan beklediğini itiraf eder. 28 Ekim 1661'deki şu şaşkınlığı buna bir örnektir: "Bir kadın Parhenia'yı oynuyordu, ardından bir süre geçtikten sonra erkek kıyafeti giyinmiş bir biçimde sahneye dönüyordu; bu kadar güzel bacağı hiç görmemiştim; bu beni büyüledi[42]." Erkek kılığına girmek, bacakların biçimini ortaya çıkarmaya yeter, ama olay başkadır: XVII. yüzyıl ortasının aktrisi, eski güldürünün soytarılaşmış kahramanlarıyla tümüyle yer değiştirerek bir mevki ve bir isim kazanmıştır. Asilleşmiş duruşu, Pantolone'nin[43] el kol ve baş hareketlerinin yerini alır. Güzelliğini ortaya koymadan oyununu anlatmak mümkün değildir: "Bulunabilecek en sevimli küçük kişi[44]" le Noir, "görülebilecek en eli yüzü düzgün[45]" kişi La Violette, "uzun boylu, eli yüzü düzgün, doğal zariflik dolu[46]" kişi Raisin. Sahne üzerindeki bu güzellik zorunlu hale gelir. Örneğin kral, Matmazel de Beauval'in "yüzünden ve sesinden hiç hoşlanmadığı[47]" için, Eylül 1670'de Chambord'da *Bourgeois gentilhomme*'daki (*Kibarlık Budalası*) Nicole'ü oynamasını hiçbir zaman gerçekten benimsemez. Molière'in eşi Armande Béjart ise, bu modayı, endamın biçimlerine kadar taşır: "Bugün yapılan tüm kadın mantoları artık pilili değil: hepsi, endamı daha güzel gösterecek şekilde beden üzerinde dümdüz; bu mantolar, Matmazel Molière tarafından yaratıldı[48]."

42) S. *Pepys, Journal* (1660-1669), Paris, Laffont, "Bouquins", 1994, 1. cilt, s. 432.

43) İtalyan halk tiyatrosunun tiplemelerinden biri (ç.n.).

44) G. Tallemant des Réaux, *Historiettes* (XVII[e] siècle), Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1967, II. cilt, s. 774.

45) *A.g.y.*

46) F. de Parfaict, *Histoire du théâtre depuis son origine jusqu'à présent*, Amsterdam, 1735-1749, XIII. cilt, s. 538.

47) *A.g.y.*, XIII. cilt, s. 531.

48) *Mercure galant*, Aralık 1673, alıntılayan: P. Mélèse, *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV, 1659-1715*, Paris, Droz, 1934, s. 173.

Elbette aktris, ona şüpheyle bakan bir dünya da kalıcı bir saygınlık kazanmış değildir. Tavrının olası "hafifmeşrepliğine" hatta ahlaksızlığına yönelik yapılan her türlü ima ortadan kalkmış değildir. Sahne sanatı, hâlâ, çok yoğun bir biçimde düzmecelikle bir tutulur, komedinin de çok yoğun bir biçimde ciddiyetten yoksun olduğu düşünülür. Ama tiyatronun saygınlığı, görünüşün ve duruşun rolünü şehirle olduğu gibi sarayla birlikte yeniden keşfeden bir toplumda aynı anda büyür. "Bugün tiyatro oyunlarına yönelik[49]" sevgi, toplumsaldaki daha büyük bir teatralleşme, sarayın en belirgin örneğini sergilediği bir "oyun" ile koşuttur. Gösterme ve oynama sanatı kendini benimsetmiştir. Bu sanat, estetiği yargılama biçimini keskinleştirir[50]. O zamana kadar neredeyse adı konulmamış olanı öne çıkarır.

Madame de Sévigné, oğlunu baştan çıkaran ve güzelliği sahneyle birlikte başkalaşıma uğrayan Marie Derames'in oyununu anlatırken bundan bahseder: "Yakından bakınca çirkin; oğlumun, o varken, sıkılmış olmasına şaşırmıyorum, ama mısraları söylemeye başladığında, hayranlık verici oluyor[51]." Markize güven veren Marie Derames, güzelliğin biçimini değiştirir. Güzelliği yalnızca hareketleriyle telkin eder. Oynarken duygulandırır, bu yaptığı şeyden dolayı güzeldir: "Öylesine olağanüstü bir şey ki hayatınızda onun benzerine asla göremezsiniz. Aranan oyun değil, kadın oyuncudur: sırf onun için *Ariane*'ı izledim[52]." Çok özel bir fiziksel güce sahip Marie Derames, Racine[53] ve Orléans Dükü'nün Champmeslé arkadaş dedikleri bu aktris, sırf kendini ifade etme biçimiyle "kusurlarını" kalıcı olarak "silmeyi[54]" başarır: güzelliğin, bütünsel olarak anlaşılacak ve takdir edilecek biçimde hesaba katılması gerektiği bir sanat doğar. Estetik, artık ifadeden bağımsız olamaz.

49) *Le Libraire de la galerie du palais* (1633), alıntılayan: G. Mongrédien, *La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966, s. 29.

50) P. Beaussant, *Versailles, Opéra*, Paris, Gallimard, 1981, "L'homme baroque est celui pour qui l'être et le paraître se confondent", s. 22.

51) Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de), *Correspondance*, 18 Aralık 1689 tarihli mektup, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 15 Ocak 1672 tarihli mektup, I. cilt, s. 417.

52) *A.g.y.*, 6 Nisan 1672 tarihli mektup, I. cilt, s. 469.

53) A. Couprie, *La Champmesle*, Paris, Fayard, 2003, "S'il n'a pas formé Marie, Racine l'affine et parachève l'épanouissement de son talent", s. 157.

54) F. de Parfaict, *a.g.y.*, alıntılayan: J. Noury, *Mlle de Champsmélé, comédienne du roi*, Rouen, 1892, s. 161.

YA TEK GÜZELLİK?

İfadeye yönelen bu yoğun dikkat, ne olursa olsun, eski bir gerçekliğin, yani ideal bir güzelliğin varlığını ortaya koyabilme gerçekliğinin önemini azaltmaz. Yalnızca bu ideale yaklaşım ve bunun kaçınılmaz sonucu olan güzelleşme pratikleri konusunda bir değişim söz konusudur.

Klasik akıl, XVI. yüzyılın Yeni-Platonculuğunun yaptığı gibi, artık, izleyiciyi, bir mükemmel idealler cennetine yönlendirmez[55], artık temel prensipleri, soyut nesnelerden ayırılmış bir "anlaşılır" içinde aramaz. Olguları inceler, yasaları belirler, güzellik modelini, şeylerin fiziksel düzeni üzerine kurar, her ne kadar, Descartes için olduğu gibi, gerçekliği garanti eden tabii ki tanrı olsa da. Başka bir deyişle, sağbeğeninin evrenselliği, "akılla açıklanan nesnel bir dünya ile ilişkisine[56]" bağlıdır. Biricik, mümkün olan tek bir güzelliğin zaferi, öncelikle, şeylerin özünün somut zararını yani yanılgıyı aşmak olacaktır: o şekilde ki "kazanan yalanın gerçeği gözlerde ortaya çıkar ve hemen sonra kalpleri ele geçirir[57]". O zaman güzellik, daha anlaşılır'a ve anlaşılırlığa ulaşmak için –her ne kadar "tanımlanamaz" yani büyüleyicinin ve çekicinin bu engeli, tasfiye edilip zapt edilmiş bir doğaya dayatılmış bu karanlık bölüm olduğu gibi kalsa da– XVI. yüzyılda sahip olduğu o esrarlı ve gizemli[58] ışığı kaybedecektir[59].

Bu keşif henüz eylem planıdır: modern bilincin dikkat çekici kendine özgülüğüne göre artık seyretmek değil dönüştürmektir amaçlanan. Aklı daha iyi dayatmaya yönelik hesabın çekiciliği bundan ileri gelir. Doğrudan doğruya şeylere yönelik bir estetik yasayla ilgili bakış açısı da bundan ileri gelir: Boileau için, bu, "aklın, uyağı köleleştiren boyunduruğu[60]", Le Nôtre[61] için, "Fransız usulü" bahçeyi yansıtan simetri, şeyleri bilginin kurallarına bağımlı kılmanın yeni yoludur. Durulukla revize edilen, akil düşünceyle yeniden modellenen fiziksel güzellik konusunda da yaklaşım

55) Bkz. yukarıda, s. 38.

56) L. Ferry, *Le Sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1998 (1. baskı 1990), s. 27.

57) N. Boileau, alıntılayan: L. Ferry, *A.g.y.*, s. 41.

58) Bkz. yukarıda s. 44.

59) R. Pillorget, S. Pillorget, *France baroque, France classique, 1589-1715*, I. cilt, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", koleksiyonu, 1995, "On croit ne trouver la beauté que dans la vérité et la vérité dans l'ordre", s. 863.

60) L. Ferry, *a.g.y.*, s. 48.

61) C. Kintzler, *Jean Philippe-Rameau: splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1983, alıntılayan: L. Ferry, *a.g.y.*, s. 36.

elbette aynıdır: yeniden çizilen profiller, yüzleri yeniden düzenleyen saç kesimleri ya da peruklar, omuzları ve gövdeyi hiçbir zaman olmadığı kadar geometrik hale getiren bir korseye daha sistematik bir biçimde başvurma, duruşların ve tavırların sıkı simetrisi. Mutlak burada artık gökten inmiş model değil çalışılan model olarak kurgulanır: "doğanın doğası[62]", ayrıntılı ve üzerinde çalışılmış ve "düzeltilmiş" tasvirlere boyun eğer. O zaman, güzellik üzerine etki, eskiden olduğundan daha çok yapaylaşabilecektir. Her türlü "kozmetikten" bağımsız, "doğal" bir güzelliğin tüm saygınlığı ortadan kalkmış değildir. Saint-Évremont, "kusursuz güzelliklerini ne başka birinin bilgisine ne de kendi becerisine borçlu olan[63]" Madame d'Olonne'a olan hayranlığını anlatır. Bununla birlikte süslenmenin konumu oldukça değişmiştir. Père Du Bosc'un 1646 yılındaki *L'Honneste Femme*'ı, bunu en basit biçimde gösterir: "Süslenmek için gösterilen özen ve harcanan zaman, süslenme aşırı olduğu ya da niyetler kötü olduğu zaman ayıplanıyor. Ama bunun dışında, yüzleri boyamanın, değerli taşların montajını yapmak ya da mermerleri cilalamaktan daha tehlikeli olmadığını düşünmüyorum. Mademki tüm diğer şeyler için süslenmeye izin veriliyor, süslenme onurlu olduğu zaman onu savunmanın ne gereği var?[64]" Bedene çeki düzen vermek, onu hazırlamak meşruluk kazanır. Buna yeni bir zorluk da eklenir: güzellik, akla öncelik verir, tabii ki arzuya, şüphesiz denetim altına alınmak istenen ama ilk defa estetik kaynağı, hatta pek çok kişi için "erdemin tohumu[65]" haline gelen bu tutkuya da bir yer bırakarak.

62) L. Ferry, *a.g.y.*, s. 34.

63) Saint-Évremont, C. de Marguetel de Saint-Denis de, "Caractère de Madame la comtesse d'Olonne", *Œuvres*, Paris, 1714 (1. baskı, XVII[e] siècle), I. cilt, s. 91-92.

64) J. du Bosc, *L'Honneste Femme*, Paris, 1646, alıntılayan: J. Grand-Carteret, *L'Histoire, la Vie, les Mœurs et la Curiosité*, Paris, Librairie de la curiosité et des beaux-arts, 1928, III. cilt, s. 175.

65) F. Senault, *a.g.y.*, s. 134.

3
Suyukların Arındırılması ve Sıkıştırmalar Arasında

Görünümleri egemenlik altına alan aklın zaferi temel izlek olarak varlığını sürdürür. Bedene canlılık katan bir ruha yönelik sistematik telmih, aynı zamanda çok iyi denetim altına alındığı söylenen bir bedensel mekaniğe yönelik yine sistematik telmih, kendini gösterme ve güzelleşme sanatını daha etkili hale getirir. Güzelleşme uygulamalarını daha da hızlandıran, modern toplumda[1] saray örneğindeki bir yoğunlaşmayla birlikte ortaya çıkan, kişinin kendine dönük yeni bir dikkati, görünüş konusunda durmadan artan bir beklenti, bunun ayrıntılarını, getirilerini ve götürülerini anlatmaya yönelik daha iddialı bir arzudur.

SUYUKLARIN AĞIRLIĞI

Öncelikle, kişisel bakımın formüllerinde pek fazla değişim olmamıştır. Suyukların arındırılması üzerinde etki yapan iksir bileşimleri, XVII.

1) R. Muchembled, *L'Invention de l'homme moderne. Culture et sensibilités en France du XV^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, Le Livre de poche, "Pluriel", 1994 (1. baskı, 1988), "La moralisation des actes de la vie quotidienne (au XVII^e^ siècle)", s. 146.

yüzyılda değişmemiş; bir arılık izlenimi uyandırmak için kokulandırma, billurlaştırma, ve damıtmaya hiçbir zaman olmadığı kadar çok başvurulmuştur. Etkili olduğu söylenen sular, parfüm karışımına ve imbik ateşine maruz bırakılmalıdır. Aynı şekilde, yüz rengindeki düzensizliklerin, büyük ölçüde iç sıvıların bozukluklarına bağlı olduğu açıklamasının değişmesi de mümkün olmamıştır. 1612 yılından itibaren XVII. yüzyıl boyunca basılmaya devam eden, Louis Guyon'un *Miroir de beauté*'si (Güzellik Aynası), 1587'de Jean Liébault'nun kitabıyla büyük benzerlikler taşır: aynı şekilde anlatılan yüz bozuklukları, aynı şekilde oluşturulmuş merhem formülleri söz konusudur. Yüz rengi üzerinde etkisi olduğu söylenen, yaşlanmayı gizleyici kan akıtma pratiğinin de hiçbir orijinalliği yoktur; 1664 yılında Rhône ve Seine arasında seyahat eden Locatelli'nin, Fransız kadınlarını anlatırken ısrarla üzerinde durduğu bir uygulamadır bu: "Şarap içmeyi bırakıp, süt içerek ve sürekli olarak kan akıtmaya, lavmana ve daha başka yollara başvurarak korudukları bu beyazlıkla doğarlar: bu yüzden yanaklarının pembe göğüslerinin ak olmasında şaşılacak bir şey yoktur[2]."

Şüphesiz gezginlerin fikirleri, halka ait uygulamalar konusunda değişebilir. Örneğin, Brackenhoffer'e göre, Blois'lı genç kızlar, "ellerinin ve yüz renklerinin tazeliğini korumak için hassas bir eğitim[3]" alırlar. Jean-Jacques Bouchard ise, aynı dönemde, Loire'ın aşağısında yaşayan genç kızların "kara kuru ve çirkin[4]" olduklarını düşünme eğilimindedir; Léon Godefroy ise, "kapkara denilemese de son derece esmer[5]" olan Armagnac "halkıyla" alay eder. Elbette, yüz rengi, "biraz fazla esmer[6]" olduğu için "Montpellier'nin kızlarının güzelliğini" sınırlayarak, dişleri ve saçlarında kayıplar olan ("günler boyunca şehri kaplayan bulutlara atfedilen bir çirkinlik[7]") Lyon'un kızlarının güzelliğini tehlikeye atarak dikkat çeker. Çevrenin etkileri üzerinde, daha "doğallaşmış" bir beden vizyonunu doğrulayacak biçimde, daha fazla durulur.

2) S. Locatelli, *Voyage de France, mœurs et coutumes françaises* (1664-1665), in *Le voyage en France. Anthologie des voyageurs européens en France, du Moyen Âge à la fin de l'Empire*, der. J.-M. Goulemot, P. Lidsky, D. Masseau, Paris, Robert Laffont, "Bouquins" koleksiyonu, 1995, s. 177.

3) E. Brackenhoffer, *Voyage en France* (1643-1644), *A.g.y.*, s. 296.

4) J.-J. Bouchard, *Voyage de Paris à Rome* (1630), *A.g.y.*, s. 314.

5) L. Godefroy, *Voyages en Gascogne, Bigorre et Béarn* (1644-1646), *A.g.y.*, s. 369.

6) Just Zinderling, *Voyage dans la vieille France...* (1616), *A.g.y.*, s. 249.

7) H. de Rouvière, *Voyage du Tour de la France* (1713), *A.g.y.*, s. 360.

XVII. yüzyılda kişisel bakım uygulamalarında bir artış olduğunu gösteren pek çok işaret vardır. Görülme sıklıkları daha büyük, ayrıntıları daha çeşitlidir; bunlar tek başına bir dikkat artışını ortaya koyar. Kişinin kendisi konusundaki titizliği, modern toplumda artar. Öncelikle, "yüz rengine bir tazelik katmak için yapılan[8]" lavmanlara yeni bir isim verilir: "küçük çare". Ardından, eşi görülmemiş, bir iç söktürücü yani, gizemli doktorlar, tüccarlar ya da bazı papazlar tarafından yapılan, *Mercure galant*'ın 1693'te, sık kullanılabilmeleri, kesin ve sorunsuz etkileri ("odada, yatakta kapalı kalmaya hiç gerek kalmaz, çıkıp ve hareket etmekte bir sakınca yoktur[9]") nedeniyle övdüğü "mineral" sular furyası gelir. O zamana kadar yalnızca belli mevsimlerde başvurulan bu uygulama sıradan ve "hafif" hale gelir. Bu uygulamalar, anılarda ve anlatılarda da düzenli olarak yerini alır, öyle ki, Donneau de Visé bu konuya bir öykü (*L'Apothicaire de qualité* – Nitelikli Eczacı) ayırır: bu öyküde, "güzel yüzünü uzun süre koruduğunu ileri sürdüğü[10]" lavmanlara alışkın Aminte'ye âşık bir adamın, kadının lavmanını yapmak için sessiz ve gizlice oda hizmetçisinin yerine geçtiği şüphesiz müstehcen bir kesit vardır. Suyukların bakımını yapmak ve yüz rengini "tazelemek" için sık sık yapılan yeni, dikkatli iç söktürme örneklerini çoğaltan fakirlerin doktorlarını da unutmamak gerekir. Philibert Guibert, 1661'de *Médecin charitable*'da (İyiliksever Hekim), "bedenin içini yavaş yavaş ve zarar vermeden boşaltacak bahçe meyveleri, bitkiler, kökler, üzümler, şaraplar, yemişler ve yemek suları elde etmek için hoş ve kolay bir yöntem[11]" üzerinde durur. Suyukları arındırma izleği şüphesiz hiç değişmez: aksine, daha gözle görülebilir, davranışlarda daha altı çizili, yüz renginin bakımına daha güdümlü bir yer işgal eder.

Buna, sırf varlığı bile yüz rengine yönelik dikkat artışını gösteren birkaç uç davranış eklenir: Marion de Lorme, suyukları aşağı doğru çekmek ve burnunun kızarıklığını azaltmak için her sabah ayaklarını suya[12]" sokar; ya da Madame d'Anguittard, yalnızca orman havasında gezintiler yapar ve bu gezintileri, yüzü soğuğa maruz kalır korkusuyla "bir ilkbahar mevsimi

8) A. Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes...*, Paris, 1690, "Remède" maddesi.

9) *Mercure galant*, Nisan 1693, s. 33-34.

10) J. Donneau de Visé, *L'apothicaire de qualité* (1664), in *Nouvelles du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1997, s. 401.

11) P. Guibert, *Toutes les œuvres charitables*, Paris, 1661, s. 569.

12) G. Tallemant des Réaux, *Historiettes* (XVII^e siècle), Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1967, II. cilt, s. 34.

içinde üç günle[13]" sınırlar; ya da Madame de Boudeville "çok daha beyaz görünmek için yatağına ham ketenden çarşaflar serer[14]".

UZUVLARI SIKIŞTIRMAK

Yeni bir dikkat de, seçkin tabakada büste ve gövdeye yöneliktir. Vektörlerden ve kaldıraçlardan oluşan mekanikleşmiş bir organizma imgesi, XVII. yüzyılda, tıpkı kendini bedene dayatan akıl kullanımının yaptığı gibi, düzeltici araçlara başvurmayı kolaylaştırır. Çarklardan, makaralardan oluşan makineler, klasik şehrin atölyelerine yayıldıktan sonra, saatin, değirmenin, palangaların ve vinçlerin itibarı, referanslar ve benzerlikler telkin eder[15]. Düzeltme izleği, 1647'de Fabrice d'Aquapendente'ın makinesiyle (zayıf eklemlerinin yerini, metalik eklemlerle dolduran ve her türlü olası sapmayı sert şeritleriyle düzelten fantastik kol bacağı[16]) simgeleşir. Bu ihtimal dışı çelik alet, kremayer dişlileri, vidaları ve cıvatalarıyla, hastalığı düzeltmeye yöneliktir, ama korse, daha gösterişsiz bir biçimde, günlük giyim aracı, zarifliğin ve özenin aracı haline gelir. XVI. yüzyılın bu yalın aracı, karmaşıklaştığı gibi gelişmiştir de. Müstakbel akademisyen, rahip Choisy, bir oğlan bedeninin dişileşmesini göstermek istediği bir öyküde bunun anahtarlarından birini verir: "12 yaşında boyu posu daha yeni gelişmişti. Çocukluktan itibaren, kalçalarını çıkartmak ve göğsünü dikleştirmek için demir cisimlerle ona biraz sıkıntı verildiği doğrudur. Bu konuda başarı sağlandı[17]." Yenilik üç tanedir: genelde, "sıkı bir kumaş üzerindeki tene "batan" balenler yapmak için kullanılan maddenin daha da çeşitlenmesi; büstü sürekli biraz daha fazla yükseltmek için böğürlerin de uzatılması ve özellikle, duruşa mümkün olduğa kadar erken zamanda bir yön vermek için çocukluktan itibaren düzeltme. Korse, önleyici tedbirler ve pedagoji çerçevesinde estetiği dayatır[18]. Madam de Maintenon, Saint-Cyr okulunda, estetik ve ahlaki kaygıyı iç içe sokarak, bunu mutlak

13) A.g.y., s. 582.

14) A.g.y., s. 627.

15) Bkz. J. Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971, s. 47-60.

16) Bkz. F. d'Aquapendente, *Opéra chirurgica*, 1647, 44. bölüm ve resimler.

17) F. Timoléon de Choisy, *Histoire de la marquise-marquis de Banneville* (1695), in *Nouvelles du XVII^e siècle*, a.g.y., s. 973.

18) P. Constant, *Un monde à l'usage des demoiselles*, Paris, Gallimard, 1987, "La sublime déformée", s. 125.

bir kural haline getirir: "Elbiselerinin üst kısımlarının [yani korseleri] ön tarafı çok aşağıda ve göğüslerini kapatan örtü yeterince yukarıda değil; kısacası böğürleri çok açık[19]". Abraham Bosse, bir burjuva okulunun öğrencilerinin kuşandığı bu korseyi tasvir eder; Jacques Callot, bunu karısının ve kızının üzerinden anlatır; Madam de Sévigné, 1676'da, oğluna, "boyunu posunu ortaya çıkarsın diye" (bundan emindir) "biraz sıkı[20]" bir korse ister. Bunlara, başka bir düstur daha eklenir: *gourgandine*, "ön tarafı bağcıklı, yarı açık korse[21]". XVII. yüzyılın ortalarında, tekniği, satıcıları, loncasıyla yeni bir "göğüs düzeltme[22]" zanaatı kendini benimsetir. 1690 yılında Paris için hazırlanan "adres defterinde" bu, konusunda uzman terzilerden sekizi yer alır[23].

Bu nesne, sonunda, 1693'te Locke'un eleştirisinin daha o zaman genele hitap edeceği kadar yaygınlaşır: "Çok sıkı korseler ve çok dar kıyafetler giydirilen çocukların, doğal olarak ve neredeyse her zaman, göğüslerinin daraldığı, nefeslerinin kesik kesik ve pis kokulu hale geldiği, akciğer hastalıklarına yakalandıkları ve kamburlaştıkları görülür[24]." Açıkçası eleştirinin pek büyük bir etkisi olmaz: korse giymek, özen gösterilen duruşların bir koşulu olarak ortaya çıkar. Bunu özellikle saray yadsıyamaz: "Marly'de kadınlar artık seremoni giysisi kullanmıyordu, buna karşın bir korse ve bir sabahlık içinde ortalıkta gezinebiliyorlardı[25]."

Araç, yetişkin kadında en az o kadar önemli olan bir başka yaklaşıma olanak sağlar: kendine yeni bir şekil vermede, vücut hatlarını ve ölçüleri mükemmelleştirmek ve düzeltmek, tıpkı Madam de Sévigné'nin "rejiminin" telkin ettiği gibi: "Kendimi aşırılığa kaptırıyorum ve patlamaktan o

19) A. Geoffroy, *Madame de Maintenon d'après sa correspondance authentique*, Paris, 1887, 6 Ocak 1707 tarihli mektup, s. 108-109.

20) Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de), *Correspondance*, 18 Aralık 1689 tarihli mektup, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 6 Mayıs 1676 tarihli mektup, II. cilt, s. 284.

21) Bkz. J-D. de Saint-Jean, *Femme de qualité en gourgandine*, 1688, BnF, Cabinet des estampes.

22) F. H. Aubignac, *La Nouvelle Histoire du temps ou Relation du royaume de coquetterie*, Paris, 1655.

23) *Livre commode contenant les adresses*, Paris, 1690, II. cilt, s. 61.

24) J. Locke, *De l'éducation des enfants*, Paris, 1798 (İngilizce 1. baskısı, 1693), I. cilt, s. 54.

25) Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de), *Mémoires* (XVII[e] et XVIII[e] siècle), Paris, der. Boislisle, 1913, 18. cilt, s. 25; "beden" sözcüğü korseye verilen isimdir; "robdöşambr" burada "uzun ve her yeri örten elbise" anlamındadır.

kadar uzağım ki korseyi her taraftan bir parmak sıkıştırıyorum[26]." Başka bir amaç da, bir kişinin zayıflığını diğeriyle karşılaştırmaktır: "Artık, onun korsesiyle benimki arasında fark yok[27]." Bu, en azından, sayıya dökülemedikleri için gösterilen ve anlatılan ilk ölçüleri, ilk ayarlamaları gösterir.

SOYLU ENDAMLAR, HALKA ÖZGÜ ENDAMLAR

Korse ile birlikte, kesin olarak paylaşılan, bedenin genel görünümüne toplumsal bakıştır. Herkes, uzun zamandan beri, yuvarlak hatlı köylü kadınla, "ince[28]" hatlara sahip seçkin kadını karşılaştırır. Herkes, çiftçi kadınların kaba olduğu söylenen hatlarıyla, soylu kadınların daha ölçülü olduğu söylenen hatlarını karşılaştırır. Farklılık, XVII. yüzyılda soylular tarafından telkin edilir, bununla birlikte, farklı olan, "gevşeklik" ve çizgilerdeki "doğruluk" kadar, zayıflık ve yuvarlaklıktır da. Bu, soylu kadının büstünün korsenin geometrisi çerçevesinde her zaman daha ince olduğu, diğer kadınların büstünün ise serbestliklerini muhafaza edebildiği, tümüyle toplumsal bir bakış açısıdır. Örf ve âdetleri tasvir eden gravürler, bu karşıtlığı, gülünçlük derecesinde yansıtır: Abraham Bosse'un bir oyma-baskısında, bir otelin eşiğinde, "açlara yemek yedirmek[29]" için bekleyen soylu çift, tamamen dik, kale duvarına tümüyle paralel bir dikey duruş sergiler, oysa, ekmek alan erkekler ve kadınlar eğildikçe eğilmişlerdir. Bunlar şüphesiz, boyun eğme hareketleri ama aynı zamanda, morfolojilerin ifadesidir: halktan insanların büstleri, yardımseverlerin büstlerinin olmadığı kadar kısa, toplu, kıvrımlıdır. Farklılık, anatomilere bulaşmıştır. Karşıtlık dikeyliklerden ileri kalır. Abraham Bosse'un, hizmetçileri yatağı hazırlayan âşık bir çifti tasvir eden, genç hanımın çok dik sırtının, perdeyi düzelten hizmetçinin yuvarlak ve bodur sırtıyla çeliştiği çok müstehcen gravüründe ayrım açıkça ortadadır[30].

Toplumsal profillere yapılan telmihlerin çoğaldığı yüzyılın ikinci yarısının gravürlerinde bu farklılıklar sistemleşir. Özellikle de, Sébastien Leclerc'in,

26) Sévigné (M. de Rabutin-Chantal, marquise de), *a.g.y.*, 17 Kasım 1675 tarihli mektup, II. cilt, s. 164.

27) A.g.y., 1 Nisan 1672 tarihli mektup, I. cilt, s. 468.

28) Bkz. yukarıda, s. 42.

29) A. Bosse, *Les Œuvres de miséricorde*, "Donner à manger à ceux qui ont faim" (1640 yılına doğru), BnF. Cabinet des estampes.

30) A. Bosse, *Les Cinq Sens*, "L'ouïe" (1640 yılına doğru), BnF, Cabinet des estampes.

tıknaz büstlü, karınları geniş elbiseler içinde kaybolmuş halktan kadınların, aşırı ince büstlü ve karınları iyice sıkılmış soylu kadınlardan farklı olduğu çalışmalarında bu böyledir. Ayrıca, korse, yan tarafları inceltip, beli aşağı indirip, gövdeyi yükselterek yüzyılla birlikte uzamıştır: dar ve vücudu saran kadın iç elbisesi "fourreau" o denli çizgiseldir ki, her şeyi daha belirgin hale getirir. Güzel olmak, doğal olarak, morfolojiler üzerine daha çok yoğunlaşan bir çalışmayı içerir: "İhmal edilmiş, süssüz güzellik, bu kendini gösterme dünyasında düşünülemez[31]." Dar dikeylik, zorunlu geometri haline gelir.

XVII. yüzyılda bir burjuva güzelliğinin ortaya çıkması, aynı zamanda, şehir ile sarayı hiçbir zaman olmadığı kadar karşı karşıya koyan farklılıkların arasına katılır. "Yüksek tabakadan olmayan, ama takıp takıştırmaksızın kendi çekimleriyle kendilerini sevdiren hanımefendiler[32]"; ya da,

> "Duka altınıyla donanmış
> Yaşlı göğüslerden
> Boz şayaklar kuşanıp
> Daha çok gürültü koparan[33]"

genç burjuva kızları bu farklılığı gözler önüne serer.

Saraydan sonra şehir de "kendi örnek çekici varlıklarına[34]" sahip olur. Kaliteleri, davranışlarından ve giysilerinin basitliğinden anlaşılır. Furetière'in kadın dükkân sahibinin, "biraz budala havasına[35]" rağmen hoşa gitmesi mümkündür, tıpkı Donneau de Visé'nin, çok gösterişsiz haline[36]" rağmen hoşa gitmesi mümkün olan işçi kızı gibi. XVII. yüzyılın burjuvazisi, öykünerek yaşayabilir, özenticiliğe kapılabilir, kremler ve farlar kullanabilir: "Aristokratik bir anlayış ve yönelim olan özenticilik, rahat ve kolay yaşamın yaygınlaşmasından, burjuvaziyi ele geçiren ideal ve seçkinlik

31) J. Emelina, "La beauté physique dans le théâtre de Molière: fragments de discours amoureux sur le corps", *Le Corps au XVII^e siècle*, Santa Barbara kolokyumu, der. R. W. Tobin, Biblio 17, Papers on French Seventeenth Century Littérature, Paris-Seattle-Tubingen, 1995, s. 193.

32) J. Donneau de Visé, "Tel paie les violons qui ne danse pas toujours", *Les Nouvelles galantes comiques et tragiques* (1669), in *Nouvelles du XVII^e siècle*, *a.g.y.*, s. 425.

33) Dancourt (F. Carton, dit), *La fête au village ou les bourgeoises de qualité* (1700), Montpellier, Espace 34, 1996, s. 75.

34) J. Emelina, *a.g.y.*, s. 204.

35) A. Furetière, *Le Roman bourgeois* (1666), in *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1958, s. 999.

36) J. Donneau de Visée, "Tel paie les violons...", *a.g.y.*, s. 427.

arzusundan doğar[37]." Daha "sıradan" güzelliklere yönelik bir kabul vardır. Ama bu adeta sınırlıdır: bu güzellikler, sadece soylu kadınların ulaşabildiği "soylu duruş" veya "güzel duruş" mertebesi dışında kalır. Duruş, sarayın egemen olduğu bir dünyada güzelin ölçütlerini dikte eder. Duruş biçimi, estetiği üretir: elbette çok ince ayrımlar vardır ve bunlar, başın duruşu, sırtın sabitliği, adımın ölçüsüne bağlıdır. Bu ayrımlar, dansı yöneten kişiyi taklit eden Burjuva centilmeninin yetersiz hareket tarzlarını gözler önüne serer[38]. *L'école des femmes*'daki (Kadınlar Okulu) Agnès'in, gizliden gizliye asil soyuna (Agnès zengin senyör Enrique'in kızı olduğu sonradan ortaya çıkar) bağlı olan dayanılamaz güzelliğini gözler önüne serer[39]. Bu ayrımlar, tam tersine, "Güzel baharatçı kadının" yani, yüzyılın sonunda zina davası tüm Paris tarafından takip edilen, baştan çıkarmak istediği, kocasıyla alay ettiği ama aynı zamanda hiç alakası olmadığı halde "soylu bir havaya[40]" büründüğü" için mutsuzluğa mahkûm edilen Gabrielle Perreau'nun güzelliğini tartışmasız hale getirir. Oysa burada güzelliğe yön veren "davranışlardır".

KADINSI DURUŞLAR ERKEKSİ DURUŞLAR

Davranışlar, klasik dünyada güzelliğin ne kadar öncelikle kadına özgü olarak kaldığını doğrulayacak biçimde erkekleri ve kadınları birbirinden ayırır: kadın, "tıpkı gündüzün geceden daha aydınlık olduğu gibi, erkeği güzellikte geçer[41]". Yüz rengi farklıdır, tavır farklıdır: erkek, tıpkı "ne soğuktan ne de güneşten sakınan[42]" XIV. Louis gibi, "kurşuni" bir renkte

37) R. La Thuilière, *La Préciosité. Étude historique et linguistique*, Cenevre, 1966, alıntılayan: C. Lanoë, *Les Jeux de l'artificiel. Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien Régime, XVI^e-XVIII^e siècle*, tez, Paris-I, 2003, s. 387.

38) Bkz. Monsieur Jourdain'in sözüne: "Cette chanson me semble un peu lugubre, elle endort..." (Bu şarkı bana biraz iç karartıcı geliyor, insanın uykusunu getiriyor), Molière (J.-B. Poquelin, dit), *Le Bourgeois gentilhomme*, Paris, 1670, in *Théâtre complet*, Paris, Garnier frères, tarihsiz, s. 1315.

39) Bkz. J. Emelina, "La beauté physique dans le théâtre de Molière...", *a.g.y.*, s. 204.

40) Bkz. F. Gayot de Pitaval, *Causes célèbres et intéressantes avec les jugements qui les ont décidées*, Amsterdam, 1764-1766, III. cilt, s. 281. Bkz. P. Darmon, *Gabrielle Perreau, femme adultère*, Paris, Grasset, 1981.

41) A. de Saint-Gabriel, *Le Mérite des dames*, Paris, 1640, s. 15.

42) R. de Bussy-Rabutin, *Mémoires* (XVII^e siècle), in *Les Français vus par eux-mêmes*, I. cilt, A. Niderst, *Le Siècle de Louis XIV. Anthologie des mémorialistes du siècle de Louis XIV*, Paris, Laffont, "Bouquins", 1997, s. 473.

olabilir, daha "parlak" daha sert ya da daha "korkusuz[43]" olabilir. Söz konusu olan bir geleneğin daha güçlü hale gelmesinden başka bir şey değildir. Bununla birlikte önemli olan başka bir şeydir: erkek yepyeni ve benimsenmiş bir duruşa sahiptir.

Portreler ve görünüşlerin yapılış biçimine bakılırsa, XVII. yüzyılda yeni bir fiziksel tavrın, güzelliği olduğu kadar asaleti de gösteren bir duruşun kendini benimsettiği görülür: geriye doğru çekilmiş omuzlar, öne doğru çıkık karın, gururlu bir tavır takınmak için geri doğru çekilmiş büstün üst tarafı. Sadece dikeylik değil, bu dikeyliğin gerginliği, yay biçiminde çizilmiş bir gövdenin profiline kadar yayılması da söz konusudur: metinlerde söze dökülmemiş, tablolarda dikkate değer, tamamen kendine özgü bir "gerinme", çarpıcı bir duruştur bu. Bonnart ya da Saint-Jean'ın[44] soylu kadınlarının hepsinde, tıpkı Abraham Bosse'un soylu kadınlarında olduğu gibi, her ne kadar bel ve korsenin alt noktası belli belirsiz bir biçimde ileri çıkmış olsa da, bu geri çekilmiş omuzlar ve neredeyse yana yatmış yüzler vardır[45]. Eşitlik üzerine değil, saygınlık ve soy üzerine kurulmuş bir toplum, bu "asaleti", bedenlerin resmedilmesinde somutlaştırır. Sınıfın, yani soyun kalıcı hale getirdiği ve "kurallarına aykırı davranılmaması gereken[46]" bu yerin teminatları erkeklerin resmi, bunun altını ayrıca daha da belirgin çizer. "Uzakta" tutulan, iyice geri itilen baş, mesafeyi ve kibri (nesillerin derinliğinden gelen ve her şeyin, bedene işlediğini göstermesi gerektiği bu kimliği) anatominin içine sokacak kadar maddileştirir.

Yüzü ayrı kılan, büstü yükselten tabii ki kendi istenççiliğinin, kendi toplumsal etkisinin sonucu bir sezgisel ve kültürel kibarlık işareti, aynı çevreden kadın ve erkeklerin paylaştığı bir işarettir söz konusu olan: 1693'te Bonnart tarafından yapılan bir gravür olan *Le Gentilhomme et la dame se promenant*'da[47] (Gezinti Yapan Beyfendi ve Karısı), aynı duruş, omuzlardaki aynı uzaklık, ve onları takip eden iki hizmetçinin onlara

43) A. de Courtin, *Nouveau Traité de civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Saint-Étienne, PUSE, 1998 (1. baskı, 1671), s. 212.

44) Bkz. J. D. de Saint-Jean, *Femme de qualité en déshabillé*, Paris, 1693, BnF, Cabinet des estampes, ve N. Bonnart, *L'Ouïe*, Paris, 1694, BnF, Cabinet des estampes.

45) Bkz. A. Bosse, *La Galerie du palais*, Paris, 1640, BnF, Cabinet des estampes. Bkz. A. Bosse, *Dame suivant l'edit*, Paris, 1640 yılı civarı, BnF, Cabinet des estampes.

46) R. Castel ve C. Haroche, *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi*, Paris, Fayard, 2001, s. 59.

47) N. Bonnart, *Le Gentilhomme et la dame se promenant*, Paris, 1693, BnF, Cabinet des estampes.

benzemeyen profili görülür. Sébastien Leclerc gravürlerindeki, asil, uzun bir bastona dayanmış erkekler de, aynı uzaklığa ve aynı yükseklik etkisine, yani karşılaştıkları daha sıradan siluetlerle aynı olmayan bir profile sahiplerdir. Söz konusu olan, şüphesiz soylu duruşudur, ama aynı zamanda, hem erkek hem de kadın için benzeş olan fiziksel bir kibarlık evrenini ve de bir "incelik" evrenini yani kadın için olduğu gibi erkek içinde, kültürel olarak ayrı bir güzellik ölçütü koyma biçimini kendi tarzında gösteren bir duruştur da söz konusu olan aynı zamanda.

Saraylı anlayışı cinsiyetlerin estetiğindeki öncelikleri açık açık değiştirmez, erkeği güzellikle bir tutmaz; tam tersine, erkeği kendine özgü bir fiziksel yatırıma, yani gücün diğer ölçütlere (ölçülülük, oturaklılık ve hatta XVII. yüzyıla ait soylu gravürlerindeki ince ve uzun erkek büstlerinin aslında güzelliğe dönüştürdüğü zariflik) tabi olduğu bir revizyona zorlar. Erkek estetiği, güç işaretlerinden eskiden olduğundan daha çok uzaklaşır ve aynı zamanda güzellik konusundaki benimsenmiş ölçütlere göre daha açık bir biçimde düşünülür, ama ne olursa olsun güzelliğin somut örneği sadece kadındır.

"SÜSLÜ GÜZELLİKLERE" KARŞI "SİLAHLI BİR SAVAŞ"

"Güzelleşmek ve kusurları kapatmak[48]" için süslenmeye ve korse gibi yapaylıklara açık bir biçimde hakkı olan da kadındır. Bunlara, bilindiği gibi, farlar, sinekler, yani XVII. yüzyılda yüze yerleştirilen ben görünümündeki o küçük siyah tafta kumaşları, saçlara kadar yayılan pudra ya da parfümler de eklenir. Yapaylık yaygınlaşmıştır. Estetik üreten araçlar, uygarlıkla birlikte çeşitlenmiştir.

Öncelikle obje sayısı artmıştır: yağlar, talk suları, pudralar, kozmetik mendiller, kremler, merhemler ya da o zaman kadar çok az bulunan saf sular[49]. Daha sonra renkler: beyaz, Klasik Avrupa ile birlikte karmaşıklaşır ve zenginleşir. XVI. yüzyılda neredeyse tek başına egemendi. Fontainebleau ekolüne ait *Dame à sa toilette*[50] (Süslenen Kadın), Ce-

48) L. Guyon, *Le Cours de médecine en français contenant miroir de santé et beauté corporelle*, Lyon, 1664 (1. baskı, 1615), s. 238.

49) Bkz. özellikle M. Meurdrac, *La Chymie charitable et facile en faveur des dames*, Paris, 1666.

50) *Dame à sa toilette*, Fontainebleau ekolü, XVI. yüzyıl, Güzel Sanatlar Müzesi, Dijon.

nevre müzesinin İtalyan müdürünün *Sabina Poppaea*'sı[51], benzer şekilde beyaz yüzler sergiliyorlardı. Buna karşın, kırmızı, tartışmasız olarak XVII. yüzyılda eklenir, Louise Bourgeois, 1636 yılında, far reçetelerinden birinde kırmızıdan bahseden ilk kişi olmuştur[52]. Markiz de Montespan elmacık kemiklerini ve dudaklarını kırmızıyla renklendirir[53], Largilière'in tablosundaki Strasbourg'lu genç kız, kırmızı sayesinde yapay olarak kızarmış bir yüz rengine kavuşur[54], tıpkı, Çiçekler içinde (en Flore)[55] resmedilmesine, doğalı yücelttiği söylenmesine rağmen, yüzü kırmızıyla süslenen, Rembrandt'ın Saskia'sı gibi. Amerika'dan getirilen kırmızıböceği, Brezilya odunu, Provence ya da Languedoc havacıvası, cıva ve sülfür bazlı zincifre, kaliteli ya da tehlikeli çeşit çeşit kırmızılar teşkil ederler, yakıcı etkisi olan, sülfür ve cıva içeren "sinabar" ise ne olursa olsun gözden düşmez.

Âdetler de, olanaklı ve yasaklı oyununu geliştirmiştir. Kurallar derinleşmiş, karmaşıklaşmıştır. Far kullanmanın kuralları, her zaman gizli bir kuşku var olsa da, artmıştır[56]. Örneğin, "her türlü fanteziyi[57]" mahkûm etmesi gereken dulluk ya da yaşlılıkla birlikte yapaylık bir kenara bırakılır: Madam de Maintenon, XIV. Louis'nin ölümünden sonra, "ellerine macun saçlarına da esans" sürmekten vazgeçer, çünkü "uğruna bu tür şeyleri kullanacağı kişi artık yoktur[58]": Anne d'Autriche, kralın ölümünden sonra rujdan vazgeçer[59]; Marie-Thérèse, ruju otuz dokuz yaşında bırakır çünkü artık çok yaşlı olarak değerlendirilmektedir[60]. Yapaylıktan, bağlama, zamana, karşıdaki kişiye göre de vazgeçilir. Matmazel de Montpensier, Fronde ayaklanmasından sonra kraliçe ile birlikte tam bir açıklama aradığı gün pudra kullanmayı reddeder: "Çünkü Majestelerini hiçbir bakımdan aldatmak istemiyorum, saçlarımı size göstermek için

51) *Sabina Poppaea*, İtalyan usta, XVI. yüzyıl, Sanat ve Tarih Müzesi, Cenevre.

52) Bkz. C. Lanoë, *a.g.y.*, s. 53.

53) Mignard, *La Marquise de Montespan* (1670 yılı civarı), Berry Müzesi, Bourges.

54) N. de Largilière, *Jeune Strasbourgeoise* (1700 yılına doğru), Güzel Sanatlar Müzesi, Strasbourg.

55) P. Rembrandt, *Saskia en Flore* (1634-1636), Londra, National Gallery.

56) R. Duchêne, *Ninon de Lenclos ou la manière jolie de faire l'amour*, Paris, Fayard, 2000 (1. baskı, 1984), "Le fard... preuve de son être pervers et mensonger", s. 122.

57) S. Beauvalet-Boutourye, *Être veuve sous l'Ancien Régime*, Paris, Belin, 2001, s. 134.

58) Haussonville (J.-O.-B. de Cléron, comte d'), ve C. Hanotaux, *Souvenirs de Madame de Maintenon*, Paris, Calmann-Lévy, 1904, s. 69.

59) F. de Motteville, *Mémoires* (XVII. yüzyıl), in A. Niderst, *Les Français...*, *a.g.y.*, s. 438.

60) Saint-Simon (L. de Rouvroy, duc de), *a.g.y.*, 12. cilt, s. 302.

bugün pudra sürmek istemedim[61]." Peggy Penn ve kız kardeşi, yüzlerindeki sinekleri 1660'lı yıllarda Londra'daki evlerinde bir kez çıkarırlar "çünkü Peggy'nin kocası William, bunları kendisinin yanında takmalarına izin vermez[62]". Ya da Marie Nancini de, kocası onunla konuşmayı kabul etsin diye bu "sinekleri çıkardığını[63]" itiraf eder. XVII. yüzyılda, estetik "yapaylık" konusundaki, kadının kararı ile erkeğin otoritesini, herkesin içindeki pratiklerle mahrem pratikleri karşı karşıya getiren ahlaki şüphe varlığını sürdürür. Âdet hem benimsenir hem dışlanır, hem gelişir hem engellenir; "taparcasına âşık oldukları" söylenen "boyanan yüzler[64]" için her zaman yinelenen bir belirsizliktir bu.

Bir bölünme hattı erkekleri bir tarafa kadınları öbür tarafa koyar: örneğin, babalar ve kocalar, far kullanımı karşısında "aldatıldıklarını" düşünürler. Yüzün boyanması, kadının bağlı olduğu vasisinden kurtularak bir baştan çıkarma girişiminde bulunuyormuş izlenimi yaratabilir: bir geçici heves kanıtı, rıza göstergesi olarak görülebilir. Bir otoritenin bozulduğunu gösteren bir kesinliktir bu: "Güzel görünmek için gösterilen özen nadiren kocalar içindir[65]." *Les Précieuses ridicules*'deki (*Gülünç Kibarlar*) burjuva Gorgibus'un yeğeni ve kızı konusundaki inancı da budur: "Bu ne krem sürmeymiş böyle... Her yerde sadece yumurta akları, saf sütler ve hiç bilmediğim binlerce diğer ıvır zıvır görüyorum[66]". Ya da "Mösyö de La Serre'in", *Réveil matin des dames*'ındaki (Hanımların Çalar saati) vasilere, kocalara, ebeveynlere yönelik her türlü "aldatmaya[67]" ve ihanete izin veren bir fara yönelik suçlaması. Genç bir adam tarafından söylenen tek bir söz, "kız boyanmış[68]" 1693'ün *Les Mots à la mode*'una (Moda Sözcükler) göre "kırıcı" bir eleştiridir. Bir kuralın çiğnenmesi olan far, kadını bir meydan okumadır.

Birincisiyle kısmen çelişik olan ikinci bir bölünme hattı, özel ile toplumsalı karşı taraflara yerleştirir: yüksek sosyetede hoş görülen far, özel alanda

61) Mlle de Montpensier, *Mémoires* (XVII. yüzyıl), in A. Niderst, *Les Français...*, *a.g.y.*, s. 446.

62) S. Pepys, *Journal* (1660-1669), Paris, Laffont, "Bouquins", 1994, II. cilt, s. 794.

63) M. Nancini. *Mémoires* (XVII[e] siècle), in A. Niderst, *Les Français...*, *a.g.y.*, s. 70.

64) *Satire anonyme*, alıntılayan: M. Poète, *La Promenade à Paris au XVII[e] siècle*, Paris, 1913, s. 113.

65) Molière (J.-B. Poquelin, dit), *L'École des femmes* (1662), *Théâtre complet*, *a.g.y.*, s. 437.

66) *Idem*, *Les Précieuses Ridicules* (1659), *Théâtre*, *a.g.y.*, s. 197.

67) J. Pujet de la Serre, *Le Réveille matin des dames*, Paris, 1638, s. 8.

68) *Les Mots à la mode*, Paris, 1693, s. 52.

daha az hoş görülür; kılık kıyafetle ilgili toplumsal kurallar çerçevesinde kabul edilen far, "içtenlikle" ilgili ailesel kurallar çerçevesinde reddedilir. Yakınların gözü önünde, evde, kocanın yanında yüze sinekler takma yasağı bundan ileri gelir. Sınırlar da çok bulanıktır; yapaylık, aynı kişiye yönelik pek çok işaret arasında dengesini yitirebilir: zarifliğin, bayağılığın ya da hatta fahişeliğin işareti olabilir. Pepys, 1660'ın bir gününde Hollanda'da davetlilerini "yüzlerindeki kumaş parçalarıyla sevimli ve modaya çok uygun[69]" bulabilir. 1667'de Londra'da geçirdiği bir gün, "yüzünü sevimli ve boyanmış" bulduğu ve "fahişe[70]" olduğundan şüphelendiği bir kadını takip ettiğini itiraf edebilir. Buna karşın, 1667'de bir gün, yakın bir kız arkadaşından, "yüzünü boyadığını" öğrendikten sonra, ondan "tiksinti duyacak" kadar aniden "nefret ettiğini[71]" kabul eder. Doğruyu söylemek gerekirse, far izleği, XVII. yüzyılda sık sık fahişelik çağrışımı yapar. örneğin Sorel'in romanındaki Francion, "hepsi farla kaplanmış ve pörsük göğüslerini ortaya çıkarmak için binlerce icada başvuran kibar fahişelere[72]" ısrarla karşı koyar.

Buna, "sofu" ile "doğru yoldan sapmışı" karşı karşıya koyan üçüncü bir bölünme hattı, yüzyılın ilk yarısından itibaren Karşı-Reform (Katolik sertleşme ve onun militan yayılımı) tarafından körüklenen bölünme hattı eklenir[73]. "Mis kokulu kadavralara", "gül suyuyla kokulandırılmış çirkeflere[74]" benzetilen "süslü güzelliklere" karşı söylenmiş bu ölçüsüz sözcükler, "hiçliğin putlarına" karşı bu "hakikatin silahlı savaşı[75]", farın varlığını Şeytanın varlığıyla bir tutan tanrı yolundan ayrılmanın simgesi Baalzebub'un, "sineklerin Tanrısı[76]" anlamında kullanıldığı terimlerle ve isimlerle oynama hep bunun sonucudur. Günümüzde ayrıntılı biçimde incelenmiş dinsel bir edebiyat, 1620'li yıllardan itibaren, "bu zamanın açık saçık kadınlarına[77]", "yüksek sosyete kadınlarının hiçliğinin yansı-

69) S. Pepys, *a.g.y.*, I. cilt, s. 117.

70) *A.g.y.*, II. cilt, s. 1090.

71) *A.g.y.*, s. 991.

72) C. Sorel, *Histoire comique de Francion* (1623), in *Romanciers du XVII^e siècle*, *a.g.y.*, s. 269.

73) J.-P Landry, "Le corps de la femme dans la littérature française du XVII^e siècle", in *Le Corps de la femme: du blason à la dissection mentale*, 18 Kasım 1989 kolokyum tutanakları, Lyon-III Üniversitesi, "La littérature religieuse", s. 33.

74) E. Binet, *Essai des merveilles de la nature*, Paris, 1621, s. 564.

75) J.-P. Landry tarafından alıntılanan sözcükler, *a.g.y.*, s. 37.

76) *A.g.y.*, s. 34.

77) P. Juvernay, *Discours particulier contre les femmes débraillées dece temps*, Paris, 1637. Bkz. J. Boileau, *L'Abus des nudités de gorge*, Paris, 1675.

masına[78]", "ne olduğu ortaya çıkmış soylu fahişelere[79]", "yüksek sosyete kadınlarının aldatma tablosuna[80]" karşı metinler çoğalır, ve bunlar, önüne geçilemez bir bozulmanın her zaman aldatıcı engeli, ölüm gizleyici far izleğini, bu hastalıklı izleği en son kertesine kadar sistemleştirirler. "Alçıyla boyanmış günahkâr kadınlar[81]", "baba için aşağılık, anne için ahlaksız[82]" olduklarını ya da en iğrenç kokunun, "miskin kapattığı[83]" koku olduğunu unuturlar. Karşı reformun, aforozları ve dışlamaları radikalleştirdiği kesinlikle korkunç referanslardır bunlar[84]. Boyalı yüzlere yönelik eleştiri, XVII. yüzyılda, Katolikliğin bir yönünün karanlık kötümserliğiyle birleşir.

Ayrıca, farın terk edilmesi, yüzyılın ikinci yarısında "sofu tarafa" geçişi gösteren ilk davranışlardan biridir: Madame de Thiange, "sofuluğun güzel havasını" tattığı zaman "artık kırmızı boya kullanmaz ve bağrını kapatır[85]"; prenses Harcourt, 1673 yılında, daha yeni ve "saf sofuluğunu" daha iyi göstermek için, "sarayda yüzünde kırmızı boya olmadan[86]" kendini gösterir. Yapaylığın reddi, bir bilinçlenmeyi, çoğu kişi için görünür kılar: bu bedeni "gerçekten" yoksun bırakmaya yönelik bir bilinçlenmedir. Boyasız yüz, bedenin sefilliğinin yüzüdür. Bundan, bu dönüşlerin çok yaygın olduğu sonucunu çıkarmak elbette imkânsızdır. Madam de Sévigné, Madam de Thiange'dan bahsederken şüphecilik ve ironi arasında gidip gelir. Sofu kadının "iyi niyetlerine" kimi zaman "güldüğünü[87]" itiraf eder. Dogmayı, basit bir fiziksel işaretlerle sınırlama riskini hatırlatır: "Çünkü bu kırmızı, dinsel bir hakikattir; tüm Hıristiyanlık bu kırmızı üzerine cereyan eder[88]." Benzer bir ironi Tartuffe'ün, XVII. yüzyılın seyircilerini endişeye değil gülmeye sevk edeceği düşünülen "bu göğsü kapatın...[89]" repliğinde de vardır.

78) L. de Bouvignes, *Le Miroir de la vanité des femmes mondaines*, Namur, 1675.

79) Anonyme, *La Courtisane déchiffrée*, Paris, 1642.

80) L. S. Rolet, *Le Tableau des piperies des femmes mondaines*, Paris, 1635, s. 29-30.

81) *A.g.y.*, s. 38.

82) L. de Bouvignes, *a.g.y.*, s. 36.

83) E. Binet, *a.g.y.*, s. 563.

84) Bkz. M. Fintoni, "L'ingeno negato, l'immaginario antifemminile tra XVI e XVII secolo", *Donne filosofia e cultura nel seicento*, der. P. Totaro, Roma, Consiglio nationale delle ricerche, 1999.

85) Sévigné (M. de Rabutin-Chantal. marquise de), *a.g.y.*, *I. cilt*, s. 655.

86) *A.g.y.*, s. 570.

87) *A.g.y.*, s. 655.

88) *A.g.y.*, s. 656.

89) Molière (J.-B. Poquelin, dit), *Le Tartuffe ou l'Imposteur* (1669), *Théâtre*, *a.g.y.*, s. 669.

Dinsel katılaşmanın etkisi yok değildir. Fénelon, *Éducation des filles*'de (Kızların Eğitimi) güzelliğin kendisinin, "eğer bir kızın düzgün bir biçimde evlenmesine olanak sağlamaya yaramıyorsa zararlı[90]" olduğunu söyleyerek bu katılıktan nasibini alır. Bununla birlikte, yerleşik modaya uyum, pek çok ahlaki söylemin baskın öğüdü olarak kalır. Örneğin, çok ciddi bir kişilik olan Fortin de La Hoguette'in çocuklarına öğüdünde ("Senden istediğim tek şey, kafanın dışını süslemek için bu kadar vakit harcamaman, içini süslemek için de birkaç saat ayırmandır[91]") bunu görmek mümkündür. Yüzyılın sonunda Madam de Lambert'in, *Avis d'une mère à sa fille*'deki (Bir Annenin Kızına Öğütleri) öğütleri de "genç kişiler" için, "süslenmenin" ve "hoşa gitmeye yönelik her türlü aracın[92]" meşruluğunu kabul eder.

Açıkçası, bu dinsel edebiyatın, kırmızının ve ya beyazın kullanımı üzerine hiçbir doğrudan etkisi yoktur. 1656 yılında, Vélasquez'in *Les Ménines*'i (Soylu Genç Kızlar)[93], bu kızların boyalı yüzünü, ikinci plana atılan sofu kadının daha alışıldık yüzünün karşısına koyar. XVII. yüzyıla ait pek çok tabloda, üst sınıftan kadınların "üzerinde çalışılmış" yüzlerinin net bir biçimde fark edilebileceği kalabalık sahneler vardır[94]. Bununla birlikte, bu uygulamanın ufkunda ahlakın izini yansıtan toplumsal bir iklim vardır. Burada, yapaylıkla ilgili tamamen klasik mantık, daha geleneksel olan gönül avcılığı eleştirisiyle karşılaşır. Ne olursa olsun, far kendini benimsetir.

90) Fénelon (F. de Solignac de la Mothe-), *Traité de l'éducation des filles*, Paris, Klincsieck, 1994 (1. baskı, 1687), s. 82.

91) P. Fortin de la Hoguette, *Testament ou Conseils fidèles d'un père à ses enfants*, Leyden, 1655 (1. baskı 1648), s. 193.

92) Lambert (Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquise de), *Avis d'une mère à sa fille*, in *Œuvres*, Paris, 1764 (1. baskı XVII. yüzyıl), s. 152.

93) Vélasquez, *Les Ménines* (1656), Madrid, Prado Müzesi.

94) Bkz. L. Andries, *Le Grand Livre des secrets, le colportage en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Imago, 1994, s. 85, ve P. Bout (1658-1719), *La Foire au village*, Brüksel, Güzel Sanatlar Müzesi.

III. Kısım

Hissedilen Güzellik
(XVIII. Yüzyıl)

XVIII. yüzyılda güzellik konusunda artık akıl değil duygudur egemen olan; ölçüt, artık mutlaklık değil görecelilikiir. 1754'te Antoine Le Camus, bir doktor ve hastası arasındaki diyalogu güzellik üzerine bir kitaba dönüştürdüğü zaman, bedensel estetiğin klasik referans noktalarının çoğu yenilenmiştir. Önce referans evreni değişir: artık söz konusu olan, adeta sadece "duygunun" aniden kendini benimsettiği sonsuz sallantıdır. Eski biçimsel mükemmellik ideali yerini izlenimlerin ve zevkin daha gündelik idealine bırakır. Le Camus'nün kahramanı Abdeker, tasviri bir hava, bir ton tutturur. Kendinden bahseder, onu etkileyen şeyi anlatır, ne hissettiğini tarif eder: "Hiçbir zaman bu denli güçlü duygular hissetmemişti[1]." Biçimlerin estetiği, duyguların tanıklığıyla hiçbir zaman bu denli uyumlu olmamıştı: "evreni zincire vurmak için yapılmış[2]" kolların yuvarlaklığı, "en tatlı zevklerin habercisi ince endam[3]", "en az zevk düşkünü erkeği[4]"

1) A. Le Camus, *Abdeker, ou l'Art de conserver la beauté*, Paris, 1774, I. cilt, s. 17.
2) *A.g.y.*, s. 15.
3) *A.g.y.*, s. 61.
4) *A.g.y.*, s. 90.

bile çeken ayağın küçüklüğü. Başka bir deyişle, güzellik, ancak "şehveti esinleyerek[5]" var olabilirdi.

Duygusal yargıya verilen bu öncelik, doğal olarak daha derin değişimleri içinde barındırır: "gökten inmiş" bir güzelliği elde etmenin imkânsızlığı, beğeninin temelleri ve neredeyse psikolojik birliğine yönelik yepyeni merak. Sonuç olarak, güzelliğin ölçütleri, alt üst olacak, daha pragmatik ve daha anlaşılır olacaklardır. Kolektif referans noktaları ile bireysel referans noktaları arasında daha parçalı hale geleceklerdir.

Bireysel ölçütlere bakmak, aslında, daha kesin bir sonuç verir: kişi, güzelleştirme uygulamaları çerçevesinde kendini daha iyi ortaya koyabilir. Güzellik arayışı bireyselleşebilir. Fiziksel bir estetik, ancak özgürleşmeyle birlikte resmedilebilir.

5) A.g.y., s. 15. Bkz. A. Farge, "Jeu des esprits et des corps au XVIII[e] siècle", *Séduction et sociétés, approches historiques*, der. C. Dauphin ve A. Farge, Paris, Seuil, 2001, "Le siècle des Lumières a, en chaque classe sociale, inscrit les corps à la recherche d'un bonheur", s. 88.

1
İşlevselin Keşfi

Bu elle tutulur bir kesinlik arayışının temsil ettiği "düşünsel alanın bütünsel dönüşümünü[1]" değerlendirmek gerekir. "İnsanlık düşüncesi, Hıristiyanlık düşüncesinin yerini almaya yöneldiğinden[2]" bir kopuş olduğu açıktır. Aydınlanma, daha kökten bir biçimde, insani güzellik vizyonunu her türlü tanrısal vizyondan koparır. Akıl, "öteki dünyanın sırlarını gözlerimizden uzak tutacak kadar yüksek bulutları yarmasına[3]" olanak sağlayan "kanatlara" sahip olmayı bilecektir. Elle tutulamayan ve tanrısal kökenli bir güzellik tarif edilemez.

Doğaüstü yadsınmış değildir, ama bir gerçekçilik kendini dayatmıştır[4]. Güzel "yalnızca insan için vardır[5]". "Güzellik üzerine bir kitap[6]" yazmaya

1) G. Gusdorf, *Les Principes de la pensée au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1969, s. 359.

2) A. Renaut, *La Libération des enfants. Contribution philosophique à une histoire de l'enfance*, Paris, Bayard, Calmann-Lévy, 2002, s. 234.

3) E. Kant, *Rêve d'un visionnaire expliqué par ses rêves métaphysiques* (1766), Paris, Vrin, 1967, s. 118.

4) Bkz. yukarıda, s. 101.

5) J. Ehrard, *L'Idée de nature en France à l'aube des Lumières*. Paris, Flammarion, 1970 (1. baskı 1963), s. 189.

6) Voltaire (F. M. Arouet, dit). *Dictionnaire philosophique* (1764), "Beau" maddesi, in *Œuvres complètes*, Paris, 1827, II. cilt, s. 1394.

yönelik her girişimin boşuna değilse de zor olduğunu söyleyen Voltaire'in altını çok iyi çizdiği gibi, ortaya bir belirsizlik bile çıkabilir: "Bir kurbağaya güzelliğin ne olduğunu sorun... Size, küçük kafasından çıkan kocaman iki yuvarlak göz, uzun ve yayvan bir ağız, sarı bir karın, kahverengi bir sırtı olan kendi yavru kurbağası olduğunu söyleyecektir[7]." Bununla birlikte, güzellik konusunda bir "birlik", yani, örneğin "faydaların[8]" daha doğrusu elle tutulurun (temel alışkanlıklar, tercihler, ama aynı zamanda bedenlerin gücü ya da sağlığın iyileştirilmesi) temsil ettiği daha işlevsel bir referans arayışında olan estetik bir akıl yürütme XVIII. yüzyılda derinleşir.

DUYULARIN VE DUYGUNUN KÜTÜĞÜ

Elle tutulura verilen bu önemin ilk sonucu olan seyircinin "ürperme hissi", örneğin daha önce sahip olmadığı bir öneme bürünür. Tıpkı XVIII. yüzyıl resminin gösterdiği gibi, anlık davranışlar, kararsız hareketler, sıra dışı yapılar baskın hale gelir. Ressamlar ve gravürcüler, daha çok merak uyandırmak için kaçıp giden zaman, "yakalanan an[9]" üzerinde dururlar: Boucher'nin *La Petite Jardinière*'inin[10] (Küçük Bahçıvan Kız) hareket halindeyken çıplak ayaklarının elbisesi altından çıkması, Fragonard'ın *Escarpolette* adlı resim dizisinde[11] coşku uyandıracak biçimde açılmış bacaklar, Cochin'in *Le Tailleur pour femme*'ındaki[12] (Kadın Terzisi) terzilerin ellerine bırakılan göğüs. Bu ürperme hissi, seçilen açılara, bedeni baştan aşağı süzen bakışlara, unutulmuş profilleri (anı daha iyi yakalamak ya da uzun süre önemsenmeyen bir dinamik ve bir estetik elde etmek için sistemli bir biçimde incelenen özellikle sırt görünümleri ya da dirsekle bilek arası manzaralar) ortaya çıkaran perspektiflere de bağlıdır; örneğin, *L'Enseigne de Guersaint*'deki (Guersaint Vitrini), kaldırıma çıkarken elbisesinin enlemesine devinimi kalçalarını ortaya çıkaran kadın, Watteau'nun *Le Faux Pas*'daki[13] (Yanlış Adım), dengesini yitirmesi sonucu gövdesinin

7) A.g.y.

8) J. A. Venel, *Essai sur la santé et sur l'éducation médicinale des filles destinées au mariage*, Paris, 1776, s. V.

9) J. Starobinski, *L'Invention de la liberté. 1700-1789*, Cenevre, Skira, "Arts Idées Histoire", 1964. s. 119.

10) F. Boucher, *La Petite Jardinière* (vers 1740), Roma, musée national d'Art ancien.

11) J.-H. Fragonard, *Les Hasards heureux de Tescarpolette* (1782), BnF, Cabinet des estampes.

12) C.-N. Cochin, *Le Tailleur pour femme* (1737), BnF, Cabinet des estampes.

13) A. Watteau, *Le Faux Pas* (1718), Paris, Louvre Müzesi.

ve boynunun kıvrımları ortaya çıkan soylu genç kız. Bu durumda, yavaş yavaş, daha kırılgan bir güzellik evreni ortaya çıkar: anlık olanın, ufak ayrıntının, sıradışının parıldattığı bir evren. XVIII. yüzyılda sık kullanılan pastel de bu anlık hissini yoğunlaştırabilir: yumuşak bir madde olan pastel kâğıda sürülür sürülmez anlık hissi uyandırır. La Tour'un *La Femme inconnue*'sü[14] (Bilinmeyen Kadın) ya da Perroneau'nun *Femme au chat*'sı[15] (Kedili Kadın) çizgideki tereddütte bile eskizin kırılganlığını muhafaza eder.

Duyum da, ikinci sonuç olarak, güzelin kütüğünü bir başka şekilde zenginleştirecek biçimde, zamanın genleşmesine yol açabilir: artık önemli olan an değil, anın tekrarları, izlenimler, onların ard arda gelişleri arasındaki bir karşılaştırmanın başlangıcıdır. Örneğin Tilly, ilk etki ile daha sonraki etkiler arasında ayrım yapar: "Kontes de Polignac'ın o zaman bende bıraktığı ilk ve canlı izlenimin", hareketleri, duruşu ve "çekici gidişinin" (bunların hepsi, Tilly'nin[16], zamana yaydığı, ilk etkiyi derinleştiren işaretlerdir) yol açtığı etkiye bağlı daha belirgin bir his doğmadan önce, "hiç uzun sürmemiş olması oldukça tuhaf[17]". "İlk bakışta[18]" güzellikten yoksun, ama daha sonra çekici olmaya ve şaşkınlık yaratmaya muktedir Sophie adında birini anlatırken Rousseau'nun yaptığı da budur: "ona ne kadar bakarsan, o kadar güzelleşiyor[19]". Tıpkı olası yoğunluğu gibi, zamansal anlamını, taşıdığı sürpriz etkileri de değerlendirmek için duyumu bu şekilde çözümlemek gerekir.

Sıradışı ya da yinelenen bedensel hareketler, sonunda başka bir yoğunluk kazanır. Cereyan eder, zamana yayılır, birbirlerini takip eder ve çoğalırlar. Hamilton ısrarla müstakbel karısının fiziksel dinamiği üzerinde durur: "Hamilton bu hareketin, ona göre, ne kadar çekici ve güzel olduğunu hemen belirtmezse, kadın ne elini ne bacağını ne de ayağını kımıldatabilir[20]." Aynı genç kadınla ilgili olarak aynı görüş 1787'de, zamana yayılan izlenim üzerinde duran Goethe tarafından tekrarlanır: "Tavırlarını, davranışlarını, ifadesini o kadar değiştiriyor ki, sonunda insan ciddi ciddi düş gördüğünü

14) M. Quentin de La Tour, *La Femme inconnue* (1750 yılına doğru), Louvre Müzesi.

15) J.-B. Peronneau, *La Femme au chat* (1750), Paris, Louvre Müzesi.

16) A. de Tilly, *Mémoires* (1825), Paris, Mercure de France, 1965, s. 99.

17) Tilly ile ilgili olarak, bkz. O. Blanc, *L'Amour à Paris au temps de Louis XVI*, Paris, Perrin, 2002, "Tilly le Roué", s. 244.

18) J.-J. Rousseau, *Emile ou de l'éducation* (1762), Paris, Garnier frères, tarihsiz, s. 498.

19) *A.g.y.*

20) G. Sinoué, *L'Ambassadrice*, Paris, Le Livre de poche, 2002, s. 98. Bu Leydi Hamilton biyografisinde yazar çok sayıda mektuptan faydalanmıştır.

sanıyor[21]." Özellikle yürüyüşe yapılan telmihler, kategorilere ayrılarak çoğalır. Rétif de La Bretonne, tercihlerini ve coşkusunu daha iyi göstermek için kadınların, görünüşünü övdüğü adımlarını düzenli olarak detaylandırır: Madam Parangon'un "şehvetli ve kibar yürüyüşü[22]", Manette'in "çok şehvetli yürüyüşü", kendine özgü bir "gevşeklikten[23]" ileri gelir. Ursule Meslot portresiyse, XVIII. yüzyılın tüm karakteristiklerini (fark ediş ve onun süresi, titreyen hareket, bunun yol açtığı gizem) bir araya toplar: "Çok dikkat çekici bir tarzı, ruha işleyen bir ses tonu, şehvetli bir yürüyüş ve dönüşü, Comtoise usülü ince, çevik bir endamı, uzun, beyaz, inip kalkan gerdanı vardı... Baştan aşağı arzunun tüm parıltılarıyla dolu bu kız, tutkularımın en güçlülerini belirli bir süreliğine askıya alıyor[24]."

Üçüncü sonuç olarak ise, izlenim kütüğüne yönelik bu dikkat, doğrudan doğruya, gözlemlenen güzelliklere mal edilebilir: bu durumda, bu güzelliklerin görünümü, benzer mimiklerin art arda gelişi, geleneklerle kuşatılmış tenler, yinelenen duyguların yansımasının belirdiği yüz ifadeleriyle birlikte değişir. Aydınlanma fizyogonomistleri, duyarlılığın, güzelliğe bu yavaş yavaş yedirilmesine daha çok dikkat ederler: "İnsanda her şey, bünyeye ve temel yapıya değil, eğitime, kültüre, tecrübeye bağlıdır[25]." Tavırlar ve çizgiler, sabitlenmeden önce, "hissedilen" şeye göre eğilir bükülür.

Daha derin bir biçimde, güzellik, kendi kendilerine duygulanıp allak bullak oldukları için daha çekici olan ifadeler olarak "etkilenmiş" yüz ifadesine ya da davranışa aittir. Bu ifadelerin, etkileyici ve heyecanlandırıcı olması gerekir; "Duyarlı" olmalı, heyecanın izini taşımalılar. Madam du Deffand'ın söylediği gibi: "sevecen ve içten kalp[26]". Aydınlanma çağında, tutkuların düzeninde, daha hoş, daha nüanslı olan tamamlayıcı bir eşik bu şekilde belirlenir: "duyarlılığın[27]" eşiği. Bu izlek, "duyarlı ruhlara

21) J. W. von Gœthe, *Voyage en Italie* (16 Mart 1787), alıntılayan: G. Sinoué, *a.g.y.*, s. 115.

22) N. Rétif de la Bretonne, *Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé* (1796-1797), Paris, H. Jonquières, 1924,I. cilt, s. 298.

23) *A.g.y.*, s. 343.

24) *A.g.y.*, II. cilt, s. 292.

25) G. Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, 1835 (1. baskı 1780), III. cilt, s. 249; bkz. "De l'harmonie entre la beauté morale et la beauté physique", *a.g.y.*, s. 231.

26) Alıntılayan: J. Haecher, *Le Règne des femmes, 1715-1793*, Paris, Grasset, 2001, s. 325.

27) Bkz. "sentiment et la sensibilité", J. Brewer, *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteentli Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, s. 114.

diğerlerinden daha çok canlılık[28]" veren "hisler", bu hislerin gücü, etkisi konusundaki bir sorgulamanın önemini vurgulayan *Encyclopédie*'de uzun bir makalenin konusu olur. Bu, güzelliğin referanslarını da zenginleştirir: Madam de Barry ve onun "duyarlılık dolu ses tonunu[29]" yücelten, Bernardin de Saint-Pierre'in "içten, hoş, merhametli ve duyarlı[30]" olarak nitelediği "etkileyici bir ifadenin" güzelliklerini yücelten referanslardır bunlar. Gözyaşlarının bile, Anne Vincent-Buffault'nun, XVIII. yüzyılda çekiciliğin sergilenmesinde önemini göstermeyi bildiği bir rolü olabilir: Cécile Volanges'ın "hiçbir kötülük düşünmeden" döktüğü ve Madam de Merteuil'e "Tanrım ne kadar güzeldi![31]" dedirten gözyaşları; çok fazla duygulu birkaç âşık kızın döktüğü ve Baculard d'Arnaud'ya "bir âşığın gözleri, gözyaşlarıyla kaplandığı zaman ne kadar güzel oluyor! Kalp tümüyle bu gözyaşları içinde yıkanıyor![32]" dedirten gözyaşları. Duygululuk, çekiciliğe ve ruha, "iyilik ve gönül yüceliği[33]" katar, yüzü, Sebastien Mercier'nin yüzyılın sonunda gözü dönmüş bir biçimde Paris gezilerinde aradığı "etkileyici bir karaktere[34]" büründürür. "XVIII. yüzyılın ikinci çeyreğinde, Fransa'da", duyguyu olduğu gibi güzelliği de işin içine katan "yeni bir duygusal dalga ortaya çıkar[35]": "daha önemli hale gelen" bu "duygu[36]" hoşa gidebileni ve çekici olabileni değiştirir. Daha karmaşık değilse de daha nüanslı, daha ölçülü olan, "duygu" sözcüğü XVIII. yüzyılda tutku

28) J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie. Dictionnaires des sciences et des arts*, Cenevre, 1778-1779 (1. baskı 1751-1772), "Sensibilité" maddesi, XXX. bölüm, s. 811.

29) L.-R. de Belleval, *Souvenir d'un chevau-léger de la garde du roi* (XVIII[e] siècle); in *Les Français vus par eux-mêmes*, II. cilt, A. de Maurepas, F. Brayard. *Le XVIII[e] Siècle. Anthologie des mémorialistes du XVIII[e] siècle*. Paris, Robert Laffont, "Bouquins" koleksiyonu, 1996, s. 928.

30) B. de Saint-Pierre, *Études de la nature* (1784), Paris, 1843, s. 202.

31) C. de Laclos, alıntılayan: A. Vincent-Buffault, *Histoire des larmes*, Paris, Rivages, 1986, s. 58.

32) Arnaud (F.-T.-M. de Baculard d'), *Les Amants malheureux* (1748), alıntılayan: A. Vincent-Buffault, *a.g.y.*, s. 58.

33) Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie*, *a.g.y.*, "Sensibilité" maddesi, XXX. cilt, s. 810. Bkz. C. Burel, "Le corps sensible dans le roman du XVIII[e] siècle", in *Le Corps des Lumières, de la médecine au roman*, der. M. Delon et J.-C. Abramovici, Paris-X Üniversitesi, 1998.

34) L. S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, 1994. (1. baskı 1780), I. cilt, s. 382.

35) M. Daumas, *La Tendresse amoureus, XVI[e]-XVIII[e] siècle*, Paris, Hachette, "Pluriel" koleksiyonu, 1997, s. 211.

36) C. Taylor, *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, 1998 (1. baskı, 1989), s. 373.

sözcüğünün yerine geçer. Bu sözcük de, Diderot'nun *Encyclopédie*'de ortaya koymaya giriştiği ("İnsanların ilişkilerinin ve anlayışlarının değişmesine göre, sevimli, güzel, çekici, büyük, yüce, tanrısal adlandırmaları yapılır, işte bunlar güzelliğin ince ayrıntılarıdır[37].") estetik tayfın kütüğünü genişletecek biçimde sonunda "yüceliğe" varır.

Duyarlılıktan duyguya, o zamana kadar fark edilmemiş olan, bir bedensel güzellik ve bu güzelliğin ifadeleri evreni yaratılır[38].

ESTETİK VE İŞLEVLER

Bu Aydınlanma natüralizminin bir diğer sonucu, estetik bir düşüncenin keşfidir: duyarlılıklar çeşit çeşit olmasına rağmen beğeninin tek tipleşmesinin nedenini ne pahasına olursa olsun anlama girişimi[39]. XVIII. yüzyılda, güzelliğin ilkelerini, deneysel olarak bile kategorilere ayırmak ("teolojik" akıl yürütmenin yerine "antropolojik[40]" akıl yürütmeyi geçirmek, "insanla ilgili ilk bilimi[41]" yaratmak) niyetinde olan metinler çoğalır. Bu nedenler ve saptamalar arayışından, bedenlere bakış konusunda yeni bir tarz, daha açıklayıcı ve aynı zamanda daha teknik bir yaklaşım doğar. Öyle ki *Encyclopédie*'nin çok fazla tek biçimli ya da donuk olarak nitelediği oranlar izleği daha fazla eleştirilir: "Her sanatçı, kendi isteğine göre, kendisine uyan [bir oran] saptayabilir[42]."

Fiziksel güzellik üzerine ampirik incelemeler, sonunda ortaya bir sürü ölçüt koyar: Watelet için "gençlik, Burke için "küçüklük ve parlaklık", Roussel için "uzunluk", Hogarth için "değişkenlik", Vandermonde ya

37) J. le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie...*, *a.g.y.*,"Beau" maddesi. Bkz. D. Peyrache-Leborgne, *La Poétique du sublime*, Paris, Honoré Champion, 1997, s. 41.

38) Bkz. J.-L. Flandrin, *Le Sexe et l'Occident. Évolution des attitudes et des comportements*, Paris, Seuil, 1981, "La notion de «sentiment» semble inconnue au XVI^e siècle", s. 37.

39) L. Ferry, *Le Sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1998 (1. baskı, 1990), "L'objet de l'esthétique, le monde sensible, n'a de sens que pour l'homme", s. 28.

40) "L'anthropodicée prend la place de la théodicée", G. Gusdorf, alıntılayan: S. Goyard-Fabre, *La Philosophie des Lumières en France*, Paris, Klincksieck, 1972, s. 196.

41) A. de Baecque, "1715-1815". *Histoire culturelle de la France*, der. J.-P. Rioux, J.-F. Sirinelli, Paris, Seuil, 1998, III. cilt, s. 110.

42) J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie...*, *a.g.y.*, "Proportion" maddesi, XXVII. cilt, s. 602.

da Laclos için "güçlülük", diğerleri içinde "incelik" ya da Spence[43] için, *Académie de grâces*'ta (Zerafetler Akademisi) belirttiği gibi "ulusal beğeni". "İdeal bir güzelliğin" peşinden koşmayı sürdüren Winckelmann ise, aradığını Eski Yunan'da bulur ve bunu ülkenin iklimi ve orada yaşayanların "özgürlüğü[44]" ile açıklar. Bundan, tarihin ve çevrenin etkisi olarak düşünülen mutlak bir fizik olasılığı çıkarımına varılır[45]. Bu şüphesiz önemli açıklama, tıpkı Eski Yunan konusundaki "estetik önyargıyı[46]" sürdürdüğü gibi, fiziksel mükemmelliğe inancı da sürdürür. Bununla birlikte, Aydınlanma estetiğinin orijinalliği farklıdır: güzelin tanımlarına dair bir kakofoni olduğu konusunda ön saptama yaparak, bunları, insan üzerine düşünme yoluyla aşma girişimi. O zaman, gerçekçi olduğu iddia edilen bu XVIII. yüzyıl kültürü içinde bir ölçüt kendini dayatır: güzeli, pratik bir amaca, hatta "doğaya[47]" bağlayan bir ölçüt. İnsanın en somut tarafına ("türün çıkarları" ve "zevklerimiz" çerçevesinde "güzel olanı birdenbire bize hissettirmek[48]") hitap eden bu ölçüt, yorumları ve bakış açılarını yavaş yavaş değiştirir.

Öncelikle belirsiz ya da basit bir biçimde pragmatik olan bu izlek, estetik açıdan güzel bir bedende tüm parçaların kesişiminin altını çizen Diderot'nun tasvirleriyle daha da zenginleşir: "Hareketlerin genel uyumu okulda öğrenilmez; uyum hissedilir, görülür ve baştan aşağıya kıvrıla kıvrıla yayılır. Bir kadın başını önüne eğdiğinde, tüm uzuvları bu ağırlığa boyun eğer; başını kaldırması ve sağa çevirmesiyle birlikte, makinenin

43) Bkz., diğerleri arasında, E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Paris, Vrin, 1998, W. Hogarth, *Analyse de la beauté* (1753), Paris, ensb-a, 1991, C. De Laclos, *De l'éducation des femmes* (1783), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1951, özellikle de, "De la beauté", s. 460, J. Spence, *Le Miroir des belles femmes* (1752), Paris, 1800, C.-H. Watelet, *L'Art de peindre*, Paris, 1761.

44) J. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens*, Paris, 1766 (1. baskı, 1764), I. cilt, s. 202.

45) Sur Winckelmann, bkz. É. Pommier, *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2003. Bkz. C. Barbillon, *Les Canons du corps humain au XIX^e siècle, l'art et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2004, s. 56: "L'art grec étant reconnu comme «l'historicité de la beauté idéale», cela entraîne à chercher les principes qui ont présidé à la vérité artistique dans l'Antiquité."

46) Bu "estetik önyargı" konusunda, bkz. M. Guédron, "La perception physiognomonique au tournant des Lumières: de quelques convergences entre sciences et art", *La Physiognomonie entre sémiologie, morale et politique. Pour une méthodologie analytique*, Fondation européenne de la science kolokyumu, der. N. Laneyrie-Dagen, Paris, 4-5-6 Aralık 2003.

47) Bkz. C. Barbillon, *a.g.y.*, "L'éloge de la nature", s. 52.

48) C.-H. Watelet, *a.g.y.*, s. 93-94.

geri kalanı da buna aynı şekilde boyun eğer[49]." Bu mekanik, ayrıntının statüsünü değiştirir: artık önemli olan, XVII. yüzyılda olduğu gibi yalnızca niyet ve eylem arasındaki uyum[50], makinenin "parçaları" arasındaki basit denge değil, eylemin kendisinin en küçük parçaları arasındaki uyumdur.

Açıkçası, bu ısrarları, XVIII. yüzyıl boyunca zanaat ve meslekler etrafındaki daha bilgince merakı *Encyclopédie*'nin, diğerleri gibi emek gerektiren etkinliklere de hiçbir zaman olmadığı kadar çok yönelik olan duyarlılığını, el ve beden zanaatçılarındaki, yani haklarındaki gravürler ve açıklamalar çoğalan bu hamal, dam ustası, dülger, ya da kürekçinin evrenindeki her fiziksel değişime yoğunlaşan bu bilgi birikimini[51] pekiştirmek için teknik konusunda daha ısrarcı bir vizyon gerekiyordu. Bu, bir çeşit, pragmatik estetiğin, işlevsel merakı duygusal merakın peşine takmaktır. Tıpkı Diderot'nun acemi bir ressama verdiği öneriler gibi: "Beni idealden kurtarın... Sokaklarda, bahçelerde, pazarlarda, evlerde gözlem yapın, yaşamın devinimlerinde gerçek hareket konusunda kesin fikirler edineceksiniz[52]."

Estetik nesnenin yeri artık sadece parçalar değil, onların kesişimleridir de. Ayrıca Hoghart, o zamana kadar bütünlüklü bir izlek olarak anılmayanı adlandırmak için "değişken hat" diye bir sözcük keşfeder: bedenin bütününe yayılmış bir "güzellik hattını[53]" gösteren kesintisiz bir "iç içe geçmeler ve "bükülmeler[54]" profilidir söz konusu olan. Çirkin görünümün içinde bile, üst üste eklenmiş bir bütün oluşturan şeyi keşfeden Diderot, bu iç içe geçmiş nedenselliklere daha çok önem verir: "Bakışlarınızı, sırtı ve göğsü bir tümsek formunu alan şu adama çevirin[55]." Görünüm sıkıntılı, yüz acılı, çaba sürekliymiş gibi görünür. Sadece ayakların görünüşü bile, duruşun kusurunu gösterebilir. "Doğa", ayak bileklerine kadar örtülü bir figürle karşı karşıya olsa da, bu konuda yanılmaz, "tereddüt etmeden «bu ayaklar bir kambura aittir»[56]" der. Bütünleşik ve yükselen güçler, elbette

49) D. Diderot, *Essai sur la peinture* (1795), in *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, 1970, VI. cilt, s. 1117.

50) Bkz. yukarıda, s. 110.

51) J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie*, *a.g.y.*, bkz. "Rameur" maddesi, XXVIII. cilt.

52) D. Diderot, *Essai...*, *a.g.y.*, s. 257-258.

53) W. Hogarth, *a.g.y.*, s. 99.

54) *A.g.y.*, s. 79.

55) D. Diderot, *Essai...*, *a.g.y.*, VI. cilt, s.254. Bkz. "l'esthétique du bossu".

56) *A.g.y.*

ilgilenilen ilk güçlerdir. Gerilimler ve işleyişlerden oluşan fiziksel bir "bütünlük" su yüzüne çıkar: bu, Watelet'nin sanat üzerine düşüncelerinde ayrıcalık tanımak istediği, bedenin "Hep-birlikteliği[57]" düşüncesiyle daha da önemli hale gelir. Lavater gibi fizyogonomistlerin, çizgilerin görünür dağılımı altında aramaya giriştikleri de aynı şeydir: "İnsan bedeni, her bölümü sapın özelliğini muhafaza eden bir bitki gibi düşünülebilir[58]."

Diderot, bu gerilimlerin mekanik ve net bir analizini yapmaz elbette. Argüman belirsiz ve sezgiseldir, sadece bütünlüğün, ne kadar, kendine özgü bir önem kazanmış olduğunu gösterir: "Bedenin tüm kısımları, güzelliğe katkıda bulunur[59]." Dengelerin sayımı tümüyle yapılmamışsa da, "morfoloji" sözcüğünün kendisi keşfedilmiş olmaktan uzak olsa da, kadın elbiseleri, bu 1760-1770'li yıllarda, sadece üst tarafın güzelliğini ortaya koyduğundan henüz bedenin hatlarını gösterecek biçimde olmasa da, bir "biçimler bilimi" bu fiziksel kesişimler analizi çerçevesinde gelişme gösterir. Israrla üzerinde durulan ve yinelenen bir amaç geri döner: "sürekli olarak bir birlik ve bir bütünlükle meşgul olmak[60]". Madam Roland, yüzyılın sonunda kendi kendini tasvir ederken bu gerekliliğin farkına varmış gibidir: "Yaklaşık beş ayak boyundaydım, boyum tüm gelişimini tamamlamıştı; bacak düzgün, ayakta bir sorun yok, kalçalar çok yüksek, göğüs görkemli bir biçimde dolgun, omuzlar belli belirsiz, duruş sağlam ve çekici, yürüyüş hızlı ve hafif, işte ilk bakışta görülenler[61]." Boyla ilgili "rakamlara", dayanaklara, güçlere, kalçaların yerleşimine önem veren Madame Roland, bakışın geleneksel parkurunu alt üst edecek kadar eski tasvirleri bir kenara bırakır: yüze yoğunlaşmış sayısız edebi portrenin yaptığı gibi artık yukarıdan aşağıya değil, silueti daha görünür kılmak ya da duruşun altını çizmek için aşağıdan yukarı doğru bir tasvir yapar: beden, taşıyıcı güçler çerçevesinde anlatılır, bir yükselme imajı verilir. Tasvirlerinin başlangıç noktasını kimi zaman ayak yaparak Rétif'in çok iyi yansıttığı bir şeydir bu: "yüksek topuklu ayakkabıları, bacağını güzelleştiriyor ve tüm bedenine perileştiriyor[62]." Yüksek topukların duruşun bütünü üzerindeki etkilerini ilk kez incelerken Camper'in ortaya koyduğu

57) C.-H. Watelet, *a.g.y.*, s. 80.

58) G. Lavater, *a.g.y.*, I. cilt. s. 4.

59) *Le Médecin des dames*, Paris, 1771, s. 155.

60) D. Diderot, *Essai...*, *a.g.y.*, VI. cilt, s. 259.

61) M.-J. Roland, *Mémoires* (1820), Paris, Mercure de France, 1966, s. 254.

62) Alıntılayan: E. ve J. Goncourt, *La Femme au XVIII^e siècle*, Paris, 1887 (1. baskı 1862), s. 240.

da budur: o, "böğrünü çukurlaştırarak bedenini arkaya doğru eğme[63]" eğilimi.

Bu 1760-1770'li yıllarda bedene bakış, anatomiyi tümüyle çarpıtan kıvrımların ve kumaşların aşırı bolluğuna rağmen, görünümü, eskiden olduğundan daha çok bir mekanik konuya, bir denge ve zariflik meselesine dönüştürür. Bu, diğer referans noktalarını da kaydırır: yüzle, cinsel göstergelerle, tür ve insanla ilgili referans noktalarını.

BEDENİN BÜTÜNSEL "YAPISINDAN", YÜZ AÇISINA

Öncelikle, yüz, dikey düzenler ilkesine bir kere tabi tutulduktan sonra farklı resmedilir. Ağırlıktan en az etkilenen denge, çenenin geri çekildiği ve alnın ileri gittiği bir yüz gerektirir: güzellik, yükselen güçleri, onlara güç katarak düzenler. Camper'in 1770'li yıllarda ilk kez tanımladığı "yüz hattı[64]", yani alın ve burun hattı (bu hattın yatay çizgiyle yaptığı açı), öncelikle anatomistler için sonra da eğitimli bir kesim için farklılık ve güzellik işaretleridir: alnın dikeyliği, burnun, çenenin ve dudakların dikliği, yatay akışkanlığı estetik değerle birbirine yaklaştırır. Bu, kesinlikle çok kuramsal bir argümandır, ama güzelliğin analizini bir sisteme bağlar. Zenci, "eğik yüz hattı" nedeniyle, maymun ve Avrupalı (şüphesiz Yunanlı profili, ama mekanik ve dikeyliğin gerilimiyle açıklanmış yunanlı profili) arasında ara bir yer işgal ettiği için, farklılıklar, ilk kez hayvanlardan insanlara doğru açımlanır.

Yeni olan, elbette, bir estetiğin farklı derecelerinden oluşan bu yelpazedir: en "kapalıdan" en "açığa", en "en dikeyden" en "yataya". Açıklama da yenidir: gözle görülür bir biçimde dengenin ve dikeyliğin yasalarına tabi kılınan, bir iskeletsel ve mimari düzenler mantığıyla açıklanan profil. Gözlemcinin bakışı, yüzeyden temele geçer: "Kafataslarının yasası[65]", yüzün ve ifadelerin mantığını yeniden tanımlar. "Doğa tarihinin" XVIII. yüzyıl kültürü içindeki ağırlığını gösterir, bu, aynı zamanda iskeletler ve onların işlevleri arasında yapılan bir ilk karşılaştırmanın mantığıdır da.

63) P. Camper, *Dissertation sur la meilleure forme des souliers*, Paris, 1791 (1. baskı 1780), s. 138.

64) P. Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie*. Paris, 1791 (1. baskı 1775), s. 44.

65) J.-J. Courtine ve C. Haroche, *L'Histoire du visage*, Paris, Rivages, 1988, s. 126.

Dik duruşun bir revizyonunu ortaya koyar: örneğin, çene ne kadar ileri çıkarsa, omuzlar o kadar öne doğru düşecek ve "böylesi bir yapıya sahip insanlar, duruş olarak, günümüzde, iddia edildiğine göre Gine'de yaşayan başsız insanlara benzeyeceklerdir[66]".

Camper'in yorumlarında, tıpkı birkaç yıl sonra, kafataslarının çevresi ve onların ezilmesi konusunda Blumenbach tarafından eklenen diğer yorumlarda[67] olduğu gibi, şüphesiz bir "bilgin[68]" ırkçılığı baş gösterir: insan gruplarının çizgileri ilk kez, iskeletlerin biçimine ve kemiklerin eğimine göre önem sırasına yerleştirilir[69].

Hem dikeylik ve işlevsellikle ilişkisinde, hem de kemikleri incelemesi açısından tümüyle yenilikçi olan yüz açısı vizyonu, ne olursa olsun, sınıflandırma ve egemen olma isteğiyle, geleneği güçlendirir. Aynı zamanda, bu isteğin sonu, bir "ırklar" sınıflamasına ve bu sınıflamanın neden olduğu trajedilere varır.

BEDENİN BÜTÜNSEL "YAPISINDAN" CİNSEL FARKLILIĞA

İşlevsel analiz de, üstelik daha derin bir biçimde, kadının anatomik imgesini, belirgin bir biçimde daha geniş olan (bu, erkek ve kadın arasındaki "çok kolay görülebilecek belirgin bir fark"tır[70]) ve, organlar ve işlevlere bağlı bir "görev" üstlendiği kabul edilen, kalçaların biçimine yönelik ilgiyi değiştirir. 1775 yılında, Roussel, kaynak kitap niteliğindeki eseri *Système physique et moral de la femme*'da (Kadının Fiziksel ve Ahlaki Sistemi), bunun kesin bir kendine özgülük olduğunu ileri sürer. Moreau de La Sarthe, bu farkı, yüzyılın sonunda yaptığı resimlerdeki geometride bile açıklar: kadın için baklava dilimi biçimi, erkek için yamuk biçimi, "göğüs ve kalçalar iki

66) P. Camper, *Dissertation sur les variétés...*, *a.g.y.*, s. 46.

67) Bkz. kafatası genişliğine göre ırksal farklılıkların dökümünü yapmayı amaçlayan J.-F. Blumenbach, *De l'unité du genre humain et de ses variétés*, Paris, 1804 (1. baskı, 1795).

68) Bkz. "ırkçılık" (racialisme) tutumlarını tanımlayan, T. Todorov, *Nous et les autres. La reflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989, s. 179.

69) Bkz. M. Meijer, *Race and aesthetics in the anthropology of Petrus Camper* (1722-1789), Amsterdam, Atlanta, 1999.

70) Buffon (G.-L. Leclerc, comte de), *De l'homme* (1755), in *Œuvres complètes*, Paris, 1836, IV. cilt, s. 99.

cinsiyette ters orantılıdır[71]". Şüphesiz bir tarafın gücü, ötekinin güzelliği, ama burada güç ve güzellik "taşıyıcı anne" görevi çerçevesinde birleşir. İmge benimsenmiştir. Kadın kalçalarının büyüklüğü, yan tarafların çok özgün genişlemesi, güzelleşmenin mantığını olduğu gibi, organik mantığı da bir odakta toplar: "üremenin ve güzelliğin birlikte oluşturduğu sıkı bağ[72]". Tekrar söylemek gerekirse, baklava dilimi ve yamuğun gözle görülür biçimde fiziksel ama bu nedenle temel bir mantığa yanıt verdiği iki resim ortaya çıkar: erkek türünün ve kadın türünün farklı görevi, kadın türünün sadece gebeliğe dair olan görevi.

İşlevsel bakış açısı, siluetin ve dış çizgilerin imgesini yavaş yavaş, hatta baştan aşağıya, yeniden elden geçirmiştir.

Kadın sabitinin bu yeniden ele alınması, dinamiğin de yeniden ele alınması sonucunu doğurur: yürüme biçimi, kalçalar arasındaki mesafe nedeniyle kendi kendine değişir. Değişimler, uyluk kemiklerinin eğimine göre farklı farklı olabilir: "Butların mesafesi, belki de, kadınların, yürürken erkeklere nazaran, bir yana diğerinden daha çok eğilmelerinin nedenlerinden biridir[73]". Genişleyen basen, "sallantılı[74]", güzel olduğu kadar yavaş bir yürüyüşe yol açar der Camper. Rousseau, kadının sıkıntılı yürüyüşünün, bağımlılığını ve boyun eğmesini kolaylaştırarak kaçmasını da engellediği geniş bir antropolojik bakış açısı çerçevesinde, argümanı devam ettirir: "Kadınlar koşmak için yaratılmamıştır; eğer kaçıyorlarsa, yakalanmak içindir[75]."

Aydınlanmanın, kadın estetiğinin mantığını ve erkek gücünün mantığını yeniden nasıl keşfettiği burada çok iyi görülüyor. İskelet diktasını dayatır: kadının yegane yazgısı tabii ki anneliktir. Bu, kadının, doğası ve "işlevler" gereği bağımlılığını tümüyle meşrulaştırarak, astlığını, mizacındaki şefkati, içsel zayıflığı konusundaki eski düşünceleri öteler. Kadın, şeylerin üstesinden gelemez, çünkü o, sadece doğurmak ve yetiştirmekten

71) Formül P. Roussel'indir, *Système physique et moral de la femme*, Paris, 1813 (1. baskı 1775), s. 7. J.-L. Moreau de La Sarthe, bunun geometrik hale getirilmiş bir tasvirini yapar, *Histoire naturelle de la femme*, Paris, 1803, I. cilt, s. 94, res. 2. Bkz. S.-T. Sœmmering, *Tabula fœminini junct. descriptione*, Frankfurt, 1797.

72) G. Fraisse, *Muse de la raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, Paris, Gallimard, "Folio" koleksiyonu, 1995 (1. baskı, 1989), s. 146.

73) J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie*, *a.g.y.*, "Squelette" maddesi, 31. cilt, s. 677.

74) P. Camper, *Dissertation sur les variétés...*, *a.g.y.*, s. 59.

75) J.-J. Rousseau, *Emile...*, *a.g.y.*, s. 557.

sorumludur. Çocukları ve özel yaşamı daha mutlu kılmak için umumi yaşama katılamaz. Şüphesiz, bu argüman yenidir ve yandaş bulur: kadın erkekle sorumlulukları bağlamında "eşit", "denk" olur; buna karşın sonuç geleneksel kalır: bedeninin erekliliği ve biçimi, hatta güzelliği onu boyun eğmeye götürür[76]."

Bu akıl yürütüş biçimi dikkat çekici, sınırlarına rağmen yenilikçi, ayrıca çok geleneksel kalan halk kültürü içinde hemen benimsenmeyecek kadar "karışıktır". Eski Rejim konusunda Sylvie Steinberg tarafından çok iyi incelenmiş bir örneğin gösterdiği de budur: askere alma çavuşunun hatası sonucu erkek kıyafetleri giymiş bazı kadınlar orduya alınmış, uzun süre, bu kadınların bedensel kimliğinden şüphelenilmemiş, fiziksel farklılıkları sorgulanmamıştır. Kesin olan tek şey, yüz çizgilerinin, erkekliği gösterdiği kabul edilen kabalığıdır; bu, geçmiş yüzyıllara ait eski bir argümandır. Yüzün çirkinliği, zaten neredeyse tek başına bir fikir vermek için yeterliyken neden vücut hatlarına "bakılsın ki"? Örneğin, XVIII. yüzyılın ortalarında hiç fark edilmeden uzun yıllar askerlik hizmetinde bulanan Madeleine Kellerin'in gözler önüne serdiği de budur: "Madeleine'e, gökyüzünden, kılık değiştirmesine yardım eden güçlü bir yüz bahşedilmişti, zira çok çirkin... ve her bakımdan çok kaba ve çok köylü bir asker olmuştu[77]"; ya da 1760 yılında süvari alayına katılan ve uzun süre kadın olduğundan şüphelenilmeyen Marguerite Goubler: "Endamı ve hatlarındaki sertlik, onun Pregedus bölüğüne süvari olarak kabul edilmesini sağlamıştır[78]." Yüzün sertliği, uzuvlardaki gözle görülür güç, profilin bütününü erile kaydırır: vücut hatlarını araştırmak düşünülmez.

Buna karşın "fizik" yüzyılın terazisinde daha iyi tartılır: "sağlık memurları, doktorlar, cerrahlar" "askere alma kurulunun[79]" içinde yer alır. Vücut hatları konusunda bir bilinçlenmenin yavaş gelişimine uygun olarak "boy kusuru", "belirgin biçimsizlik", "cılızlık", "sakatlık[80]" gibi muafiyetlerle ilgili bir sınıflama gelişir. 1790'lı yıllardan itibaren, gerçek kimliği ortaya çıkan kadınlara yönelik ayıplamanın biçimi yer yer değişir. Ayıplanan, cinsiyetlerle ilgili, ilan edilen bir tanrısal kuralın çiğnenme-

76) Bkz. G. Fraisse, *a.g.y.*, bkz. "la faiblesse de l'espèce", s. 129.

77) S. Steinberg, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Revolution*, Paris, Fayard, 2001, s. 166.

78) *A.g.y.*

79) Bkz. F. Decker, *La Conscription militaire au département des forêts*, Luxembourg, Niederfeulent, 1980, I. cilt, s. 432.

80) *A.g.y.*, s. 573.

sinden daha çok, bir görevin küçümsenmesi, bir sorumluluktan, doğurma sorumluluğundan vazgeçilmesidir. Bu kadınlar, askere yazılarak, temel yükümlülüklerini reddetmiş olurlar. Hepsi, yaptıklarıyla "vatandaş topluluğuna aitliklerini[81]" ortaya koyduklarını söyleyen en "vatanseverleri" bile suç işlemiştir. Hataları, fiziksel bir kuralı bilmemeleri, bir görevi, yani doğurma görevini reddetmeleri, bir işlevi, yani yetiştirme işlevini unutmalarından ileri gelir.

Halk kesimi kadınlarının, annelik konusunda ısrar eden bildirilerinde bile yer alacak kadar ayrıcalık tanınan annenin rolü her şeyden önce gelir[82]. O zaman güzellik, aidiyetini değiştirir: güzellik, XVI. ve XVII. yüzyılın bu konudaki kitaplarının istediği gibi "yorgun ve bıkkın erkeği eğlendirmek[83]" için olmaktan daha çok konvansiyon üyelerinin söylemlerine uygun olarak erkeği cezp etmek ve türün devamını sağlamak içindir, tanrının kuralı olmaktan daha çok soyun kuralıdır[84]: "güzellik kadına mahsustur" şüphesiz, ama tabii ki "türün üremesini[85]" sağlamak için, çekici fiziksel hatlara sahiptir kadın, ama tabii ki soyun ve sağlığının devamı için.

DAHA RAHAT BİR SİLUET Mİ?

Pragmatizm ve fiziksel işlevlere yönelik bu kaygının yol açtığı son bir etki daha vardır: bu etki, zorlanan vücut hatlarını (çok fazla baskılanmış dış hatlar; çok fazla "uyduruk" güzellikler) eleştirmeye zorlar. Sessiz sedasız bir kesişmenin, organların işlevlerine verilen önemi ve XVIII. yüzyılın sonundaki sıkıştırmalara yönelik güvensizliği birbirine yaklaştırdığını söylemek gerekir: organların çalışması daha serbest olmalıdır. Bu, duruşa yönelik dikkati, onun özel güçlerinin hesaba katılmasını, değişkenliklerine yönelik telmihi devam ettirir. Baş resimleri ise, XVI. yüzyılda olduğu gibi[86] basit suratlara her zaman daha az ve düzenli gerginlikleri olan bütünlüklere her zaman daha çok benziyormuş gibi görünür. İşlevsel

81) S. Steinberg, *a.g.y.*, s. 267.

82) "Nous... Bonnes mères de famille...", halk kadınlarının bildirisi, alıntılayan: E. G. Sledziewski, *Revolution du sujet*, Paris, Méridien-Klincksieck, 1989, s. 76.

83) Bkz. yukarıda, s. 34.

84) J.-J. Barthélémy, *Le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, Paris, 1829 (1. baskı 1790), s. 401.

85) G. Lavater, alıntılayan: S. Steinberg, *a.g.y.*, s. 201.

86) Bkz. yukarıda s. 23.

"özgür" olmalıdır: sadece parçaların kendi arasında düzenlenmesi değil, aynı zamanda, bir rahatlığın, daha serbest bir var olma ve hareket etme biçiminin (bu, başka bir düzlemde geleceğin vatandaş imgesini ortaya koyar) kazanılması gerekir.

İlk olarak araçlarla (atletler ve korseler, geleneksel olarak göğüsleri ve gövdeleri sıkıca saran, aygıtlar), hatta simgesel olarak bile, ilgilenilir. Onlarla ilgili özgürleşme, diğer özgürleşmeleri peşine takar. Eleştiri, estetik olduğu gibi anatomiktir de: "her biri, oval kulelere yerleştirilmiş iğreti büstler[87]"; her biri, "sandık içindeki portakal ağaçlarına[88]" benzeyen gövdeler. Bedenin çok fazla sıkılmış üst tarafı, işlevlerini kaybederken, güzelliğini de kaybeder. Sessiz sedasız bir özgürlük, siluetleri işlemeye girişir: söz konusu olan, esneklik ve akışkanlık beklentisidir.

İlk önce, daha önce tarihçiler tarafından çok incelenmiş[89] çocuk korseleri, terk edilir: 1773'ün şatafatlı albümü *Monument du costume*'ün (Kostümün Anıtı) gravürlerinde örnek olarak gösterilen kız ve erkek, Fany ve Achille, "hiçbir zaman kalıba sokulmamıştır[90]". Yazar buna takılıp kalır: "Sadece doğa onların endamına dikkat etmiştir[91]." Dış görünüşlere bakış, çocuk için değişmiştir: artık onun için söz konusu olan, daha rahat göğüs, daha esnek duruş, daha rahat hareketlerdir. Yüzyılın sonunda Alphonse Leroy bunu belirtir: "Göğsü inceliyorum ve biçimi bakarak, bu çocuğun doğal yaşını kestiriyorum[92]."

Buna karşın, kadın korsesi, tamamen değişse de varlığını sürdürür.[93] 1770 yılında, *L'Avant-Coureur*, Reims'li bir terzi olan Gérard tarafından satılan keçe korseyi önerir: bu keçenin "daha hafif ve daha rahat[94]" olduğu söylenir. *Le Cabinet des modes*, benzer şekilde balenleri olmayan, kırmızı,

87) *Annonces, affiches nouvelles et avis divers de la province du Poitou*, 1782, s. 181.

88) E. ve J. Goncourt, *a.g.y.*, s. 268.

89) Bkz. N. Pellegrin, *Les Vêtements de la liberté*, Aix-en-Provence, 1989, "Les corsets pour enfants".

90) *Le Monument du costume* (1773-1774), Paris, 1883, II. cilt, s. 28.

91) *A.g.y.*

92) A. Leroy, *Médecine maternelle ou l'art d'élever et de conserver les enfants*. Paris, 1803, s. 20.

93) Ne olursa olsun, bir kadın korsesi geleneği sürer. O. Blanc tarafından alıntılanan 1781 yılına ait Kageneck'in mektupları, "fiziksel yapısına rağmen korse denen bu doğal olmayan döküm kalıbını sürekli kullanılmasını gerektiren ince bir endam arzusunu" ortaya koyar. O. Blanc, *L'Amour à Paris au temps de Louis XVI*, Paris, Perrin, 2002, s. 229.

94) *L'Avant-Coureur*, 1770, s. 501-502.

mavi ya da yeşil renkte tafta kumaşından bir korseyi[95], *casaquin*'i tasvir eder. François Waro-Desjardins, 1770'ten önce, Vexin'in merkezindeki Genainville bucağında kadın başına korse ortalamasını, günlükçülerde 3, zanaatçılarda 3.3, işçilerde 2.6 olarak tespit etmiştir. Nitelikler ve nicelikler ise 1770'ten sonra değişir: kadın başına *casaquin* sayısı gündelikçilerde 1.3, zanaatçılarda 3.5, işçilerde 6'dır[96]. Tanımlar da yenilenir. 1793 yılında "yıllardan beri dilimizde benimsenen sözcükleri" kayda geçirdiği iddiasında olan Le *Nouveau Dictionnaire français* (Yeni Fransızca Sözlük) korsenin sürpriz olmayan değişimlerinin altını çizer: "kadınların dökülüp saçıldıklarında giydikleri genelde delikli kumaştan balensiz cisim[97]". Sıkılığın şiddeti azalır. Güzellik, hem daha hareketli kısımlar hem de daha hafif hareketler gerektirir.

Görünümün bütünsel biçimleriyle de ilgilenilir. En az sıkıntı projesinin hedefi, elbise hatlarının altından –güzelliğin başka türlü takdir edilmesine olanak sağlayacak biçimde– vücut hatlarının ortaya çıkması değil midir? Muslinler, tüller, ince keten bezler, "yumuşak taftalar[98]" belirgin bir biçimde vücut hatlarıyla birleşmek için yapılmıştır: "Moda, hatları ortaya çıkaran kumaşlar istiyor[99]" der *L'Arlequin* yüzyılın sonunda. 1730'da Coypel ya da Watteau tarafından resmedilen etekleri genişleten eski çemberler, siluetleri, Rétif için bir "gezgin arıya[100]", Caracioli için bir "kocaman katedral çanına[101]" dönüştüren komik çerçevelerden başka bir şey değildir artık. Anlatılarda aynı şeyden bahseder. Élisabeth Vigée-Lebrun tarafında çizilen ve 1783 sergilenen, "oldukça düzgün" beyaz bir muslin kuşanmış bir Marie-Antoinette portresi, daha esnek profiller ortaya koyar, bu da, "kötü niyetlilerin" alay etmesine olanak sağlar: "Kraliçe kendini kılıf içinde resmettirmiş[102]." Siluet değişmiş, daha bütünlüklü, daha serbest hale gelmiştir.

95) *Cabinet des modes ou les modes nouvelles*, Paris, 1786, s. 158.

96) F. Waro-Desjardins, *La Vie quotidienne dans le Vexin au XVIII^e siècle. Dans l'intimité d'une société rurale, Pontoise*, Société historique de Pontoise, 1992, s. 172-174.

97) *Nouveau Dictionnaire français composé sur le Dictionnaire de l'Académie française, enrichi d'un grand nombre de mots adoptés dans notre langue depuis quelques années.* Paris, 2 cilt, 1793, "Corset" maddesi.

98) *L'Arlequin, ou collection des modes et des goûts*, an VII, s. 110.

99) *A.g.y.*

100) N. Rétif de la Bretonne, *Les Contemporaines* (1780), I. cilt, alıntılayan: E. ve J. de Goncourt, *a.g.y.*, s. 259.

101) L.-A. de Caraccioli, *Le Livre à la mode*, Paris, 1759, s. 13.

102) E. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Paris, Éd. des Femmes, 1984 (1. baskı 1869), I. cilt, s. 66.

Bununla birlikte, bu işlevsellik konusundaki isteklerin, tunikler altından kabaran anatomik hatların zaferi olduğunu düşünmekten daha yanlış bir şey olamaz. Örneğin 1783 sergisindeki, Marie-Antoinette'in silueti, bu imajı vermez: bu resimde, bedenin alt kısmı, geleneksel büst ve büst ayaklığı izleğini yansıtan geniş bir alt büyüklükte kaybolur. Daha rahat olduğu söylenen "sade[103]" elbiseler de, bir kıvrımlar sonsuzluğunda kaybolur. "Doğayı restore etme", "ipeğe bedenle şekil verme[104]" projesi, parçaların alt kısmını, tümüyle, belirsiz bir büyüklüğe terk ederek, o zamana kadar eşi görülmemiş bir netlik içinde kesin bir biçimde doğrulanır. "Doğalın" vizyonu, burada, kendine özgü, modası geçmiş olarak kalır. Gündelik güzellik, henüz bedenin hatlarının güzelliği değildir.

Elbiselerin altını serbest ve dik yapmaya yönelik anlaşılması güç bir direnç vardır kuşkusuz, tıpkı *Journal des dames et des modes* dergisinin diğerlerinden daha iyi bir biçimde gösterdiği gibi: "Namus asla kadınların kendilerini bir kılıfın içine sokmasını gerektiremez; buna benzer bir arayış, ancak, çirkinliğin ve biçimsizliğin yardımına koşar[105]." Aynanın kullanımının kendi tarzında doğruladığı gibi direnç yayılır: çerçeveli küçük aynanın, elbiselerin alt kısmını alışılagelmiş ve kişiliğe özgü bir nitelik barındırmayan bir profile terk ederek, yalnızca yüzü ve büstü yansıtan, o sayısız "tuvalet masasında kadın" resimleri; hatta, Janinet'nin gravüründe olduğu gibi, aynada memelerinin hacmini karşılaştıran müstehcen kadın resimleri[106], bu direncin işaretleridir. Burada, bedenin bütününü göstermeye elverişli bir boy aynasına herhangi bir referans yoktur. "Yüksekliği 18-20 parmağı[107]" (45-50 cm) hiçbir şekilde geçmeyen tuvalet masası aynaları, "ortalama büyüklükte" kalır. Zaten, uzun aynalar nadir bulunur. Jacques Savary des Brûlons'dan sonra *Dictionnaire du commerce*'i (Ticaret Sözlüğü) devam ettiren kardeşi Philémon Louis, 1741'de 100 parmak (2.50 m) yüksekliğindeki, Venedikli zanaatçılar tarafından çok ince bir biçimde dökülen bir aynaya hayranlığını itiraf eder. Bu obje, sıradan insanların kesesine göre değildir: bir Hôtel-Dieu cerrahı 200 lira kazanırken

103) *Cabinet des modes*.., 1786, s. 154.

104) Bkz. E. ve J. Goncourt, *a.g.y.*, s. 245.

105) *Journal des dames et des modes*, 1807, s. 358.

106) Bkz. J.-F. Janinet, *La Comparaison* (1770 yılı civarı), BnF, Cabinet des estampes.

107) P. Jaubert, *Dictionnaire raisonné universel des arts et métiers*, Paris, 1773, "Miroitier" maddesi.

bu aynanın fiyatı 3000 liradır[108]. Aydınlanma çağında, kendine bütünsel bir bakışın son derece nadir olması bundan ileri gelir ve bu, kişisel olarak bir güzellik çizgisine ulaşmanın, işleyen ve doğal vücut hatlarını bütünsel olarak kavramanın, XVIII. yüzyılda, ne kadar zor olduğunu gösterir. Asil kadınların, "sıkıntıya girmeden baştan ayağa kendilerine bakmasına[109]" olanak sağlayan uzun ve oval boy aynasının "süslenme odalarında tahta oturması[110]" için daha çok uzun yıllar ve Fransız camcılarının başarısının artması gerekir.

Ne olursa olsun, Aydınlanma toplumunun gözle görülür bir biçimde daha az zorlayıcı ve daha hareketli estetikleri içinde bir hayal ortaya çıkar: doğmakta olan bir toplumu eski toplumun karşısına koymak, görünümü değiştirmek, güçleri işin içine sokmak, donuk değilse de çok yapmacık olduğu söylenen eski aristokratik "teşrifatı" reddetmek. Hareketliliğe, işleyişlerin daha serbest olmasına yönelik referans, uzun bir yolun başlangıcıdır.

108) J. Savary des Brûlons. *Dictionnaire universel du commerce*, Paris, 1741, yeni baskısı P. L. Savary des Brûlons, "Glace" maddesi. Bkz., Ancien Régime'in ücretlileri için, P. Mantelier, "Tableaux dans lesquels sont donnés, du XIV[e] au XVIII[e] siècle, les prix, en monnaie tournoi, des principales denrées...", *Mémoires de la société d'archéologie de l'Orléanais*, Orléans, 1862, V.cilt, s. 462.

109) S. Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994, s. 94.

110) J. Callot, *Mémoire pour servir à l'histoire des mœurs et usages français*, Paris, II. cilt, s. 99. Callot burada XVIII. yüzyılın sonunu anlatıyor.

2
Bireyin Güzelliği

Daha serbest vücut hatları, zorlayıcı şeylerden vazgeçilmesi, tek tek her bireyin özelliğine (özellikle de, özgürlük ve bireysellikle ilgili olanlara) daha büyük bir dikkati gerektirir üstelik. XVIII. yüzyıl, kişinin gelişiminin yüzyılıdır. Zaten, Paris'in seçkin tabakasından insanların ölümlerinden sonra yapılan envanterlerdeki kişisel portrelerin çoğalması bunu gösterir: dinsel resimlerin oranında büyük bir azalış olsa da (%29'dan %12'ye), kişisel portrelerin oranı, XVII. yüzyılda %18'den, XVIII. yüzyılda %28'e yükselir[1]. Bu portrelerin içeriği de bunu gösterir: daha az resmidirler ve bireysel ve özel çizgiler taşırlar. 1759'da, Jean Étienne Liotard tarafından başı eğik, eli çenesinde, uzun burunlu, sorgulayan, neredeyse kalkık gözlerle resmedilen Madam d'Épinay adında birinin[2]; ya da her işareti mahremi değilse bile, "basiti" ve "alışıldığı" ifade etmek iddiasında olan Greuze'ün kadınlarının[3] işaret ettiği de budur. Her biri, "tekil bir kimlik

1) Bkz. P. Goubert ve D. Roche, *Les Français et l'Ancien Régime*, Paris, Armand Colin, 1984, II. cilt, s. 275.

2) J.-E. Liotard, *Madame d'Epinay* (1759 yılına doğru), Cenevre, Sanat ve Tarih Müzesi.

3) Bkz. D. Diderot, *Salon de 1763*, in *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, 1970, V. cilt, s. 452.

kazanımını[4]" yansıtır, her biri özele yönelik dikkatin altını çizer. Bu da, mutlak bir güzelliğin kesinliğini, başka bir biçimde bozar.

BİREYSELLEŞEN BİR GÜZELLİK Mİ?

L'Encyclopédie, "binlerce insan arasında birbirine benzeyen iki tanesini görür görmez ortaya çıkan[5]" yüz çizgilerinin bu olağanüstü farklılığına bayılır. Özellikle Lavater olmak üzere, fizyonomistlerin de, geleneksel tiplerin ötesinde, farklı, "orijinal" kişiler keşfettikleri savındadırlar: "Tüm yüzler, tüm vücut hatları, tüm varlıklar, yalnızca kendi sınıflarında, kendi cinslerinde, kendi türlerinde değil, bireyselliklerinde de birbirlerinden farklıdırlar[6]." Ayrıca fizyonomik bakış açısı, 1780'li yıllarda, Porta'nın[7] yaptığı gibi artık yüze dışarıdan bir model (kurt, deve, yırtıcı kuş ya da koç) uygulamayan, ama görünüşleri bireylerden yola çıkarak belirlemeye çalışan Lavater ile birlikte zaten değişir. Figürlerin, neredeyse, "vakalar" olarak (art arda incelenen "yirmi beş baş", beş baş", "on iki baş[8]") sunulması bundan ileri gelir. Lavater, her ne kadar kendisi bir ideal güzellik düşüncesinden tümüyle vazgeçmemişse de, bir güzelliği, ayrımları, öngörülmezlikleriyle somut bir ilke olarak anlatmayı bilir, bu da, elle tutulurluk ve kendiliğindenlik izleğini güçlendirir[9].

La Nouvelle Héloïse'de (*Yeni Héloïse*) Saint-Preux'nün, Julie'den alınan portreye tepkisi, tam da tekilin estetiği konusundaki bu ilk sorgulamaya denk düşer. Saint-Preux, ressamın, Julie'nin duygularını çok belirgin yapmak konusundaki kaçınılmaz yetersizliğinden şikâyet eder. Sadece bu genç kadına özgü çizgilerin, tümüyle ona ait ve ideal örnekten bağımsız çekiciliğin olmamasına üzülüp, özellikle tablonun gelenekselliğinden şikâyet eder: ressam "çeneyi yanaklardan ayıran ve bunların dış çizgisini daha az

4) P. Goubert ve D. Roche, *a.g.y.*, II. cilt, s. 275.

5) J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie. Dictionnaires des sciences et des arts*, Cenevre, 1778-1779 (1. baskı, 1751-1772), "Visage" maddesi, XXXV. cilt, s. 564.

6) G. Lavater, *L'Art de connaître les hommes* (1780), Paris, der. Moreau de la Sarthe, 1835, I. cilt, s. 230.

7) Bkz. G. Porta, *De humane physiognomia*, 1586, özellikle de, "De capite", s. 29 vd.

8) G. Lavater, *a.g.y.*, VII. cilt, s. 42-47. Her ne kadar Lavater bir ideal güzellik ilkesini terk etmemiş olsa da tasviri tutum önemlidir.

9) Bkz. yukarıda, s. 105.

düzgün ve daha çok çekici yapan hafif kıvrımı fark etmemiş[10]". Dudağın altındaki yarayı, alnın kenarlarında kabaran damarların desenini atlamış. Julie'nin âşığı, güzelin ideal görünümünden daha çok onun doğrudan görünümüne, elle tutulamaz olandan daha çok canlı olana önem verir. Çizgiler, ayrıştırılamaz ya da yeniden birleştirilemez: "Aşık olduğum sadece senin güzelliklerin değil, tümüyle sensin, olduğun gibi[11]." Söz konusu olan, bir kişinin ifade ettiği şeyden ayrı tutulması mümkün olmayan güzelliktir.

Gözlemcinin, onu, kendi özel duyarlılığına[12] yükselten nesnel değerlendirmesi, gözlemlenen nesnenin, bütünsel özelliğini ifade eden tekilliğine eklenir. Örneğin, Julie'nin bakışının, sanatçının "inceliğini[13]" veremediği indirgenemez bir kişisel yanı, ayrıksı bir "hoşluğu[14]" vardır. Bu son izlek, XVIII. yüzyılda, açıkça dile getirilen bir karakteristikle zenginleşmiştir: bakış artık, XVII. yüzyılda olduğu gibi[15] yalnızca ruhun yansıması değil, tekillik, özelin yankısı ve sadece kişiye ait olan bir içselliğin işaretidir. *Itiraflar*'da Thérèse'in bakışını, ("benim için o kadar canlı ve o kadar hoştu ki böylesini hiç görmemiştim[16]") ya da her zaman farklı yüzlerin (doğrudan doğruya gözlerinden çıkan "olağanüstü neşesiyle[17]" Madam d'Épinay'nin yüzü ve Madam de Pompadour'un "çok ayrıksı olduğu[18]" söylenen yüzü) kendine özgülüklerini bu denli değerli yapan da budur. Bakışla ortaya çıkan içerik, o zamana dek olmadığı kadar, bir kişinin indirgenemez tekilliğini, güzelliğinin gerçekliğine katarak bireyselleşmiştir.

BİREYSELLEŞME SANATI

Resim sanatında portre tekniklerinin yenilenmesi de değişimin büyüklüğünü gösterir. Özellikle eskiden kalma bir ilkeden yavaş yavaş vazgeçilir:

10) J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), Paris, Garnier frères, 1960, s. 270.
11) *A.g.y.*, s. 271.
12) Bkz. yukarıda, s. 103.
13) J.-J. Rousseau, *Julie...*, *a.g.y.*, s. 270.
14) *A.g.y.*
15) Bkz. yukarıda, s. 77.
16) J.-J. Rousseau, *Les Confessions* (1782-1783), in *Œuvres completes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", I. cilt, 1959, s. 330.
17) L. d'Épinay, *Les Contre-Confessions. Histoire de Madame Montbrillant* (XVIII. yüzyıl), Paris, Mercure de France, 1989, s. 344.
18) A. Wengel von Kaunitz, *Correspondance secrète*, in *Les Français vus par eux-mêmes*, II. cilt, A. de Maurepas, F. Brayard, *Le XVIII^e Siècle. Anthologie des mémorialistes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1996, s. 917.

yüzün önceden taslağını yapmaya, yani bir yüz ifadesinin düzgün olmasını sağlamak ve fırçaya daha iyi yol göstermek için tuval üzerine önceden şeritler ya da çemberler çizmeye dayanan yöntem bir kenara bırakılır. Anonim bir geometriye, genele ait bir çizgiye sahip bu model artık sadece yapaydır. Portrelerin yeni kaynakları bunun sonucudur: söz konusu olan, artık, uzun zamandan beri Piero Della Francesca ya da Erhart Schön tarafından sistemleştirilen basmakalıp elips ya da oval imgesi değil, dolaysız çizgiler, canlı üzerinden elde edilen hatlar, orda olandan ve sadece ondan esinlenilen yapıdır. Örneğin Constable, ressamdan, her resim yapma girişiminden önce, "daha önce bir tablo görmüş olduğunu[19]" unutmasını ister. Ya da Rousseau'nun Émile'den, hatlarını ve çizgilerini doğaya uygun bir biçimde ortaya koymasını istemesi de yenilikçi bir ısrardır: "Onun, düzmece ve var olmayan öykünmelere girişmesini değil, bedenleri ve onların görünümlerini daha iyi gözlemlemesini istiyorum[20]." Gombrich bu kopuşun öneminin altını çizmeyi bilmiştir o kadar ki bunu, modelleri artık kaçınılmaz olarak sabitlenemeyen bir güzellikle karşılaşan "modern sanatın dilemması[21]" haline getirmiştir.

Bedenlerin bireyselleşmesi arayışlarında karikatürün rolü daha da dikkat çekicidir. Örneğin, 1778'de Alexandre Cozens'in denemeleri[22], "karakterler" bulmak, yani Le Brun[23] yaptığı gibi tipler ya da tutkular değil özel çizgiler bulmak için temel modelden yola çıkarak yüzleri anlaşılamayacak şekilde çeşitlendirmeye girişir. Ya da 1788'de François Grose'un *Règles pour dessiner des caricatures* (Karikatür Çizmek İçin Kurallar), "ifadeyi[24]" ortaya çıkarmak için "akademik" güzelliklerin kusursuz hatlarıyla olan mesafeleri sistematik olarak çeşitlendirir. Değişimin yönü bellidir: "aşırı gerçekçi", "aşırı anlatımsal[25]" karikatür, kendi başarısında, bir bireysellik arayışının başarısını ortaya koyar.

19) J. Constable, alıntılayan: E. H. Gombrich, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard. 1971 (1. baskı, 1956), s. 226.

20) J.-J. Rousseau, *Emile ou de l'éducation* (1762), Paris, Garnier frères, tarihsiz, s. 154.

21) E. H. Gombrich, *a.g.y.*, s. 226.

22) *A.g.y.*, s. 435.

23) Bkz. yukarıda, s. 79.

24) Bkz. E. H. Gombrich, *a.g.y.*, s. 435.

25) "Hyperréaliste, la caricature est nécessairement hyperexpressive", J. Starobinski, *Les Emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979 (1. baskı, 1973), s. 165. Bkz. P. Perrot, *Le Corps féminin (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Seuil, "Points-Histoire" koleksiyonu, 1991 (1. baskı, 1984, *Le Travail des apparences* başlığıyla), s. 98.

Öyleyse, XVIII. yüzyılda, bir çift akım ortaya çıkmıştır: bütünsel bir siluet (bu siluetin dengesi, kalçaları, büstü, esnek hareketleri) vizyonu bağlamında, genel bir güzelliğe bağlılık; ortadan kaldırılamaz bir tekillik (bu tekilliğin işaretleri, güzelliğin somut örneği olan her zaman biricik çekicilik) vizyonu bağlamında bir birey güzelliğine bağlılık.

SAÇ BAKIMI BAŞLARI "DÜZENLER[26]"

Kişileşme, süslenme süreçlerini dönüştürerek, yapaylık konusunu da etkiler; baş, ilk önce gelir. XVIII. yüzyılda perukçular, sistemlerini her bireyin farklı görünümüne ustaca uyarlamayı, bukle ve kıvrımların yüzlere uygun olmasını isterler. Modellerini çeşitlendirip, "her türlü başı[27]" dikkatle inceleyen, elli tane farklı tip önerecek kadar kademeleri ve düzenekleri sistemleştiren 1757 tarihli *Encyclopédie perruquière* (Peruk Ansiklopedisi) aynı şeye işaret eder. Sonuç, açıkçası, silik kalır: her figür, tekil modelden daha çok basmakalıp model ("hafif", "avcı", "bedbin", "tembel") olarak ortaya çıkar. Bu, ayrıca, "kişileşmenin" zorluğunu gösterir.

Buna karşın, kuaförler, birkaç yıl sonra, bireyselleşmeye yönelik bu açık çabayı daha güçlü bir biçimde ifade ederler: Molé 1773'te yayımlanan modalar tarihinde, "kıvırcık sayısının neredeyse sonsuz olduğu[28]" konusunda güvence verir. Yüz ifadesi, ilk kez, bir "baş tuvaleti sanatının[29]" inceliğini gerektirir: "güzel cinsiyeti[30]" simgeleyen yüzün değerini artıran, her bukleyi her çizgiye uyarlayan bir inceliktir bu. Ayrıca, bu konuda ortaya net bir özgünlüğün çıkması için, 1769 yılında Paris parlamentosuna taşınan, kuaförler ve perukçular arasındaki o tartışmanın ortaya çıkması,

26) Bkz. J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie*, a.g.y., "Accommodage" maddesi: "qui signifie l'action d'arranger les boucles d'une tête ou d'une perruque".

27) H. Marchand (pseudo Beaumont), *Encyclopédie perruquière, ouvrage curieux à l'usage de toutes sortes de têtes*, Paris, 1757.

28) G. F. R. Molé, *Histoire des modes françaises, ou Révolutions du costume en France, depuis l'établissement de la monarchie jusqu'à nos jours, contenant tout ce qui concerne la tête des Français; avec des recherches sur l'usage des chevelures artificielles chez les anciens*, Paris, 1773, s. 123.

29) Lefevre, Maître coëffeur brevetè, *Traitè des principes de l'art de la coëffure des femmes*, Paris, 1778.

30) Lefevre ayrıca eserini "güzel cinsiyete" adar.

o zamana kadar hizmetçi (bu, "oda hizmetçileri" ve "kıyafet giydiriciler[31]" için kullanılan eski bir adlandırmadır) gibi görülen kuaförlerin resmi olarak tanınma arzularını ortaya koymaları gerekiyordu: "Geniş ya da dar bir alın, çok yuvarlak ya da az yuvarlak bir yüz, birbirinden çok farklı bakımlar gerektirir... ten rengiyle, onarım yapılacak yere sürülen rengin uyumlu olması da gerekir[32]." Kuaförler, perukçulara ve onların "sadece manüel olan pratiklerine[33]" uygun gördükleri daha rutin "mekanik sanattan" çok farklı, "özgür bir sanatları", neredeyse "dehaya[34]" mahsus olan bir yetenekleri olduğu savındadırlar. Elbette kategoriler çok önemli olmadığı için, kuaförler, birkaç yıl sonra davayı kazanırlar: XVI. Louis, 1777 yılında 600 kuaför salonu kurar[35]. XVIII. yüzyılın sonunda perukların azalmasının şüphesiz bu başarıda rolü vardır, ama bir "baş tuvaleti sanatı" izleği benimsenmiş, her kişiyi ve her çizgiyi farklı değerlendirdiği için daha da yetkinleşmiştir. Eski statülerini hatırlatarak, 1773'te meslekleri konusunda sadece erkeklerin değil kendilerinin de tanınmasını isteyen, "cinsiyetlerinin, düzeltme işinin ayrıntıları konusunda daha kesin bir inceliğe, bu inceliği oluşturan aksesuarların bulunması ve uyarlanması konusunda daha ince bir zekâya, yapmacıklığa kaçmadan güzelliği ortaya çıkaran süslemeler konusunda az bulunur bir zevke[36]" sahip olduğu konusunda güvence veren, Rouen'lı "kadın kuaförler, tuhafiyeciler, süsleyicilerin" de güçlü bir biçimde doğruladığı budur.

Yeni ünlüler, kuaförün dehasını değerli kılan bu "saç güzelleştirme işçilerinin[37]" somut örneğidir: bunlar arasında, Frison, Dagé, Legros, Larceneur, özellikle de, müşterileriyle birlikte giyotine gitmeden önce Marie-Antoinette'in gözdesi olan, mesleğini yücelten anılar yazan Léonard[38] sayılabilir. Saç bakımı, tam bir "uyarlama" haline gelir: "yüzün havası[39]" ve saçın süslenmesi arasındaki uyum.

31) Bkz. P. Gerbod. *Histoire de la coiffure et des coiffeurs*, Paris, Larousse, 1995, s. 55.

32) Bigot de la Boissière. *Mémoire pour les Coëffeurs de Dames de Paris contre la communauté des Maîtres Barbiers. Perruquiers, Baigneurs, Étuvistes*, Paris, 1769, s. 4.

33) *A.g.y.*, s. 5.

34) *A.g.y.*

35) Bkz. P. Gerbod, *a.g.y.*, s. 99.

36) P. Gerbod tarafından alıntılanan Anı, a.g.y., s. 102.

37) *A.g.y.*, s. 104.

38) Léonard, *Souvenirs de Léonard, coiffeur de la Reine Marie-Antoinette*. Paris, 1838 (2. baskı).

39) Lefevre. *a.g.y.*, s. 14.

YÜZ RENGİNİ SEÇMEK

Kozmetik ürünleri de, XVIII. yüzyılda yüz ifadesi konusunda aynı sorgulamayı takip eder. Örneğin farların, her bireye uyarlandığı ileri sürülür: "size gidecek[40]" bir allık gerekir. Saint-Simon'un küçük yeğenin kızı Matmazel Desmiers d'Archac, 1780'li yıllarda, sürdüğü farı, "gün ışığına ya da yüzlerdeki ışığa[41]" uygun hale getirmeyi çok iyi bildiği için beğenilirdi. 1770 yılında *Annonces, Affiches et avis divers* gazetesindeki[42] bir makalede tuhafiye toptancısı olan "Mösyö Moreau" tarafından önerilen, "yumuşak allık" yapılan karışımlara ya da uygulanan basınca göre değişen altı farklı ton barındırır. "Mösyö Domson"da da aynı kaygı söz konusudur: günün saatine, kadının yaşına, gittiği yere göre seçilen on çeşit allık[43] önerir. Kişisel bakım el kitapları da, aynı kaygıyla, allıklarını geldiği yere (Fransa, İspanya, Portekiz...) göre sınıflar[44]. Bunlar, her ne kadar bir bireyselleşme arayışını (pek çok güzelliğin birlikte varoluşunu) gösterse de, çok da anlamlı olmayan farklardır. Renklerin çarpan etkisi bundan ileri gelir: "Allığı seçmek çok önemli bir iştir[45]".

Renk tonlarını destekleyen başka etkenler de vardır: duyarlılığı ifade etme gerekliliği, duyguyu görünür kılma gerekliliği. Yelpazesi, daha önce görüldüğü gibi, büyük ölçüde genişleyen duyarlılık basamaklarını daha iyi göstermek için, daha hafif renkler, daha ölçülü tonlar gerekir. Açık yürekliliğin, maske sanatına üstün gelmesini sağlayan incelik, basitliği karmaşıklığın üzerine çıkarır kaçınılmaz olarak: "Samimiyet, kalp ticaretinde büyük bir değere sahiptir[46]." Bu, yüzyılın sonunda, Marie de Saint-Ursin'in, yüz renklerinin kaçınılmaz çeşitliliği, yani "tüm yüze yaşam vermeye yönelik [olan] bitmez tükenmez bir paletin bu ince detayları[47]"

40) *Bibliothèque des petits maîtres*, alıntılayan: E. ve J. Goncourt. *La Femme au XVIII^e siècle*, Paris, 1887 (1.baskı 1862), s. 241.

41) O. Blanc. *Les Libertines. Plaisir et liberté au temps des Lumières*, Paris, Perrin, 1997, s. 26.

42) *Annonces, affiches et avis divers*. 1770, s. 156.

43) *A.g.y.*, 1773. s. 179.

44) Anonim. *Manuel de la toilette et de la mode*. Paris, 1770. s. 9.

45) L. S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France 1994. (1. baskı 1780), II. cilt, s. 1117.

46) J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot. *Encyclopédie, a.g.y.*, "Sincérité" maddesi, s. 120.

47) P. J. Marie de Saint-Ursin, *L'Ami des femmes, ou lettres d'un médecin sur l'influence de l'habillement des femmes sur leurs mœurs et leur santé, et la nécessité de l'usage habituel des bains en conservant leur costume actuel*, Paris, 1804, s. 209.

konusundaki ısrarını pekiştirir. 1780'li yıllar boyunca, sarayda, "daha öce sürdüğünden daha koyu[48]" bir allık sürmek zorunda kalan Madam de Genlis'in can sıkıntısının kaynağı da budur.

Bu, XVIII. yüzyılda, samimiyet izleği üzerinde yoğunlaşarak, farlar konusundaki tartışmayı başka yere taşır: boyanma artık, Tanrı'dan daha çok, öteki insanları aldatmak olarak görülür. Bu süslenme meselesi, toplumsal saydamlığın önünde bir engel teşkil eder. Rousseau Sophie'ye bunu yasaklar: "Çiçeklerin kokusundan başka parfüm tanımaz[49]." Julie'ye de yasaklar: "Yüzünün rengi, kalbinden gelir ve bu, onu hiç yansıtmıyor[50]." Madam d'Épinay'e göre, bu, "azaptan", aldatmacadan başka bir şey değildir: bir çeşit "tüm gün boyunca yalan söylemek[51]"tir. Montesquieu bunun bir tekdüzelik olduğunu düşünür: Bireysellik öne çıkması gerekirken, "tüm yüzler aynı[52]"dır.

Ama far üzerine tartışmanın yönü çok değişmiş ve zayıflamıştır: bu âdet şüpheli niyetlere daha az gönderme yapar. Bu uygulama, doğal olanı, anlamlı olanı geliştirerek çeşitlenmiş, ayrıntıları çoğaldıkça da daha çok benimsenmiştir.

AKADEMİNİN ONAYI

Bu uygulama da yön değiştirir: artık ürünler daha çok kontrol edilir, dağıtımları konusunda daha çok profesyonelleşilir. Her iki durumda da, çeşitlilikteki ayrımına varılmaz artış, dolayısıyla bireyselliğe ayrılan alanın iyice büyümesi bunun sonucudur.

Annonces'taki tek bir tanıtım yazısı, bir önlem (eğitimli bir uzmanın ortaya koyduğu bir önlem olarak) anlayışının ortaya çıktığını gösterir: Mösyö Colin, "bitkisel özlü allığının[53]" Kraliyet Bilimler Akademisi tarafından onaylanmış olduğunu söyler, aynı tarihte, Mösyö Moreau, "Dauphine allığının[54]", tıp fakültesi dekanı tarafından onaylanmış olduğunu söyler.

48) Genlis (C.-S.-F. du Crest. comtesse de), *Mémoires* (XIX^e siècle). Paris, 1981,I. cilt, s. 243.
49) J.-J. Rousseau, *Emile*.... *a.g.y.*, s. 500.
50) J.-.I. Rousseau, *Julie*..., *a.g.y.*, s. 269.
51) L. d'Épinay, *a.g.y.*, s. 36.
52) Alıntılayan: E. Badinter, L. d'Épinay'ın notları, *a.g.y.*, s. 1505.
53) *Annonces, affiches et avis divers*. 1773. s. 132.
54) *A.g.y.*, s. 59.

Sağlığa zararlı etkiler daha fazla dile getirilir. Kralın doktoru Guettard, 1761'de *Parfumeur royal*'in (Kralın Parfümcüsü) ikinci baskısının el yazmasını okuduktan sonra, "içine mürdesenk, beyaz kurşun, korozif süblime, şap, güherçile kattığı bileşimlerin[55]" piyasadan geri çekilmesini önerir. *Dictionnaire des arts et métiers* (Sanatlar ve Meslekler Sözlüğü), 1773'te, "kurşun, üstübeç, bizmut çiçeği majistrali[56]" içeren farların, özellikle de, parfümcülerin, "sağlığa zarar verdiği[57]" için artık kullanmadığı sülfür ve cıva içeren bir allık olan zincifrenin, zaten kullanımlarının o dönemde yani 1770'li yıllarda azaldığını kabul ederek, zararlı olduğunu ifade eder. Bu konuda daha ciddi olan *Dictionnaire d'histoire naturelle* (Doğa Tarihi Sözlüğü), 1765'ten sonraki her baskısında, özellikle de beyaz bizmut ve beyaz bizmutun arsenik, kobalt ya da gümüş bileşimlerine (her biri "cildi büyük ölçüde bozduğu", her biri "çürümüş maddelerden, tuvaletlerden, sülfürden, ezilmiş sarımsaktan vb." yayılan "iltihabi buharlar[58]" içerdiği kabul edilen bileşimlerine) yönelik suçlamalarını artırır. Kozmetik "mucitleri", 1770'ten sonra Bilimler Akademisine daha sık başvurur. Ayrıca kral, 1778'de, "gizli ilaçlar[59]" konusundaki tüm kontrolü eline almak için Kraliyet Tıp Derneğini kurar. "Daha az tehlikeli[60]" olarak değerlendirilen bitkisel maddelerin yüzyılın sonundaki zaferi, örneğin, allığın, bizmut içeren zincifreden değil de daha çok safran, çiçek kökenli "yalancı safrandan" elde edildiği o "Toilettes de Flore'lar[61]" (Doğal kişisel bakım yolları) bunun sonucudur. Doğallık ve yüzü tehlikeye açık hale getiren o zararsız renkler de bunun sonucudur.

Madde bileşimlerine yönelik artan dikkatin, çeşitliliklerine yönelik artan dikkate de hizmet ettiğini söylemek gerekir. 1777'de Dejean'ın *Le Traité des odeurs*'ünün (Kokular Risalesi) önerdiği altı allık "basamağı", aynı

55) Barbe, *Parfumeur royal ou traité des parfums*, Paris, 1761 (1. baskı 1699).

56) P. Jaubert, *Dictionnaire raisonné universel des arts et métiers*, Paris, 1773, "Toilette" maddesi.

57) A.g.y., "Vermillon" maddesi.

58) J.-C. Valmont de Bomare, *Dictionnaire d'histoire naturelle*. Lausanne, 1776 (1. baskı 1765), "Bismuth" maddesi.

59) Bkz. C. Lanoë. *Les Jeux de l'artificiel. Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien Régime. XVI^e-XVIII^e siècle*, tez, Paris-1, 2003. s. 232. Bkz. *Règlements, usages et sciences dans la France de l'absolutisme*, der. E. Brian et C. Demeulenaere-Douyère, Paris, Éd. Tec & Doc, 2002.

60) "Les fards". *Gazette de santé. Mil* [no.1].

61) Bkz. P.-J. Buc'hoz, *Toilette de Flore, à l'usage des dames ou essai sur les plantes et les fleurs qui peuvent servir d'ornements aux dames*.... Paris, 1771.

oranlardaki erimiş kırmızböceğine, aşamalı olarak yarım ölçü yarım ölçü talk pudrası eklenmesine dayanır[62]: ölçülü "ilerleme", sabit ton. "Doz" temel prensip haline gelir. Yine Dejean'ın *Traité des distillations*'u da (Damıtma Risalesi) bunu çok iyi gösterir: "Yukarıdaki ilaç dozlarını, belirli bir miktar için veriyoruz, bunları, renklendirilmesi gereken çözelti miktarlarına orantılı olarak yükseltmek ya da azaltmak gerekiyor[63]." 1755 yılında Poncelet'nin *Chimie du goût et de l'odorat*'sı da (Tadın ve Kokunun Kimyası), miktarları, "tutam" ya da avuç[64]" biçiminde anlatır. Yüzyılın sonunda, aşçılık ve kozmetik, yöntemleri açısından birbirlerinden kesin bir biçimde uzaklaşırlar. Kozmetik ürünlerde sayılar ve ölçüler, öne çıkar. Kimyasal bir tetikleyici, dış görünümlerin olası bireyselleşmesini olduğu kadar ürünleri de dönüştürür.

AYRIMCI TİCARET

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında, kozmetik ürünlerinin daha bir ticarileşmesi de bu etkiyi artırır: üretim, gitgide, pazarı ve ürünleriyle, evin dışına taşar ve küçük işletmelerin işi haline gelir. "Evde", özel küçük odalarda gizlice yapılan zahmetli karışımlar, *Les Précieuses ridicules*'de[65] olduğu gibi azalır. Lemery ya da Baumé'nin ilaç yapımıyla ilgili kitapları, allık ve beyazlatıcı karışımlarını artık sadece eczacılar ve parfümcüler için anlatır[66]. Ticaret artmıştır. Hiyerarşik hale gelmiştir. En çok kullanılan ürünlerin (peruk pudraları, el kremleri) işportacılığı yayılırken, komisyoncular ve taşeronlar kurumsallaşmıştır. Versailles'da Parfümcü ve moda eşyası tüccarı olan Rouillé çiftinin 1776'da batması, bu büyük parfümcünün çevresinde oluşan az çok yasal perakende satış düzenlerini ve bunların toplumsal etkilerini çok iyi ortaya koyar: "kişisel bakım tüccarları", "James'in kuaförleri", "bayan kuaförler", "oda hizmetçileri", "kadın dikişçiler", "kadın terziler", "elbise işçilerinin", her biri, Rouillé çiftinin, kozmetik ürünleri ve parfümleri, kendi hesaplarına sattıkları kabul edilen

62) A. Hornot (sahte Dejean), *Traité des odeurs*, Paris, 1777, s. 280-282.

63) *Idem*, *Traité raisonné de la distillation, ou la distillation réduite en principes*, Paris, 1777 (1. baskı). s. 120.

64) P. Poncelet, *Chimie du goût et de l'odorat*, Paris, 1755, "Nous entendons par poignée ce que la main d'un homme peut contenir", s. 126.

65) Bkz. yukarıda, s. 94.

66) Bkz. N. Lemery, *Pharmacie universelle*, Amsterdam, 1748 baskısı, s. 666, ve A. Baumé, *Éléments de pharmacie théorique et pratique*, Paris, 1770, s. 973.

en önemli perakendecileridir[67]. Küçük butikler, bu işi ikinci bir iş olarak sürdürenler ve bireysel inisiyatifler, ürünlerin toplumsal katmanlarda dolaşımını sağlar. Patronları için ürün satın alan, onların âdetlerine özenen, kurallarını yayan hizmetçi ve uşakların da bir rolü vardır: kültür aracıları olan hizmetçiler ve uşakların her biri, Daniel Roche'un giyim konusunda göstermiş olduğu gibi, Eski Rejimin sonlarına doğru, tüketimin yaygınlaşmasının aktörleri olarak ortaya çıkarlar[68].

Özellikle allık ve onun nitelikleri, "mevki ve servet göstergesi[69]" olarak görülür. Yüzyılın başında bir butiğin ücra bir köşesinde nadiren bulunan allık, birkaç on yıl sonra, yelpazesini genişletip değerini artırarak çeşitlenmiştir: "en iyi cinsten", "yüksek nitelikli", "alışılagelmiş", "sıradan"; bu türlerin hepsi, ortadaki parayı 80 liradan 30 meteliğe dalgalandıracak derecede farklı fiyatlarla satılır[70]. Mercier'nin ve onun 1780'li yıllarındaki Paris tasvirinin ortaya koyduğu da budur: "Kasap çıraklarının berbat metresleri, sınır taşlarının köşesine sürülen, kan rengindeki kırmızıyı sürerler; Palais-Royal'in hafif meşrep saraylısı, gül rengi kırmızı sürer [...]. Büyük oynayan saray kadınları, küçük bir kap allık için bir altın para, asil kadınlar, 6 frank, kibar fahişeler 12 frank öderler, ve allığı görülmeyecek bir biçimde süren burjuva kadınlar, pazarlık yapmazlar[71]."

Tüketimin yaygınlaşması üzerinde durmak gerekir: 1780 yılında bir şirket, "üstün bir allığın[72]" dağıtım ayrıcalığını elde etmek için önerisini beş milyona kadar çıkarır. *Annonces, affiches et avis divers*, 1781'de krallıkta yıl boyunca satılan allık kutusu sayısını iki milyon olarak hesaplar[73]. *Annonces*, kozmetik ürünlerine, tuz ve tütün için olduğu gibi hem gözetim altında tutmak (içerdikleri maddeleri ve tehlikelerini) hem de vergilendirmek için "kesenek" konulmasını telkin eder. Kesenek konulmaz, ama

67) Bkz. C. Lanoë, *a.g.y.*, s. 400-402. XVIII. yüzyılda kozmetik ürünü tüketimi üzerine Catherine Lanoë tarafından yürütülen araştırma türünün ilk örneğidir ve bu açıdan çık kesindir.

68) Bkz. D. Roche. *Histoire des choses banales....* Paris, Fayard. 1997, s. 223: "Les servantes et les valets sont entraînés, par le double usage des vêtements et de la livrée, par la proximité des maîtres, sur les routes de la consommation où, à leur tour, ils attirent d'autres fractions de la population qui les fréquente."

69) J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie, a.g.y.*, XXIX. cilt, "Rouge" maddesi.

70) Bkz. C. Lanoë, *a.g.y.*, s. 411.

71) L. S. Mercier, *a.g.y.*, II. cilt. s. 1117.

72) E. ve J. Goncourt. *a.g.y.*, s. 242.

73) *Annonces, affiches et avis divers.* 1781. s. 65.

Pazar, kendini benimsetir: güzellik üzerine kitaplar, evde hazırlanabilecek karışımlardan ancak nadiren bahsederler, daha ziyade, onların satın alınacağı yerleri gösterirler. Buna karşın, renk ayrıntıları, sadece seçkin ürünlerde vardır: öyleyse, bireyselleşme davranışı, açıkçası, ayırıcı bir davranış olarak kalır.

3
Sağlam Vücutlar, Süslü Vücutlar

Bununla birlikte, her ne kadar 1771'in *Manuel de la toilette*'i[1] (Süslenme Rehberi) her zaman sadece yüze önem verse de, XVIII. yüzyılda, süslenme uygulamalarının orijinalliği, bu far kullanımıyla sınırlı olamaz: vücut sıvılarını arındırma işlemlerinden, güçlenme işlemleri uğruna göreli olarak vazgeçilmesinin de bu orijinallikte payı vardır. Sinirleri "güçlendirici" tonikler, vücut sıvısı "boşaltıcı" şuruplara üstün gelir. Özellikle elle tutulurun zaferi, onun destekleyicilerinin (elle tutulurun etkisini ve yoğunluğunu yansıttığı kabul edilen lifler, ince lifleri) zaferini beraberinde getirmiştir. Beden tasavvuru, organik referansların bütününü ardından sürükleyerek değişmiştir. Sadece vücut sıvılarının azaltılması işleminde bile, liflere, onların gerilimlerine, "tonuna[2]" yönelik dikkat, her zaman daha canlı olması istenen bu titizlik kendini dayatmıştır. Bu, "etkin" olduğu söylenen başka uygulamalara yol açar: diriltici yürüyüşler, soğuğun

1) *Manuel de la toilette et des modes*, Paris, 1770. Bu el kitabının (manuel) sözlüğü, "beden için hazırlanan süngerler" dışında, hepsi yüze yönelik olan geleneksel tuvalet eşyalarını aktarır, s. 2.

2) Boissier de Sauvages, *Nosologie méthodique dans laquelle les maladies sont rangées par classe...*, Paris, 1770 (Latince 1. baskısı 1763), I. cilt, s. 48.

ve banyonun kullanımı, sağlık üzerinde olduğu gibi güzelleşme üzerinde de etkisi olan bir kuvvetlenme.

LİFİ GÜÇLENDİRMEK

Liflere yönelik bu referanslar içinde bazı imgeler kendini benimsetir: buna örnek, 1740-1750 yılları civarında, Haller, Holbach ya da Diderot'nun[3] biyolojik evrenlerinin birliğinin kaynağı olan dal budak salmış ve "algılanamaz[4]" sayısız teli somutlaştıran elektrik benzetmeleridir (kanal, akım, şok benzetmeleri); bu, sinirlere, uyarılmaya, duyuma yönelik her zaman daha belirgin bir merakın sonucudur. Lifler, temelde, bedenin kalitesinin, "hayvanlar arasındaki farkın[5]" kaynağıdır; tıpkı mizaçlar arasındaki, "eski fizyologların sadece vücut sıvılarına bağladığı farklılık[6]" gibi. Bunlar, cinsiyetler arasında da farka yol açar: çünkü lif, "kadında, erkektekinden, daha ince, daha küçük, daha karmaşık, daha esnektir[7]". Olası zayıflıkların, yani sinirlilik ve iç çöküntüsü gibi daha psikolojik zayıflıkların kadının diğer zayıflıkları arasına eklenmesi bundan ileri gelir[8]. 1760'lı yıllarda Madam d'Epinay'ı korkutan, sağlığına olduğu gibi güzelliğine de engel teşkil eden artık sadece "gevşek" etler değil, "hoplayan sinirler", "seri kramplar", "kasılmalar[9]", kısacası tüm bu rahatsızlıklardır.

Lif, sağlamlık imgesini, Diderot'nun Sofu kadınının o "çok sıkı, çok tatlı, çok beyaz[10]" etini, *Bijoux indiscrets*'nin (Gösterişli Mücevherler) Miroza'sının o "çok sıkı[11]" etini ya da Laclos tarafından idealize edilen

3) D. Diderot, *Le Rêve de d'Alembert* (1770), in *Œuvres philosophiques*, Paris, Pauvert, 1964, s. 195.

4) *Encyclopédie*'nin pek çok sayfayı kapsaya lifle ilgili maddesi bu bakımdan önemlidir. Bkz. J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie. Dictionnaires des sciences et des arts*, Cenevre, 1778-1779 (1. baskı 1751-1772), XIV. cilt, "Fibre" maddesi.

5) *A.g.y.*, s. 670.

6) D. Macbride, *Instructions méthodiques à la théorie de la médecine*, Paris, 1787 (1. baskı 1774), s. 53.

7) P. Roussel, *Système physique et moral de la femme*, Paris, 1813 (1. baskı 1775), s. 9-10.

8) Bkz. bu konuda, P. Hoffmann, *La Femme dans la pensée des Lumières*, Cenevre, Slatkine, 1995.

9) L. d'Épinay, *Les Contre-Confessions. Histoire de Madame Montbrillant* (XVIII. yüzyıl), Paris, Mercure de France, 1989, s. 1208, 1253, 1277, 1329.

10) D. Diderot, *La Religieuse* (1770), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1951, s. 253.

11) D. Diderot, *Les Bijoux indiscrets* (1748), in *Œuvres*, *a.g.y.*, s. 159.

ilk insanlığın kadınlarının o "daha sıkı, daha canlı, diriltici bir havayla sürekli sertleşmiş etlerini[12]" ifade eden, XVIII. yüzyıla ait sözcükleri esinleyecek kadar, fiziksel estetiğin içine yerleştirir. Ortaya bir kesinlik çıkmıştır: "Aşırı narinlik, sağlığa olduğu kadar güzelliğe de zarar verir[13]."

Aşırı "gevşeklik" risk haline gelir. Tüm kısımlar, hatta James'in anıtsal sözlüğünün bahsettiği "gözlerin altında bulunan gevşek[14]" bölgeler de dahil, en küçük kısımlar bile bundan etkilenebilir. "Liflerin güçlü, esnek, elastik[15]" olması gerekir, "her çizgiye hayat vermek, yüzün tüm ifadesini zeminde artırmak için yüz liflerinin esnekliğini artırmak gerekir[16]". Aydınlanma, liflerin bu basit resminde, diriliğe, yeni bir toplumun kendisi için düşlemesi ve bulması gereken diriliğe bitmez tükenmez referanslar keşfeder.

"GÜZELLİK BANYOLARI[17]"

Liflere ve elle tutulura yönelik ilgi, bunları değiştirdiği kabul edilen atmosfer olaylarına (iklim, hava, su) yönelik ilgiyi de artırır. Güzel bir beden, "uyarılan" bir bedendir. Soğuk hava ve onun lifler üzerinde yarattığı sertleşme etkisi, Madam d'Epinay'in, Tronchin rejimine[18] uygun olarak, ta İsviçre dağlarında meydan okuduğu soğuk hava, ya da Arbuthnot'un, "havanın insan bedeni üzerindeki etkileri" üzerine yazılmış ilk eserlerden biri olan kitabında önerdiği, "yüz renginin beyaz ve canlı" olmasını sağlayan "serin[19]" hava örnekleri buna işaret eder. Bu, ayrıca, tene, onun durumuna sadece yüzün değil onun çok ötesinde tenin sıkılığına yönelik bir ilgiyi, bedenin bütününe yayılan bir kozmetik biliminin tereddütlü doğuşunu beraberinde getirir.

12) C. de Laclos, *De l'éducation des femmes* (1783), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1951, s. 440.

13) J. A. Venel, *Essai sur la santé et sur l'éducation médicinale des filles destinées au mariage*, Paris, 1776, s. 115.

14) R. James, *Dictionnaire de médecine*, Paris, 1747, "Fibra" maddesi.

15) J. A. Venel, *a.g.y.*, s. 12.

16) *A.g.y.*, s. 114.

17) P-H. Buc'hoz, *Toilette de Flore à l'usage des dames*, Paris, 1771, s. 64.

18) Bkz. L. d'Épinay, *a.g.y.*, s. 1282.

19) J. Arbuthnot, *Essai des effets de l'air sur le corps humain*, Paris, 1742 (1. baskı 1740), s. 190.

Su, özellikle, kişisel bakımın temel araçlarından biri olarak görülür. Pek çok kişi için elbette ulaşılamaz olan "nadir su[20]", sonunda, ne olursa olsun, elde edilebilecek konforların en dikkat çekicisi olarak düşünülecek noktaya varır. Buc'hoz, *Toilette de Flore*'unda (Flora Süslenmesi), "acı bakla, hodan ve şebboy" karıştırdığı bir "güzellik banyosu[21]" önerir. Moreau de la Sarthe, anıtsal *Histoire naturelle de la femme*'ında (Kadının Doğal Tarihi), tene, "parlaklığını, hoşluğunu, beyazlığına[22]" geri verebilecek yegane şey olan banyoyu, kişisel bakımın ilk sırasına yerleştirir. "Güçlendirici ve canlandırıcı[23]" etkisi üzerinde olduğu gibi, temizleyici etkisi üzerinde de durur. "Uyarıcılar[24]", sıkılaştırıcılar, diriliği artıran maddeler karıştırılmış su önerir. Aynı dönemde Marie de Saint-Ursin, güzellik üzerine incelemesini, güçleri canlandırmaya elverişli suyun özellikle de çok soğuk suyun, kitabının merkezine yerleştirdiği etkilerinin incelenmesine dönüştürür: "Lif, hemen sıkılaşır, yeni bir enerji kazanır, molekülleri, tıpkı soğuk suya daldırılan kor halindeki demirin molekülleri gibi birbirine yaklaşır[25]." Su, lifleri sıklaştırarak ve aynı zamanda birdenbire ön plana çıkan bir duyarlılığın üzerinde etki yaparak, yani "dokunma duyusunun tetikleyicisi olan sinir püsküllerinin açılmasını[26]" sağlayarak "güzelliği artırır[27]".

Banyo üzerine tezler ve incelemeler, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında çoğalır[28], *Encyclopédie*'nin uzun bir makalesi, tek başına, suyun olası ve "sayısız" etkilerini özetler: "Liflerde ölçülü bir esnekliğin devam etmesini ve yeniden oluşmasını sağlayabilecek, çok gergin olduklarında gevşetebilecek, çok gevşek olduklarında da gerginleştirebilecek tüm bu şeyler [...] etkili çarelerdir[29]." Hijyen, banyonun özel etkilerini hiçbir zaman olmadığı

20) Bkz. I. Backouche, *La Trace du fleuve. La Seine à Paris (1750-1850)*, Paris, l'EHESS, 2000, ve D. Roche, "Le temps de l'eau rare, du Moyen Âge à l'époque moderne", *Annales ESC*, 2, 1984.

21) P.-H. Buc'hoz, *a.g.y.*, s. 64.

22) J.-L. Moreau de La Sarthe, *Histoire naturelle de la femme*, Paris, 1803, III. cilt, s. 424.

23) *A.g.y.*

24) *A.g.y.*, s. 229.

25) P. J. Marie de Saint-Ursin, *L'Ami des femmes, ou lettres d'un médecin sur l'influence de l'habillement des femmes sur leurs mœurs et leur santé, et la nécessité de l'usage habituel des bains en conservant leur costume actuel*, Paris, 1804, s. 157.

26) *A.g.y.*, s. 129.

27) *A.g.y.*, s. 162.

28) Bkz. H. Maret, *Mémoire sur la manière d'agir des bains d'eau douce et d'eau de mer*, Paris, 1769, ve L.C. Macquart, *Manuel sur les propriétés de l'eau*, Paris, 1783.

29) J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie*, *a.g.y.*, "Bain" maddesi, III. cilt.

kadar çok keşfetmiş gibi görünür. Ama yine de, bunu, bilinmeyen değilse de, tuhaf bir deneyim olarak (şaşırtıcı biraz düşmanca bir ortam, hakim olunamayan bir unsurla temas, saran ve kuşatan madde) tanımlar. Suyun sıcaklığına ve içeriğine göre tenin rengindeki ya da duyumun yoğunluğundaki değişimleri ölçmeye yönelik deneyleri çoğaltarak, sarsıntı ya da şok etkisi üzerinde durur[30]. Yeni bir duyarlılık, banyo teknesi ve banyo odası açısından önüne geçilemez bir biçimde fakir bir dünyada (kısmi yıkamalar, tek tük el yıkama kapları, kollara sıvanan sıvılar evreni) banyoyu gerekli kılar. Yine de bu idealize edilmiş uygulama, şaşırtıcılığını ve gizemini korur.

Bununla birlikte, bedenle ilgili kozmetik bakımların göz önünde bulundurulduğu kenarda kalmış birkaç uygulama vardır: 1761'de Seine üzerine "doktorların tavsiyesine göre ister doğal ister yapay banyo suyu[31]" dağıtan uzun bir gemi, Poithevin kaplıcaları ismini alan bir müessese yerleşir. İki ya da üç düzine banyo odası ve bakır banyo küveti, *L'Avant-Coureur*'e göre "çok ustaca düşünülmüş[32]" bir şekilde, bir koridorun iki yanına yerleştirilir; bir banyonun fiyatı üç kitap fiyatındadır, bu, *L'Avant-Coureur*'e göre "oldukça önemsiz[33]" bir tutar olsa da, bir işçinin birkaç günlük çalışma ücretine denk düşer. Daha lüks, estetiğe daha çok yoğunlaşan, "serin gölgelikleri, her yerden fışkıran suları, temiz havası, hoş yürüyüş yerleri, geniş alanları, sayısız dairesiyle[34]" Tivoli kaplıcaları, yüzyılın sonunda, Saint-Lazare'da kurulur. Suyu, "doğanın genel çimentosu ve ilk başta gelen eriticisi[35]" mertebesine yükselten bu yerde, güzellik sanatı daha fazla idealleşir.

Sıvılarla ilgili bir hijyenin keşfi olan ve tavsiye edilen ancak nadiren hayata geçirilen bu banyolar, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında bir duyarlılık değişimini gösterir şüphesiz. Hijyeni ve kadın güzelliğini birbirine bağlayan belirsiz bir anlayışı somutlaştırırlar. Bu banyoların erekliliği, Aydınlanma'nın, kadını, kurtulduğunu ileri sürerek içine kapattığı, doğurganlık, besleme, yetiştirme gibi çok özel işlevleri güçlendirmek değil midir? Bilim, eskiden ahlakın kullandığı dille konuşur: referans noktaları, "bakılması ve gözetilmesi gerekecek kadar zayıf ve ilginç bir varlığa[36]" dairdir.

30) Bkz., diğerleri arasında, L. C. Macquart, *a.g.y.*, s. 349.

31) A. Cabanès, *Mœurs intimes du passé* (2. dizi), *La Vie aux bains*, Paris, Albin Michel, 1908, s. 333.

32) *L'Avant-Coureur*, 1761, s. 218.

33) *A.g.y.*

34) P. J. Marie de Saint-Ursin, *a.g.y.*, s. 236.

35) *A.g.y.*, s. 136.

36) J.-L. Moreau de la Sarthe, *a.g.y.*, III. cilt, s. 224.

UZUN BASTONLARLA YÜRÜYEN KADINLAR

Bu havayı ve suyu etkin hale getirme projeleri içinde beden eğitimi ile ilgili henüz hiçbir şey yoktur, ama bir keşifmiş gibi yeni bir etkinlik ortaya çıkmıştır: yürüyüş, gerilim ve şoklarıyla hızlı adım, arkaizmi ve modernizmi iç içe geçiren gezinti. Söz konusu olan öncelikle, "rahat bir duruşla, serbestçe[37]" yürüyüştür, her ne kadar, rahatsızlığa yönelik ima, basenlerin ayrılması ve bunun yol açtığı "salına salına yürüme" izleğine doğru yönelse de[38]. *Le Cabinet des modes*, uzun süre kaçınılmaz olarak gösterişsizliğin ve alçakgönüllülüğün işareti olan donuk duruşun yerini alan bir "soylu kurum[39]" üzerinde durur: "Adımınızı sağlam basın. Başınızı çekinmeden yukarı kaldırın[40]." Sözcükler, kadının özgürlüğüne ve arttığı varsayılan önemine gönderme yapar. Ardından, etkilerdir söz konusu olan; kasların etkileri olmaktan daha çok titreşimlerin ve darbelerin etkileri. Hareket, titreşim olarak düşünülür. Sarsıntılarıyla güzelleşmeye yol açar: bunlar, uzuvları hareketlendiren "yinelenen ufak sarsıntılardır[41]". Yürüyüş, ayrımına varılmaz bir terlemeye yol açarak ve lifleri hareketlendirerek, onlara, bir bilim-öncesi egzersiz vizyonuna göre esneklik ve sertlik sağlar.

Hijyenik gezintilerin, yüzyılın sonunda kendi kuralları vardır. Kısa bir elbise giymiş, eline de uzun bir baston almış "yürüyen kadınlar", devinimsizlik içinde donuk daha eski figürlerle tezat oluşturacak biçimde, moda gravürlerin[42] içine girerler. Elbisenin bir ismi vardır: mucidi Doktor Tronchin'e Cenevre'de Avrupa'nın eğitimli kesimini müşteri olarak kazandıran "tronchine"; bastonun ise, kendi tüccarları vardır: bu satıcıların en ünlülerinden biri Saint-Honoré sokağındaki Madam Renard, "Affiches et avis divers"deki[43] ilanlarını artırır; gezintinin kendi ritüelleri vardır; en dikkat çekicileri olan "sabah gezintileri" ve "gece gezintileri", 1773 yılında *Monument du costume*'de[44] anlatılır ve

37) *Galerie des modes...*, Şubat 1786, s. 154.

38) Bkz. yukarıda, s. 114.

39) *Galerie des modes...*, Şubat 1786, s. 114.

40) *A.g.y.*

41) J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie, a.g.y.*, "Promenade" maddesi, XXVII. cilt.

42) İzlek,1778 ve 1788 yılları arasındaki *Galerie des modes et costumes français dessinés d'après nature*'ün gravürlerinin yaklaşık dörtte birinde yer alır.

43) *Galerie des modes...*, 1786, s. 157.

44) *Le Monument du costume* (1773-1774), Paris, 1883,I. cilt, s. 11-13.

diğerlerinden ayrı bir yere konulurlar. Yeni bir tarza sahip bu kadın yürüyüşçüler, kol ve bacaklarının hareketiyle, yeni bir tavır ve duruş kazanırlar: "Kadınların, bacaklarının eskiden ne için kullanıldığını hatırlamalarının zamanı gelmişti[45]."

Elbette mütevazı olan, hatta çok silik kalan, kaslar nedeniyle incelikten tümüyle uzak bu proje, ne olursa olsun, güzelleşme isteğini güçlenme isteğine hiçbir zaman olmadığı kadar bağlar: moda dergilerinin kadın yürüyüşçülerinin, henüz doğum aşamasında olan ama aynı zamanda çok özel bu etkinlik vizyonunda yaptığı şey, duruşları sağlamlaştırmak, dış görünümlere destek olmak, bacakları ve kolları harekete geçirmektir.

DURUŞLAR VE DÜZELTMELER

Duruşu yönetmek ve düzeltmek isteği de, XVIII. yüzyılda, yine çok açık bir biçimde, hareketin bu çok anlaşılmaz kalmış vizyonunu yansıtır. Andry de Boisregard, 1741'de, o zamana kadar sınıflaması çok fazla yapılmayan biçim bozukluklarının sayımını yaparak ("ölçüsüz endam..., tek parça endam..., yuvarlak omuzlar..., çöküntü..., kıvrım kıvrımlık...[46]") bir "ortopedi" bilimine doğru ilk adımı atar. Beden birdenbire, sayısız olası dengesiz görünümler sergiler. Daha derin bir bakış, bozuklukları çoğaltır: kemik çıkıntısı, omuz, bacak, ayak bozuklukları. Andry, aynı zamanda, düzeltmeler, bir aletler ve bakımlar evreni yaratır, buna karşın hiçbir şekilde, özel egzersizler düşünmez: eğri kolu ya da bacağı düzeltmek için lokal bir kas gücü uygulayan hareketler nadirdir, belirgin kas hareketleri yok denecek kadar azdır. Andry, hareketi yadsımış değildir, korsenin çok ötesine geçen faydasını ilk kez gösterenlerden biridir. Dolgun kısımları gevşeten, lifleri sertleştirerek sağlamlaştıran hareket, çözüm getirir. Etleri sallar, onları sıkıştırır, birleştirir. Bedenle ilgili eski düzenleri değiştiren bir düzen düşünme olanağı sağlar: "Her şey kaçınılmaz olarak dışarıdan gelir[47]", der Andry de Boisregard. Her şey aktörün inisiyatifine bağlıdır. Özgürleşmenin yeni vizyonuna, yani, yerlerinde duramamalarından yeni bir güzellik elde eden, moda dergilerinin yürüyüşçü kadınlarının yaptık-

45) A.g.y., II. cilt, s. 27.

46) N. Andry de Boisregard, *L'Orthopédie ou l'Art de prévenir et de corriger dans les enfants les difformités du corps*, Paris, 1741, I. cilt, II. kitap.

47) A.g.y., s. 100.

ları etkiye koşut olan, bu kendi üzerine kendinin etkisine uygun olarak pedagojik kutuplar alt üst olur.

Buna karşın, bu hareketin etkisinin algılanma biçimi bütünsel kalır. XVIII. yüzyılın ikinci yarısının doktorlarının ısrarlı bir biçimde tekrarladığı da budur: "Biçimsizliklere yol açan temel nedenlerin güçsüzlük olduğu biliniyor[48]." Bununla birlikte birkaç lokal hareket istisnası vardır: çok düşük bir omuz vakasında, Andry, çökük kısım üzerine, onu daha iyi uyarmak için bir ağırlık koymayı, ya da, çok ilerlemiş bir omur eğikliği durumunda, ters tarafa eğilmeyi telkin eder.

Birkaç yıl sonra, *Encyclopédie*, bu açıklamaları kayda geçirir ve kapsamlarını genişletir. Buna karşın, ilgili anatomik bölgeler üzerine bir makaleler zinciri dahilinde, bu ilk ortopedinin bakış açısının hâlâ ne kadar mekanik ve lokal düzeltici hareketlere dair bakış açısı olmadığını gösterir. Bozukluklar, balmumu heykeller nasıl düzetiliyorsa öyle düzeltilir. Çok fazla "gömülü boyunlar[49]", koltukların dirsekleri alçaltılarak düzeltilir, "çok fazla düşük omuzlar" bedenin ağırlığı ters taraftaki bacağa verilerek düzeltilir[50]; dışa doğru çıkık ayaklar, uygun "basamaklarda[51]" birkaç saat tutularak düzelir. Bütünsel hareketler sadece dayanıklılığı sağlasa da, kısımlar, öylece kalır, lifler sabitlenir.

BİR TOPLUMUN GÜZELLİĞİ

Buna karşın, ilk kez, bu anatomi tezahürleri kolektif etkileriyle, bir toplum üzerindeki etkileriyle ölçülürler[52]. Güzellik, hiçbir zaman olmadığı kadar, bir gruba, o grubun davranışlarına ve tavırlarına aitmiş gibi görülür. Bu durumda, tıpkı eğitim gibi, güzellik de, alışkanlıklar ve bilgilerle birlikte hiçbir zaman olmadığı kadar çok değişir. Nasıl ki bir kenara bırakıldığında küçülür ve yıkıma sürüklenirse, kolektif olarak da büyür ve gelişir.

48) J. A. Venel, *a.g.y.*, s. 179.

49) J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie*, *a.g.y.*, XII. cilt, "Épaule" maddesi, s. 618.

50) *A.g.y.*, s. 620.

51) *A.g.y.*, XXV. cilt, "Pié" maddesi, s. 772.

52) Bkz. A. Montyon, *Recherches et considérations sur la population de la France*, Paris, 1778.

Sterne'in, 1768'deki tamamen düşsel olan *Voyage*'ındaki (Yolculuk) bakışı bunu gösterir. Bu hikayedeki "Paris ziyaretçisi", karşılaştığı görüntüden, güçsüz bir halkın görüntüsünden üzüntü duyar: "uzun burunlu, çürük dişli, eğri çeneli" yüzler, "şişmiş, raşitik, kambur[53]" bedenler. Buradaki herkes çirkindir: endamı çelimsiz, hatları bozuktur. Herkes zayıftır: duruşlar bitkin, büyüme yarım kalmıştır. Ziyaretçinin gözlemlediği, bir cılızlar ve bodurlar dünyasıdır. Yüreği yanar, acele eder ve de sorgular: bu tuhaf kusurların, bu iğrenç anatomilerin kaynağı nedir? Şehrin üzerinde gezdirilen uzun bir bakış, çok hızlı bir biçimde tartışılmaz bir neden dayatır: dolup taşmış alanlar, havasızlık, sokakların küçüklüğü. Orada, insanlar, yani "bir bacağın yüksekliğini geçmeyi asla başaramaz[54]" hale gelmiş, o çarpık ve gösterişsiz "bodur elma ağaçlarına" benzeyen güçsüz bedenler yorgun düşer.

Elbette bu kurgusal yolculuk, hatta bu grotesk imgeler içeren epizot, XVIII. yüzyılın son çeyreğinde edebiyatçılar ve doktorlar tarafından yeniden ele alınan bir izleği yansıtır: modern çağa denk düşen, insanın vücut biçimlerinde bir bozulma olduğu düşüncesi. Tıpkı Buffon[55] tarafından incelenen hayvanlara ait vücut biçimlerinin, güçsüzlüğün ve evcilleşmenin etkisi altında bozulması gibi insanların tüm vücut biçimleri de, yaşam biçimleri ve aylaklığın (Mercier buna erkeğin fahişelik kurumuna bağlı olarak "zayıflamasını[56]" da ekler) etkisi altında bozulur. Bu yeni kesinlik doğa tarihiyle birleşir: "İnsan türü Avrupa'da bozuluyor[57]". "İnsan türü Fransa'da bozulmuştur[58]". Bedenler, "bozulma" yolunda ilerliyor. Zaman tersine doğru ilerliyor. *Encyclopédie*, bir "ırklar yozlaşması[59]" saptaması üzerinde durur, o kadar ki, bizzat "türün" tanımının bile, açıklanmak için, zamansal bir perspektife yerleştirilmesi gerekir: "bugünün doğasının

53) L. Sterne, *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (Amsterdam, 1789, 28. cilt, s. 104) içinde yayınlanan *Le Voyage sentimental*, 1768.

54) A.g.y., s. 105.

55) Buffon (G.-L. Leclerc, comte de), "Discours sur la nature des animaux" (1753), *Œuvres philosophiques*, Paris, PUF, 1954.

56) L. S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, Paris, Mercure de France, 1994, (1. baskı 1780), II. cilt, s. 939, "Le trafic des sens, le dépérissement des races".

57) J. Ballexserd, *Dissertation sur l'éducation physique des enfants*, Cenevre, 1762, s. 25.

58) A. Montyon, *a.g.y.*, s. 122.

59) J. Le Rond d'Alembert, D. Diderot, *Encyclopédie, a.g.y.*, XXV. cilt, "Proportions" maddesi, s. 604.

diğer zamanlarınkiyle karşılaştırılması[60]", görünüşlere kendi zamanları çerçevesinde bakılması gerekir. Bu karşılaştırma, bir gerilemeyi gösterir: "Bedenimiz durgunlaşıyor, zayıflıyor ve doğadan aldığı güzel oranlarını kaybediyor[61]." Güzellik konusunda, herkes için faydalı, yeni bir yatırımın gerekliliği bundan ileri gelir.

Bu kuşağın görünümünün iyileşmesi için iki koşul vardır: bir yanda Devletin kolektif kaynaklar konusundaki sorumluluğunu yerine getirmesi, diğer yanda, gerilemeleri ve ilerlemeleri kurallara bağlayan ilerleme referansına başvurulması. 1760'dan sonra, "herkese açık" olması arzulanan bir eğitime[62] dair yenilikçi izlek, yine "herkese açık" olması arzulanan bir hijyene[63] dair yenilikçi izlek, zaten Devletten ne istendiğini dile getirir: yalnızca askeri ve fiziksel koruma değil, huzurun ve sağlığın garantisi. Kolektif inisiyatiflerden gelen, güzel bedensel oranlar üzerine bu akıl yürütme, yani örneğin XVIII. yüzyılın sonunda bir destan edebiyatının, Eski Yunan'ın vatandaşlarının zarif görünümünü bir vaat olarak yayması[64] bunun sonucudur.

İlerleme izleği[65], bu beklentilere eklenir, tabii ki yeni korkular telkin ederek: ya ileriye doğru gidiş ortadan kalkarsa? Ya bozukluk yerleşip kalırsa? Farklılıklar anlaşılır, örnekler ortaya çıkar: *Nouvelle Héloïse*'deki[66] şehirde yaşayanların kırsalda yaşayanlara göre gözle görülür zayıflığı[67], Montyon'un hesaplarındaki, "soylu insanların" "eski şövalyelere[68]" göre gözle görülür zayıflığı, Bougainville ya da Cook'un[69] yolculuklarında farkettikleri, Avrupalının, Tahitiliye göre gözle görülür zayıflığı. Güzellik

60) *A.g.y.*, XIII. cilt, "Espèce" maddesi.

61) C. A. Vandermonde, *Essai sur la manière de perfectionner l'espèce humaine*, Paris, 1756, s. 10.

62) *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France*, der. L.-H. Parias, III. cilt, F. Lebrun. M. Venard, J. Quéniart, *De Gutenberg aux Lumières*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1981. Bkz. "Suggestions positives", s. 534.

63) *Les Hygienistes, enjeux, modeles pratiques*, der. P. Bourdelais, Paris, Belin, 2001. Bkz. P. Bourdelais, "Les logiques de développement de l'hygiène publique".

64) Bkz. J. J. Barthélémy'nin iki yıl içinde on baskı yapan kitabının başarısı, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du IV^e siècle avant l'ère vulgaire*, Paris, 1788.

65) Bkz. D. Bourg, *Nature et technique: essai sur l'idée de progrès*, Paris, Hatier, 1997.

66) J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), Paris, Garnier frères, 1960. Bkz. "Ces jeunes beautés timides qu'un mot faisait rougir et ne rendait que plus agréables", s. 56.

67) Bkz. *Degeneration, the Dark Side or Progress*, der. J. E. Giman, New York. Columbia University Press, 1985.

68) A. Montyon, *a.g.y.*, s. 122.

69) E. Charton, *Voyageurs anciens et modernes*, Paris, 1861, IV. cilt, s. 308-309.

artık yalnızca yerlere, iklimlere, meridyenlere değil, yaşam biçimlerine, yokluklara, çalışmalara da bağlıdır.

Bedensel biçimler, kullanım eksikliği, rejim ya da gerilim olmadığından kaybolabilir. Burada da zafer işlevindir: sadece etkin hareketler güzelliği destekleyebilir; diğerleri, yani yapay ve özenti hareketler, güzelliği alabildiğince bozabilir. Tahitililer'de "tek bir sakat insan[70]" yoktur, oysa Avrupalılarda, sayısız "eğri büğrü" vatandaş vardır: "Yönetimi elinde bulunduran insanlar, Paris'te her adımda cüceler, kamburlar, eğri bacaklılar ve kötürümlerle karşılaşmaktan nasıl etkilenmiyorlar?[71]" Şehirlerin sokaklarında ve meydanlarında uzun zamandan beri sıradan hale gelmiş bir sakatlıklar gösterisi, birdenbire yeni ve şaşırtıcıymış gibi değerlendirilir ve bu, kabul edilemez ve kontrolü zor bir zayıflığa bağlanır.

Köylülerin ya da bazı vahşi insanların, gezginler tarafından yeni bir estetiğin örnekleri mertebesine yükseltilmiş olmaları, çok önemli değildir. Asıl dikkat çekici olan, fiziksel görünümün, burada, kolektif bir hareketin işaretine dönüşme biçimidir: "Türümüzü mükemmelleştirelim[72]", "türümüzü zenginleştirelim[73]", "türümüzü korumaya alalım[74]". Eşi görülmemiş toplumsal ufuklar isteği yani, "tükenişe" "yıkıma[75]" karşı mücadele arzusu, 1760-1770'li yıllardan sonra, yavaş yavaş bir çağrı üzerine odaklanır: "suyuklarımızın ve ruhlarımızın bozulmuş kaynağını yenilemek[76]" doğmakta olan bir toplumu, eski toplumun karşısına koymak, görünümü değiştirmek, güçleri işin içine sokmak, donuk değilse de resmi olduğu söylenen eski teşrifatı reddetmek. Mesele, bir yaşam biçimine yönelir: fiziksel duruşun eski aristokratik modeli yerine, daha aktif bir model koymak, tavrı ve davranışı, güçlülüğün ve sağlığın işareti haline getirmek. Bu aynı zamanda, bir kuşak öncekilerin itibarını, bir kuşak sonrasının itibarıyla, babaların soyluluğu düşüncesini oğulların güçlülüğü düşüncesiyle değiş-

70) *A.g.y.*, s. 309.

71) C. de Peysonnel, *Les Numéros*, Amsterdam, 1783, II. cilt, s. 160. Ya da Rahip Galiani'nin 5 Eylül 1772 tarihli mektupta Diderot'ya yöneltilen sözleri, "Voyez de combien nous sommes énervés, amollis, dégradés", bkz. D. Diderot, *Œuvres*, *a.g.y.*, X. cilt, s. 951.

72) C. A. Vandermonde, *a.g.y.*

73) J. Faiguet de Villeneuve, *L'Économie politique. Projet pour enrichir et pour perfectionner l'espèce humaine*, Paris, 1760 yılı civarı.

74) Bibliothèque salutaire, *Préserver l'espèce humaine*, Paris, 1787.

75) J. C. Desessartz, *Traité de l'éducation corporelle des enfants en bas âge*, Paris, 1760, s. VI.

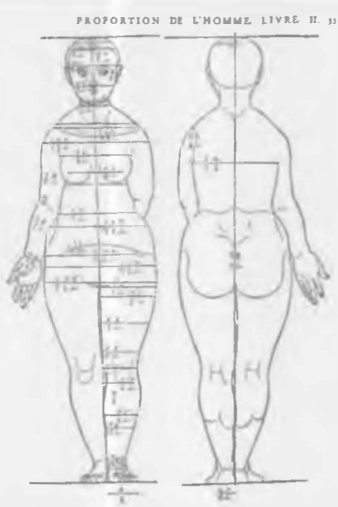
76) C. A. Vandermonde, *a.g.y.*, s. VII.

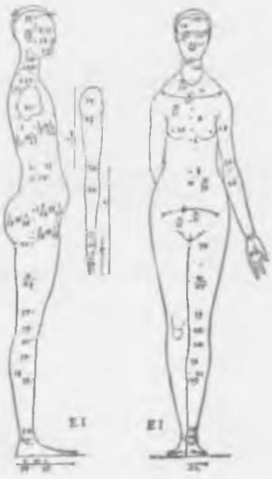
tirme sonucunu doğurur. Görünümü ve onun estetiğini, hükümet kaygısı mertebesine yükseltmek, beden, giyim, eğitim konusunda yeni bir bakış açısı telkin etmek için yeterince derin bir değişimdir.

XVIII. yüzyılın sonunda bu şekilde pek çok güzellik ilkesi ortaya atılır: tamamen bireysel olan çizgiler ve ifadeler ilkesi, daha kolektif olan yapılar ve anatomiler ilkesi. Aralarında bağlantı yok değildir, ama birincisinde duyarlılık ve duygu, ikincisinde de hijyen ve sağlık ön plandadır.



Bir yanda ışıltılı ve beyaz, diğer yanda koyu ve kurşuni bir ten. XVI. yüzyılda kadın, erkeğin karşısında mutlak güzelliği temsil eder.





XVI. yüzyılda, Dürer'in de aradığı ideal güzelliğin, oranları gösteren bir rakamla tanımlanması zorunluydu. Bununla birlikte bu rakamlardan "çok fazla" vardır.

Yürüyüş ve gezinti yerleriyle klasik dünyanın kent kültürü, dış görünüm ve sosyalleşme meselesini iyice öne çıkarır.







İç dünyaya erişme: klasik güzellik, XVII. yüzyılda, gözlerin ruhtan yansıttığı kabul edilen şeyi yüceltir. Vermeer'in kırmızı şapkalı kadını, şaşkın ve ışıltılı bakışını sergiler. Le Brun'ün yüzleri, gözlerin kırıştırılmasıyla farklı duyguları ifade ederler.



"Duygu dolu" güzellik: XVIII. yüzyılda, duygunun nüansları, duygu yelpazesi, güzellik gamına eklenir.

Bireyselleşen güzellik: "her yüz birbirinden farklıdır" der XVIII. yüzyılda Lavater. Öznellik güzelliğin kuralları arasına girer.





Arzu, XIX. yüzyılda başka türlü ifade edilir. Saç ve barındırdığı gizemler, güzelliğin işaretlerini derinleştirir.

1860'lı yıllara kadar, gövde, kadın siluetinde "kaide" biçimindeki bir elbisenin üstüne yerleşmiş olarak kalır.





Elbisenin ön tarafının profili 1870'li yıllardan itibaren düzleşse de, arkadaki kavis varlığını sürdürür.



1900'de elbiseler vücuda "yapışır", vücut hatları kumaşla iyice birleşir, bununla birlikte, zayıflığı ve kırılganlığı destekleyen kavisin estetiği varlığını sürdürür.



Buna karşın 1910'lu yıllarla birlikte, korsenin "ortadan kalkışı", vücut hatlarını ve duruşu akışkan hâle getirir. 1850 ve 1920 arasında kadın siluetinin yavaş yavaş uzamasında söz konusu olan giysi modasından daha çok beden ve hatlarıdır. Zayıflama eskiden olduğundan daha çok zorunlu hale gelir.



Korse inceltme makinesidir. 1900 yılı civarında elbiseler vücuda "yapışır" hâle geldiğinde korsenin de biçimi değişir: kalçaları sarar, esnekleşir. Ayrıca, aynanın değişmesi, güzelleşme pratiklerinin de değişmesidir.





Vous serez belle éternellement et toujours jeune..... Madame,

EN PORTANT UNE DEMI-HEURE PAR JOUR LES

APPAREILS DE BEAUTÉ



Masque idéal. *Prix.* 3 f.



Appareil du Pavillon, 25 f.



Mentonnière avec cou, 20 f.
Mentonnière sans cou, 15 f.
Front, 15 f. :: Loup, 15 f.

du DOCTEUR MONTEIL

Hygiéniste-Spécialiste

8, 10, Passage Choiseul, PARIS (Opera)

En caoutchouc radio-actif.

Ils préviennent ou suppriment radicalement rides, bajoues, pattes d'oie, double menton, taches, rougeurs, etc.

Embellissent, rajeunissent, s'appliquent parfaitement à tous les visages

La Ceinture " LA DÉESSE ", entièrement en caoutchouc, s'applique directement sur la peau et fait maigrir rapidement les hanches et le ventre sans médication ni régime.

" LA DÉESSE " supprime et prévient toute obésité, tonifie, affine et harmonise le corps.

SOUTIEN-GORGE assorti : **120** fr.

NOUVELLE CRÉATION

Bandes en caoutchouc radio-actif. Spéciales pour amincir les chevilles.

LA PAIRE : 40 frs

Demander notre Catalogue de Spécialités de Beauté.



Ceinture
" LA DÉESSE "
entièrement en caoutchouc.
Taille ordinaire : 150 fr.
Grande taille : 170 fr.
Mesures à donner :
largeur de la taille et des hanches.



APPAREILS RECTIFICATEURS DU NEZ
pour nez épais, gros du bout, longs, **28 fr**
Narines dilatées, épais, retroussés, **28 fr.**
pour nez bosselés, longs, de travers, **34 fr.**
Catal. fco **F. OLYMPIA, 10, rue Gaillon, PARIS (2e)**

XX. yüzyılın başında estetik bakıma daha büyük bir güven söz konusudur: kauçuk maskelerin, yüzleri zayıflattığı düşünülür.



Lastik korse ve sutyen, 1930-1940'lı yıllarda giyim kuşamın yeni araçlarıdır. "Hat", temel referans noktası olarak kendini dayatır. Sportif hareket, güzelliğin işareti olabilir.

1930'lu yıllardan itibaren güzelleşme araçları çeşitlenir. Minyatürleşir, her an el çantasında hazır bulunacak biçimde, aktif kadının hareketlerine uyarlanırlar.





1930'lu yıllarla birlikte hareket halinde güzellik söz konusudur: bacakları ve kolları saran dar mayo, gülen yüz, yarı açık ağız, olmazsa olmaz bronzlaşma.



XX. yüzyılın en başındaki Gibson kızı: Amerikalı kadın ve plaj, hareket halinde beden, dik ve narin duruş.





Saçını erkek saçı gibi kestirmiş Louise Brooks (1929):
hem rahat hem de estetik duruş.





Dal gibi (hava perisi-sylphide) siluet, dalgalanan beden; sinema da hareketi kullanır.

"Özgür" yıldız Brigitte Bardot, 1950'li yılların sonundan itibaren, erotiği ve özgürlüğü kişileştiren bir estetiği öne çıkarır.



Soldaki sayfa:

Sinema güzelliği yeniden keşfeder: ekranın ortasında aşırı boyutlandırılan yüz, yeniden çizilen kaşlar, parlak makyaj, ışıl ışıl uçuşan saçlar; gerçekdışından yardım alan gerçek.



Günümüz estetik cerrahisi: söz konusu olan artık düzeltme değil, kendini geliştirmedir.



Kasları geçici süre felç ederek kırışıklıkları düzeltmeye olanak sağlayan botoks, pek çok estetik cerrahi operasyonunun yerini almıştır: tüketilen güzellik, tehlikesiz güzellik?



Eşitlik bağlamında, "güzel cinsiyet" nosyonu anlamını yitirir. Fiziksel güzellik, "ebedi kadın"dan (ki bu da artık anlamını yitirmiştir) kurtulur. Erkek güzelliğinin yükselişi bundan ileri gelir.

IV. Kısım

"Arzulanan" Güzellik
(XIX. Yüzyıl)

Romantik güzellikle birlikte, yüzler derinleşir, gözler, tıpkı solgunluk gibi, ruha seslenişi, derin olanı anıştırmayı vurgular. Eugène Delacroix'nın kadınları, bakışlarını alacakaranlığa sabitlerler, Gaspard Fredrich'in kadınları ise sınırsıza[1]. Bu ufuk estetiğine bir özellik egemen olur: içsellik.

Bununla birlikte, vücut hatlarındaki yavaş ilerleyen bir alt üst oluş, XIX. yüzyıl güzelliğinde daha da önemli boyutlara ulaşır. "Alt", yüzyıl boyunca aşamalı olarak, daha önce sahip olmadığı bir önem kazanır. Fiziksel hatlar, daha bir buradalık kazanır: beden, "alt tarafı" yavaş yavaş dayatır. Bu, XX. yüzyılın başında, kendi katı zorlamalarından kurtulmuş, kendi çizgilerinin gözle görülür "basitliğine" bırakılmış fiziksel hatların zaferine kadar devam eder. Bunun sonucunda, fiziksel buradalık daha "bütünsel" hale gelir, daha dinamik ve daha esnek güzelliklere doğru yönelir. Figürler uzar ve esnekleşir. Bunun, kadının kamusal alanda daha kabul gören ve daha aktif bir biçimde var olmasının kanıtı olduğunu da söylemek gerekir.

1) Bkz. örneğin, E. Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1847 yılına doğru), Paris, Louvre Müzesi, G.-D. Friedrich, *Femme au soleil couchant* (1818), Essen, Museum Folkwang.

Bu daha görünür hale gelen anatomik çizgilerden başka bir kesinlik daha doğar: arzunun ikrarı, örneğin Zola'nın şeytani kahramanı Nana'nın güzelliği[2] ile onun uyandırmaya muktedir olduğu gizli güçler arasındaki doğrudan ilişki. Bu, güzellik tasvirlerini, yeni bir tür sonsuzluğa taşınan yeni anlatım zorluklarıyla karşı karşıya bırakır: hissedilen arzunun aşırılığı, gizemi değilse de anlaşılmazlığı, tam olarak ne olduğu sözle anlatılamayan "manyetizma".

Eskiden olsa olsa hoş görülen bir süslenme işini sistemleştiren ve bu işi meşrulaştırarak büyük ölçüde yaygınlaştıran güzelleşme yöntemleri, bu yavaş yavaş yeniden tanımlanan tasarrufların kanıtlarıdır. Bu, o zamana kadar neredeyse düşünülemez olan bir "hakkı" telkin eder: herkesin güzelliğe kavuşma hakkı. Tıpkı bu yapaylaşmada olduğu gibi, henüz çok kuramsal olan bu kavuşmada da değişenin, güzelliği keşfetme biçiminin ta kendisi olduğunu söylemek gerekir.

2) E. Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, "Folio", 1977 (1. baskı 1879).

1
Romantik Güzellik

Romantik güzellik, ilk başta fiziksel mükemmelliğin ölçütlerini çoğaltmaktan başka bir şey yapmaz: en uç noktasındaki içselliğin etkilerine ve aynı zamanda vücut biçimlerinin ana hatlarına daha yoğun bir ilgi söz konusudur. Bedene bakış, estetik detayları, işaretleri, sözcükleri çoğaltarak, kaçınılmaz olarak zenginleşir.

Siluetler değişir. XIX. yüzyılın başında, aristokratik ölçütlerin terk edilmesinin, profiller üzerinde sonuçları olur: eşi görülmemiş hatlar ve hareketler, daha pragmatik duruşlar, kuşkusuz gerçekleştirilmekten daha ziyade düşlense de özgürleşme ifadeleri.

GÖZLER VE SONSUZLUK

Romantik seyirci, öncellikle, daha istekli bir biçimde bir düşler ve düşünceler dünyasına dalar: kendini şiirsel tonlara, "birdenbire örtüsü kalkan gizli bir yaşamla şaşırtıcı yüzleşmelere[1]" bırakır. Heyecanı ve coşkusu dipsiz bir kuyudur. Devrimin dönüştürmeyi başaramadığı bir gerçeklik yüzünden

1) E. de Keyser, *L'Occident romantique, 1789-1850*, Cenevre, Skira, 1965, s. 148.

kuşkusuz hayal kırıklığına uğramış "zamane çocukları" düş yetiştirirler[2]. "Dalgın" yüzlerin, "gözleri melankoliyle dolduran[3]" yüzlerin", "hülyalı bakışlarında[4]" dünyayı "seyretmeye" olanak sağlayan yüzlerin çekimine kapılırlar. Buna artık daha serbest hale gelen gülümseme de eklenebilir: zira gülümseme "başka bir bakış, düşüncenin parıltısıdır[5]".

Özellikle gözler bilinçlerin dalıp yittiği o karşılaşmayı akla getirir: aşırı olanı, onun yarattığı heyecanı ifade etmenin yeni bir yolu, "sonsuzluğa açılan penceredir[6]" gözler:

"Yukarı yönelen bakışınız, tavanı gökyüzüne dönüştürüyor[7]."

O zaman yüz ifadeleri başka türlü anlatılır. İçsellik, sınırsızlığa yönelir. Madam de Mortsauf'un büyüsünü artıran budur: "İfade edilmeyen düşünceler, dışa vurulmayan duygular, acı sulara batırılmış çiçeklerle doluymuş gibi görünen yuvarlak, Mona Lisa'nınki gibi çıkıntılı alm[8]" ya da "aşka dair ciddi düşüncelerin[9]" güzelliğini birdenbire artırdığı Eugénie Grandet'nin büyüsü veya yüzü "düşünceyle daha da büyüyen[10]" Madam de Beaussant'ın büyüsü. İçeriden gelen bir güç, çizgilerin içine işler. Adeta ressamların ovalleri (Corot'nun *İncili Kadın*'ı[11], Courbet'nin Seine kıyısındaki "kızları"[12] ya da hepsinden daha çok, Ary Scheffer'in Petit Palais müzesindeki *Madame Caillart*'ı[13]) "ışıldar".

2) P. Courthion, *Le Romantisme*, Paris, Skira. 1961, s. 7, "Ce mal lancinant qui enfiévra le jeunesse du monde après la chute de Napoléon".

3) E. Sue, *Les Mystères de Paris*, Paris, 1843, I. cilt, s. 9.

4) A. de Vigny, *La Maison du berger* (1844), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1955, II. cilt, s. 182.

5) *Journal des dames et des modes*, 5 Ekim 1832.

6) C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1860), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1954, s. 913.

7) V. Hugo, *Les Rayons et les Ombres* (1840), in *Œuvres complètes*, Paris, tarihsiz, 17. cilt, s. 45.

8) H. de Balzac, *Le Lys dans la vallée* (1836), in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1951, III. cilt, s. 797. Bkz. A. Michel, *Le Réel et la beauté dans le roman de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 2001, "La beauté vient de l'âme", s. 159.

9) H. de Balzac, *Eugénie Grandet* (1833), in *La Comédie humaine*, a.g.y., III. cilt, s. 28.

10) A.g.y., *La Femme abandonnée* (1832), in A.g.y., II. cilt, s. 219.

11) C. Corot, *La Femme à la perle* (1866-1870), Paris, Louvre Müzesi.

12) G. Courbet, *Le Sommeil* (1866), Petit Palais Müzesi.

13) A. Scheffer, *Portrait de Madame Caillart, née Sipierre* (1850 yılı civarı), Paris, Petit Palais Müzesi.

Değişim izleyicinin kendisinden de ileri gelir: Aydınlanmanın daha önce gösterdiği[14] gibi seyircinin başka yerden gelen izleniminden daha çok, seyirci bilinci, yani bilincin güzelliğin etkisi altında olası değişimidir artık söz konusu olan. Félix Vendenesse'in Madam de Mortsauf'u gördüğü zaman yaşadığı deneyimdir bu: "Yeni bir ruh, alacalı kanatları olan bir ruh, larvasından çıkmıştı[15]." Félix kendini yeniden keşfeder. Tıpkı Julien Sorel'in Madam Rênal'i gördüğünde olduğu gibi: "Aşağı sınıflarda hiç rastlanmayan düşüncelerle dolu bu dokunaklı ve sade güzellik, ruhunun şimdiye kadar hiç farkına varmadığı bir yeteneğini ortaya çıkarır gibiydi Julien'in[16]." Artık etki, ne, XVI. yüzyılda olduğu gibi, Tanrı'nın keşfinin, ne de XVIII. yüzyılda olduğu gibi bir duyarlılığın keşfinin yarattığı etki değil, kendi kendini keşfin, yani, güzellik sayesinde birdenbire büyüyen bir içsellik bilincinin yarattığı etkidir[17]. Uzun zamandan beri güzelliği bir asalet ya da görkem artışına doğru yönlendirdiği kabul edilen eski "yüce" nosyonu, burada, neredeyse psikolojik bir keşfe, bir kişisel alanın genişlemesine, kendiliğin birdenbire "büyümesi" biçiminde ortaya çıkan derin duyguya dönüşebilir.

Bu, XIX. yüzyıl kültürünün, bireyi, o zaman kadar görülmemiş bir biçimde, üstelik onu günümüz insanına yaklaşacak derecede kendi kendine ne kadar açtığını gösterir. Bu izlek, günlüklerin yenilenmesini, duygusal maceralara yönelik ilgiyi, "ben"in[18] egemen olduğu yazıları beraberinde getirir. Romantik duyarlılık, deneyimlerde ve kişiler arası ilişkilerin ilkelerinde asırlık bir olgunlaşmayı yansıtır: "iç dünyayı[19]" keşfeder.

14) Bkz. yukarıda, s. 104.

15) H. de Balzac, *Le Lys dans la vallée, a.g.y.*, s. 786. Bkz. H. T. Finck, *Romantic Love and Personnal Beauty*, Londra, 1887, "Mental refinement", s. 324.

16) Stendhal (H. Beyle), *Le Rouge et le Noir* (1830), in *Romans et Nouvelles*, Paris, Gallimard, "La Pléiade" koleksiyonu. 1952,I. cilt, s. 282.

17) Bkz., Stendhal'de bu "dédoublement à l'auto-observation" konusuna P. Pachet, *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hatier, 1990, s. 81.

18) Bkz. *Victor Hugo, l'homme océan*, der. M.-L. Prévost. Paris, Bibliothèque nationale de France ve Seuil, 2002, s. 61.

19) L. Ferry, *Le Sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Éditions Cercle d'art, 1998 (1. baskı 1990), "C'est alors le monde intérieur qui doit constituer le contenu du monde romantique", s. 78.

SÜSLENMEYE ÖVGÜ

Düşüncelere ve hülyalara dalmış yüz de özel bir çalışmayla böyle olabilir. Yüz renginin düzeltilmesi, yapay beyazlık, XIX. yüzyılın başında daha iyi karşılanır. Bir seçme özgürlüğünün ortaya çıkması mümkün olur. Zaten "demokratikleşen" bir toplumun, her bireye, kendi kendisinin efendisi olma olanağı sağlaması gerekmez mi? Bu, hiç şüphesiz kuramsal olan ama Restorasyon ve Temmuz Monarşisi dönemlerinde daha da yaygınlaşan moda dergilerinin önem verdiği bir gerçekliktir[20]. Madam Girardin, 1836 ve 1848 yılları arasında, La Mode'daki düzenli yazılarında bundan bahseder: bir "istemsiz[21]" bir de "istemli", başka bir deyişle kaynağı zekâ ve bilgi olan "toplumsal[22]" bir güzellik vardır. Üstelik bu yapay güzellik, "çok fazla" kendiliğinden olduğu söylenen diğer güzellikten daha önemli ve değerlidir: "Güzel olmayı düşünen şu kadının yüz ifadesinin, bunu hiç düşünmeden zaten güzel olan diğer kadınınkinden çok daha hoş[23]" olduğu konusunda ısrar eder Madam de Girardin, Temmuz Monarşisi'nin Paris'inin caddelerinde ve mağazalarında gezen kadınları gözlemlerken. Modanın ve farların sırrı süs, bir saptamayı zorunlu kılar: "Güzellik sürekli gelişir[24]." Ayrıca, her ne kadar o zamana dek şüpheyle bakılsa da, bir sözcük önem kazanır: süslülük sözcüğü. Eskiden katlanılması zor ve aşırılık olarak görülse de[25] "süslülük" ustaca olursa, çekiciliği güçlendirebilir, kadınların üst-başına "güzel bir koku verebilir", "en ciddi güzelliklere sevimlilik[26]" katabilir, monotonluğu kırmaya yardım edebilir: "mutluluğu renklendirebilir[27]". XIX. yüzyılın ortasında *Journal pour tous*'un kendini dönüştürmeye yönelik "demokratik" çağrı olarak ortaya koyduğu da budur: "Tam bir özgürlük

20) 1820 ve 1845 yılları arasında on iki dergi ortaya çıkar; 1820 yılında *Le Journal des dames et des modes*, 1829 yılında *La Mode, revue des modes, galerie des mœurs*, 1842 yılında *Le Petit Messager des modes*.

21) D. de Girardin, *Lettres parisiennes* (1836-1848), Paris, Mercure de France, 1986, II. cilt, s. 335. Bkz. G. Houbre, *La Discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, Paris, Plon, 1997, "La toilette", s. 288.

22) D. de Girardin, *a.g.y.*, II. cilt, s. 336.

23) *A.g.y.*, s. 338.

24) *A.g.y.*, I. cilt, s. 455.

25) *Nouveau Dictionnaire français composé sur le Dictionnaire de l'Académie française, enrichi d'un grand nombre de mots adoptés dans notre langue depuis quelques années*'de "süslülük" "yapmacıklık olarak kalır, Paris, 2. cilt, 1793.

26) H. de Balzac, *Une fille d'Ève* (1839), in *La Comédie humaine*, *a.g.y.*, II. cilt, s. 81.

27) *A.g.y.*, s. 456.

içinde yaşıyoruz ve bu durum her kadına kendi güzelliği konusunda bir sorumluluk vermiştir: bu konuda artık mazeret yoktur...[28]"

İddia çok önemlidir, çünkü süslenmeyi hiçbir zaman olmadığı kadar meşrulaştırarak, örnek alınacak model izleğini de hiçbir zaman olmadığı kadar yeniler. İdeal olan artık bir tanrı vergisi değil sonradan kazanılandır. Hatta idealin "yaratılması" bile mümkündür. Gavarni'yi yorumlarken Théophile Gautier'nin ortaya koyduğu da budur: "siluetlerimiz değişiyor[29]". Ya da Baudelaire'in *Curiosités esthétiques*'te (Estetik İlginçlikler) yorumladığı: "Çağ, moda, ahlak, tutku[30]" güzelliğe yön verebilir. İnisiyatif, "günün modası[31]", eğilim, bunlar da her şeyi dönüştürebilir. "Anlayışlar kendi nüanslarını estetik yargılara yayar[32]" diye bir tespit yapar yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren *Encyclopédie moderne* (Modern Ansiklopedi). Tarih, zamansal kopuşların yani estetik sabitlerden ve zorunlu modellerden daha kolay vazgeçilmesine yardımcı olan altüst oluşun birdenbire farkına varılması haline gelen bir Fransız Devrimini geride bırakacak ölçüde, "daha çok keşfedilir[33]".

Artık, 1859 yılında Baudelaire'in, gizemli gücünün altını çizerek, onu bir gösteri, bir sanatla eş tutarak yeni bir sözcüğe, "makyaj[34]" sözcüğüne başvurmasının hiçbir şaşırtıcı yanı yoktur. Constantin Guys'ın çizdiği, örnek alınan kadınların hepsi, yay biçimindeki gözleri, mavileştirilmiş göz kabakları, çarpıcı dudaklarından tanınır[35]. Hepsi yüzlerini, yapay bir renkler ve çizgiler oyunuyla düzenler. Hepsi ortaya yapay bir güzellik koyar: "Bu siyah çerçeve, bakışı daha derin ve daha ayrıksı hale getiriyor, göze daha belirgin bir sonsuzluğa açık pencere görünümü veriyor; elmacık kemiğini alevlendiren kırmızı, gözbebeğinin parlaklığını daha da artırıyor ve güzel bir kadın yüzüne rahibenin gizemli tutkusunu ek-

28) *Journal pour tous*, 1857, s. 144.

29) T. Gautier, "Gavarni", *Œuvres choisies de Gavarni. Études de mœurs contemporaines*, Paris, 1846, I. cilt.

30) C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, a.g.y., s. 883.

31) T. Gautier, a.g.y.

32) M. Courtin, *Encyclopédie moderne*, Paris, 1821-1828, "Beau, beauté" maddesi, 4. cilt, s. 320.

33) A. Denis, I. Julia, *L'Art romantique*, Paris, Somogy, 1996, s. 20.

34) C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, a.g.y., bkz. XI. bölüm: "Éloge du maquillage", s. 911.

35) Bkz. *Constantin Guys, Fleurs du mal*, sergi katalogu, La Vie romantique Müzesi, Paris, 2002.

liyor[36]." Gözün çevresi üzerinde eskiden olduğundan daha çok çalışılır ve kimi zaman bir "antimon farı çizgisiyle[37]" çok ustaca uzatılır. Malzemelerin sayısı daha da artar, bahsedilen araçlar, "sırt fırçalarından" diş fırçalarına[38] daha da çeşitlenir. Bununla birlikte, yenilik özellikle farın anlatılma biçimindedir. İddia ettiği "aşma" (yalnızca bir bozukluğun düzeltilmesi değil, "alımın", kabul edilen, açıkça belirtilen gücünün derinleştirilmesi) etkisini içerir. Araştırma, düşünme, hazırlama ürünü olan bu güzellik, Baudelaire için, "süslenmenin ve modanın yapay çekiciliği etrafında birdenbire ortaya çıkmayı başaran modern güzelliği[39]" tamamına erdirir. Hatta her bireyi "kendini keşfetmeye[40]" zorlayan modernitenin temel bir karakteristiğidir.

Kozmetik ürünü ve far tüketimi de yüzyılla birlikte artar. Parfümcülerin katalogları, bu çok yavaş artışı yansıtır. 1830'lu yıllarda, Saint-Martin sokağındaki "Reine des fleurs"de Dissey ve Piver'in katalogu, yüzyılın ortasında Parisli bir işçinin günlük ücreti en fazla 3 franka ulaşabilirken[41], fiyatı 5 franktan başlayıp 84 franka kadar uzanan[42] "şişe içinde bitkisel rujlar" tavsiye eder. Buna karşın, ürünlerini "kullanımını" "toplumun tüm sınıflarında[43]" yayma savında olan Schoelcher "fabrikası", 1851 yılında, "beyaz toz" farın ve "kırmızı toz" farın bir şişesinin 1 frank yarım şişesinin 60 kuruş olduğunu gösteren büyük bir afiş dağıtır. "Parfumerie des familles", 1856 yılında, "parfümler, kremler, cilt kremi, cilt maskesinde yüzde elli indirim[44]" yaparak, ürünlerinin şatafatlı olmayan bir tanıtımını yapma konusunda ilklerden biridir. Son olarak, 1850 yılından beri Enghien sokağında yerleşmiş Emile Coudray'nin Saint-Denis'de kurulan "Buharla

36) C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *a.g.y.*, s. 913.

37) P. Villaret, *L'Art de se coiffer soi-même enseigné aux dames, suivi du manuel du coiffeur, précédé de préceptes sur l'entretien de la beauté et la conservation de la chevelure*, Paris, 1828, s. 165.

38) *A.g.y.*, s. 160-163.

39) C. Lancha, "Le peintre de la vie moderne", *Constantin Guys...*, katalog, *a.g.y.*, s. 107.

40) Bkz. Baudelaire'i yorumlayan M. Foucault, "Qu'est-ce que les Lumières?", *Dits et écrits*, IV. cilt, Paris, Gallimard, 1994, s. 571, "L'homme moderne, pour Baudelaire, est celui qui cherche à s'inventer lui-même".

41) G. Duveau. *La Vie ouvrière en France sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1946, s. 369.

42) *Catalogue des parfumeries superfines et savons de toilettes de la fabrique Dissey et Piver*, Paris, 1827.

43) A. Schœlcher, *Fabrique spéciale d'essences et de parfumerie surfine*. Paris, 1851.

44) Bkz. *La Mode, le bulletin des modes*. 1 Kasım 1856.

çalışan örnek fabrikasıyla[45]" büyük ölçekte kozmetik ürünler ürettiğini ilk kez ilan etmesi için 1868'i beklemek gerekir.

Bu durumda far, XIX. yüzyılın ortasında, toplumsal farklılıkların ince esaslarını yansıtabilir. *Sefillerin*, kişisel bakımını, yegane "mutlu süslenme dakikası" olan "kırık bir tarakla[46]" taranmayla sınırlayan Fantine'i gibi en yoksullar elbette hiç far kullanmaz. Tüm kanıtların suyu "kozmetik ürünlerin en iyisi olarak[47]" benimsettiği genç kızlar da far kullanmaz. Ayrıca bu, sürekli tekrarlanan, sürekli gösterilen bazı âdetlere de yol açar: "Zamane genç kızları, kimi zaman, yüz renklerini daha açık hale getirmek için tebeşir, arduvaz, öğütülmüş çay gibi şeyler yiyorlar[48]." Buna karşın, Madame Troloppe'un 1830-1840 yılları arasında Paris sokaklarında rastladığı "ustaca uygulanmış kırmızı tonlarının[49]" ya da 1845 yılında Bertall'ın çizdiği, [50] "evlilik yaşamının küçük sıkıntıları"ndaki genç kadının kırmızıyla renklendirilmiş yanaklarının gösterdiği gibi, far, tereddütlere ve kuşkusuz dirençlere rağmen popüler bir varlığa sahiptir. Yüzyılın ortasında konuyla ilgili olarak kendisine danışılan Amiens piskoposu, kendisi de konuyla ilgili olarak bölünen Kilisenin görüşünü anlatır ve ironik olmaya çalışır: "Meseleyi tam olarak çözecek kadar incelememiş biri olarak, ondan bir parça bir kenara koymanıza izin vereceğim[51]." Her ne kadar kelimenin kendisi başka yerde oldukça kabul görse de, her türlü "süslülüğe" kuşkulu bakan kırsal bir dünyada da direnç söz konusudur[52]. Örneğin *L'Ouvrier*'nin (İşçi) öykülerinden birinde "şehirden geri dönen" Sidonie, Jules'un basit bir çiftçi olan babası tarafından aşağılanır: "Kendine bakmayı çok seviyor ve son derece süslü[53]." Şu sert uyarı bundan kaynaklanır: şehirli "süslülerin" maceralarının sonu her zaman hayal kırıklığıdır. Emma Bovary'nin düğününe gelen genç kadınların hepsi, sadece "gül

45) E. Coudray, parfümcü, *Catalogue*, 1868.

46) V. Hugo, *Les Misérables* (1862), Paris, Garnier-Flammarion, 1967, I. cilt, s. 210.

47) Bkz. I. Bricard, *Saintes ou pouliches, l'éducation des jeunes filles au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1985, s. 192.

48) I. Bricard tarafından alıntılanan Lola Montes, *A.g.y.*

49) "Les modes de Paris jugées par Mistress Trollope", *Le Journal des dames et des modes*. 10 Şubat 1836.

50) Bertall (C. A. d'Arnoux), *Les Petites Misères de la vie conjugale par H. de Balzac*. Paris, 1845, BnF. Cabinet des estampes.

51) Comtesse Drohojowska, *La Vérité aux femmes sur l'excentricité des modes et de la toilette*. Paris, 1858, s. 20, alıntılayan: I. Bricard. *a.g.y.*, s. 193.

52) Bkz. yukarıda, s. 152-153.

53) *L'Ouvrier*. 1862, s. 400.

briyantiniyle yağladıkları saçlarıyla" süsledikleri "pembe pembe[54]" ve yapay olmayan yanaklarından memnun değil midirler?

Seçkin gruplarda ise toplumsal ayrım, altı siyah renkle çizilen gözlerle artar: örneğin, 1865 yılında *La Lecture interrompue*'de (Yarıda Kalan Okuma) Corot[55] tarafından resmedilen mücevherli kadının pürüzsüz bir yüzü, kalkık kaşları, XIX. yüzyılın başında o kömür karasını henüz bilmeyen bir bakışı derinleştiren gölgelendirilmiş kirpikleri vardır. Son olarak daha seçkinler: kaşlar çok titiz bir biçimde yeniden şekillendirilir, kirpikler iyice dikkat çekici hale getirilir, tıpkı 1856 yılında Le Gray'ın[56] fotoğrafladığı İmparatoriçe Eugénie'ninkiler gibi gözlerin ovali uzatılır. XIX. yüzyılın ortasında far, tam olarak "makyaj" haline gelmiştir: yalnızca renklere ve yüz rengine değil, hatlara, çizgilere yöneliktir. Bu hünerli mimari, katmanları ve seviyeleri bağdaştırır: öncelikle "tuvali hazırlamak[57]" için, daha sonra fondöten olarak adlandırılacak sıvı ve sütümsü beyaz, daha sonra, "renkleri güçlendiren ya da hafifleten[58]" gül pudrası, son olarak, hatları düzeltmek için "hafifçe ıslatılan" fırçayla altı çizilen bazı hatlar. "Soluk veya canlı ya da al al olamadığı[59]" için yadırganan bir kadın yüzü üzerine sayısız eleştiriye yol açar far, ama toplumsal farklılıkları gözler önüne serer, hiyerarşileri derinleştirir.

"KAVİS" VE SÖZCÜKLER

Bütünsel vücut hatlarını, kıvrımlarını, detaylarını ifade eden sözcükler de XIX. yüzyılla birlikte zenginleşir. Ek bir referans kadın siluetini özgünleştirir: "kavis", "sırtın alt tarafına" "görkemli[60]" biçimini veren eğim. Tümüyle yeni bu kavis sözcüğü, duruşları anlatan ifadelerin son derece

54) G. Flaubert, *Madame Bovary* (1857), in *Œuvres*. Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1958, I. cilt, s. 349.

55) C. Corot, *La Lecture interrompue* (1865), Art Institute of Chicago.

56) Bkz. G. Le Gray, *L'Impératrice Eugénie en prière*, 1856, G. *Le Gray. catalogue d'exposition*, der. S. Aubenas, Paris, BnF, 2002, s. 132.

57) C. James, *Toilette d'une Romaine au temps d'Auguste et conseils à une Parisienne sur les cosmétiques*, Paris, 1866, s. 246.

58) *A.g.y.*, s. 247.

59) *A.g.y.*, s. 249. Constantin James 1866 yılında "makyaj" sözcüğünü kullansa da Alphéc Cazenave 1867 yılında o çok okunan kitabında (*La Décoration humaine, hygiène de la beauté*, Paris, 1867) bu sözcüğü kullanmaz.

60) H. de Balzac, *Béatrix* (1844), in *La Comédie humaine*, *a.g.y.*, II. cilt, s. 377.

inceldiğini gösterir. Duruşun güçlerinin ve dengelerinin daha derin bir biçimde analiz edildiğini de gösterir: kadın endamının, daha zarif olması için sırtın alt tarafının uzun olması gerekir, esnekliğin ve dikeyliğin artması için karın bölgesine kıvrım ve boşluk vererek destek alması gerekir. Artık, uzun zamandan beri belin kavisinin altını çizen elbise değil, anatomik esnekliktir: kalçaların kendine has gerginliği, kassal ve eklemsel işleyişi. Kavis bu şekilde dile gelmeli kendini göstermelidir: "Kadının bedeni ne kadar ince, kavisli, esnek olursa, onu kollarımızın altına o kadar kolay alırız[61]." Alexandre Dumas'nın 1820'li yıllarda âşık olduğu genç kadın da tam olarak böyledir: "kışkırtıcı göğsü, kavisli kalçaları, ateşli bakışı[62]".

Bu izlek, yeni kesinliğin altını çizen Balzac'ın metaforlarında kendini gösterecek kadar sıradan hale gelir. *La Fille aux yeux d'or*'un (Altın Gözlü Kız) profilini değerli hale getirir: "Yarış yapmak için yapılmış bir korvetin kavisli endamı, ince uzun endamı[63]." *La Fille d'Ève*'in (Havva'nın Kızı) profilini "kurtarır": "Orta boyluydu, obezliğin tehdidi altındaydı ama yeterince kavisliydi ve her şeyi yerli yerindeydi[64]." Partnerlerin ilk kez birbirine sarıldığı yeni bir dans olan vals dansında[65], kavis kadının değerini artırır: "Kolum, yuvarlak, kavisli ve devinen bir endama sarılmıştı[66]." Kavis, XIX. yüzyılın başlarındaki bir moda dergisine göre, çok basit bir biçimde, "endamın fizyonomisini[67]" oluşturur.

Burada kavis kadın estetiğinin merkezindedir: onun kırılganlığını olduğu kadar mükemmelliğini de yansıtır: güçlü olmaktan daha çok hafif vücut hatları, hareketin doğrudan bir basitliğinden uzak, duruşu ve dekoru destekler. Bu görkemli ama aynı zamanda kırılgan imge, ölçülü deviniminde, oyuk formunda, iç içe geçmiş şıklığı ve güçsüzlüğü bağdaştırır. Aydınlanma ile birlikte keşfedilen cinsel farklılıkları, özellikle de kadın baseninin farklılıklarını artırır: daha geniş kalçalar, daha belirgin

61) E. Chapus, *Théorie de l'élégance*. Paris, 1844, s. 56.

62) A. Dumas, *Mes mémoires* (1802-1856), Paris, Laffont, "Bouquins", 1989, I. cilt, s. 341. Bkz. izleğin uluslararası hale gelmesine: A. Walker. *Female Beauty. Being a complete analysis and description of every parts of woman's forms*, New York, 1853. Walker kadında "daha çukur bir sırt *[hollow]*" erkekte "daha geniş bir böğür" olduğundan bahseder, s. 74.

63) H. de Balzac, *La Fille aux yeux d'or* (1835), in *La Comédie humaine*, *a.g.y.*, s. 67. Bkz. B. Vannier, *L'Inscription du corps chez Balzac. Pour une sémiologie du portrait balzacien*. Paris, Klincksiek, 1972.

64) H. de Balzac, *Une fille d'Ève* (1839), in *La Comédie humaine*, *a.g.y.*, II. cilt, s. 104.

65) G. Houbre, *a.g.y.*, "La danse, trait d'union entre les deux sexes", s. 210.

66) A. Dumas, *a.g.y.*, I. cilt, s. 348.

67) *Longchamp, revue de mode*, 31 Temmuz 1840.

bel profili. Kadın anatomisi, kadını hiçbir zaman olmadığı kadar doğurmaya yazgılı kılarak, açık bir biçimde bir amaca bağlı kalır[68]: "Erkekte [basenin] yapısı güç imgesi verir, kadınınki ise doğurmaya ilişkin yönünü gösterir[69]." İmge, doktorun, terzinin, gezginin bakışına yön verecek biçimde güçlenir: Prichard, Pecherais[70] kadınlarının çirkin olduklarını çünkü "erkeklerinkine benzer bir yapıya[71]" sahip olduklarını söyler, d'Orbigny, Chiquito'lu[72] kadınlarının da çirkin olduğunu çünkü "gövdenin boydan boya aynı çapta[73]" olduğunu ileri sürer. Avrupalı kadınlar ise tartışılmaz bir farklılığa ve "hatlarda bir genişliğe[74]" sahiptir. İzlek sıradanlaşmıştır: Kadınlarda "bu kısımlar çok daha hacimli, çok daha yuvarlak ve çıkıktır[75]." "Muhteşem endam[76]", biçim ve sözcük açısından zenginleşmiştir: kavis, kalça genişliği, bel inceliği.

BURJUVA PROFİLLER

Kavis ve onun tasvirlerinin çok ötesinde, sözcüklerin çok ötesinde, XIX. yüzyılla birlikte siluet de (dengesi ve çerçevesi) ağır basmıştır. Profil, yeniden oluşturulur. Bu kesindir. Aristokrasinin fiziksel modeli alaşağı edilir. Öncelikle erkeğinki: artık "asil" bir yüksekliği gösteren öne doğru çıkık karın, geriye doğru çekilmiş omuzlar değil, bir "burjuva" kararlılığını anlatan dik, sağlam büst, geriye doğru çekik karın ve iyice sıkılmış beldir söz konusu olan. Artık yay gibi bir profildeki onur değil, güçlü bir gövdedeki dirilik öne çıkar: kuşkusuz daha az kibir daha çok etkililik. Duruş açık bir biçimde etkin olduğundan, büstün genişliği, gücün ve kapasitenin işareti olarak ortaya çıkar. Her şey yüzyılın başıyla birlikte değişmiştir, her şey, örneğin yeni redingotu, (diklikleri, çizgileri, dikeylikleri bakımından)

68) Bkz. L. Bland. *Banishing the Beast, Feminism, Sex and Morality*, Londra-New York. Tauris Park Paperbacks, 2001. "The afflictions of Reproduction", s. 63.

69) *Dictionnaire de médecine*, Paris, 1821, "Bassın" maddesi, 3.cilt, s. 284.

70) Orta Amerika'da yaşayan bir halk (ç.n).

71) J.-C. Prichard. *Histoire naturelle de l'homme*, Paris, 1843 (İngilizce 1. baskısı 1837-1841), II. cilt. s. 199.

72) Orta Amerika'da yaşayan bir halk (ç.n).

73) A. d'Orbigny, alıntılayan: J.-C. Prichard, *a.g.y.*, II. cilt. s. 217.

74) F.-E. Guérin, *Dictionnaire pittoresque d'histoire naturelle*, Paris, 1839,IV. cilt, s. 9.

75) F. Menville de Ponsan, *Histoire philosophique et médicale de la femme*, Paris, 1845, II. cilt, s. 155.

76) Stendhal (H. Beyle), *a.g.y.*, s. 371.

geleneksel yelekten ayırır. Omuzlar, kocaman sırtlarda genişler. Bağır, dar bir karın üzerinde dışarı doğru çıkıntı yapar. Kemer, özellikle, daha iyi kademelendirmek için yapılmış olan ve 1836 yılında *Dictionnaire des ménages*'ın (Ev Ansiklopedisi) tavsiye ettiği "tokalı[77]" kemer yaygınlaşır. Karşıtlık o kadar belirgindir ki, kıyafetlerin etek kısımları kimi zaman iki bölmeye ayrılır ve hatta hacmini ve sıkılığını artırmak için "kapalı uçlarda bombeler[78]" oluşturacak biçimde içi kumaş parçalarıyla doldurulur ve beller kemerlerle iyice sıkılmıştır. Bel kısmı dar, gövde kısmı geniş redingotun simgeleştirdiği şey budur. "Temel parça[79]" haline gelen, elbisenin altından çıkan bir büstü aşırı bir biçimde vurgulayan jilenin simgelediği şey budur: "Bana bir erkeğin jilesini gösterirseniz, size kim olduğunu söylerim[80]." Bağır, örneğin Besançon müzesindeki Ingres'in resmettiği giysiye ışık veren geniş büstüyle *Desdéban* portresinde[81] egemendir, tıpkı Victor-Hugo müzesindeki Devéria'nın resmettiği, omuzlara ve kollara taşan upuzun yakasıyla *Dumas* portresinde[82] olduğu gibi. Erkek silueti dönüşmüştür: göğüs aşırı bir biçimde yuvarlaklaşmış, karın iyice sıkılmıştır[83].

Aynı şekilde kadın silueti de dönüşmüştür: genişlemiş bir büstte sıkılmış bel, tarlatanları geçmişteki büyüklüğüne yeniden kavuşan elbise, bölünmüş iki bölmeyi bele göre daha düzgün yerleştirmek için kabarık kollar, "çan biçiminde etek", dar bel[84]. Son olarak, daha belirgin omuzlar, kıvrımlara boğulmuş kalçalardan dışa doğru çıkıntı yapar. 1835 yılında *Journal des jeunes personnes*'da tasvir edilen on kadar kadın silueti, bunu olabilecek en yoğun biçimde gösterir: aynı "kış tuvaletleri" gibi "yaz tuvaletleri". Elbisenin büzgüleri ve katları Devrimin daha görünür hale getirdiği hatları gizler. Burada toplum ahlakı geleneğini yeniden bulur, görünüş ambalajlarını yeniden kavuşur. Giysi, vücut hatlarına, onları "çarpıtarak" kendini dayatır: bedenin alt kısmı, astarların, çemberlerin

77) A. Dubourg, *Dictionnaire des ménages. Répertoire de toutes les connaissances usuelles*. Paris, 1836, "Ceinture" maddesi, s. 132.

78) *La Silhouette*, 1830, s. 25. Bkz. J. Harvey, *The Men in Black*, Londra, Reaktions Books, 1997, s. 195.

79) L. Maigron, *Le Romantisme et la Mode*. Paris, Champion, 1911, s. 69.

80) A. Dumas, T. Gautier, A. Houssaye, *Paris et les Parisiens au XIX^e siècle*, Paris, 1856, s. 439.

81) J. A. D. Ingres, *Jean-Baptiste Desdéban* (1830 yılı civarı), Besançon Müzesi.

82) A. Devéria, *Alexandre Dumas* (1830), Victor-Hugo Müzesi.

83) H. Raisson, *Code de la toilette, manuel complet de toilette et de l'hygiène...*, Paris, 1829, s. 68: göğüs "tuvaletin tüm parçalarının bir araya toplandığı bir merkez" haline gelir.

84) L. Maigron, *a.g.y.*, s. 180.

ve kenar işlemelerinin içinde, *La Mode* dergisinin görüp "şaşakaldığını[85]" söylediği, Beaux-Arts'ın yöneticisinin, büyüklüğü ve saygınlığı tehlikeye atan "estetik[86]" bir çizgi olarak gördüğü, elbiselerin bu "sonsuz kabarıklığı[87]" içinde kaybolur. Sonuç elbette gövdenin hacmini de artırmaktır: o "daha geniş omuzların planı", tıpkı 1839 yılında "Paris'in en güzelleri[88]" arasında sayılan Madam de Hon'da olduğu gibi. 1835 yılının ekim ayında *Journal des jeunes personnes* tarafından, üst kısmının genişliği alt tarafının genişliğinin iki katını geçen, üçgen biçimi daha belirgin hale getirilmiş bir korsajla resmedilen o "ekose kumaştan alt giysisi[89]" de bunun sonucudur. Büst üst tarafa doğru açılır: omuzlar iyice sıkılmış bir bel üzerinde genişler.

Bağrın altını çizmenin şu yeni biçimi üzerinde durmak gerekir: bir kas ve solunum sistemi adeta egemen olur, her ne kadar modacılar, bunu uyguladıkları halde, üzerine hiçbir yorum yapmasalar da. Buna karşın doktorlar ve fizyologlar, XVIII. yüzyılın sonunda oksijenin ve hayati öneminin keşfinden sonra bu konuda değerlendirmeler yaparak bu meseleye gönderme yaparlar: "Göğüs ne kadar geniş olursa, ciğerler o kadar geniş, kapasiteleri yüksek[90]", içeri çekilen hava o kadar çok olur, canlılık o kadar artmış görünür. Ciğerler birdenbire, bir "motor", ateş ve enerji kaynağı haline gelir, öyle ki Lavoisier'nin ardılları kendilerini bunu göstermeye adar: "Solunum aygıtı, hayvani sıcaklığın etkenidir[91]." Göğsün büyüklüğü, birdenbire endişeleri ya da umutları bir noktada toplar: tehlike işaretleri, XIX. yüzyılın başında "çok fazla" dar biçimli, "solunum rahatsızlığına ve soluk tıkanmasına mahkûm[92]" veremli göğüsler üzerinde toplanır. Kendilerine özgü tükenmişlikleri solunum tükenmişliği olarak yorumlanan yaşlı kişinin siluetinde toplanır: Söz konusu olan, "enine genişliği" en yaşlı kişilerde "neredeyse hiç[93]" görülmeyen göğsün çökmesi imgesidir. Zayıflığı göstermek için yeni hesaplamalar yapılır: örneğin, Villermé'nin,

85) "Le bouffant des robes", *La Mode, revue politique et littéraire*, 1845. s. 251.

86) C. Blanc, *L'Art dans la parure et dans le vêtement*, Paris, 1875, s. 78.

87) "Le bouffant des robes", *La Mode, revue politique et littéraire*, 1845. s. 251.

88) *Les Plus Belles Femmes de Paris*, Paris, 1839, alıntılayan: *Le Petit Messager des modes*. 16 Nisan 1880.

89) *Journal des jeunes personnes*, 1835. s. 332.

90) C. Chaponnier, *La Physiologie des gens du monde*, Paris, 1829. s. 114.

91) C.-J.-F. Richard, *Traité sur l'éducation physique des enfants*, Paris, 1843, s. 222.

92) M. Courtin. *a.g.y.*, 18. cilt, "Poitrine (mal de)" maddesi, s. 457.

93) *Dictionnaire de médecine, a.g.y.*, 20. cilt, "Thorax" maddesi, s. 203.

1840 yılındaki araştırmalarında[94] ilk kez bir dizi kontrolden geçirdiği fabrikada çalışan çocuk işçilerde çok aşırı derecede küçük olan göğüs çevresi ölçülür. Uzun zamandan beri özentisiz bir iş olarak kalmış "beden ölçümü", birdenbire vücudun yanaylarına ve engebelerine yoğunlaşır.

Büstün, etkisi ölçülmeye başlanan çökmesiyle yaşam uzaklaşır. Buna karşın, rolünün altı adeta daha çok çizilen göğüs hacminin artmasıyla yaşam serpilir: göğüslere yönelik ilgi XIX. yüzyılda belirgin hale gelir, her ne kadar doktorlar göğüslerden terzilere göre daha fazla bahsetseler de. Güzellik, gelişmiş bir büst gerektirir.

Bilimler ve teknikler, XIX. yüzyılın başında, tümüyle pratiklerin çok uzak bir referans noktası olarak kalarak, anatomik açıklamaları da yenilerler. O zamana dek görülmemiş bir sözcük olan "station" (duruş) fizyologun ya da doktorun sıradan bir konusu olan silueti ve onun kaldıraçlarını tanımlar[95]. Güçleri gösterir: bir kaslar ve gerginlikler dinamiği, tıpkı Aydınlanmanın yarım yamalak sezinlediğine benzer kurulmuş ve ayarlanmış bir bütünlük. Devindirici etkililiğin gereklerine boyun eğen bedeni çağrıştırır. Daha da fazlası insanı hayvan sınıfına yeniden yerleştirme kaygısını çağrıştırır: türleri karşılaştırmak, "yapılarının ana hatlarını[96]" ortaya koymak, hayvansal "dik durmanın" temelini incelemek. Bu, "canlı formlarının bilimi[97]" haline gelen bir "morfolojiyi" esinler. Bu, "kas eylemiyle durmadan ayarlanan uzun kaldıraç[98]" olarak benimsenen bir profili açıklar. Kesin olarak bir bilim oluşur: etkinlikle, dayanakların gerginliğiyle, belin sıkılmasıyla, sırtın dikliğiyle belirlenen duruş, "karın kaslarının ve kalçalardan çıkan tüm kasların", dikeyliği iyice özgüleştirmek için Cuvier tarafından altı çizilen o "önemi[99]", ya da "dik duruşun[100]" engellerinin altını daha iyi çizmek için Richerand tarafından anlatılan "çıkık karnın" o anomalisi.

94) L. R. Villermé, "Stature, conformation et santé des enfants et adolescents employés dans les mines de houille de la Grande-Bretagne", *Annales d'hygiene*, Paris, 1843, s. 33.

95) Bkz. *Dictionnaire de médecine, a.g.y.*, "Station" maddesi, 19. cilt, s. 484-503: bkz. *Abrégé du dictionnaire des sciences médicales*, Paris, 1826, "Station" maddesi, 14. cilt, s. 434-439.

96) G. Cuvier, *Le Règne animal distribué selon son organisation*. Paris, 1836(1. baskı 1816). I. cilt, s. 5.

97) *Dictionnaire de la conversation*, Paris, 1857. 13. cilt, "Morphologie: étude scientifique des formes des êtres naturels" maddesi.

98) *Dictionnaire de médecine, a.g.y.*, "Station" maddesi, s. 497.

99) G. Cuvier, *Leçons d'anatomie comparée*. Paris, 1805, I. cilt, s. 477.

100) A. Richerand. *Nouveaux Éléments de physiologie*, Paris, 1802. II. cilt. s. 273.

XIX. yüzyılın başında yeni jimnastik kitaplarına yerleştirilen büst resimleri, kabarık göğüsler, dik omuzlar, zayıf karınlar, duruş konusundaki bu daha bilinçli ısrarı doğrular[101]. Etkililik teminatı veren, çalışmayı önemseyen, çalışkanlığa duyarlı jimnastik kültürü, hareketlerin genel biçimlerini ve bunların etkilerini her kas için ilk kez ayrı ayrı belirler. Ve yine ilk kez, başın duruşunu düzelttiği, bacakların gücünü artırdığı, gövdenin gelişimini düzelttiği kabul edilen, her kas için ayrı ayrı lokal egzersizler belirler. Bu, siluetin estetik ölçütleri arasına gücün ve gerginliğin işaretlerini ekler. Ölçülü, az kullanılan, 1840'lı yıllarda bazı yatılı okullarda kalan genç kızların faydalandığı bilgi[102], Clias'ın estetik referansın altını çizmek için "callisthénie[103]" (beden eğitimi) de dediği bu jimnastik, ne olursa olsun, yüzyıl başının güzellikle ilgili gravürlerinde ve kitaplarında varlığını korur. Bu ölçülü bilgi, bir yüz jimnastiğinin öncüllerinin kurgulanmasını da sağlar: 1840'lı yıllarda Charlemagne Defontenay, "yapıştırıcı tafta" ile yapışkanlık kazanmış ipler yardımıyla yüzün farklı kısımlarını hareket ettirmeye olanak sağlayan zahmetli bir araç icat eder. Bu kısımlar, daha sonra, etlere ve kaslara arzulanan formları vermek için gerilir. Böylece, "callisthénie"nin yanında bir "calliplastie[104]"nin de (yüz jimnastiği) ortaya çıkması mümkün olur.

PARİSLİ KADIN, "FAAL" KADIN

Başka bir değişim, XIX. yüzyılın duruşları ve siluetleri üzerinde kuşkusuz daha fazla etkiye yol açar: bu değişim kadınla, onun "yeni" ya da varsayılan özgürlükleriyle ilgilidir. Bu değişimi bir figür gözler önüne serer: sayısız yorumun ve akıl yürütmenin konusu olmuş Parisli kadın. Kişilik yenidir, örnek olarak öne çıkmış ve "uygarlık tipi[105]" olarak düşünülmüştür. Taşra

101) Bkz. M. Spivak, "Francisco Amoros y Ondeano, précurseur et fondateur de l'éducation physique en France (1770-1848)". *Le Corps en mouvement*, der. P. Arnaud, Toulouse, Privât, 1981.

102) Bkz. L. de Savigny, *Le Livre des jeunes filles*, Paris, 1846. s. 104. Bkz. "Education physique, gymnastique des jeunes personnes", *Journal des jeunes personnes*, 1833, s. 220, ve A. Dubourg, *a.g.y.*, "Gymnastique" maddesi.

103) P.-H. Clias. *Callisthénie ou somascétique naturelle appropriée à l'éducation physique des jeunes filles*, Paris, 1843.

104) C. Defontenay, *Essai de calliplastie. étude sur les formes du visage*. Paris, 1846.

105) L. Gozlan, "La Parisienne", *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens*, Paris, 1843, I. cilt, s. 44.

kıskançlığını üzerinde toplayan, bir şehrin ışıltısını yükselten Parisli kadın, havalı, kendinden emin olmayı becerir. Bir çevrenin ağır bastığının simgesidir: başkent, artık krallara yakın olduğu için taşradan üstün değildir, ne hükümdarın merkezini ne de hatta asiller topluluğunu temsil eder, buna karşın politik inisiyatifle ve gücün kaynaşmasıyla hâkim olur[106]. Bu, Paris'te güzelliğin en uç modelleriyle karşılaşacağına inanan, "büyük bir mutlulukla bir gün Parisli genç kadınlarla tanıştırılacağını, herhangi bir görkemli eylemle onların dikkatlerini çekeceğini[107]" düşünen Julien Sorel'in hayallerini değiştirir. Taşranın "sıkıntısı" kadına "güzelliğini kaybettirse[108]" de, başkentin daha yaratıcı, daha dikkat çekici varlıklar yaratacağından emindir Balzac. Kültürel ufuk daha ağır basmıştır. Hızla artan nüfusu, taşra karşı-devrimi karşısındaki zaferi, her türden gruplaşmalarıyla XIX. yüzyılın başının Paris'i, hem ekonomik ve politik kararların hem de estetik ve zihinsel güçlerin merkezi olarak öne çıkıp yücelir: sonunda, "ışıkların şehri[109]" olarak, örnekliği ve güzelliği[110] kendi üzerinde toplar.

Bunun fiziksel sonuçları hatırı sayılırdır: öncelikle bir karşıtlık anlayışı, hafiflik ve ağırlığı, canlılık ve uyuşukluğu karşı karşıya koyar. Parisli kadın, bir taşra gevşekliğinden çok farklı olan bir hareketlilik ve akıcılık anlayışıyla kendini benimsetir: "Keskin zekâ ve esneklik, işte avantajlarından ilk ikisi[111]." Vücut hatlarını gözler önüne seren, dantelleri sallayan, "siyah ipekten uzun giysinin altında çekici bir sallantıya[112]" yol açan yürüyüş sonunda baskın karakteristik[113] haline gelir. Yüksek düzeyde Paris'e özgü olan "yürüyüşün dehası[114]", bir dünyayı seferber eden "tek[115]" yürüyüş

106) Bkz. A. Martin-Fugier, *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848*, Paris, Seuil, "Point", 1993 (1. baskı 1990), "Deux visions de la mondanité". s. 15.

107) Stendhal (H. Beyle), *a.g.y.*, s. 239.

108) H. de Balzac, "La femme de province", in *Les Français peints par eux-mêmes*, I. cilt, Paris, 1840-1842, s. 3.

109) A.-J. Tudesq, "La France romantique et bourgeoise", G. Duby, *Histoire de la France*, Paris, Larousse, 1971, II. cilt, s. 360.

110) Bkz. K. Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, EHESS, 2001 (1. baskı 1993), s. 105 vd.

111) P. Perret, *La Parisienne*, Paris, 1868, s. 23.

112) H. de Balzac, "La Femme comme il faut", in *Les Français peints par eux-mêmes*, *a.g.y.*, I. cilt. s. 26.

113) Bkz. C. Nesci, "Balzac ou la séduction du corps passant", *Or bis Litterarum. International Review of Literary Studies*, no. 6. 2000.

114) H. de Balzac, "La Femme comme il faut", in *Les Français peints par eux-mêmes*, *a.g.y.*, I. cilt. s. 26.

115) P. Perret, *a.g.y.*, "Cette démarche est unique au monde", s. 27.

biçimidir de aynı zamanda. Parisli kadın hiçbir zaman olmadığı kadar, kendini bir ayak taşıma sanatıyla gösterir. "Askerin kılıcına sadık olduğu gibi o da bacağına sadıktır[116]". Aşırı bir akışkanlıkla, adımına bir yükselme edimi niteliği vererek, daha hareketli olduğu söylenen bir şehir uzamına yanıt verir: bütünsel bir görünümüm işareti, güzelliği sergilemenin yerinde duramayan ve ustaca bir biçimidir bu.

Bununla birlikte, bu görünüm daha fazlasını akla getirir. Özellikle Parisli kadın, 1830'un kadını, "dişi aslan" , egzersize ve uğraşıp didinmeye meraklı etkin ve hareketli bir güzelliği eşitlik izleği üzerine kurma iddiasındadır. *Les Français peints par eux-mêmes*'de (Kendi Gözleriyle Fransızlar) tasvir edilen dişi aslan Madam Dureynel, örneğin "yasaların ve geleneklerin erkeğe verdiği tüm hakları ve ayrıcalıkları[117]" istemez, buna karşın, genelde kendi cinsiyetine yasaklanmış etkinliklerin, bir hareket özgürlüğü veren, aşırı bir rahatlığa olanak sağlayan etkinliklerin ("şık erkeğin zevkleri, âdetleri, tarzları, yorgunlukları, duruşları, küçük kusurları, gülünç yanları, çekicilikleri[118]") paylaşımını ister. Okçuluk, eskrim, ormanda koşu, yüzme okulunda yüzme, gazeteleri ayrıntılı bir biçimde okuma gibi yüzlerce pratiğe girişir. Egzersizlerinden, "hareketlerin yardımı ve güzellik için faydalı bir eğlence[119]" umarak, kadın milletinin genelinden farklı hareket ettiği iddiasındadır. Bununla birlikte, duruşlarında ve tavırlarında henüz bir değişim yoktur.

Bunlar elbette geniş bir biçimde düşsel etkinliklerdir. Yapılmaktan daha çok düşlenirler, gerçekleştirmekten daha çok tavsiye edilirler. Gösterişçi, "verimsiz" bir kadınlık imgesinin sürmesine yol açan bu etkinlikler, kültürel bir revizyon öngörüsünün, bir statü değişimi konusunda muğlak beklentinin ifadeleridir, oysa, gerçekler ve adalet, "kocasının erki altına" yerleştirilmiş, "çeşit çeşit girişim ve işlev konusunda yeteneksiz[120]", "sadece cinsiyeti nedeniyle" kaçınılmaz olarak egemenlik altında tutulan kadını olduğu gibi tutar. Frédéric Soulié'nin romanında, bu dişi aslanlardan biri tarafından düelloya davet edilen Victor Amab, bu yeniliği çok iyi anlatır. Victor, "rakibinin" "cesur" eyleminden, eşit olma isteğinden, korkusuzlu-

116) A.g.y., s. 21.

117) E. Guinot, "La lionne", in *Les Français peints par eux-mêmes*, *a.g.y.*, 2.cilt, s. 10.

118) A.g.y.

119) A.g.y.

120) P.-A. Merlin, *Traité de jurisprudence*. Paris, 1812, 5. cilt, "Femme" maddesi, s. 193. Bkz. 1867 yılında P. Gide tarafından "evli kadının yeteneksizliği"nin çağrıştırılması. *Étude sur la condition de la femme*, Paris, 1885 (1. baskı, 1867). s. 433.

ğundan etkilenir. Üstelik onda aşırı bir fiziksel güzellik, hatlarında tuhaf bir sağlamlık görür. Ama aynı zamanda, "cesareti gücünü aşan zayıf varlık için tatlı bir acıma[121]" hissi duyduğunu itiraf ederek, onda kontrol altına alınmış bir sertlik, kaçınılmaz bir zayıflık da görür. Bu "etkinlikte" gözle görülür bir yenilik söz konusudur ama sınırlı bir yenilik.

Bu dişi aslanlardan bazılarının daha fazla endişe kaynağı olduğunu eklemek gerekir: aykırı görülen bu dişi aslanlar, "güzellikleriyle hoşa gitmeyi veya akıllarıyla çekici olmayı değil, cesaretleriyle şaşırtmayı[122]" istemekle suçlandıkları gibi "kadınsı çekicilikleri önemsememekle" de suçlanırlar. Hataları, çok açık bir biçimde, eril değerleri benimsemek: erkek kıyafetleriyle oynamak, kendi cinsiyetlerinin görünümünü terk etmek, edebi ya da ağırbaşlılığı unutmaktır. Barbey d'Aurevilly'nin "tiksinti verici ve tumturaklı[123]" dediği George Sand, toplum ahlakının henüz geniş ölçüde reddettiği eşitliğe yönelik bir bilinçlenmenin işareti olan bu abartılı figürün bir süre somut örneği olmayı başarmıştır[124].

Buna, başka bir değişkeye, aitlikler ve statüler değişkesine yönelik merak da eklenir: anonimlik tedarikçisi bir Devrimin yaydığı söylenen toplumsal cızırtıların ("toplumsal sınıfların kaynaşması[125]", "eşitsizliklerin ortadan kaldırılması[126]") ötesine geçme girişimi. Bu, toplumsal sınırları yeniden değerlendirmek, ayrılıkları yeniden formüle etmek için o zamana kadar eşi görülmemiş bir çabaya yol açmadığına göre, kuşkusuz pek de büyümemiş bir meraktır. Aslında söz konusu olan, yeni bir bakma biçimi, gizli olanın, onu daha iyi ortaya koymak için ardına düşmenin yeni bir biçimi, "yüksek sosyete için ölüm çanları çalmasına[127]" rağmen yeniden tanımlanan, yeniden oluşturulan, bedenlere çoktandır kazınmış farklılıkların kavranmasıdır.

121) F. M. F. Soulié, *La Lionne*, Paris, 1856, s. 124.

122) M. d'Agoult, *Mémoires, souvenirs et journaux* (XIX^e siècle), Paris, Mercure de France. 1990. I. cilt, s. 271.

123) J. Barbey d'Aurevilly, *Deuxième Mémorandum* (1859), in *(Envies complètes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1966, II. cilt, s. 1017.

124) Bkz. V. Steele, *Paris Fashion, a Cultural History*, Oxford, Oxford University Press, 1988, "It's fun to be a man", s. 165.

125) A. Dumas, "Filles, lorettes, courtisanes", *La Grande Ville*, Paris, 1842, II. cilt, s. 329.

126) *Journal des dames et des modes*, 25 Şubat 1835, "Aujourd'hui que le temps, ce grand niveleur de toutes les inégalités, a fait disparaître, avec bien d'autres privilèges, ce privilège de la toilette...".

127) H. de Balzac, *Autre Étude de femme* (1839), in *La Comédie humaine, a.g.y.*, III. cilt, s. 225.

1830'lu yıllardan itibaren bir "erken dönem sosyolojik" edebiyatın, yani bir tablo çizme düşünün (estetikleri ve koşulları düzenleme isteğinin) edebiyatının doğuşu bunun sonucundadır. Örneğin 1830'lu yılların Paris'ini tasvir ettiği kabul edilen *Livre des cent et un*'de (Yüz Birin Kitabı) sayısız farklı kadın figürü bir araya toplanmıştır, tıpkı 1840 yılında *Les Français peints par eux mêmes*'de ya da 1842 yılında *La Grande ville, Le nouveau tableau de Paris*'de[128] (Büyük Kent, Yeni Paris Tablosu) toplandığı gibi. Tıpkı yeni doğa bilimcilerin analizlerinden yeni hayvan türlerinin ortaya çıkması ya da yeni gezginlerin anlatılarından uzak diyarlarda yaşayan kabilelerin ortaya çıkması gibi bu edebi metinlerden de çıkan insan tipleri çoğalır. Gözlemci kâşif, yazar ise, yeni kâşiflerin dilini taklit edecek derecede sınıflandırıcı olur: "Bu güzel tür ["olması gerektiği gibi kadın"], en sıcak enlemleri, Paris'in en temiz boylamlarını sever. Onu Rivoli sokağının 10. ve 110. Pasajları arasında bulursunuz; Équateur des Panoramas'dan... Cap de la Madeleine'e kadar Boulevards hattında[129]." "Oynak kız[130]" ise, her ne kadar "rahat" havası onun "sadece Paris'te yetişen yerel bir bitki[131]" olduğunu gösterse de, daha "alışılagelmiştir". Bu sonu gelmez ayrıntılı incelemede, Paris sokaklarında süt aramaya gelen hizmetçilerin niteliklerini (yüz renklerini, "minyon ayaklarını, "tazeliklerini[132]") patroniçelerinin statüsüne göre birbirinden ayıran Janin'in yaptığı gibi zenginliği ve yoksulluğu çağrıştıran dışında hiçbir sınıflama ilkesi yoktur. Toplumsal krokileri çoğaltma isteği kendini dayatır tıpkı gravürlerin desenlerindeki birdenbire ortaya çıkan ayrıksı profillerin çeşitliliğinin ("burjuvalar", "mal sahipleri" "yosmalar", "aktrisler", "dal

128) Bu eserlere uzun bir dizi olan "Physiologies"yi de eklemek gerekir. Özel bir toplumsal profil oturtmak için metinlerin ve resimlerin iç içe geçtiği bu bir çırpıda okunan eserler, 1830 yılından itibaren, farklılığa (kadının, "yosmanın", "kapıcı kadının" "dünyanın en mutsuz kadınının fizyolojisi", bunların her biri kitapçının başarısına katkıda bulunur. Pichois, "Le succès des 'physiologies'", Andrée Lhéritier tarafından hazırlanan ve sunulan *Les Physiologies. Catalogue des collections de la Bibliothèque nationale*, Paris, Institut français de presse, 1958.

129) H. de Balzac, *Autre Étude de femme, a.g.y.*, III. cilt, s. 227-228. Bkz. *Les Français peints par eux-mêmes: panorama social du XIX^e siècle*, sergi, Paris, Orsay Müzesi, 23 Mart-13 Haziran 1993.

130) J.-C. Caron, *Génération romantique. Les étudiants de Paris et le Quartier latin. 1814-1851*, Paris, Armand Colin, 1991, "Le triomphe de la grisette", s. 203.

131) V. Adam, Gavarni, Daumier, Bouchot..., *Paris au XIX^e siècle. Recueil de scènes de la vie parisienne dessinées d'après nature*, Paris, 1839, s. 35.

132) J. Janin, *L'Hiver à Paris*, Paris, 1843, s. 45.

gibi ince kadınlar", "soylu kızlar", "bohemler", "sefiller", "pazar ahalisi[133]") kendini dayatması gibi. Buna, gezginlerin, estetik ölçütlerini hiç anlayamadıkları köylü eklenir. Örneğin aşağı Bretagne'da: "Bu, kırmızı ve canlı bir çehreye sahip bir güzelliktir. Bazı yerlerde, sevimli genç kızlar, alınlarına, parlaklık kazandırmak için yağ sürerler[134]." Buna karşın, bu çizgileri yorumlamaya yetenekli kırsal ses nadirdir.

Resimler, *Museum parisien*'in 1841 yılında[135] en iyi örneğini verdiği yeni bir edebi tür oluşturacak biçimde, hiçbir zaman olmadığı kadar metinle iç içe geçer: her biri karikatür ve gravürün inceliğiyle altı çizilmiş kişilikleri betimleyen "dişi aslanlar", "kaplanlar" ya da "panterler". Gravürlü kitabın çoktandır geniş kitlelere ulaşmış başarısı, ayrıca bir evren kurar: bir siluetler birikimi, bir tablo ve panorama sanatı[136] ortaya koyar. Odun üzerine yapılan gravürlerde kullanılan teknikler, başka pek çoğu[137] gibi Jean Ginoux'nun ya da Tony Johannot'nun veya çizgileri belli belirsiz esnekleştiren, duruşları, davranışları canlandıran, "romantik türe" o sevecenliği, o ona özgü cömertliği veren, Gavarni'nin, Daumier'nin uyguladığı yeni teknikler bunu kolaylaştırır. Kitabın "mekanikleşmesinin" ve mekanik baskının daha da yaygınlaştırdığı bir türdür bu[138]. Gavarni'nin desenleri, estetik modellere dönüşen toplumsal model örneklerini çoğaltır, Daumier ise, "sosyalist kadınlar", "karşıt kadınlar" ya da "niteliksiz kadın yazarlar[139]" üzerine, biraz da olsa kadın düşmanlığıyla, ironi ve alaycılık ekler.

Demokratik toplumun yeniliği hemen oradadır: coğrafik bölgeleri, aitlikleri, duruşlarıyla farklı olan tipler konusunda daha keskin bir bilinç oluşmuştur. Bir benzerliğin tersi. Figürleri ve güzellikleri anlatmanın yeni bir yolu. Parisli kadın, ne olursa olsun, "toplumun tüm sınıflarına

133) Bkz. Gavarni, *Œuvres choisies...*, *a.g.y.*, Bkz. Gavarni, *Masques et visages*, Paris, 1857.

134) "Voyageur du début du XIX^e^ siècle", alıntılayan: J.-L. Flandrin, *Familles, parenté, maison, sexualité dans l'ancienne société*, Paris, Seuil, 1984 (1. baskı 1976), s. 114.

135) L. Huart, *Muséum parisien. Histoire physiologique, pittoresque, philosophique et grotesque de toutes les bêtes curieuses de Paris et de la banlieue pour faire suite à toutes les éditions des œuvres de M. De Buffon*, Paris, 1841.

136) Bkz. *Panorama des Grands Boulevards. Paris panoramique*, resimler A. Provost, mimari E. Renard. Paris, 1840.

137) Bkz. 1835 yılında J. Ginoux tarafından resimlenen A.-R. Le Sage'ın *Gil Blas de Sentillane* baskısı.

138) Bkz. S. Dahl, *Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Éditions Poinat, 1960, "L'industrialisation du livre et la réaction artistique", s. 248.

139) Bkz. Gavarni, *Œuvres choisies...*, *a.g.y.*

aittir[140]". Bu kadın, şüphesiz gerçekleştirilmekten daha çok düşlenen ama estetik ve çekicilik üzerinde etki yaptığı kabul edilen, eşi görülmemiş bir özgürlüğe girişir.

ZÜPPE VE DİŞİL

XIX. yüzyılın başında gözden geçirilmiş bir eril güzelliğin kendini göstermesi (örneğin, o zamana kadar reddedilen bir kırılganlığın ortaya çıkması) için bu daha "etkin" dişil güzellik gerekir. Kadın kendine güven kazanırken erkek sertliğini kaybeder, kadının bir güç gösterdiği yerde bir güçsüzlük gösterir, kadının bir sertlik gösterdiği yerde bir yumuşaklık sergiler. Yükselişte gerileme mi? Yumuşak modellere kayış mı? Birdenbire "yumuşamış[141]" o "erkeksi" yapılarda bunların hepsinden biraz vardır.

Bu açıdan romantik model daha gelişmiştir. 1845 yılında *Les Mystères de Paris*'nin (Paris'in Sırları) Rodolphe'unun profili değişimi gösterir: "Genelde düzgün olan hatları, bir erkek için çok fazla güzel görünüyordu, gözleri büyüktü ve kadife kahverengiydi, kartal burunluydu...[142]" *La Comédie humaine*'in (İnsanlık Komedyası) önemli erkek figürlerinin hepsi, bu daha yumuşak tonların işaretini taşırlar: "sahip olduğu genç kız teniyle, yumuşak ve ağırbaşlı havasıyla[143]" Marsay; bir kadınınki gibi beyaz ve yuvarlak boynuyla[144]" Savarus; "sevimli bir genç kızınkine[145]" benzeyen belinde "şık bir biçimde" sıkılmış redingotuyla Maxime; "ne olduğu belli olmayan bir çekiciliğin izlerini taşıyan genç çizgileriyle[146]" Raphaël. Eril, bu XIX. yüzyılın başında hiçbir zaman olmadığı kadar, güzelliğin bazı eski ölçütlerini dişille paylaşabilmiştir. Şüphesiz gelenekler yavaş yavaş yumuşamış, özellikle de güç oyunları yavaş yavaş değişmiştir. XIX. yüzyıl erkeği, yani "eşitliğin" erkeği, artık, yükselişi, yeri doldurulamaz bir sertlik bağlamına yerleştiremez.

Gücün işaretleri ortadan kalkmış değildir. Örneğin, *La Fille aux yeux d'or*'daki "Paris'in en sevimli oğlanı" Marsay, "bir maymunun kurnazlı-

140) *Paris et les Parisiens au XIX^e siècle*, *a.g.y.*, s. 429.

141) XIX. yüzyılda eril ve dişil ilişkisi için, bkz. A. Rauch, *Le Premier Sexe. Mutations et crise de l'identité masculine*, Paris, Hachette, 2000.

142) E. Sue, *a.g.y.*, I. cilt, s. 10.

143) H. de Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, *a.g.y.*, s. 65.

144) H. de Balzac, *Albert Savarus* (1842), in *La Comédie humaine*, *a.g.y.*, I. cilt, s. 767.

145) H. de Balzac, *Le Père Goriot* (1835), *a.g.y.*, II. cilt, s. 894.

146) H. de Balzac, *La Peau de chagrin* (1831), *a.g.y.*, IX. cilt, s. 16.

ğıyla bir aslanın cesaretini[147]" birleştirir, "yumuşak ve ağırbaşlı havasına" rağmen, "korkunç yumruk ve sopa dövüşlerini[148]" bilir; ya da, *Les Mystères de Paris*'nin "intikamcısı" Rodolphe, "ince endamına" ve ince hatlarına rağmen, "inanılmaz bir güç" sergiler, ve "çelik gibi sinirlere[149]" sahiptir. Byron bu incelik ve sertlik karışımını en uç noktasına taşır: boks, yüzme ve hatta bir "yırtıcı hayvan şiddetiyle[150]" bu bitmez tükenmez güçlenme girişimine bağlı bir "ince" duruş arayışıdır bu. Ona egzersiz ve yemek tavsiyelerinde bulunan bir doktorla birlikte İtalya'yı gezerken, kendini tüm gücüyle şık zayıflığa, ince siluete adar. Rejimi, hırsı ve gelişimi gösteren mektuplarının kanıtladığı bir estetik girişime, bir görünüş çalışmasına dönüştürür: "Benden sağlığımla ilgili haberler istiyorsunuz. Egzersiz ve perhizle elde ettiğim hoş görülebilir bir sıskalıktayım[151]." Burada incelik ve sertlik öne çıkar.

Eril güzelliğin çok özel bir sahnelenmesi, bu yamaçların bütününü birleştirir: züppenin güzelliği. Kişilik yenidir, XVIII. yüzyılın sonunda İngiltere'de ortaya çıkmıştır, Byron ve Brummel'in, "dış" varlıklarını kimliklerinin özü haline getirdiklerini iddia ettikleri kişiliktir. Züppe kendini tüm gücüyle şıklığa adar. Kendini gösterme sanatını gerçek bir mesleğe dönüştürdüğünden, kendini "kişiliğinin güzelliği düşüncesine vermekten başka işi[152]" yoktur. Brummel'in, her birinin görevi farklı olan çok meşgul iki eldivencisi, üç kuaförü, son derece uzmanlaşmış pek çok terzisi... vardır. Elbette "şekil" ama "tüm hallerinde" ve "tüm görünümlerde[153]".

Bu bir bağlamı ve bir dönemi gösterir. Züppe figürü, sadece bir sertlikler revizyonundan doğmamıştır. Şekil konusundaki kesin seçim, burada bir düş kırıklığını doğal olarak içerir[154]. Çünkü yeni toplumun, İngiliz

147) H. de Balzac, *La Fille aux yeux d'or*, *a.g.y.*, s. 272.

148) *A.g.y.*

149) E. Sue, *a.g.y.*, I. cilt, s. 3.

150) J. Roy, "Byron", *Les Écrivains célèbres*, Paris, Éditions d'Art, 1953, III. cilt, s. 22.

151) G. N. Byron, 15 Haziran 1811 tarihli mektup, alıntılayan: G. Matzneff, *La Diététique de Lord Byron*. Paris, La Table ronde, 1984, s. 24.

152) C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *a.g.y.*, s. 906.

153) J. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell* (1861), in *Œuvres complètes*, *a.g.y.*, II. cilt. s. 691.

154) J.-P. Saidah, "Le dandysme, continuités et ruptures", *De l'honnête homme au dandy*, der. A. Montandon, Tübingen, Guter Nart Verlag, 1993, bkz. le dandy "se réfugiant dans le paraître", amer à propos d'une "liberté que la nouvelle société acclame sans la donner", s. 147. Bkz. R. Kempf, *Dandies*, Paris, Seuil, "Point Essais" koleksiyonu,1984 (1. baskı, 1977), s. 10.

burjuvazisinin ya da Fransız Devrimi'nin vaadi olan eşitlik, uzak bir ufuk, "kariyerlerin[155]" açılması, basit bir proje olarak kalır. O "sözle anlatılamaz hastalık[156]", vaatler ülküleştirildiği için çok önemli olan o nostalji bunun sonucudur. Züppe için duruş, sonunda, "olduğu şeyi yalnızca kendine borçlu olacağı yegane boyut[157]" haline gelir.

XIX. yüzyıl başının evreninde, şüphesiz çok uç bir imge olan züppe en az o kadar da simgesel bir figürdür: gücü ve inceliği, sertliği ve kırılganlığı birleştiren bir eril güzelliğin modelidir. Bir züppe olan Lord Seymour vakası da bunu gösterir: ince ve özenilmiş duruşları çok titizlikle gözlemleyen züppe, "Paris'in en güzel kaslarına[158]" sahip olmakla övünerek "dar, sıkı, kısa giyinir[159]". "Yakışıklı cinsiyet", ne olursa olsun ve hiç şüphesiz dişil kalır.

155) Bkz. E. Ronteix, *Manuel du fashionable ou Guide de l'homme élégant*, Paris, 1829, "Toutes les carrières sont devenues accessibles", s. 8.

156) A. de Musset, *Confessions d'un enfant du siècle* (1836), alıntılayan: M. Delbourg-Delphis, *Masculin singulier*, Paris, Hachette, 1985, s. 27. Bkz. "La mélancolie des fashionable", *a.g.y.*, s. 26.

157) J.-P. Saidah, *a.g.y.*, s. 147.

158) Alıntılayan: H. d'Alméras, *La Vie parisienne sous Louis-Philippe*, Paris, Albin Michel, 1925 (1. baskı 1911), s. 469.

159) *Revue britannique*, alıntılayan: J.-P. Saidah, *a.g.y.*, s. 139.

2
Anatomik Fetih

Güzelliğin bizzat simgesi ile ilgili olduğu için daha gözle görülebilir olan bir değişim, kadının fiziksel hatlarının yavaş yavaş görünür hale gelmesinden kaynaklanır: bedenin "dolaysız" hatları, o zamana kadar bu hatları gizleyen bir giyim şeklini yeniden biçimlendirerek yüzyılla birlikte aşamalı olarak öne çıkar. Kadının vücut hatları canlanır, kumaşların altından belirir, çok geç de olsa, sonunda da şekillerini kumaşa zorla benimsetirler. "Alt taraf", "üst tarafın" yapaylıklarına aşama aşama üstün gelir. Bu, kalçaların buradalığının, hareketlerin daha sivri kesitinin altını çizerek, yüzyılın sonunda fiziksel güzelliğin ölçütlerini değiştirir. Değişen yalnızca görünümler ya da biçimler değil, aynı zamanda ve daha da çok bedensel estetiktir: siluet daha ince, hat daha "anatomik", davranışlar daha kendiliğindendir.

KIVRIMLARIN TİTREMESİ

1840'lı yılların Parisli kadını, öncelikle, kendi teni ile iç içe geçmiş kumaşı öne çıkarmayı başka her şeyden daha iyi becerir: "Cilde gösterildiği kadar

ipeğe de, saçlara gösterildiği kadar dantellere de ilgi gösteriliyor... Tüylerin sinekkuşunun bir parçası olması gibi, danteller de adeta omuzların bir parçası[1]." Aynı zamanda, hacimlerle oynamayı, muslinlere, tüllere hayat vermeyi, fiziksel estetiği kıyafete canlılık verecek kadar öne çıkarmayı başka her şeyden daha iyi becerir. Geçişlerin yavaş olduğunu tekrar söylemek gerekiyor: vücut hatlarının güzelliği, ilk başta, iyice gözler önüne serilmeden önce, keşfedilir, kıyafetin sınırlarını usul usul yoklar.

Kuşkusuz seçkin tabakada sayısı daha çok olan aynalar, seçkinlerin odalarında daha sık rastlanan yüksek ve özellikle sallanır boy aynası, kendine bakışı yenilemiştir: siluet ve davranışlar konusunda daha keskin bir bilinçlenme, kendi kendini gözlemleme konusunda bambaşka bir tarz ortaya çıkmıştır. 1840'ın gravürleri, yani "Paris modaları" ve "büyük yenilikler[2]" gravürleri, elbiselerinin kıvrımlarını ya da adımlarının etkisini boy aynalarında dikkatle inceleyen kadın örnekleriyle doludur. *D'Arnmante*'ın kahramanı Octave de Malivert de, Aaint-Gobain'in burjuva dünyasında yavaş yavaş sıradanlaşmasını sağladığı, bu ince bir işçilikle çerçevelenmiş mobilyaların hayalini kurar: "Bu salona kendi zevkime göre yedi ayak yüksekliğinde (2,30 m) üç ayna koyduracağım. Bu kasvetli ve görkemli süsü her zaman sevmişimdir[3]."

Bu 1840'lı yıllarda, her ne kadar giyinme biçimi değişmemiş olsa da, ne olursa olsun giysinin "titremesine[4]" ya da "dalgalanmasına" yönelik çok özel bir beklenti söz konusudur: elbise "rüzgârla sallanıp sağa ve sola gitmeli[5]", Baudelaire'inki gibi "yoldan geçen kadın" (passante), "fistoyu ve eteği kaldırmayı, sallamayı[6]" bilmelidir. Gömülü vücut hattı, Paris elbiselerinin "hareketli yılankaviliğini[7]" kırsal elbiselerin "gevşek[8]" sö-

1) A. Karr, *Encore les femmes*, Paris, 1858, s. 151.

2) Bkz. J. Gratoir, *Modes parisiennes. Robes granadines laines*, Établissements J. Grammont, 1846, BnF. Cabinet des estampes.

3) Stendhal (H. Beyle), *Armance* (1. baskı 1827), Paris, Gallimard, "Folio", 1975, s. 67. Bkz. S. Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994, s. 97.

4) H. de Balzac, "La Femme comme il faut", in *Les Français peints par eux-mêmes*, I. cilt. Paris, 1840-1842 s. 26.

5) *La Silhouette*, 1829, s. 70.

6) C. Baudelaire, "A une passante", *Tableaux parisiens* (1857), in *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1954, s. 164.

7) H. de Balzac, *Traité de la démarche*, Paris, 1842. s. 112.

8) H. de Balzac, "La femme de province", in *Les Français peints par eux-mêmes*, *I. cilt, a.g.y.*, s. 2.

nüklüğünün karşısına koyacak şekilde ortaya çıkmalıdır. Bu, güzellikleri hiyerarşik hale getirir, hareketleri, zindeliği destekler, her ne kadar dış kabuk kabarık, profil her zaman "çan" biçiminde, büst alt tarafın ovali üzerinde donuk kalsa da. Burada, aranılan büyüyü yani bedenin, aynı zamanda hem gizlenmiş hem de ifşa edilmiş bu "tatlı ya da tehlikeli biçimini[9]" sadece kumaşın canlılığı sağlar.

Bu kabarık duruşlara karşı, kadınlardan yükselen eleştiriler elbette vardır: "Ortalama bir büyüklükteki etekler gerçekten eli ayağı düzgün kadınlar tarafından arzulanıyordu, ama kusurlu endamların çoğunluğu bunu bastırdı[10]." Cham, de Bertall, de Daumier'nin karikatürleri, "çok fazla" geniş giyim-kuşamı, bedenin taşıdığı bir yüke dönüştürür: gelip geçene çarpan, şöminelere değdiğinde tutuşan[11], atlı arabaların tekerleğine takılan[12] elbiselerdir bunlar. Bununla birlikte, mesele, özgürlüğe olduğu kadar biçimlere de yönelik olsa da, "rahatsız edici" yapaylık, dekoratif ve donuk bir profili destekleyerek, 1860'lı yıllarda varlığını sürdürür.

Bu silueti, hareketliliğini kısıtlayan korsenin rahatsız ediciliği dışında düşünmek de imkânsızdır. Bu nesnenin toplumsal sınırlar ötesinde var olduğunu gösteren pek çok işaret vardır: Fransa'da yüzyılın ortasında geçimini korse ticaretinden sağlayan, fiyatı 400 ile 1 frank arasında değişen, yıllık 12 milyon franklık parça üreten 8000 işçi vardır[13]. Paris'in çatı katlarının gösterişsiz odalarında "bağcık çözme" sahnelerini resmeden Engelmann'ın gravürlerinde de aynı şey görülebilir[14]. Daumier'nin gravürleri, korseyi Paris'in en gösterişsiz vitrinlerinde gözler önüne serer[15]. Korse, yetişkin kadınlarda yaygınlaşsa da çocuklar için istisnai kalır[16]. Devéria'nın, bir ayna karşısında antik bir heykelin yılankavi hatlarını, kendinin iyice sıkılmış balenlerinin hatlarıyla karşılaştıran

9) H. de Balzac, "La femme comme il faut", *a.g.y.*, s. 26.

10) T. de Beutzen, "La mode", *L'Illustration*, 16 Haziran 1860.

11) Bkz. Bertall (C. A. d'Arnoux), "Essai sur la beauté des crinolines", *L'Illustration*, 24 Eylül 1864, s. 26.

12) Cham, *Douze Années comiques*, Paris, 1880, "Année 1869", s. 47, bkz. H. Daumier, "Effet des tourniquets sur les jupons crinolines", *Charivari*, 1855.

13) Bkz. *Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce et de la navigation*, Paris, 1859, "Corset" maddesi.

14) V. Engelmann, *La Toilette*, litografi (1825), Paris, BnF, Cabinet des estampes.

15) H. Daumier, "C'est unique! J'ai pris quatre tailles, jusque comme celle-là dans ma vie; Fifine ma première! Cocotte, cette gueuse de Cocotte! La grande Mimi et mon épouse là-haut dans le coin" (1840 yılı civarı), Paris, BnF, Cabinet des estampes.

16) Bkz. yukarıda, s. 117.

bir kadını resmettiği gravürünün[17] gösterdiği gibi, korse, "estetiği" garanti eder.

Bununla birlikte, eleştiriler, özellikle de, 1848 yılından sonra pek çok kez yeniden basılan bir *Hygiène du mariage*'da (Evlilik Hijyeni) Debay tarafından özetlenen tıbbi eleştiriler[18] çoğalır: "Korse, doğaya bir hakarettir[19]." Buna karşın, korse giyme, yüzyılın ortasında, kadının görünüşünü dekor biçiminde donuklaştıran, etlerini kaçınılmaz bir desteğe mahkûm eden bir estetiğin ne kadar kabul gördüğünü ortaya koyacak biçimde ön plandadır: Kadının "vücut hatlarının dolgunluğu, gevşekliği, ağırlığı, bir dik tutma düşüncesi çerçevesinde, korse giymeyi gerektirir[20]."

Değişen, nesnenin yalnızca hatlarıdır: XVIII. yüzyılın sonunda olduğundan daha derli toplu olan korse, bele ve kalçalara daha ortalanmıştır; korse ile ilgili, 1828 yılında sadece iki patent bulunsa da, 1828 ile 1848 yılları arasında konforu artırdığı ileri sürülen altmış dört patent alınmıştır[21]. Esneklik argümanı, moda dergilerinde ilanları çoğalan binlerce tertibat düşünmeye yol açacak biçimde, merkeze oturur: "ek kumaş parçası[22]" ya da "dikiş[23]" kullanılmadığı, "bağcık deliği[24]" olmadığı için esnek olduğu ileri sürülenler; ya da "uçsuz[25]" bağcıkları veya bir kadının "kendi kendine çarçabuk bağlamasını ve çözmesini[26]" kolaylaştıran "tembel işi[27]" tertibatları olduğu için daha "kullanışlı" olduğu söylenenler. İşin aslı elbette çok basittir; metal döküm kalıbının, örgüleri güçlendirilerek çaprazlama yapılan sıkı bir örgüye dönüşmesidir söz konusu olan.

Gerçek farklılık, hatta gerçek ayrım, yapımdan kaynaklıdır: "iyi imalat" doğal olarak "iyi imalatçı kadını" gerektirir. Pierette, Scènes

17) A. Devéria, *C'est juste la taille de Vénus* (1835 yılı civarı), Paris, BnF. Cabinet des estampes.

18) Bkz. XIX. yüzyılın ilk yarısında, A. Becquerel'in kitabındaki korse konusundaki bibliyografya, *Traité élémentaire d'hygiène publique et privée*. Paris, 1877 (1. baskı 1851), s. 511.

19) Bkz. P. Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie*, Paris, Fayard, 1981, s. 277.

20) Philippe Perrot'nun, *Les Dessus et les Dessous*..., *a.g.y.*'de korseye ayırdığı bölüm önemlidir.

21) Bkz. *Dictionnaire universel théorique et pratique du commerce*..., *a.g.y.*, "Corset" maddesi.

22) *La Mode, revue des modes, galerie des mœurs*, 1845, s. 59.

23) *Le Petit Messager des modes*, 16 Ağustos 1842, s. 123.

24) *Le Bon Ton*, 1838, s. 944.

25) *A.g.y.*, 1837, s. 686.

26) Bkz. P. Perrot, *a.g.y.*, s. 271, "bir hizmetçinin, kocanın ya da bir aşığın yardımı olmadan giyinmeye ya da soyunmaya olanak sağlayan" korse.

27) *Le Bon Ton*, 1837, s. 686.

de la vie Province'deki Provinceli "en iyi imalatçı kadına[28]" güvenir; *Bon Ton*'un makale yazarı, derginin 1837 yılındaki sayılarından birinde, korseci kadınlardan, "hijyen, mekanik ve hatta geometri[29]" konusunda bilgili olmalarını ister. Sonuç, "rüzgarla sallanan körpe bir kavağınkine benzer bir şıklığı" akla getiren balenlerin "yılankavi hattı[30]" karşısında, tamamen şiirsel bir hayranlığa yol açabilir.

KALÇALARIN ÇIKIŞI

1870'li yıllarla birlikte, vücut hatları, kumaşla daha fazla birleşir: elbise "yapışır[31]", kalçalar, "vücudu iyice saran giysiler[32]" (fourreaux) haline gelen kılıflar (étuis) içinde birdenbire kendini gösterir. Kendi zamanının moda yazarı Mallarmé, fazlalıkların "yavaş yavaş atıldığını" ileri sürer. Bu değişim, biçimsizleştiren aksesuarlarla ilgilidir: Uzun zaman elbiselerin kumaşları altına elbiseleri daha geniş tutmak için yerleştirilen o eski sert araçlar, yani bazı kişisel günlüklerde muğlâk "engizisyon[33]" anılarına dönüşmüş "yapı iskeleleri" "korkunç şeyler" olarak adlandırılan "kalça yastığı, etekliği arkadan kabartmak için kullanılan yastık ortadan kalkar[34]".

Tanıklar bunu doğrular: estetik kutuplar değişmiştir. Örneğin, teyzesine Paris'te yaptığı alışverişler esnasında eşlik eden taşralı genç Edgar, vaktiyle benimsenmiş olan yeni elbiseyi 1876 yılında yeniden değerlendirme savındadır: "Güzel ve göz kamaştırıcı bir teyzem olduğunu daha yeni keşfettim. Onu yirmi yıldan beri tanıdığım düşünülürse, böyle bir şeyi asla ummazdım[35]." Mallarmé, bir 1874 günü Boulogne ormanında, karşılaştığı, yerlerde sürünen ve vücuduna yapışmış bir elbise giymiş,

28) H. de Balzac, *Pierrette* (1840), in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1951, III. cilt, s. 700.

29) *Le Bon Ton*, 1837, s. 686.

30) H. de Balzac, *Modeste Mignon* (1844), in *La Comédie humaine*, a.g.y., 1976 baskısı, 1. cilt, s. 481.

31) "La robe ne peut aller aujourd'hui que si elle est bien ajustée, collante en un mot", *Le Caprice*, Temmuz 1876, s. 9.

32) *Almanach de L'Illustration*, 1878, s. 60.

33) S. Mallarmé, *La Mode de Paris*, 1874, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1961, s. 831. La "tournure" est un dispositif rigide placé à l'arrière de la robe pour accentuer la cambrure.

34) Bertall (C. A. d'Arnoux), *La Vie hors de chez soi*, Paris, 1876. s. 340.

35) C. de Castelbajac, *Journal, 1885-1886*, Paris, Perrin, 2002, s. 223.

"şairin izlenimlerine benzeş bazı derin ya da anlık izlenimler" esinleyen bir güzelliğe sahip, "mükemmel Parisli" Madam Ratazzi'yi "mucizevi bir görüntü[36]" olarak anlatır.

"Alt tarafın" bu çıkışını gösteren bazı aşamalar vardır. İlk önce bedenin ön kısmı görünür, arka taraf ise yüksek, örtük kalır. Nana'nın Paris Büyük Koşusu'daki profili buna örnektir: "küçük korsajıyla mavi ipekliden ceketi, bedenini sımsıkı kavramış, arkada belinin hizasında kocaman bir kabarık oluşturmuştu. O sırada kabarık etekler çok modaydı; bu etekler, kalçaları pek pervasız bir biçimde ortaya çıkarıyordu[37]". Bu, 1880 yılında, kendilerini gündelik uzamlara atan, *Le Petit Messager des modes*'un siluetlerinin doğruladığı bir değişimdir: ön taraftan her zaman daha düz, "böğür tarafından" her zaman daha "eğri ve bir kalça yastığıyla desteklenmiş[38]" siluetler. Bir evrim gerçekleşir. Kavisler, kalçaların ve basenin çekiciliğini güzelliğin bir parçası haline getirecek biçimde ortaya çıkar.

Buna karşın, XIX. yüzyılın sonunda, elbisenin arkasını yükselten yapaylıkların ortadan kalkması için ikinci bir aşama gerekir. 1876 yılında, *Le Petit Messager des Modes* tarafından eleştirilen "yürüyüş giysisi[39]", esasında, "iyice sarkık", türünün ilk örneğidir. Takım "yalın[40]" hale gelmiştir. Sarkık ya da *Caprice*'in dediği gibi "etek kısmı düzdür[41]". İncelik "kavislidir[42]", tunikler, "kalçalara kadar inen palto" ya da "tayyör ceket[43]" ile sıkıştırılır; her şey "ince kişilerin" mutluluğuna, "diğerlerinin hayal kırıklığına[44]" yol açar.

Yine de, bu kavislerin ve bu zayıflığın, bugününkilerden çok uzak olduğunu belirtmek gerekir. XIX. yüzyılın sonunda, elbiselerin "yapışıklığı", kalçaların yuvarlaklığı, tümüyle korsenin sağladığı bir etki olarak benimsenir. Bu, korsenin biçimini yeniler; daha kaplayıcı hale gelir, aniden görünür hale gelen basenin hatlarını sıktığı görülür: "Bugün bir elbise, ancak iyi düzenlenmişse, kısacası vücuda yapışıyorsa yakışıyor. Oysa bu sonuç ancak korse balenle düzgünce biçimlenmiş ve çok aşağıdaysa elde

36) S. Mallarmé, *a.g.y.*, s. 832-833.
37) É. Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, "Folio" koleksiyonu, 1977 (1. baskı 1879), s. 348.
38) *Le Petit Messager des modes*, 16 Nisan 1880.
39) *A.g.y.*, 1876, gravür no. 668.
40) "Yalın" sözcüğü, yüzyıl sonunun "dik" formlarıyla birlikte moda dergilerini sarar.
41) *Le Caprice*, 1 Ocak 1890.
42) *Femina*, 1905, s. 491.
43) *Le Caprice*, 1 Ocak 1897.
44) *A.g.y.*, 1 Ocak 1890.

edilebilir[45]." Kadının anatomik sıkılığı her zaman yardım ve destek gerektirdiğinden, daha çok göz önünde olan hatlar yeniden gözden geçirilmiş dayanaklar gerektirir. 1890'lı yıllardan itibaren yaygınlaşan uzun kavisli korseler bunun sonucudur: "Hiçbir zaman olmadığı kadar çok saran uzun korseler, kalçalardan çok aşağı inen balenler gerekiyor[46]." 1900 yılında operada soprano olan Madam Granjean'ın "müthiş hatlara" sahip olmasını, elbette "onu bu hale dönüştüren[47]" terzisi Madam Legrain'e borçludur; buna karşın, 1905 yılında, *Messager des Modes*'a mektup yazan kadınlardan biri hatlarından şikâyet ediyorsa, tabii ki "kötü korse giydiği[48]" içindir.

Bu, korseye olan merakı daha da artırır: bu nesneyle ilgili patent sayısı giderek artar: XX. yüzyılın başında her ay üç ila beş arası patent alınmıştır[49]. Üretim de sürekli artmıştır: 1870 yılında 1 500 000, 1900 yılında 6 000 000 korse satılır[50]. Gerek markalara gerekse niteliklere verilen adlar da sürekli yenilenir: "Libellule" ve "Plastique" adlı modelleriyle, "günün modasının gerektirdiği silueti[51]" garanti eden *Sirène*; "kalçaları mükemmel biçimde küçülten[52]" *Perséphone*; son derece "hijyenik[53]" *Sonakor* markaları. Her model, adeta kalça yastığının elde etmeyi sağlayamadığı vücut hatlarını daha iyi göstermek için, bel bölgesini sıkıp uzatarak ve kavisli hale getirerek eski kuralı devam ettirir; her model, elbisenin kıvrımlarının görünür kıldığı kalçaların genişliğini genelde küçülttüğü savındadır. Bu kılıf, birdenbire gözler önüne serilen anatomik hatları yontar.

Bu eğilimin sonu, adeta ortadan kalkan kalça yastığını daha iyi yansılamak için, hiçbir zaman olmadığı kadar belirgin bir kavis benimseten kesin bir beden imgesine varır. "Büküк" beden, çok uzun ve oyuk karın bölgesi yüzyıl dönümündeki tüm dergilerin tekrar tekrar gözler önüne serdiği şeylerdir. Endam kadınlığı daha iyi göstermek için "S" biçiminde bir akıcılığa sahiptir. San Francisco'dan şatafatlı kibar fahişe Neil Kimbell, bu kıvrım kıvrımlığı, yüzyılın sonunda bu "S" biçimindeki vücut

45) *A.g.y.*, 1 Haziran 1876, s. 9.
46) *Le Messager des modes*, 1910, s. 133.
47) *Le Caprice*, 1 Mayıs 1900.
48) *Le Messager des Modes*, 16 Kasım 1905.
49) Bkz. verilen dosyaları düzenli olarak açıklayan *Les Dessous élégants*.
50) Bkz. G. d'Avenel, *Le Mécanisme de la vie moderne*, Paris, Armand Colin, 1902. IV. cilt, s. 67.
51) *Les Dessous élégants*, 1909.
52) Bkz. O'Followvell, *Le Corset, histoire, médecine, hygiène*, Paris, Maloine, 1908, reklam, planche en annexe, II.
53) *Les Dessous élégants*, 1901.

şeklinin uluslar arası hale geldiğini gösterecek biçimde, nobranca anlatır: "kıç ve göğüsler dışındaki her şeyi geri çekmek[54]". "S" harfine referans, zaten dönemin figürleri ve desenlerinde sıradanlaşır, tıpkı 1903 yılındaki Meunier'ninkiler gibi: "Üst ve Alt ya da kadının moda olan geometrik formülü Sylphe (hava perisi, dal gibi) gibi S[55]". Israrla üstünde durulan, ısrarla bir kurala bağlanan bu hat eğimi XX. yüzyılın başında tek başına bedensel güzelliği teşkil eder. Georges Lecomte'un romanındaki, "ince beller ve şişman kalçalar üzerindeki göğüslerin kurumlu cumbası[56]" karşısında aklı başından giden Loriol gibi gezintiye çıkmış bir kişinin dikkatini sadece bu çeker.

İzlek önemlidir, o kadar dikkat çekicidir ki, "güneyli esmer ırklarda daha belirgin bir kavis[57]" olduğuna inanan antropologlar tarafından tekrar ele alınır. Sistematik ölçüler aramalarının ve bu ölçüleri hayata geçirme konusundaki zorlukların saptanmasının nedeni budur: "Bu konuda her şeyin yapılması gerekiyor[58]" diye itiraf eder Topinard, 1885 yılındaki anıtsal *Anthropologie*'sinde. Anatomistlerin, meseleyi bir bilimsel meseleye dönüştürerek keşfettikleri de aynı şeydir: yüzyılın sonunda "bel bölgesinin kavisinin morfolojisi[59]" sistematik bir biçimde incelenir. Ve "kadında daha uzun" dışarıdan içeriye doğru daha eğik, daha içe dönük, erkekte 155/160, kadında ise 140 derecelik bir açı yapan "bel bölgesinin" her halükarda erkeğinkinden daha farklı olduğuna dair bir saptama yapan Charpy'yi de unutmamak gerekir[60]. Burada söz konusu olan, modayı doğrulayan bilimden başka bir şey değildir.

ARZUNUN KARANLIĞI

Bedenin bu yeni buradalığı, yani elbisenin altından beliren hatlar, bakışa hasredilen vücut hatları, XIX. yüzyılın sonunda başka bir ortaya çıkma ile

54) N. Kimbell, Mémoires, *Histoire d'une maison close aux États-Unis, 1880-1917*, Paris, J.-C. Lattès, 1978 (Amerika 1. baskısı, 1970), s. 115.

55) Bkz. G. Néret, *1000 Dessous, histoire de la lingerie*, Paris, Taschen, 1998, s. 86.

56) G. Lecomte, *Les Cartons verts, roman contemporain*, Paris, Fasquelle, 1901, s. 64.

57) P. Topinard, *Éléments d'anthropologie générale*, Paris, 1885, s. 1011.

58) *A.g.y.*

59) M. Charpy, "La morphologie de la courbure lombaire", *Archives médicales de Toulouse*, Temmuz-Ağustos 1907.

60) *A.g.y.*, s. 27.

kesişir: arzuya, arzuyu telkin etmeye, arzuyu itiraf etmeye tanınan daha büyük özgürlük. Zola'nın Nana'sı bu açıdan bir kopuş teşkil eder: "Uzun, güzel, olağanüstü bir bedene[61]" sahip Nana, "arzunun bilinmeyenini[62]" "basit, son derece esnek, son derece ince[63]" elbiselerine yapışan bedeninin hoşluğuna bakan ziyaretçilerin bazılarını ele geçiren bu "deliliği[64]" uyandırır. Ondan gizemli bir güç, tuhaf bir kuvvet, Zola'nın adlandıramadığı ve güzelliğe başka bir biçim veren o "başka bir şey[65]" ("bir yaşam kokusu, kendisini izleyenlerin başını döndüren tam kadına özgü bir güç[66]") yayılır. Bu erotikleşen güzellik, yüzyılın sonunda yayılır. Gravürler ve fotoğraflar arasında ölçütlerini sabitleştirerek, gösteri yerlerini, müzikli kafeleri, müzikholleri işgal eder[67]. Elbiselere ve duruşlara rağmen, artık güzelliğin bir parçası olan bedenin bütününün ortaya konulduğu tasvirleri de işgal eder. Tıpkı, 1898 yılında, "esnek ve upuzun bedenini" "anlamlı" hale getirerek yoğun bir biçimde heyecanı vurgulayan, "gövdesiyle konuştuğu gibi bacaklarıyla gülen[68]", *La Femme et le Pantin*'deki (Kadın ve Kukla) Andalouse gibi.

Bazı kadınlar, yalnızca hatlarının açıklayamayacağı ve Zola'nın (ki bu konuda ilklerden biridir) telkin etmeye giriştiği bu uç çekiciliğe diğerlerinden daha fazla yol açarlar. Tüm özgünlük, Nana'nın neden olduğu "yangını" çağrıştırmak ve buna takılıp kalmaktır. Ayrıca, kamçılanan arzu, birdenbire adeta daha meşru hale gelir ve genelde daha fazla yorumlanır, "onun bedenine saplanmış... sonsuza dek bu beden tarafından ele geçirilmiş[69]" Muffat'nın başını döndürecek kadar, değişkelerinde ve yoğunluklarında sürüp gider. Söz konusu olan, cinsel çekimin gizli gücünü daha iyi anlatma eğiliminde olan ve yeni yeni ortaya çıkan bir psikolojiden başka bir şey değildir. Kişilerin belli belirsiz özgürleşmesi,

61) É. Zola, a.g.y., s. 224.
62) *A.g.y.*, s. 47.
63) *A.g.y.*, s. 48.
64) *A.g.y.*, s. 104.
65) *A.g.y.*, s. 36.
66) *A.g.y.*, s. 47.
67) Bkz. yüzyıl sonunun Batısı konusunda bu izleğin analizi, J. D'Emilio ve E. B. Freedam, *Intimate Matters. A History of Sexuality in America*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, VIII. bölüm: "«Civilized morality» under stress".
68) P. Louÿs, *La Femme et le Pantin* (1889), Paris, Union latine d'éditions, 1935, s. 8.
69) É. Zola, a.g.y., s. 226. Bkz. "bedeni iyice saran" ipeği görünce ortaya çıkan "baş döndürücü" duyum", A. Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, Paris, Gallimard, "Folio" koleksiyonu, 1983 (1. baskı 1883), s. 290.

özgürlüklerinin belli belirsiz duygusu, zevk hissetme ve zevki talep etme biçimini, bir hakka ya da hatta yüzyılın sonunda bir sorumluluğa dönüştürür: "şehvet en yüce ve en kutsal sorumluluklardan biri olarak yerleşir[70]". Söz konusu olan aynı zamanda, güzelliğin yeni bir yamacının keşfi, birdenbire ortaya çıkan, her zaman tanımlanamaz ve her zaman sınırsız bir aşırılıkla karşılaştığında kendini gösteren her şeyi söylemenin zorluğudur da: özellikle hatları diğerlerinin hatlarından farklı olmayan Nana'yı diğerlerinden ayıran şey nasıl anlatılır? Arzunun sözcüklerinin yaklaşmaya çalıştığı bir sonsuzluğun gizemidir bu. Buna yeni korkular, tehditkâr, "toplumu kemiren[71]" bir cinsiyetin yarattığı korkular eklenir: Nana'nın, erkekleri yıkıma sürükleyecek kadar büyüleyici, "toplumsal çürümelerin tohumunu[72]" taşıyan bir "arı" gibi ortaya çıktığı, Zola'nın o korkunç çağrıştırmaları bunu gösterir. O zaman arzunun analizi, kadının süslenmesine yönelik eski korkuları uyandırır: kadını şeytana dönüştüren kurnazlıklar, burada, daha "doğal" bir coşkunluk, endişe verici bir güç, erkeği yıkıma sürükleme riski olan karanlık bir tensel kaynakla nöbet değiştirir. Kadının içselleştirilmesinin, genelde, vasilerinin elinden kurtulabileceği duygusunu verdiği bir dünyada, üzerinde çok oynanmış bir güzelliğin geleneksel tehlikesi sürüp gider.

İzlek, bazı Paris rehberlerinin, kabalıktan da nasiplerini alarak, "kadın kokusu[73]" olarak adlandırdığı, ya da bazı tasvirlerin meydan okurcasına, kalçaları, kavisi, saçı, "Venüs'ün o açılmış saçlarını[74]" örneğin terk etmeyi çağrıştıran Nana'nın saçlarını, görünüşün altına gizlenmiş "tabiat" bağlamına yerleştirdiği neredeyse fiziksel bir yamaç, anlaşılamaz bir etki yeteneği telkin eder. Bu ilk zamanlar, güzelliği, bir "kişi", bir "özgürlük" olmaktan daha çok bir "nesne" bir "şey" olarak kumanda eden şüphesiz erkeğin zevkidir. Erkeğin zevki, burada bakışı tümüyle dönüştürerek, güzellikten beslenir, güzellik tasasındadır.

Bedenin bazı kısımları, sonunda yeni bir güç kazanır: özellikle de, özelin işareti olan, bitmez tükenmez bağlama ve açma oyununda gizli bollaşma haline gelen saçlar. Saç zaten ufukların, Baudelaire'de "yel-

70) O. Mirbeau, *Contes cruels*, Paris, Séguier, 1990 (1. baskı, 1887), l.cilt, s. 111.

71) A. Martin-Fugier, *Comédienne, de Mlle Mart à Sarah Bernhardt*, Paris, Seuil, 2001, s. 337.

72) É. Zola, *a.g.y.*, s. 457.

73) *Guide des plaisirs à Paris*, Paris, 1889, "L'odeur de la femme traîne partout et vous envahit", s. 51.

74) É. Zola, *a.g.y.*, s. 159.

kenlerin, kürekçilerin, coşkunlukların ve gemi direklerinin[75]" düşüdür. Zola'da yaşamsal bolluğun düşüdür: şehirde topuz biçiminde "ortaya çıkan[76]", gezinti alanlarının rüzgârında "uçuşan[77]", evin içinde yele biçiminde "çözülen[78]", "bir gümüş leğenin üstüne, bu parlak metali çın çın öttüren bir sürü uzun firketeden[79]" daha çabuk kurtulmak için silkelenen Nana'nın sarı saçları. Hacimli, dolgun, "dalgalı[80]" saç XIX. yüzyılın tasvirlerini birdenbire işgal eder: "saçların dalgalarının[81]" boynu sarmaladığı Goncourt'un romanları, dansçı kızların ve modellerin saçlarını taradığı Toulouse-Lautrec tuvalleri, açılmış meçlerin tabloların sınırlarına kadar dalgalandığı Alphonse Mucha, Paul Berthon, Eugène Grasset afişleri[82]. Bunu 1900 yılının dergileri de doğrular: "Saç bol ve gür değilse, gerçek bir güzellikten bahsedilemez[83]."

ÇIPLAKLIKTA BİR "NORMALLEŞME"

Çıplak, arzuya verilen bu çok büyük "müsaade" nedeniyle yüzyılın sonunda sıradanlaşır. Ama fiziksel hatların görünümü bu sıradanlaşmayla da değişebilir.

Çıplak, öncelikle, 1880'li yıllardan itibaren gösterilerde, afişlerde, gazetelerde sergilenir. Bedenler gösteri haline gelir, *Courrier français*'nin baloları, 1890'lı yıllardan itibaren "vücut hatları yarışmalarını" yaratır: en güzel bacak, en güzel göğüsler, en güzel ense yarışmaları[84]. Moulin-Rouge ya da Casino de Paris revüleri, transparan kıyafetleri öne çıkarır,

75) C. Baudelaire, "La chevelure", *Les Fleurs du mal* (1857), in *Œuvres complètes*, a.g.y., s. 101.

76) É. Zola, a.g.y., s. 104.

77) A.g.y., s. 363.

78) A.g.y., s. 226.

79) A.g.y., s. 346.

80) J.-K. Huysmans, *Le Drageoir aux épices* (1874), Paris, UGE, «10/18», 1975, s. 375.

81) E. ve J. Goncourt, Manette Salomon (1867), Paris, Gallimard, "Folio" koleksiyonu, 1996, s. 304.

82) Bkz., diğerleri arasında, H. de Toulouse-Lautrec, *Femme qui se peigne* (1896), Albi Müzesi; A. Mucha, *Affiche Job*, Paris, imp. Champenois, 1896.; E. Grasset, *Susy Deguez*, Paris, 1905, imp. G. de Malherbe.

83) *Le Messager des modes*, 1 Ocak 1901.

84) L. Morin, *Carnavals parisiens*, Paris, 1897, s. 11. Bkz. E. Weber, *Fin de siècle. La France à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1986, "Transgressions", s. 45.

müzikli kafeler etekleri "dalgalandıran[85]" dansları yaygınlaştırır, gravürler evde giyilen rahat kıyafetlere takılıp kalır: "Bu yukarı doğru kıvırmanın, açmanın, transparanın, yarı çıplaklığın egemenliği olmuştur[86]."

Bu inisiyatiflerin altında, "görgü kurallarına ve önyargılara[87]" karşı bir meydan okuma yatar. *Fin de siècle de La Vie parisienne* ya da *Courrier français*'nin sayfalarında beliren çıplakların her biri mücadele olarak sunulur: "1898'in *Courrier français*'nin başlığı "on iki yıllık mücadele[88]" dir. Burada çatışmalar, bu "kösnül gösterilerden[89]" endişe duyan belirli bir basın kesiminin direnmeleri çok önemli değildir, "arsız edebiyatı[90]", "rezil düşmanı[91]" kınayan ahlak topluluklarının tepkileri de önemli değildir. Buna karşın çıplağın bu sıradanlaşmasının bedenin tasvirleri üzerindeki etkilerini ölçmek gerekir.

Sonuçlar doğrudan değildir. Giyinik profillerin "S[92]" biçimini tekrarlayacak biçimde, ilk başta göğüsler şişkinleşir, kıçlar, kavislerini uzatan butlar üzerinde yuvarlaklaşır. Bu model, yüzyıl sonunun "özgürlük" havasını soluyan süreli yayınlarında bir resimden diğerine kendini gösterir: söz konusu olan, "üstün" ve "altın" şişkin kısımlarının taşmasına izin veren yarı çıplak kılıklardır. Bu, 1902'nin *Rabelais*'sinde yayımlanan, deniz kıyısında fotoğraflanan bir kadın turistin kılığıdır: kıçı ve butları, göğüsleri ve kolları yuvarlaklaştıran, endamı iyice sıkan mayo içinde bir siluet, ama bununla birlikte dalgalanan saçlar ve seyirciye dönük şeytani bir bakış[93]. Adeta doğrulanmış bir figürdür bu: beli her zaman daha "bükük", "hafifmeşrebi", yani *L'Illustre national*'de Préjelan'ın bir resminin ironik bir biçimde "Seyir[94]" başlığını koyduğu "uyarıcıyı" açıkça yansıttığı kabul edilen bir figür.

85) Bkz. Le Monde Illustré, "Le bouillonnement capiteux de leurs dessous", alıntılayan: R. Muriand, Les Folies-Bergère, Sèvres, La Sirène, 1994, s. 27.

86) M. Hervieu, "Cafés-concerts, cirques, music-halls, dancings", *L'Amour et l'esprit gaulois à travers l'histoire*, E. Haraucourt'un önsözü, Paris, Martin-Dupuis, 1929, IV. cilt, s. 309.

87) L. Morin, A.g.y., s. 5.

88) A. Willette, "Douze années de lutte", *Le Courrier français*, kapak, 1Ocak 1898.

89) Le Figaro, alıntılayan: R. Muriand, *a.g.y.*, s. 43.

90) A. Lamarre, "L'action des ligues de moralité contre l'écrit pornographique", *Censures: de la Bible aux larmes d'Éros*, Paris, BPI, 1987, s. 107.

91) A.g.y.

92) Bkz. yukarıda, s. 179-180.

93) *Rabelais*, 1902, alıntılayan: M. Gabor, *Pin-up, a Woman History*, New York, Universe Book, 1972, s. 39; Fransızcası; *La Pin-up*, Paris, Les Humanoïdes associés, 1977 (çeviride resim yoktur).

94) "Contemplation", Préjelan çizdiği resim, *L'Illustré national*, 6 Ağustos 1905, s. 5.

Bununla birlikte yüzyıl sonunun bu sıradanlaşmış çıplaklarında başka bir model ortaya çıkar: daha ince, korselerin rahatsız edici eğriliklerini hiçbir şekilde düşündürmeyen bu model, butların büyüklüğünü azaltır, bacakların uzunluğunu artırır, gövdeyi gerip çevikleştirir. Bu modelde, çıplak, balenlerin zorunlu bıraktığı eğrilikten kurtulmuş, daha "doğal" bir figür çizer: sırt dik, büst ince uzundur. *Le Courrier français*'deki Cheret, Lunel ya da Roedel'in çizimleri buna bir örnektir: ince uzun siluet[95], zorunlu uzunluk. Klimt ya da Yeni Sanat'ın çıplakları da bunu doğrular: butları ince, kıçlar ve kalçalar belirgin, bedenin üst kısmı dar ve sivrilmiştir. 1890 yılından sonra Yvette Guilbert'in kendi şarkıcı silueti konusundaki görüşü bunun en çarpıcı örneğidir: "çok ince, çok uzun, çok yuvarlak, çok esnek boyun, çok ince, düşük omuzlar, göğüsler yok... çok zayıf olduğu düşünülen kalçalar, çok uzun bacaklar[96]." Yvette Guilbert, vücut hatlarına verilen anlam üzerinde durur: "Özellikle ve her şeyden önce çok ayrıksı görünmek isterdim[97]."

XX. yüzyılın başında çıplak ve yarı çıplak siluetler tarafından iyice oturtulmuş en azından iki model yan yanadır: müzikhollerin hafif eğik kavisli[98], çarpıcı butları olan erotik standardı, kibar âleminin daha ince uzun profil içeren standardı. Aslında ikincisi birincisi üzerinde kendini benimsetmiştir.

YAZ MEVSİMİNİN AÇILIMLARI

XIX. yüzyılın sonunun (korsenin olmayışının kış siluetleri ve yaz siluetleri arasındaki farkı artırdığı bir dönem) plaj kıyafetleri, yine en düşük kavisi hedefler.

Yüzyıl boyunca, denizle ilgili bakış açısının nasıl değiştiği bilinir: bir kaplıca pratiğinden, bir yazlık ve deniz kıyısı eğlencelerine geçilir[99], plaj dinlenme ve eğlence yeri olarak yükselir. Kılık, bedeni açığa çıkaracak

95) Bkz., diğerleri arasında, F. Lunel, *Suzanne et les Deux Canotiers*, *Le Courrier français*, metin dışı, 1894.

96) Y. Guilbert, *La Chanson de ma vie*, Paris, Grasset, 1927, s. 50.

97) *A.g.y.*, s. 51.

98) İlk müzikli kafeler için, bkz. C. Condemi, *Les Cafésconcerts. histoire d'un divertissement*, Paris, Quai voltaire, 1992.

99) Bkz. A. Corbin, *L'Avenement des loisirs*, Paris, Aubier, 1995, ve J.-D. Urbain, *Sur la plage. Mœurs et coutumes balnéaires*, Paris, Payot, 1994.

biçimde değişir. 1882'deki *La Vie élégante*'ın saptaması da bundan ileri gelir: "Yakında denizin cilde yapıştırdığı fanila mayodan daha başka bir şey kalmayacak[100]." XX. yüzyılın başıyla birlikte, dar ve butların yarısına kadar uzanan tuniklerin ortaya çıkışı bunun sonucudur[101].

Daha çarpıcı bir değişim de, plaj güzelliğinin ölçütlerinde bacaklara verilen önemin artmasıdır. Bertall'ın, 1880 yılındaki deniz banyosu hikâyelerinde müstakbel kocaların eşlerini anlatma biçimi de yeni bir biçim kazanır: "Büyüleyici bir kadın, uzun boylu, her şeyi yerli yerinde, süper kalçalarına eklenen mükemmel bacakları var, endamı ince, narin ve sağlıklı[102]." Proust'un Balbec plajındaki şaşkınlığı: "Güzel bacaklı, güzel kalçalı, cin gibi, kurnazlık dolu, sağlıklı ve dinlenmiş yüzleri olan bu güzel bedenler...[103]"

Kış siluetlerinin şişkinliği ve kavisliliği karşısında, yaz siluetlerinin hatlarının akışkanlığına ve eşsizliğine verilen önem çok daha kesindir. Yüzyıl sonunun plajı, mükemmel örnekleri yeniden keşfetmiştir, Rebell'in, yoğunluğu yeniliği vurgulayan bir şaşkınlığı ortaya koyarak eşi görülmemiş bir sağlamlıkla saptadığı mükemmel örnekler: "Gazino eğlencelerinden daha çok deniz banyosu, genç ve eksiksiz güzelliklerin zaferiydi. Çekiciliklerinden emin olmayan kadınlar bu riske girmeye cesaret edemiyorlardı. Ve anlamlı, bitkin, afacan, tutkulu bir yüz ifadesiyle; yüzlerinin düzgün çizgileriyle; şaşalı bir giysiyi rahatça giyme ve taşıma becerileriyle aynı geçen kış oldukları gibi kendilerini sergiliyorlar, şaşkınlık içinde, gözden düştüklerini, isimleri, figürleri, duruşları daha az asil olan ama daha sağlam ve düzgün bir vücuda, ele ve göze hoş gelen zengin ve duru bir tene sahip kadınlar karşısında unutulduklarını görüyorlardı[104]." "Kapatan" giysilerin estetiği ile "açan" giysilerin estetiği arasındaki kopuş kesindir. 1905 yılı civarında *Le Messager de modes*'da yer alan siluetler bunu daha iyi gösterir: korsesiz tuniker, çok kısa ve düz mini etekler giymiş, ince uzun büstleri olan yüzmeye gelmiş kadınlar, kış gezginlerinin kıvrımlı,

100) *La Vie élégante*, 1882,1. cilt, s. 33.

101) Bkz. O. Sailhard, *Les Maillots de bain*, Paris, Ed. du Chêne, 1998; bkz. 1905 kartpostalı, s. 46.

102) Bertall (C. A. d'Arnoux, dit), *La Vie hors de chez soi*, *a.g.y.*, s. 544.

103) M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1918), *À la recherche du temps perdu*, I. cilt, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1962, s. 791.

104) H. Rebel, *Les Nuits chaudes du cap français*, Paris, UGE, "10/18", 1985 (1. baskı 1903), s.420.

kavisli ve korseli figürlerinin karşıtıdır[105]. Gibson'un, *Life*'taki, çok yeni bir özgürlük olan kalkık kolların, açık ensenin görüldüğü, tek bir hamlede bacakların profilinin sırtınkiyle birleştirildiği, yüzmeye gelmiş kadın resimleri de tam olarak bu karşıtlığı ortaya koyar. Üstelik Gibson, esnek ve rahat formlara sahip doğrudan doğruya tanımlanabilir bir kişilik yaratmayı da bilmiştir: Bu, "Gibson girl[106]" yani aktif duruşları, rahat pozları Birleşik Devletler'de yoğun bir özdeşleşmeye yol açmış genç kızdır. Bu kurmaca ama model kişiliğin başarısı, Gibson'un 1902 yılında *Corrier* ile bu gazetenin sayfalarında bu model kişiliğin yaşamını anlatmak için 10000 dolarlık olağanüstü bir kontrat imzalamasına olanak sağlamıştır[107].

Bu, Amerikan modelinin gitgide yükseldiğini de gösterdiği için önemli bir örnektir: ekonomik başarı ile estetik başarının belli belirsiz denk düşmesinin sonucu olarak Avrupa'da yaygınlaşmıştır. 1900 yılında Paris Olimpiyat Oyunlarının seyircilerinin, Amerikalı şampiyonları anlatırken yansıttığı da budur: "Yeni Dünya'da yetişen bu genç ve süper ırk[108]".

BİR MÜCADELE ANATOMİSİ

Başka bir kültür daha, yani, 1880'li yıllardan itibaren Fransız kamu okullarında, tıpkı aynı dönemde pek çok Avrupa ülkesinde ve Amerikan eyaletinde olduğu gibi zorunlu hale gelecek kadar meşru görülen bir jimnastik kültürü de bu yeni modeli esinler[109]. Bugün çok iyi bilinen[110] ve açıkçası karmaşık olan, XIX. yüzyılda yavaş yavaş gelişmiş bu kültür, makinelerin, motorların, zootekninin ve de kendi üzerine çalışmanın referanslarını biyolojik referanslarla birleştiren yeni bir fiziksel ölçü ve etkililik evrenini yansıtır. Egzersizleri çoğaltır, sonuçlarını saptar. XIX. yüzyılın ikinci yarısında türün gelecekte kazanacağı biçimler üzerine

105) Bkz. *Le Messager des modes*, Ağustos 1905.

106) M. Gabor, *a.g.y.*, s. 16.

107) *A.g.y.* "*Life* et la première pin-up universelle: la Gibson girl".

108) *La Vie au grand air*, 1900, s. 582.

109) Bkz. A. Buisson, *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, 1887. "Gymnastique" maddesi, 1. cilt.

110) Bkz., diğerleri arasında, P. Arnaud (yöneten), *Les Athlètes de la République*, Toulouse, Privât, 1987, J. Defrance, *L'Excellence corporelle. La formation des activités physiques et sportives modernes, 1770-1914*, Rennes, PUR, 1987, ve R. Sassatelli, *Anatomia della Palestra*, Bologna, Il Mulino, 2000.

kaygılara (şehirlere kapanmanın, çocukların çalışmasının, endüstrinin yol açtığı güçlüklerin sonucu olan tehditler) yoğunlaştığı için de karmaşık bir kültürdür. "Türün iflasına[111]" dair sıkıntılara, "uygar halkların dejenerasyonunun[112]" nedenlerine, elitlerin bitmez tükenmez pedagojiler kurguladığı her türlü "zayıflığa" yanıt vermek iddiasındadır.

XIX. yüzyılın anatomistleri, Lamarck ya da Darwin'in onlara türlerden, ırklardan, zamandan kaynaklı olduğunu söylediği, bedenlerle ilgili ölçüleri sıradan hale getirmişlerdir. Bertillon, Hovelacque ve Letourneau'nun *Dictionnaire des sciences anthropologiques*'i (Antropoloji Bilimleri Sözlüğü) 1880'li yıllarda kemik oranlarının yani uzunlukların ve yüksekliklerin oranlarının sayısını çoğaltır. Beyazların uyluk kemiğinin iki ayaklılığa daha uygun olduğu için Siyahların uyluk kemiğinden daha uzun olduğunu, Beyazların baseninin, duruşa daha uygun olduğu için daha dar olduğunu, önkol kemiğinin de, alet kullanmaya daya uygun olduğu için daha uzun olduğunu yazıya döker[113]. Bununla birlikte, bu "uygarlaştırıcı" ayrımcılıkların ötesinde, daha etkili sayılar kendini başka yerde dayatır. Quatelet, bedenin boyutları üzerine ilk istatistiksel araştırmaları aktararak, boy uzunluklarını, kiloları birbirinden ayırarak, öncelikle bir işarete ("sonsuz faydalar sağladığı[114]" kabul edilen jimnastik çalışmasının sonucu "göğsün gelişimi[115]", yani akciğerin korunun, motor kazanıyla bir tutulduğu o çağda enerji vizyonuna ve ateşli makinelere bir referans olarak bir antrenman ardından büstün geliştiği "saptaması[116]") ayrıcalık tanıdığını ileri sürerek 1870'li yıllardan itibaren bu konudaki ortalama değerleri veriyordu. Bu, büstte bir gelişmeyi, belirgin bir beden profilini hiçbir zaman olmadığı kadar çok telkin eder: sonunda "göğüssel tip", "karınsal tip[117]" karşısına konur. Göğüssel tip enerji sağlayan bir güç, karınsal tipse bir kas ve enerji zayıflığı ortaya koyar: "Göğüs geliştirme, gelişim jimnastiğinin en

111) E. Buret, *De la misere des classes laborieuses en France et en Angleterre*, Brüksel, 1842 (1. baskı 1840), 1. cilt, s. 233.

112) V. Maquel, *Perfectionnement ou dégénération physique et morale de l'espèce humaine*. Paris, 1860. s. 229.

113) A. Bertillon, A. Hovelacque, C. Letourneau *v.d.y.*, *Dictionnaire des sciences anthropologiques*, Paris, 1886, bkz. "Bassin", "Nègre", "Pied" maddeleri.

114) Bkz. C. Collineau, *La Gymnastique, notions physiologiques et pédagogiques*, Paris, 1884, s. 312.

115) A. D. Quetelet, *Anthropométrie*, Brüksel, 1871, s. 251.

116) *A.g.y.*, s. 250.

117) G. Demeny, *Les Bases scientifiques de l'éducation physique*, Paris, Alcan, 1902, s. 167.

önemli problemidir[118]." Öyle ki, diğer morfolojik etkiler ("karnın" aşırı zayıflığından dolayı bel bölgesinin aşırı eğriliği, XIX. yüzyılın sonunun anatomistlerinin yeni kullandığı bir ifadeyle "l'ensellure lombaire[119]" –bel kemiği eğriliği–, yani güzellikten daha çok zayıflığın işareti olan o aşırı oyuk karınlar) karın tipin "gevşekliğiyle" ilgilidir.

Bunun sonucunda, "maalesef tamamen kıvrımlı kadınsı güzelliğe dair var olan idealin[120]" XIX. yüzyılın sonunun jimnastiğiyle bozulduğu ilan edilir ve ısrarlı bir biçimde, "bedenin normal dikey planına[121]" uygun bir duruşun gerekliliği üzerinde durulur. Sadece göğüs ileride değil, karın da düz olmalıdır. Korselerin zorunlu kıldığı eğriliklerle mücadele etmek için yapılan o egzersizlerin (genç kızları "bir duvarın, bir ağacın ya da bir mobilyanın karşısına" koymak, "bu dikey yüzeye, karınları, sırtları, başın arkasını dayamak[122]") kaynağı da budur. Ayrıca, birkaç yıl sonra Calixte Pagès, tamamen büyütme, uzatma için yapılan "güzellik egzersizlerinden, hatta "omurların eğriliklerini ortadan kaldırma[123]" gibi uç önerilerden bahsetmekten çekinmez.

XX. yüzyılın moda dergilerinde düzenli olarak anlatılan jimnastik, kadın okuyucular tarafından şüphesiz çok fazla hayata geçirilmez. Buna karşın jimnastik yeni bir görünümü yaygınlaştırır: eğik olmayan duruşlar, "düz" duruşlar. Egzersiz, artık, 1858'de Pichery'nin[124] jimnastik salonunda olduğu gibi İkinci İmparatorluğun balenli elbiseleriyle değil, 1906'daki Finck müesseselerinde olduğu gibi *L'Art d'être belle*'in "esnek mayolarıyla[125]" yapılır. Jimnastik beden hareketini ve etkinliği sıradanlaştırır. Hareket imgesini, korseli eğriliklerin izin veremeyeceği bir dinamiğin imgesini yaygınlaştırır.

Bu eğrilik yalnızca yaz mayolarıyla ortadan kalkmış değildir, yalnızca "resmi" jimnastiklerle gözden düşmüş değildir, XX. yüzyılın başının daha bireysel, daha özel aynı zamanda daha militan sesleriyle mücadele halin-

118) *A.g.y.*, s. 11. Bkz., bu jimnastik "ısrarı" konusunda, D. Yosifon et P. N. Stearns, "The rise and fall of American posture", *American Historical Review*, Ekim 1998. Bana bu referansı aktardığı için Nancy Grenn'e teşekkür ederim.

119) *A.g.y.*, "Types d'ensellure lombaire", s. 245.

120) J.-P. Muller, *Mon système de méthode de culture physique poulies femmes*, Paris, 1910, s. 65.

121) K. Hanotaux, *Garçons et filles, leur éducation physique*, Paris, 1885, s. 64.

122) *A.g.y.*

123) C. C. Pagès, *Manuel de culture physique*, Paris, Vigot, 1911, s. 100.

124) Bkz. *Gymnase Pichery* (1855), Paris, BnF, Cabinet des estampes.

125) Bkz. *L'Art d'être belle*, Établissements Finck, Cenevre, 1906.

dedir. Özellikle, bunu, tumturaklı değilse bile yapay bir imge dayatmakla suçlayan kadınların sesleri. Pek çok kişinin gözünde, kadın bedeninin, artık eğik değil "esnek", o zamana kadar olduğundan daha "dik" olması için yeni etkinlikler, yeni özgürlükler gerekir. Uzun zaman gözde olan "S" profilinin, birdenbire zorlayıcı ya da uyumsuz olduğunun ortaya çıkması için yeni bir kadın imgesi de gerekir. XX. yüzyılın başında, eğriliğin ve korsenin "sonu", "dekor" kadının da (pozları ve duruşları, "çok fazla" kendiliğinden olan her türlü devinimi uzun süre engelleyen o yapmacıklı, "donuk" tavırların) sonu olur[126].

XX. yüzyılın başında, sayısız inisiyatif, bir "mücadele" güzelliğini öne çıkarır: "kadın giysisinin reformuna" yönelik, Hollandalı, Alman, İngiliz, Avusturyalı "Kadın ve Doktor" derneklerini bir araya getiren uluslar arası bir Topluluk, XX. yüzyılın başında korseye karşı cephe alır[127]. "Aile Anneleri Topluluğu", adında bir grup, *Kadının doğal güzelliği için* başlıklı yirmi bin broşür dağıtarak savaşı 1908 yılına kadar uzatır. *Korsenin sakatlamasına karşı*, imzalar toplanır, destekleyenlerin ismi yayımlanır.

Bu proje iki açıdan orijinaldir: bir yanda kadınların inisiyatifini öne çıkarırken, diğer yandan da güzellik üzerine bir yargı birliğini sağlar. Kadınların tanıklıkları çalışmaya, hassasiyete yöneliktir: "Kadın, mesleği gereği, ne kadar oturmak zorundaysa, korsenin baskısından o kadar çekecektir[128]." Bu tanıklıklar, gündelik yaşamı, özgürlüğü gösterir: "Gövdem, korsenin işkencesine maruz kaldığı zaman, şöyle işe yarar on satır asla yazamamıştım[129]." "Sayısız eğilip bükülmenin[130]" ve hareketin imkânsız hale gelmesini eleştirerek, "atölyelerde ve bürolardaki[131]" faaliyeti de gözler önüne serer. Korse artık yalnızca tehlike değil, engeldir de. Kadın meslekleri, kadınların kamusal alana giderek artan dahil oluşları ve

126) Bkz. M. Perrot, "Sortir", G. Duby ve Michelle Perrot (yön.), *Histoire des femmes*, IV. cilt, *Le XIX^e Siècle*. Paris, Pion, 1991. Bkz. L. Bland, *Banishing the Beast, Feminism, Sex and Morality*, New York, Tauris, Park Paperbacks, 2001, "Individualism and the émancipation of woman", s. 36.

127) Bkz. F. Glénard, *Le Vêtement féminin et l'hygiène*, l'Association française pour l'avancement des sciences'ta yapılan konferans, 25 Şubat 1902, Paris, 1902.

128) La Ligue des mères de famille, *Pour la beauté naturelle de la femme. Contre la mutilation de la taille par le corset*, Paris, 1908, s. 37.

129) A.g.y., s. 34. Bkz. J. Rabant, "Ah, la belle histoire du corset", *L'Histoire*, no. 45, 1982.

130) A.g.y., s. 20.

131) A.g.y., s. 46.

1860-1914 yılları arasında 95 000'den 843 000'e yükselerek[132] dokuz kat artan kadın memur sayısının artması kuşkusuz bu suçlamaları desteklemiştir. Eleştiriler yalnızca doktorlardan gelmez, itirazlarını ortaya koyan kadınlardan da gelir: "15 yaşımdan beri artık korse giymiyorum, bu, şarkı çalışmalarımın lehine oldu. Buna rağmen, kız arkadaşlarımın hoşuna giden çok şık elbiseler giyiyorum[133]."

Bu karşı çıkış, biçimlere de, yani bükük duruşların ve bu duruşların hareketsizliğe bağlı eğriliklerinin biçimlerine de dönük bir karşı çıkıştır. Özellikle tahta mankenler, yani terzilerin diktikleri elbiseleri, üzerinde sergiledikleri mankenler, çökük bel bölgeleri, bozuk profilleri, çok dar kalçalarıyla artık "grotesk ve gülünç[134]" figürlerden başka bir şey değillerdir. Çağrı, yeni güzelliğe, Poiret'nin aynı dönemde keşfettiği, *L'Illustration* tarafından "daha dik, büstün daha küçük olduğu, narin bir esnekliğe sahip", "maddeye bir ruh veren[135]" sanat eseri olarak betimlediği güzelliğe yöneliktir. Yeni bir bedensel "mimarinin[136]" baştan aşağı değiştirdiği güzellik: "Tek bir dayanak noktasını kullanmayı öğrenmiştim, omuzlar, oysa benden önce dayanak noktası endamdı[137]" diye belirtir Poiret. Yürüyüş, "engelin ona daha önce kaybettirdiği[138]" bir esnekliği bulabilir. Kalçalar daha özgürce kendini ortaya koyar, hatlar yeniden çizilir.

132) D. Gardey, *La Dactylographe et l'Expéditionnaire. Histoire des employés de bureau, 1890-1930*, Paris, Belin, 2001, s. 66.

133) La Ligue des mères de famille, *a.g.y.*, s. 37.

134) *A.g.y.*, s. 14.

135) *L'Illustration*, 9 Temmuz 1910.

136) P. White, *Poiret le magnifique*, Paris, Payot, 1986, s. 73. Bkz. P. Poiret, *En habillant l'époque*, Paris, Grasset, 1932.

137) P. Poiret, *Notes inédites*, Madame Poiret arşivleri, alıntılayan: P. White, *a.g.y.*, s. 78.

138) "Paul Poiret, les essais d'une mode nouvelle", *L'Illustration* 18 Şubat 1911, s. 103.

3
Güzelleşme Pazarı

XIX. yüzyılın sonundan itibaren kalçaların bu yüzeye çıkışı yalnızca modelleri değiştirmez, uygulamaları da değiştirir: özellikle de zayıflama uygulamalarını. Vücut hatları o kadar göz önündedir ki daha az gizlenir. Rejime ya da egzersize yönelik anıştırma daha baskıcı hale gelir. Kendi üzerine bir çalışma, 1880'li yıllarla birlikte kendini temel prensip olarak dayatır: *Au Bonheur des Dames*'daki "biraz şişmanlamış[1]" bedeni nedeniyle en son moda mantoyu alamayan Madame Desforges'un rakibi karşısındaki dikkate değer kaygısı bunu gösterir.

Madame Desforges, ayrıca, hem yaşadığı sıkıntıda hem de alışveriş tutumunda yüzyılın sonundaki güzelleşme uygulamalarındaki temel değişimleri yansıtır. Güzelliği temel amaç haline getiren bir Pazar yaratılmıştır: "güzellik ürünleri" ve güzellik bakımları" gibi yeni ifadeler ortaya çıkmış, tavsiyeler reklamla daha baskıcı hale gelmiş, "büyük mağazalarla" dağıtım ağı daha da genişlemiştir. Tümüyle yeniden tanımlanmış, organize edilmiş ve çeşitlenmiş bir arz, geridöndürülemez bir biçimde yerleşmiştir.

1) É. Zola, *Au Bonheur des dames*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974 (1. baskı 1883), s. 337.

"ALT TARAFI" İNCELTMEK

Anatomik siluetle giyim siluetinin belli belirsiz denkliği, XIX. yüzyılın sonuyla birlikte, kişisel bakım projelerine kesin olarak yön verir. İncelemenin güncelliğini hiç kaybetmeyen eski referans noktası, kendine yeni hedefler edinir. "Alt taraf" başka türlü var olur. "Bedenlerinin bazı çok şişman [olduğunu düşündükleri] kısımlarını inceltmek[2]" isteyen kadınların, moda dergilerinin kadın okuyucu mektuplarıyla kendini gösteren bir beklentisi ortaya çıkar. Hedef kitle bellidir: obezlik "kadına" özgü hale gelmeye başlar, kadının profili erkeğinkine göre ayrıksılaşır. Özellikle kalçalardan daha çok bahsedilir. Amaç, "kalçaların kalınlığını engellemek[3]" ya da "kalçaları geliştirmek[4]" ya da "kalçalara ve bele egemen olmak[5]"tır. "İncelticilerle" ilgili, XIX. yüzyılın sonunun ilanlarında sayısı artan reklamlar da bunu gösterir: Cardina haplarının, "kalçaları, karnı küçülttüğü, beli inceltti̇ği̇[6]" Gigartina haplarının, "çene altını, karnı, kalçaları küçülttüğü ve beli inceltti̇ği̇[7]" ileri sürülür.

Kuşkusuz, ortada henüz bugünün tıbbi uyarılarından eser yoktur. Beden ölçüleriyle ilgili çok az açıklama vardır. O kadar ki, XIX. yüzyılın sonunun okullarında ve ordusunda, zayıflık ya da dayanıklılık belirtilerini ortaya koymak için yavaş yavaş kullanılmaya başlanan tartı, boy ölçeği ya da mezura, gündelik estetik evrende henüz kullanılmamaktadır[8]. Bel çevresinden santimetre olarak nadiren bahsedilir, şişmanlıklardan kilo olarak nadiren bahsedilir. Kadın romancı André-Valdès, çok sıradan bir biçimde, bir kadının, düzenli olarak yapılan bir rejimle, "şişmandan" "inceye" ve "hantaldan" "zarife" dönüştüğü belirgin bir vakadan bahseder, ama sonucu rakamlara dökemediğini söyler: bu kadın, "tartılmadı[9]". XIX. yüzyılın sonunda, odalarda ya da banyolarda "kişisel tartı" bulunmaz[10].

2) *Le Messager des modes*, 16 Temmuz 1905.
3) *Le Caprice*, 1 Ağustos 1876.
4) *La Vie parisienne*, 14 Ocak 1899.
5) *Pour être belle*, Paris, *Femina* bibliothèque, 1913, s. 12.
6) *Le Caprice*, 16 Ocak 1904.
7) Publicité Gigartina, *L'Art d'être jolie*, 1905.
8) Bkz. L. Dufestel, *Le Médecin inspecteur des écoles*, Paris, 1886.
9) C. Bœswiwald (takma adı André-Valdès), *Encyclopédie illustrée des élégances féminines, hygiène de la beauté*, Paris, 1892, s. 220.
10) Bu nesnenin birkaç kenarda köşede kalmış resmi XX. yüzyılın dergilerinde ortaya çıkar. Bkz., diğerleri arasında, *L'Illustré national*'deki resimler.

Yvette Guilbert'in anılarında belinin "elli üç santim[11]" olduğundan bahsetmesi nadir bir durumdur tıpkı 1903 yılında *Carnet féminin*'in ne olursa olsun dikkat çekici bir kuraldan bahsetmesi gibi: "20-50 yaş arasında olan bir kişinin kilosunun, boyunun bir metreden arta kalan santimetreleri kadar olması gerektiği kabul edilir[12]." 1910 yılında ise yeni bir açıklama gelir: "kilo boy ölçüsüne uygun[13]" hale gelinceye kadar haftada bir kilo vermeyi garanti eden Meutzer jimnastik yönteminin reklamı.

Buna karşın, 1890 yılından itibaren, önerilen rejim biçimleri, daha zorlayıcı olmasalar da sayıları daha fazladır. Söz konusu olan henüz sistematik bir incelme değil, daha çok –nüansa dikkat– "semirmemektir[14]". Bu bağlamda, 1892 yılında *Encyclopédie illustrée des élégances féminines*[15] (Resimli Kadınsı Zarafetler Ansiklopedisi) yedi, 1896 yılında *La Vie parisienne*[16] (Paris Hayatı) sekiz, 1903 yılında *Carnet féminin*[17] 10 farklı yöntem önerir. Fikir ayrılıkları belirgindir ve ortaya dökülen sayılar birbirinden farklıdır. Kimi, incelme kürü süresince içerde nem birikimin önlemek için az su içmeyi, kimisi de, tam tersine, suyun sulandırma gücünden faydalanmak için çok su içmeyi önerir. Orstel tarafından 24 saatte 562 gram su biçiminde önerilen rakam, Hennebourg, Kurtz ya da Sée tarafından günde litrelerce su biçiminde önerilen rakamdan kökten bir biçimde farklıdır[18]. Burada rakam çok önemli değildir. Önemli olan, izleğin bu daha düzenli buradalığı, açıklanması, aynı zamanda, daha ayrıntılı olarak verilmiş vücut hatlarına (örneğin sadece "iri yarı" olarak değerlendirilen vücut hatları ve daha basit biçimde obezlik) karşı bu mücadeledir.

Daha da önemli olan, alt kısımlara yöneltilen bakış tipidir: özellikle kalçalara ya da hatta bacaklara yönelik sorgulama, bunlarla ilgili bakım yöntemleri. O zamana kadar az "işlenen" fiziksel bir evren, birdenbire gözlemlenir ve ilgilenilir hale gelir. Özellikle yoğurma (kalın yerleri ovalayarak ortadan kaldırmak), hızlı incelme umudu uyandırır. Kadına,

11) Yvette Guilbert, *La Chanson de ma vie*, Paris, Grasset, 1927 s. 50.
12) *Le Carnet féminin*, 1903.
13) *Le Messager des modes*, Nisan 1910.
14) *Le Carnet féminin*, 1903.
15) C. Bœswiwald (takma adı André-Valdès), *a.g.y.*, s. 212.
16) "Comment elles se font maigrir", *La Vie parisienne*, Nisan 1896, s. 236.
17) *Le Carnet féminin*, 1903.
18) G. Sée "zayıflama rejimlerinde" yoğun bir biçimde içecek kullanımını var gücüyle destekler, bkz. Sée'nin *Du régime alimentaire, traitement hygiénique des maladies*'sine, Paris, 1887. s. 544.

biçimlendirme hareketleri olarak düşünülen masaj hareketlerini kendi kendine uygulama olanağı sağladığı ileri sürülen merdane icat edilir. Fazlalıkları daha iyi "silip süpürmek" için araç-gereçler ortaya çıkar. Boston ya da New York'ta olduğu gibi Paris'te de faaliyet gösteren Mora kuruluşu, XX. yüzyılın başında, sarkık yanakları, kat kat olmuş yanağı, vücudun farklı yerlerindeki yağları ortadan kaldırdığı ileri sürülen, "güzelliğini korumak ve eşsizleştirmek kaygısı güden her kadın için gerekli gerçek mücevherler[19]" olan masaj merdaneleri pazarlar. La Parfumerie des fleurs de France, set halinde satılan "masaj merdanelerine" varisler için iğneler ekler, bu, hedeflenen amaçların ne kadar çeşitli ve özel olduğunu gösterir[20]. Kuşkusuz sadece seçkin bir kesime hitap eden bu alet edevatın bir özgünlüğü de, elektrikle çalışabilir olmasıdır: masaj merdaneleri, modeline göre, "doğru akım" ya da "aralıklı akımla[21]" çalışabilirler; elle yapılan masaja, "titreştirici[22]" elektrot eklenebilir; bir "elektrikli titreştirici[23]", göğüsleri sertleştirmeye yardımcı olabilir. Paris'e yerleşmiş Amerikalı Eleanor Adair, XX. yüzyılın başında tek bir set içinde "evde yapılabilecek eksiksiz bir güzellik bakımının[24]" araçlarını satar. Bu set, işlevi kırışıklıkları gidermek, kasları canlandırmak, cilde canlılık vermek olan "ilgili yere sürülecek ilaca batırılmış hidrofil pamukla dolu küçük tutaklar[25]" kullanarak beslenen bir takım özel araç gereç içerir. "Kırışıklıkların, varislerin, burnun, yüzün" bakımına yönelik olan "sürekli akım" ile "obezite ve bedenin[26]" iyileştirilmesine yönelik olan "aralıklı akım" arasında bile farklılıklar vardır. 25 franka satılan, diğerlerinin aksine "her keseye uygun" ve daha ulaşılabilir olan" "sıhhat verici", tıpkı, "pilli sapı ve değiştirilebilir bataryası" olan bir çeşit masaj merdanesi "güzellik yenileştirici" gibi, 1906 yılında Poissonnière bulvarında bir kuruluş tarafından piyasaya sürülür[27]. Bu, elektrik tekniğinin evlere girdiğini de gösterir[28]. Aynı zamanda, XX.

19) *Mord* Kurumlarının reklamı, *L'Art d'être jolie*, 1905.
20) "La Parfumerie des fleurs de France" reklamı, *L'Art d'être jolie*, 1905.
21) *A.g.y.*
22) *Le Messager des modes*, 1 Haziran 1912.
23) *La Coiffure de Paris*, Aralık 1909.
24) Bkz. E. Adair, *Conférences sur la culture scientifique de la beauté*, Paris, 1907, s. 43.
25) *A.g.y.*, s. 51.
26) Bkz. "La Parfumerie des fleurs de France" reklamı, *L'Art d'être jolie*, 1905.
27) "Massage régénérateur" reklamı, *Je sais tout*, 1906.
28) Bkz. A. Beltran ve P. A. Carré, *La Fée et la Servante. La société française face à l'électricité, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Belin, 1991.

yüzyılın başında fiziksel estetiğin yenilendiğini de gözler önüne serer: güzelliğe bakışın yaygınlaşması gibi, güzelleşme sanatı da yaygınlaşmıştır. Araçlar ve yoğurmalar, bacaklara, sırta, göğüslere hitap eder, merdaneler bedeni kat eder. Adeta tüm yüzeylere dokunulur.

Kısacası, sessiz sedasız ve ne olursa olsun kesin bir dönüşüm gerçekleşir: "güzelleşen" beden, artık yalnızca yüzün bakımına, ya da çok bilinen fiziksel hareketlere veya incelme banyolarına değil, belirli düzeltici uygulamalara, masajlara, değişik bölgesel müdahalelere de bağlıdır. Temel ideal, bütünsel bir proje idealidir, tekniğin ve alet edevatın verdiği bir vaat: kendi üzerine bir etki vaadi.

KENDİNİ GÖZLEMLEMEK

Yüzyılın tüm son on yılının burjuva kültüründe özellikle bir nesne, kendi kendini gözlemlemeye ve kendi kendine çeki düzen vermeye belli belirsiz bir biçimde yardım eden bir nesne önem kazanmıştır: aynalı dolap. Bu mobilya, kimi zaman, bütün siluete ya da çıplak bedene cepheden ve yandan bakışlara daha çok olanak sağlayan pek çok kanadı[29] bulunan, yerlere kadar inen aynasıyla uygun evlerin salonuna, odasına, tuvaletine, banyosuna girer. Güzellik üzerine kitaplar da bunu önerir: "Her boyuttan, her türden aynaya sahip olmak gerekir[30]." Nesne, özel alanları aşmıştır: çıplak beden, ilk kez, baştan aşağı "bütün yönlerde[31]" gözlemlenir, ayrıntılarına bakılır.

Ayrıca XIX. yüzyılın moda dergilerinde olduğu gibi romanlarda da durmadan yinelen bir sahne vardır: boy aynasının karşısında bedeni dikkatlice gözlemlemek. Nana, "göğsünün yandan görünüşüne, kalçalarının yuvarlaklığına uzun uzun bakarak[32]" odasındaki aynada hatlarını inceler; Jules Bois'nın "kaygılı kadını" yatağındaki aynada, "çöp gibi bacaklarını"

29) Bkz. *Catalogue été du Bon marché*, 1893, "Armoire trois portes à glaces biseautées", fiyatı 650 frank.

30) B. Staffe, *Le Cabinet de toilette*, Paris, 1892, s. 89.

31) M. Pouyollen (takma adı Madame de Gencé), *Le Cabinet de toilette d'une honnête femme*, Paris, Pancier, 1909. Bkz. S. Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994. s. 103.

32) É. Zola, *Nana*, Paris, Gallimard, "Folio" koleksiyonu, 1977 (1. baskı 1879), s. 205.

ya da "daha az sivri[33]" hale gelmiş kalçalarını inceler. *La Vie parisienne*'in kadın kahramanları, aynanın karşısında, "kalçalarının gelişimini ya da enselerinin tombullaşma durumunu[34]" incelemek için tuvalet odalarına kapanırlar. Bu, kuşkusuz yeni bir sahnedir. Büyük ayna o döneme kadar nadir, sınırlıdır ve olsa olsa salonda bulunur[35]. Yüzyılın ilk yarısının güzellik ve bakım kılavuzları, konsol üzerine yerleştirilmiş, büste ve yüze bakmak için yapılmış bir ayna olan döner aynayla yetiniyorlardı[36]. Oysa en ufak detaylarıyla "görülmeyen bir beden içinde nasıl yaşanır[37]" diye kendi kendine sorar Véronique Nahoum-Grappe. Gerekliliği artan, "incelik estetiğine[38]" doğru yönelen, ölçüyü telkin eden, uygulamaları ve bakışları geliştiren bu kendi kendini gözlem önemlidir.

Bu mobilya, yüzyılla birlikte yaygınlaşmış ve lüks nesnesi olmaktan çıkmıştır. Kimya bu değişime yardımcı olmuştur. XIX. yüzyılın ortasında, gümüş nitrat ile sıvı amonyağın karıştırıldığı bir işlem sayesinde, "büyük" aynaların üretimi endüstriyel hale gelmiştir[39]. Bu nesne, toplumsal olarak ayrıcalığını tümüyle koruyarak, sıradanlaşmıştır: XIX. yüzyılın sonunun popüler gazeteleri *Le Petit Journal, L'Illustré national*, oda aynalarını, yalnızca yüz için yapılan duvara asılan ince aynalarla sınırlar[40]. Daha da açıklayıcı olanı vardır; Maupassant'ın 1881'de yazdığı bir öykü olan *L'Histoire d'une fille de ferme*'deki (Bir Çiftlik Kızının Hikayesi) Rose'un mutsuzluğu, sefilliği resmeder: Çabucak ortadan kaybolan bir uşaktan hamile kalan Rose, taranmak için kullandığı parçalanmış bir aynanın küçük bir parçasında sıkıntılı bir biçimde karnındaki değişimi inceler[41]. 1893

33) J. Bois, *La Femme inquiète*, Paris, 1897, s. 115.

34) *La Vie parisienne*, 14 Ocak 1899.

35) Bkz. yukarıda s. 171.

36) Bkz. P. Villaret, "gereksinim duyulan her şeyin yerleştirilebileceği bir konsolu olan bir ayna" öneren *Art de se coiffer soi-même, enseigné aux dames*, Paris, 1828, s. 160.

37) V. Nahoum-Grappe, alıntılayan: A. Corbin, "Le Secret de l'individu", *Histoire de la vie privée*, der. P. Ariès ve G. Duby, Paris, Seuil, 1987, IV. cilt, s. 423.

38) *A.g.y.* "Le miroir en pied va autoriser l'émergence de l'esthétique de la minceur et guider la diététique dans des voies nouvelles."

39) C. Laboulaye (dir.), *Dictionnaire des arts et manufactures*, Paris, 1870 (1. baskı 1845), Bkz. "Verre" maddesi, II. cilt.

40) *L'Illustré national*, *a.g.y.*, "hebdomadaire satirique à 20 centimes", yoksul evlerin resmedildiği gravürlerdeki ayaklı aynaların ancak 1900 yılından sonra yavaş yavaş ortaya çıkmaya başladığını gösterir.

41) G. de Maupassant, *Histoire d'une fille de ferme* (1881), in *Contes et nouvelles* (1875-1890), Paris, Laffont, "Bouquins" koleksiyonu, 1988, s. 173.

yılında, bir tekstil işçisinin gündeliği 5 frankı[42] ya da bir büro memurunun aylık maaşı 90 frankı[43] bulmazken üç aynalı dolabın Bon Marché'de 650 franka satıldığını söylemek gerekir. En yoksullar, bedenlerini, etkililik beklentileri yani efor ve çalışma beklentileri dışında gözlemlemez. Kuşkusuz süsleyebilir, ama henüz gözlemlemez.

Buna karşın beden, aynanın karşısında kendini açıkça nitelendiren bu arada da o zaman kadar daha belirgin olan edep eşiğini aşan (bu, yeni "tekniğin" destek olduğu artan bir özgürlüktür) ayrıcalıklı kadınlar tarafından incelenir. 1880'li yılların ortasında Marie Bashkirtseff siluetinin her noktasını dikkatle inceler. Karşılaştırır, sorgular. Kavis ve bu kavisin yerindeliğinden de şüphe eder: "On üç yaşımda çok yağlıydım ve on altı yaşında görünüyordum. Bugün ince, tümüyle gelişmiş, ayrıca dikkat çekici bir biçimde, belki biraz fazla kavisliyim, kendimi bütün heykellerle karşılaştırıyorum ve benimki kadar kavisli ve geniş kalçalar görmüyorum. Bu bir kusur mu?[44]"

Yeni güzelleşme araçlarıyla değişim geçirenin, özellikle seçkin kesimin özel alanları olduğunu da söylemek gerekir. Özellikle bir yer dikkat çeker: daha karmaşık hale gelen bir uygulamanın geliştiği gizli uzam banyo ya da tuvalet alanı. Bu alan, yüzyılın sonunda yeni bir su altyapısından faydalanır: Paris'te Belgrand ve Haussmann'ınkiler gibi kanal çalışmaları sayesinde "dilediğince[45]" sağa sola saçılabilecek bir sıvı katlara ulaşır[46]. Bu, güzellik üzerine kitapların, baştan sona, banyoya referansı hiçbir zaman olmadığı kadar normal bir şeymiş gibi ortaya koyarak ve bir su bolluğuyla herhangi bir fiziksel görünümün güzelleştirilebileceği düşünü güçlendirerek burjuva evlerinde kişisel bakım uygulamalarını dönüştürür[47].

Banyo ya da tuvalet alanı daha da fazla değişir. Bu alan, "kendine" ait bir uzamın fethidir: kendini "güzellik kültüne" daha iyi adamak için

42) *Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts.* Paris, 1890, "Salaire" maddesi.

43) L. Franck, *Les Femmes dans les emplois publics,* Brüksel, 1893, s. 58.

44) M. Bashkirtseff, *Journal,* Paris, 1887, I. cilt, s. 257.

45) Bkz. J.-P. Goubert ve M. Chotard, *L'Eau, puissance civilisatrice,* Paris, C. I. EAU. 2002. s. 39.

46) Bkz. J.-P. Quéré, "La leçon d'urbanisme d'Haussmann", J. Des Cars ve P. Pinon (dir.). *Paris-Haussmann,* Paris, Picard, 1991.

47) Bkz. diğerleri arasında, R. Vaucaire, tek başına başlığı bile temizliğe verilen önemi gösteren *La Femme, sa beauté, sa santé, son hygiène,* Paris, 1896.

"görülmemeye" olanak sağlayan bir yerdir[48]. Hatta 1892 yılında Barones Staffe için, "hiç kimsenin, sevilen kocanın bile, özellikle de onun, eşiğini geçemeyeceği bir mabettir[49]". Bunun sonucunda yeni bir gereksinim ortaya çıkar: yalnızca "kendini yalıtmanın" "etkili ve kesin[50]" hale getirebileceği bir eylem olan "kendini" daha iyi "güzelleştirmek" için kendine zaman ayırma gereksinimi. Orada, "yürüyüş çalışmak" "fizyonomiyi" incelemek, "tam bir özgürlük içinde[51]" kendini gözlemlemek gerekir. Bu, bir uygulama değişimini ortaya koyar ve aynı zamanda özelin teyididir de: artık, seyircileri ve yardımcılarıyla, konsol üzerindeki bir aynanın karşısında gerçekleştirilen saç bakımı ve far sürmekle sınırlı eylemleriyle yüzlerce kez tekrarlanıp duran eski "tuvalet" sahnesi değil, makyaj eylemleri, banyoları, bedenle ilgili gözlemler ve incelemelerle, boy aynasıyla yalnız başına olunan gizli sahnedir söz konusu olan.

BÜYÜK MAĞAZA, "KADININ TAPINAĞI[52]"

Kişisel bakım ve kendine bakış konusundaki toplumsal olarak çok fazla ayrımcı hatta nadir olan bu çeşitliliğe, XIX. yüzyılın sonunda toplumsal açıdan daha yaygın olan, güzellik nesnelerindeki bir artış eklenir. Sanayileşme, arzı değiştirmiştir. Satışları, 1836'da 12 milyon frank, 1866'da 26 milyon frank, 1900'de 90 milyon frank olan parfümeri rakamları bile tek başına bunu gösterir[53]. Geniş bir "güzellik pazarı" oluşmuştur. Bu, yüzyılın sonuyla birlikte, moda ve ortak kabullerden ayrı olarak genelde daha az tanımlanabilir olan yapay bir güzellik imgesini sıradanlaştırarak süs izleğini sürekli daha fazla yaygınlaştırır.

1860'lı yıllardan itibaren, tıpkı Whitely'nin Londra'da ya da Marshall Field's'in Chicago'da yaptığı gibi, büyük mağaza, "yenilikler" ticaretini kökünden değiştirerek bu çerçeveyi yaratmıştır. Büyük mağaza, "düşük

48) B. Staffe, *a.g.y.*, Paris, 1892, s. 4.
49) *A.g.y.*
50) *Pour être belle*, *a.g.y.*, Paris, 1913, s. 107.
51) *A.g.y.*
52) E. Zola, *Au Bonheur des dames*, *a.g.y.*, s. 437.
53) A. Picard, *Exposition internationale de 1900, le bilan d'un siècle*, Paris, 1901, V. cilt, s. 115.

karlı[54]" satışlar yaparak, benzer ama aynı zamanda son derece çeşitli ürünün aynı yerde bulunabilmesini sağlamıştır: 1890 yılında elbisesinden, korsesine, farına, parfümüne 200'den fazla ürün kategorisi vardır ve sadece Bon Marché'nin günlük yaklaşık 15 000 müşterisi bulunmaktadır[55]. Süreci, kesinlikle sayısız değişim mümkün kılmıştır: sanayideki hızlı büyüme ve ürünlerinin yığınlara hitap eder hale gelmesi, basın reklamlarının artışı, şehirlerarası yolların, demiryollarının gelişmesi. Gitgide katlanan bir ciro söz konusudur: yine sadece Bon Marché'nin cirosu, 1870'li yılların ortasında 50 milyon frank, 1880'li yılların ortasında 100 milyon frank, 1906 yılında 200 milyon frank olur[56].

"Dev", Babil kulesi", "peri masalları sarayı", çekici canavar[57]", büyük mağaza, bir araya toplanan bir çeşitlilik içinde şıklık ve güzellik arzusunu (gözler önüne serilen kadınlığın süs merakını) ilk sömürendir. Büyük mağazanın yüzyılın sonundaki formülleri, bilinçli olarak kadın tüketiminin peşindedir, tıpkı Zola'nın *Au Bonheur des Dames*'daki müdür Mouret'ye coşkulu anlarından birinde söylettiği gibi: "üst üste yığılmış mallarımızın karşısında baştan çıkmış, çılgına dönmüş, cüzdanlarını hesapsız boşaltan kadınların yazgısını[58]" elde tutmak. Her estetik beklenti karşılanır. O kadar ki Zola, arzuya ve güzelliğe yapılan yatırımın eski içten sevgilerin yerini aldığı yeni bir kilise, camdan ve çelikten bir katedral imgesi çizer: "Sallantıda olan inancın yavaş yavaş çölleştirdiği kiliseler, artık içi boşalmış ruhlarda yerlerini mağazaya bırakmıştı[59]."

Zola'nın içinde modernitenin taslağını gösterdiği şüphesiz ilk tüketim çılgınlığıdır bu: "Bu çılgınlık, bedene, güzelliğe, şıklığa ve modaya tapmaya dönüşür[60]." Neredeyse tek biçimli sonsuz bir güzellik arzının ortaya çıktığı ilk ticari düzendir de bu. Bon Marché, 1900 yılının uluslararası sergisinde, refakatçiler ve tercümanlarla geziler düzenleyip açıklamalar yaptırarak,

54) G. d'Avenel, *Le Mécanisme de la vie moderne*, Paris, Arınand Colin, 1902, 1. cilt. *Les Magasins de nouveauté*. Paris, 1896, s. 13.

55) A.g.y., s. 14.

56) M. B. Miller, *Au Bon marché, 1869-1920*, Paris, Armand Colin, 1987 (Amerika 1. baskısı 1985), s. 59.

57) P. Giffard, *Grands Bazars*, Paris, 1882, s. 2, 9. 17 ve 296.

58) É. Zola, *Au Bonheur des Dames*, a.g.y., s. 76.

59) A.g.y., s. 437.

60) É. Zola, *Carnets d'enquête, une ethnologie inédite de la France* (arşiv dökümanları), Paris, Pion, "Terre humaine" koleksiyonu, 1986 s. 184.

mağazalarını, "Paris'in görülmesi gereken en dikkat çekici şeylerinden biri[61]" olarak sunar.

Ne var ki, yöntemin başarısına rağmen, alımlar herkes için aynı olamaz[62]. XX. yüzyılın başında, Jacques Ozouf tarafından anlatılan, köylü bir ayaktakımının "Matmazel O." dediği genç öğretmen, kişisel bakımı için "parfümerideki" birkaç "küçük şişe esanstan[63]" başka bir şeyi alamadığını söyler. Kira, yiyecek, giyecek... harcamaları için çabucak tükenen bir maaşla çok zorlandığından ne kremin ne de farın adını anar. Aynı şekilde, XIX. yüzyılın sonunda Paris'te işçi olan Jeanne Bouvier de, günlük harcamalarını kuruşu kuruşuna hesaplar, "rahatsızlığını" itiraf eder, arkadaşlarının, "eldivenler, parfümler ve binlerce kişisel bakım eşyası satın almak[64]" için iğrenç fedakârlıklar yaptığından şüphelenir; bunlar, XX. yüzyılın başında, çalışan genç kızların anlatıldığı nadir romanların birinde "özensiz giyinmiş ve ucuz parfüm sürmüş[65]" diye tasvir edilen o kızların yaşadığı neredeyse benzer güçlüklerdir. Kuşkusuz bunlara, kimi zaman, arzuların bile çok farklı kalmasına yol açacak kadar kopuş biçiminde yoğun olarak yaşanan güçlü toplumsal farklılıklar da eklenir. 1880 yılında Dieppe'teki bir genelevin sahibi olan, kocasından çok fazla "hoş" ya da çok süslü kadınları işe almamasını rica eden Madam Lottin'in beklentileri de bunu yansıtır: "Çok yüksek bir çevreden gelen kadını asla almamak gerekir. Dieppe'liler bunu istemez[66]." Moda dergileri okuyan, ne olursa olsun yüz ve saç bakımına, kozmetik ürünlerine, parfümlere ilgi gösteren bir küçük burjuva oluşur. XX. yüzyılın başında, santralci kızlar, her biri "moda gravürlerinden[67]" çıkmış gibi görünen şehirli öğretmenleri kıskandıklarını itiraf ederler. Oysa telefon memurelerinin o dönemki uzun hatlı imajları, en az o kadar dar kıyafetler, bakımlı yüzler, ince bir biçimde bağlanmış saçlar sergiler[68].

61) *Carte du Bon Marché*, katalog, Paris, 1900.

62) Bkz. M. Perrot, "Le jardin des modes", *Misérable et Glorieuse, la femme au XIX^e siècle*, der. J.-P. Aron, Paris, Fayard, 1980, "Le passage [...] au grand magasin est loin pour autant d'instaurer entre les femmes un paysage d'équivalence", s. 112.

63) J. Ozouf, *Nous les maîtres d'école. Autobiographies d'instituteurs de la Belle-Époque*, Paris, Gallimard-Julliard, "Archives" koleksiyonu, 1973, s. 52.

64) J. Bouvier, *Mes Mémoires ou 59 années d'activité industrielle, sociale et intellectuelle d'une ouvrière*, Poitiers, L'Action intellectuelle, 1936, s. 97.

65) G. Lecomte, *Les Cartons verts, roman contemporain*, Paris, Fasquelle, 1901, s. 14.

66) Alıntılayan: Y. Guyot, *La Prostitution*, Paris, 1882, s. 169.

67) J. Bouvier, *Histoire des dames employées dans les postes*, Paris, PUF, 1930, s. 264.

68) Bkz. *Standardistes à Londres*, ananoim fotograf, in G. Duby, M. Perrot, *Histoire des femmes*, IV. cilt, *Le XIX^e Siècle*, Paris, Pion, 1991, s. 322.

Büyük mağaza, özellikle de Bon Marché, "onlara orta sınıfın kıyılarına doğru kılavuzluk ederek, burjuva kültürünü üçüncül sektörün işçileri arasında[69]" yayar.

"ÖNCÜ" ELÇİLER

Bu Pazar dinamiğine, kendisi de gravürlerle ve hızlı bir gelişim içindeki fotoğrafla etkili olan çok özel bir model eklenir: güzelliğin değerli hale getirilmesi ve yaygınlaştırılmasıyla görevlendirilen yeni elçilerin modeli. Tiyatronun ve gösteri dünyasının "önemli kadınları", yüzyılın sonunda, örneğin markaların saygınlıklarını överler: Lanthéric parfümleri, Broc aynaları, Tıbbi Güzellik Enstitüsü, Poncelet pastilleri[70] ya da Sarah Bernhardt'ın pirinç pudrası "Diaphane", "her şeyden önce hoş pudra[71]". Henüz çok yeni olan formüllere göre, bu kadınlar, yayınlanmış mektuplarının ya da imzalarının eşlik ettiği imajlarını bu ürünlere verirler, tıpkı, 1905 yılında Comédie française'den Matmazel Bardet'nin reklam metninin altını kendi adıyla imzalayarak pudrasını "çarpıcı ve hatta hayranlık verici[72]" bulduğunu söylediği "La Perle" parfümerisinin de gösterdiği gibi. Birleşik Devletler, bu süreçte Avrupa'nın önüne geçmiştir: 1880 yılında Sarah Bernhardt'ın New York ziyareti, "Sarah Bernhardt ürünlerinin" çoğalmasına olanak sağlar: kremler, kokulu sabunlar ve losyonlar[73]. Bu ayrıca, kadın oyuncunun toplumsal peyzajda yavaş yavaş değerlendiğini de gösterir. Bu, aynı zamanda, bir ünlü evreninin, örnek alınacak kişiler dünyasının, bir kitleyi, yönlendirilmiş alıcılar topluluğuna dönüştürmeye muktedir o neredeyse profesyonel portrelerin yavaş yavaş ortaya çıktığını da gösterir. Güzellik elçileri, yalnızca, anonim moda gravürü, "olması gerektiği gibi kadın[74]" ya da gravürlerin "high life" kadını değil, görkemli ve tanıdık "sanatçı", basın ve fotoğraflarla tanımlanan doğrudan doğruya modeldir. Aynı zamanda ve daha da çok, kendini bir ürüne bağlayarak bir tutum var edebilen bir kadındır. Parfümcülerin yeni formülünün

69) M. B. Miller, *a.g.y.*, s. 169.

70) Bkz. A. Martin-Fugier, *Comédienne, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Seuil, 2001, s. 356. Bu kitap yukarıdaki analizi güçlü bir biçimde esinlemiştir.

71) *Femina*, Şubat 1901.

72) "Parfumerie La Perle" reklamı, *Je sais tout*, 1905.

73) B. Chovelon, *Sarah Bernhardt*, Paris, Martinsart, 1984, s. 56.

74) Bkz. yukarıda, s. 165.

kaynağı budur: "aktrislerin kullandığı bir sabun", "aktrislerin kullandığı bir losyon", aktrislerin kullandığı bir pirinç pudrası[75]" vardır artık. XX. yüzyılın tam başında güzellik pazarı, bir nesneler yelpazesine olduğu gibi, bir modeller ve imajlar yelpazesine de sahiptir.

"GÜZELLİK BAKIMI" PAZARI

Sonunda, XX. yüzyılın başıyla birlikte, güzelleşme konusundaki bu daha tek biçimli bakış açısını doğrulayan, eşi görülmemiş bir kurum doğar: "güzellik bakımı" enstitüsü. Bu model henüz gelişiminin ilk aşamasında hatta çok nadirdir ama "güzellik bakımı" gibi bir ifade yaratarak bir mesleğe ve "güzellik enstitüsünü" ("muayene" yapmak, "tedaviler" gerçekleştirmek, "bedenin ve yüzün bozukluklarını düzeltmek" için düşünülmüş salonlar[76]) yaratarak bir ticarete referans yapar. Abbeville sokağındaki "Société Athéna", Blanche sokağındaki "Institut scientifique des agents physiques" (Bilimsel Beden Ürünleri Enstitüsü), La Bruyère sokağındaki "Institut scientifique de la beauté" (Bilimsel Güzellik Enstitütsü), 1904-1905 yıllarında Paris'teki reklamlarında, çalışma saatlerini ve yaptıkları bakımın ne olduğunu anlatırlar. Duvar kaplamaları, tabloları, halıları ve aynalarıyla çoğu insan için lüks olan bu mekânlar[77], kuşkusuz seçkin, "şık ve asil[78]" bir müşteri kitlesine sahiptirler, hatta Athéna kuruluşu bu konuda güvence verir. Başvurdukları araç-gereç, güzelliğin artışını bir tedaviye ve işlemlerini bir araca dönüştüren yeni yöntemleri doğrular. Var olan teknik kaynakların tümünü, yani "sıcaklığı ve soğukluğu (hidroterapi), her türlü biçimiyle elektriği, ışığı (beyaz ve renkli ışınlar), hareketi (jimnastik, mekanoterapi, masaj) " tek bir amaçla ("sizin sevimli kalmanızı ya da olmanızı[79]" sağlamak) bir araya getirdiği savında olan "Institut des moyens physiques" bu konuda en açıklayıcı olandır. Güzelliğin artırılması düşüncesi, dönemin tüm tekniklerini kullanan bir bakım evreninin ortaya çıkması için, sıradanlaşmasa bile, yeterince kabul görür hale gelir. Diğer araç-gereç de XX. yüzyılın ilk yıllarındaki değişimi doğrular. Kozmetik ürünler eşi görülmemiş bir ifadeyle birleşir: "güzellik ürünleri". Aynı mar-

75) "Parfumerie N. Rigaud" reklamı, *Femina*, Şubat 1901.
76) "Société Athéna", Abbeville sokağı no. 3, *L'Art d'être jolie*, 1904-1905.
77) Bkz. É. Adair'deki alet fotoğrafları, *a.g.y.*
78) "Société Athéna" reklamı, *L'Art d'être jolie*, 1905.
79) "L'Institut des moyens physiques" reklamı, *A.g.y.*

ka, kremleri, farları, parfümleri, sabunları, diş macunlarını, farklı pudraları aynı amaç ("yeni yöntemler ve yeni ürünlerle beden ve yüz bakımı[80]") etrafında birleştirebilir. Kirn, Chrysis, Estelle, Mora, bunların her biri, XX. yüzyılın başında kendi "güzellik ürünlerini" sunan markalardır. Hepsi, ilk kez, ticaret ve bakım nesnesi haline gelen güzelliğin ne kadar bütünsel bir proje, "bütünsel" fiziksel evren olduğunu ortaya koyar.

Daha geniş anlamda fiziksel estetik konusunda bir meslek ortaya çıkar, uygulamalar ve ürünler konusunda yeni bir birlik oluşur. 1910 yılı civarında bu gidişatı kuşkusuz en iyi Helena Rubinstein yansıtır. Avrupa ve Avustralya arasında uzun yolculuklar yapan bu kadın, XIX. yüzyılın sonunda, daha sonra ilk olarak 1908 yılında Londra'daki enstitüde, ikinci olarak 1912 yılında Paris'te Faubourg-Saint-Honoré sokağındaki bir enstitüde, sonra da Birleşik devletlerde açılan bir şubesinde kullanılan bir dizi güzellik ürünüyle tamamladığı bir cilt kremini, Valaze'yi icat eder. Bu arada, beden bakımı, "İskoç duşu", "masajlar", "elektroliz", "hidroterapi" ile birlikte yüz bakımıyla birleşir[81]. Öğrencilerin yetiştirilmesi, bakım bilgisinin bir parçası olur. Helena Rubinstein enstitüleri, bu 1910'lu yıllarda, uluslar arası bir model oluşturmuştur.

Artık, güzelliğin bütünüyle ilgilendiği kabul edilen bir meslek ortaya çıkar: yüzyılın başındaki sözlüklerde henüz yer almayan ama enstitülerin ana çizgilerini ortaya koyduğu "estetiysen" mesleği. Buna, Girardot'nun 1916 yılında ilk kitabını adadığı manikür mesleği gibi daha özelleşmiş meslekler eklenir[82]. Bir Pazar ortaya çıkmıştır: mesleklerin onu ayakta tutmasına olanak sağlayacak kadar geniş bir pazar. Son olarak gelişiminin ilk aşamasında olan ama icatlarıyla hatırı sayılır olan, yine de kötü gösterilen bir cerrahi dalı, XX. yüzyılın en başında, "çirkinlikleri ve bozuklukları iyileştirdiğini[83]" ileri sürer. Bu cerrahi dalı, 1910'lu yıllar civarında, tümüyle "otoplasti, organ nakilleri, protezler ve özellikle de radyuma[84]" başvurarak "patolojinin" dışında maceraya atılıp, ilk estetik burun ameliyatları fotoğraflarının tümünü dağıtarak, burun, kulak, dudak, yanak bozukluklarını düzelttiği savındadır. Hiç şüphesiz "yeni olan bu

80) *Le Messager des modes*, 1 Haziran 1912.

81) C. Jazdzewski, *Helena Rubinstein*, Paris, Assouline, 1999, s. 8.

82) A. Girardot, *Petit Traité de manucure idéale ou l'art d'embellir les mains*, Paris, Maloine, 1916.

83) M. Lagarde, "Esthétique faciale", *Congrès international de l'éducation physique*, Paris, 1913. III. cilt, s. 254.

84) *A.g.y.*, s. 258.

bilim", hedef kitlesinin aşırı derecede genişlemesi arzusuyla, kendisinin toplumsal isteğin son noktası olduğunu söyler. Hizmet sektöründe çalışan bir kesimin ve işçilerin, görünümlerde ve koşullarda bir düzelme düşlediği estetiklerin sonsuz revizyonu. Cerrah, kendine, yeni teknikleriyle doğrulanan yeni misyonlar edinir: "Halk, eskiden çok fazla kaygılanmadığı bu beden estetiğine yönelik isteklerini ortaya koymaya başlıyor. Burada söz konusu olan sadece yalın ve sade süs merakı değil, bireyin toplumsal değeri ve yaşam mücadelesidir[85]." 1910'lu yılların bu cerrahisinin tek bahsettiği şey bu "onarımdır", bu, yegane görevi olduğunu söylediği özellikle toplumsal bir roldür. Bu, kolektif bir gereklilik olduğunu belirtip kişisel bir zevk olarak ortaya koymaya cesaret edemediği bir roldür.

85) A.g.y., s. 257-258.

V. Kısım

Güzellik Demokratikleşiyor mu? (1914-2000)

Fiziksel güzelliğin tanımı kesinlikle mümkün değildir diye teminat verir bugünün, bireysel tercihlerin ve beğenilerin yükselişine çok duyarlı kitapları[1]. Donuk modele yönelik eski referans, uzun zamandan beri ortadan kalkmıştır. O kadar ki, fiziksel güzellik, günümüz bireyinin kendi kimliğini doğruladığı genel biçimlere her zaman daha çok benzemek için sadece çizgileri düzeltmekle çoğu zaman daha az yetinir. Bir var olma biçiminden, rahatlık ve sağlık izleklerinden ayrılamaz olan güzellik ve güzelliğin gerektirdiği bakımlar, "bir arzuya, 'rahat hissetme', kişinin 'kendisini kendisiyle' ve çevresiyle uyumlu hissetmesi konusundaki kaçınılmaz ve önüne geçilemez arzuya[2]" yanıt verir. Davranışların yoğun bir psikolojileştirilmesi, fiziksel estetiği ve kendi algısını daha fazla birbirine bağlar.

1920'li yıllarla birlikte başlayan yine çok önemli bir dönüşümün sonu, "upuzun bacaklı sarmaşan bir bedeni[3]", kaslı, esnek bir başı yücelten, "ra-

1) Güzellik konusunda "Fuyante, évolutive, totalement controversable", der, D. Schefer tümüyle güzelliğe adadığı bir kitapta, *What is beauty. définitions actuelles*, Paris, Assouline, 1997. s. 9.

2) *Guide santé-médecine*, der. C.-B. Blouin. Paris, Bordas, 1978, s. 278.

3) "Silhouettes flèches", *Le Monde*. 27 Eylül 2003.

hatlığı ve düz karnı[4]" iç içe geçiren bugünün "ok gibi siluetlerine[5]" varır. Bu, kolektif normun kaçınılmaz buradalığını, ne kadar etkili olduğunu gösterir, öyle ki bireysel formüller bu normun görünümlerinden sadece biridir. Daha aktif duruşlar, daha renkli makyajlar, daha gösterişli ve daha korunmuş ciltler; bunların her biri adeta bireysel doğrulamalar (bunlar, bedenin kendi özgürlüğünü daha yeni bir tarzda sahneye koyduğu doğrulamalardır aynı zamanda) olarak ortaya çıkar. Bu, güzellik ve rahatlığın baskın amaç olarak birleştiğini gösterir. Her zaman daha dinamik olan fiziksel incelikler de adeta toplumsal beklentilere (etkililiği ve uyarlanabilirliği hedefleyen beklentiler, kadın bedenine yeni bir "özgürlük" verdiği kabul edilen beklentiler) denk düşer.

Ne var ki, kişinin gözle görülür zaferi, bireysel ve kolektif referansların kombinasyonunu daha karmaşık ve daha anlaşılmaz hale getirir: başarısızlık izleği, süslenme pratikleri içinde dönenip durur, herkesin, ulaşılamaz bir güzellik durumundaki sorumluluğu, hatta her açıdan kendi görünümü ve özgürlüğünden sorumlu hale gelen bir kişinin kararlarına atfedilen "yetersizliği" artar. Rahatlık, tek ve en son hakikat seviyesine yükseldiği zaman, rahatsızlığın, derinleşme değilse bile, ortaya çıkma riski vardır.

4) *A.g.y.*
5) C. Gree, *Le Bien-Être en 28 jours, un ventre plat.* Toulouse, Parragon, 2002.

1
Modern "Hava Perileri[1]"

XX. yüzyılın güzelliği, bir siluet değişimi, 1910 ve 1920'li yıllar arasında başlamış "metamorfoz[2]" üzerine inşa edilir: ince uzun hatlar, rahat hareketler. Bacaklar açılır, saçlara daha dikkat edilir, boy önem kazanır. 1920'deki Vogue ya da Femina'nın büst resimlerinin, 1900 yılındakilerle alakası yoktur: "Bütün kadınlar uzamış izlenimi veriyor[3]." Görünümleri, çiçek imgesinden sap imgesine[4], "S" harfinden "I"[5] harfine kayar. XX. yüzyılın başında zaten gözle görülür olana göre "aşırı" bir uzama söz konusudur.

Bu incelik sadece biçimsel değildir. Bedenin çizgilerindeki, kadının derin bir biçimde değiştiğini işaret eden özerkliği ortaya çıkarma iddiasın-

1) *Vogue*, Nisan 1939.

2) Bkz. "les allongements s'ingéniant à métamorphoser la silhouette", *Dernières Modes de Paris*, Ocak 1922.

3) *Vogue*, Ocak 1934.

4) "Aujourd'hui pour être belle, il ne faut plus ressembler à une fleur mais à une tige", *Femina*, 1937.

5) "La silhouette imposée en 1900 se réclamait de la lettre S. En 1925 la ligne I l'a supplantée". C. Meyer, *La Médecine au service de ta beauté*, Paris, Amiot, 1955. s. 11.

dadır. Çılgın Yılların dergilerinin çok saf bir biçimde söylediği de budur: "Harekete ve etkinliğe tutkun kadının, rahatlık ve özgürlük dolu uygun bir zarifliğe gereksinimi var[6]." Bu, kuşkusuz bir hayaldir, ama kesin bir farkı ve bir orijinalliği ortaya koyar.

VÜCUT HATLARI VE İĞ

Profillerin alt üst oluşu üzerinde durmak gerekiyor. Marcel Proust'un, Odette'in bedeni üzerine yaptığı titiz "okuma", o kontrollü ve tutkulu hayranlık, kadın siluetiyle ve bu siluetin 1910-1920 yılları arasında baştan aşağı değişimiyle ilgili en doğru saptamalardan birdir: "Şimdi Odette'in vücudu, eski modaların engebeli yollarını, yapay girintilerini, çıkıntılarını, kafeslerini, karmaşık dağınıklığını terk edip kadının hatlarını takip eden, ama aynı zamanda, anatominin, ideal çizginin şurasında burasında gereksiz kıvrımlar yaparak bu çizgiden saptığı yerlerde, güzergâhın bir kısmının bütününün, hem bedenden hem de kumaşlardan kaynaklı kusurlarını düzeltmeyi beceren bir "çizgi"yle bütünüyle çevrelenmiş tek bir siluet biçiminde yontulmuştu. Yastıklar, korkunç "kalça yastığının" metal sepeti ortadan kalkmıştı, tıpkı, onca zaman boyunca Odette'e takma bir göbek eklemiş olan ve ona hiç kimsenin birbiriyle bağdaştırmadığı uyumsuz parçalardan oluşmuş havası veren, o, balenlerle sertleştirilmiş, beli geçen fırfırlı korsajlar gibi. "Saçak"ların düşeyliği ve kırma kuşakların eğrisi, yerlerini bedenin, denizkızının denizi dalgalandırdığı gibi ipeği titreştiren, eskimiş modaların sonu gelmez karmaşasından, kuşatmasından kurtularak düzenli ve canlı bir şekil olarak ortaya çıktıktan sonra, pamuklu ince kumaşa insani bir görünüm veren bedenin, bükülmesine bırakmışlardı[7]." Buna, "düşey", uzunlamasına, ince uzun bir makyaj ve saç biçimi de eklenir: alınmış kaşlar, belirginleşmiş elmacık kemikleri, toplanmış saçlar. 1920'li yılların dergisi, biçimseldir: "Başının hacmini küçülttüğü zaman, kadın daha genç ve daha ince görünür[8]."

"Hat", "düz" "basit" sözcükleri moda kitaplarında dolanıp durur. Beden resimlerinde düşey uzamalar bir araya gelir. Dal gibi ince uzun

6) *Les Modes*, Mart 1936.

7) M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (1918), *A la recherche du temps perdu*, 1. cilt, Paris, Gallimard, "La Pléiade" koleksiyonu 1962. s. 618.

8) *La Coiffure et les modes*, Eylül 1923.

bacaklar, uzuvların karşılıklı oranını değiştirir: Çılgın Yıllar'da "uzun ve diri butlar" sistematik olarak "ince vücut hatlarıyla[9]" ilişkilendirilir. Bunu gösteren bir işaret vardır: XIX. yüzyılın moda dergilerinde uzun süre gövdenin iki katı olarak kalan ayaktan bele kadar olan uzunluk, aynı dergilerde şimdi gövdenin üç katı uzunluğa ulaşmıştır[10]. "Uzunlamasına uzama[11]" o kadar ani ve yoğun olmuştur ki, modacıların kendilerinin bu konudaki görüşü sarsılmıştır: *Votre beauté* sorgular: "Bir kadının, modaya uymak için, bu şekilde çirkinleşmeye razı olması mümkün müdür?[12]" Yeniliğe çok önem veren Colette, 1920'li yıllardaki, *Voyage égoïste*'inde (Bencil Yolculuk) "çöp" gibi ince kadınları yerden yere vurur: "Kalın sosis olmak zorundaysanız, kalın sosis olursunuz[13]." Bununla birlikte, başlangıçtaki "geometrik yavanlıklarından[14]" uzaklaşıp hemen daha kıvrımlı hale gelen, ama kesin olarak daha yeğnileşmiş vücut hatları yerleşir. Van Dongen'in portreleri[15] bunu doğrular, aralarında 1925'teki *La promenade au phare*'ın da[16] (Fenerde Gezinti) bulunduğu Laboureur'un peyzajları da dikeylikleri çoğaltır. Kadınların "inceliği satın aldıklarını[17]" söyledikleri Chanel duruşları da bunu gösterir.

Bu kadınsı hatlar, sadece resimler ya da sözcüklerde kalmaz. İki savaş arasında bir anlam barındırırlar: "Kadın estetiğinin uygarlığın gelişiminin en belirgin semptomlarından bir olmadığına kim inanır?[18]" diyerek ısrar eder Philippe Soupault. Kadınlar bir arayışı sürdürür: erille rekabet etmek mi? Özgürlükleri artırmak mı? Akışkanlıkları, buna yanıttır. Tasvirler, özgürleşmeyi telkin eder, reklamlar da, tıpkı, Valisère "Altlıklarını[19]",

9) *Votre beauté*, Eylül 1933.

10) *Vogue*, *Femina* ve *Votre beauté*'nin resimleri 1920'li yılların sonunda en akıcı olanlarıdır: 13 cm uzunluğundaki bir resimde bacaklar 9, gövde 3 cm'dir, XIX. yüzyılın dergilerinde ise aynı uzunluktaki bir resimde bacaklar 8,5, gövde 4,5cm'dir.

11) Colette, *Le Voyage égoïste* (1922), in *Romans, récits, souvenirs*, II. cilt, Paris, Robert Laffont, "Bouquins" koleksiyonu, 1989. s. 187.

12) *Votre beauté*, Ağustos 1920.

13) Colette, *a.g.y.*, s. 183.

14) D. Desanti, *La Femme au temps des Années folles*, Paris, Stock. 1984. s. 72.

15) Bkz. Van Dongen, *La Femme au miroir* (1925), özel koleksiyon, ölçüsüzce uzun bacaklar portrenin en önemli özelliğidir.

16) J.-É. Laboureur, *La Promenade au phare* (1925), BnF, Cabinet des estampes. Bkz. S. Laboureur, *Catalogue complet de l'œuvre de J.-É. Laboureur*, 3 cilt, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1989.

17) P. Morand, *L'Allure Chanel*, Paris, Hermann, 1976, s. 46.

18) P. Soupault, "Femmes suédoises", *Votre beauté*, Ocak 1935.

19) "Culotte-gaine" Valisère, *Vogue*, 1935.

"Kestos[20]" iç çamaşırlarını ya da "Régie française des tabacs'nın (Fransa Tütün İdaresi) sigaralarını[21]" öven, her biri birkaç yılda baştan aşağı değişmiş siluetlerin iddialı adımları, uzunlukları hatta yüz buruşturmalarının gösterdiği gibi. Bu daha etkin profillerden "yeni bir kadın" su yüzüne çıkar: "Haklar elde etmiş olma yanılsaması. En azından korseyi reddetme hakkı. Uzun adımlar atma hakkı, rahat omuzlar, artık sıkılmayan endam hakkı[22]." Özgürleşme gerçekliği, günlerin sıradanlığı içinde kuşkusuz daha karmaşık olsa da, vücut hatları bu konuda ikna edicidir.

BAŞINA BUYRUK KIZLAR

Başına buyruk kız modası, dönüşümü doğrular. Başına buyruk kız adlandırmasını bulan Victor Magueritte'in romanı[23], 1922 ve 1929 yılları arasında bir milyon adet satılmıştır. Romanın kadın kahramanı Monique Lerbier, beklenmedik bir denge bulmadan önce, cinsel maceralarını, aykırı davranışlarını çoğaltarak burjuva ikiyüzlülüğünü eleştirir. *La Garçonne*, o zamana kadar görülmemiş bir biçimde, kültürel bir hareketi, fiziksel bir estetiğin içine sokmuştur: "Bu artık bir roman başlığı değil, bir tip hatta cins bir isimdir[24]." Gelişme yolunda olan bir duruşu, bir kılığı sabitlemiştir: "ince uzun vücut hatları, keskin makyaj, kısa saçlar.

Yazara reva görülen resmi küçümseme, okuyuculardan kaynaklı başarı, ortaya çıkan kopuş etkisi üzerine her şey söylenmiştir[25]. Bununla birlikte, "fiziki" seçim, elbette merkezidir. Özellikle saç kesimi: yavaş yavaş çok sayıda insan tarafından benimsenen ("1925'te üç kadından biri[26]") bu saç kesimi, vücut hatlarının ötesinde, görünümü baştan aşağı değiştirmiştir. Pratik olması, saç bakımını basitleştirmiş, akışkanlığın ve rahatlığın karşısındaki zorluğu ve engeli ortadan kaldırmıştır. Bu hareket, çağ açmış ve o kadar açınlayıcı olmuştur ki gösterişe yönelik hale gelmiş, her zaman daha

20) "Kestos", *Vogue*, 1936.

21) "Offrez des cigares et cigarettes de la Régie française", *Femina*, 1935.

22) D. Desanti, a.g.y., s. 64.

23) V. Margueritte, *La Garçonne*, Paris, Ernest Flammarion, 1922.

24) D. Desanti, *a.g.y.*, s. 24.

25) Bkz. özellikle C. Bard, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, Paris, Flammarion, 1998.

26) P. Faveton, *Les Années 20*, Messidor, 1982, s. 52.

çok vurgulanmış, hatta "kadına yönelik bir iltifat[27]" olmaya başlamıştır. Çok eski bir gelenek, onunla birlikte değişmiştir: saçın gizemli gücü, sırrı, gizli etkisi. Prenses Bibesco, 1920'li yıllarda, açıklanamaz bir hayranlıkla hissettiği şaşkınlığını şöyle açıklar: "Tümüyle özgür, kınanmaksızın, herhangi bir yönlendirme olmadan hepsi ve neredeyse aynı anda bu en etkili, en eski çağlardan beri en sık başvurulan baştan çıkarma silahını reddetmiş zamane kadınları, dile getirilmemiş hangi tehdide boyun eğmişlerdir?[28]". Pek çok kişi, "bir çağdan diğerine geçildiği[29]" hissini ortaya koyar, pek çok kişi bunun bir başarı olduğunu kabul eder: "Kısa saç yoksa gerçek güzellik yoktur[30]."

Kuzeyli mütevazı bir modacı olan Fernande Moreels örneği, değişimin büyüklüğünü ortaya koyar. Bu genç kız 1926 yılında, yirmi yaşında, saçlarını kestirir, bununla birlikte, bunu ailesine göstermeye henüz cesaret edemez: elinde, akşam eve dönerken takmak üzere yapay bir saç örgüsü vardır. Bununla birlikte, Fernande, Lille taşrasında başına buyruk bir kız, hatta özgürlük isteği, evlendikten sonra işine devam etme kararı, "bir çocuk sahibi olmadan önce yaşamın nimetlerinden faydalanma" kararıyla "yeni kadın[31]" olarak görülür. Aileden gizli yapılan işin fark edilmesi çok uzun sürmez: Fernande'ın maden işçisi babası, kızının estetik seçimini onaylar, üstelik "modern" bir çocuğa sahip olmakla övünür. Yeni siluet meselesi elbette kültürel bir meseledir. Başarısı, örneğin, Çılgın Yıllar'm Komünist partisi gazetesi *l'Ouvrière*'deki kadın resimlerinin aynı değişimlere maruz kaldığı halka yönelik reklamların doğruladığı gibi toplumsaldır, her ne kadar, kırsal kesim bu olguya karşı mesafeli olsa da[32]. 1935 yılındaki *l'Humanité*'de Paul Vaillant-Couturier'in açıklaması bu değişimin kesin işaretidir: "Süslü olmak, bir gerekliliktir, hatta temel bir gereklilik[33]."

Görünüş, elbette tek hakikat değildir, beraberinde değişiklikler getirmeyi de bilmiş, "uzun ömürlü geleneksel normları[34]", eski bağımlılık

27) Coco Chanel, alıntılayan: P. Morand, *a.g.y.*, s. 45.

28) M. L. L. Bibesco, *Le Rire de la naïade*, Paris, Grasset, 1935. s. 90.

29) Alıntılayan: C. Bard, *a.g.y.*, s. 22.

30) *Votre beauté*, Mart 1935.

31) C. Bard, *a.g.y.*, s. 46.

32) Bkz. M.-C. Allart, "Les femmes de trois villages de l'Artois: travail et vécu quotidien" (1919-1939), *Revue du Nord*, Temmuz-Eylül 1981.

33) *L'Humanité*, 21 Kasım 1935.

34) A.-M. Sohn, "Entre-deux-guerres, les rôles féminins en France et en Angleterre", *Histoire des femmes en Occident*, der. G. Duby ve M. Perrot, Paris, Plon, 1992, V. cilt, *Le XX^e Siècle*, der. F. Thébaud, s. 92.

düzenlerini gizlemeyi başarmıştır; örneğin çalışan kadın sayısı giderek artsa da bu, evli kadınlar arasında nadir (Amerikalı ve İtalyanlar arasında bir mesleği olan evli kadın oranı 1931'de % 12, İngiliz ve Almanlar arasında % 15, Fransızlarda % 35'tir[35]) görülen bir şeydir. İki savaş arası dönemin şarkıcıları, Frehel, Damia, Mistinguett ya da Piaf, yıkıcı tavırlarını erkeklerine bağımlılıklarını tümüyle kabul ederek, çoğaltırlar. Greta Garbo, 1932 yılında, *Comme tu me veux*'de (Beni istediğin gibi) bu bağımlılığı özetler: "Ben hiçbir şeyim, hiçbir şeyim yok benim, al beni ve istediğin gibi şekillendir[36]." Önemli kişiler, ahlakçılar, doktorlar tarafından yüceltilen, evinin kadını imgesi, adeta, "hiçbir zaman olmadığı kadar kabul görmüş[37]" gibidir.

Ne olursa olsun zayıf bir engel teşkil eden bu geleneklerin, 1920'li yıllardan itibaren sayısı giderek artan kadınlar, özellikle de, Geraldy'nin savaştan çıkmış yeni varlıklar, duruşu değişmiş varlıklar olarak tasvir ettiği genç kızlar tarafından aşılmış olduğu kabul edilir: "Özgür erkekler geri döndü. Karşılarında, pek çok kışkırtıcı, sabırsız, razı... kadın buldular. Onların genç kızları... çıplak, makyajlı, senli benli konuşan genç kızları... ve oğlanları birbirlerine benzemiş[38]." Bu durumda, Çılgın Yıllar'ın fiziksel hatlarının her biri birer bildiri haline gelir. Hepsi söz, geleceğe bir çağrı niteliğindedir: bağımsızlığın yani bazı kadınların ulaştığı, bazı kadınların hayalini kurmaya başladığı bu "arzunun[39]" bir resmidir söz konusu olan[40]. Moda dergileri, şıklığı aktif yaşamla, güzelliği yorgunlukla, çalışmayla eşleştirip, "iki yönlü" bir gündelik kadın yaşamından (bu, meslekle güzellik konusundaki özeni birleştiren, "günlük yaşamın karakteristik çizgisidir[41]") bahsederek bu yavaş değişime eşlik ederler. Coco Chanel, çalışmalarını, "elbisesinin içinde rahat olmaya gereksinim duyan aktif bir kadın[42]" için yaptığını söyler. 1930'lu yılların sonunda, Votre bonheur, "her" kadını, makyajı üçe ayırmaya davet eder: biri "açık hava" için, diğeri "iş" için, üçüncüsü de "akşam[43]" için. Hatta

35) S. Bosio-Valici ve M. Zancarini-Fournel, *Femmes et fières de l'être. Un siècle d'émancipation féminine*, Paris, Larousse, 2001, s. 34.

36) Alıntılayan: M. Delbourg-Delphis, *Le chic et le Look. Histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1981, s. 132.

37) A.-M. Sohn, *a.g.y.*, s. 92.

38) P. Géraldy, *La Guerre, Madame...*, Paris, Jean Crès, 1936, s. 135.

39) G. Bauer, "Les Françaises et l'ambition", *Marie Claire*, 3 Nisan 1937.

40) Bkz. D. Desanti, "L'important c'est que les autres y rêvent", *a.g.y.*, s.119.

41) "Paris travaille", *Femina*, Mart 1936.

42) Alıntılayan: P. Morand, *a.g.y.*, s. 71.

43) *Votre bonheur*, 20 Şubat 1938.

Femina, "genç kuşağın" yaygınlaştırdığı yeni bir "spor" keşfettiği iddiasındadır: "şık bir kadın olmayı sürdürerek çalışma sanatı[44]". "Tüm gün sevimli kalmanın yolu[45]" üzerine o eşi görülmemiş makaleler, "işsizlik" ve "güzellik bakımları[46]" arasındaki hayali bir bağdan rahatsız olan o reklamlar, yeni bir tarza sahip dergilerin, gündelik yaşamlarının onlara engelleme ihtimali olsa da "güzel olmak için neler yaptıklarını[47]" sorduğu "kadın memurlar" "kadın santralciler" "kadın daktilografların" daha bilindik tanıklıkları bunun sonucudur. Bu, ayrıca, kullanılan araçların yeniden ele alınmasını gerektirir: günün her saati kullanılabilecek aynalar, pudralar, rujlar, parfümler, el çantaları ve çeşitli aksesuarlar. "Çalışan kadın" işine giderken de işinden gelirken de "göze hoş[48]" görünmelidir. Yeni zaman çizelgeleriyle düzenlenen "olmazsa olmaz" bakımlar üzerine o yeni düşünceler de bunun sonucudur: "Hop! Kalk, 15 dakika vakit ayır[49]." Kadın mesleklerinin mütevazılığı, kadın etkinliğinin sınırları olduğunu gösterir. Buna karşın işte karşılaşılan estetik ölçütler, güzelliği ve "işin başından aşkınlığını" her zaman daha açık bir biçimde iç içe geçirerek değişimi ortaya koyar: "Bir erkek gibi yaşayın ama kadın olarak kalın[50]."

GÜZELLİK VE "DIŞARIDAKİ" YAŞAM

Bu ölçütlerden birinin, çok güçlü bir simgesel değeri vardır: "dışarıda" gerçekleşen etkinliklerin bedende bıraktığı iz, havaya, denize, güneşe verilen büyük önem. Işık, moda fotoğraflarını sarar, uzam profilleri canlandırır. Bu uzamlardan biri olan plaj, artık sadece dekor değil ortamdır da: artık plajlarda gezinti yapan insan daha az, sere serpe kumlara bırakılmış beden daha çoktur, kıyafet daha az, mayo daha çoktur[51]. "Güneş çarpması[52]",

44) *Femina*, Nisan 1928.
45) *Marie Claire*, 2 Nisan 1937.
46) Nivea reklamı, *Marie Claire*, Mart 1939.
47) *Votre beauté*, Aralık 1935.
48) *Marie Claire*, 2 Nisan 1937.
49) *Marie Claire*, 9 Nisan 1937.
50) *Confidences*, no. 53, 1938.
51) 1933 yılında *La Coiffure et les modes*'un mirasını devralan *Votre beauté* bu bakımdan karakteristiktir: fotoğraflar, koşu ya da sıçrama resimleriyle, plajlarda kumlar ya da kırlarda çimlere uzanmış bedenleri iç içe geçirir.
52) H. de Montherlant, *Coups de soleil* (1925-1930 arasında yazılmış), Paris, Gallimard, 1950.

edebiyata girer. Tasvirler başka türlü tasarlanır. Örneğin, 1936'da, *Votre beauté*'nin genç kızı gibi: "Arkasında tuhaf büyük bir hava akımı, büyük bir rüzgâr bırakarak geniş adımlarla yürüyor[53]." Yüz, "tatil anılarını[54]", beden, "gerçek güzelliği egemen" kılacak yegane şey olan "açık havayı[55]" akla getirmelidir.

Bronzlaşmayı yücelten, dışarıyı içerinin karşısına koyan, kadın ve korunma konusundaki eski göstergeleri hiçe sayan bu "dışarı" imgesi genel olarak kabul görür. "Çıkmayı[56]", bu, geleneksel genç kız için ne olursa olsun çok ölçülü ve kontrollü olan davranışı, öncelikli hale getirir. Bu "çıkma" her yerde kabul görüyor değildir, bunun, Pierrette Satin'in donuk ticaret kasabasındaki[57], ya da Simone de Beauvoir'ın sahte burjuva Paris'indeki[58] "sıvışmalarla" ilgisi yoktur. Ama Pierette Sartin ya da Simone de Beauvoir'ın anlatılarının her ikisi de birer fetih anlatısıdır: süslenme ya da "açık hava" (örneğin, Votre beauté'nin bir kadın okuyucusu tarafından "gençliğin ve güzelliğin temel reçetesi[59]" olarak anılan kamp yapma) ile aynı bağımsızlık duygusunu çağrıştıran, ebeveynlerin, ablaların uygun görmediği öğrenime yönelik büyük heves.

Bu, bedenle ilişkiyi ve bakım reçetelerini kökten değiştirir. Tatiller, "açık hava makyajına[60]", "iyileştirici güneşe[61]", "mükemmel bacaklara ve ayaklara sahip olmayı[62]" sağlayan epilasyona yönelik önerileri artık kökünden değiştirerek, estetik üretir[63]. Güneş altında esmerleşme olmazsa olmaz ölçüt haline gelir; bu, "şüphesiz kültürel bir değişim, ya da en azından bu değişimin işaretidir[64]", her ne kadar "Femina-Bibliothèque'in güzellik

53) *Votre beauté*, Ocak 1936.

54) *Votre beauté*, Ocak 1936.

55) *Marie Claire*, 6 Mayıs 1938.

56) Bkz. M. Perrot, "Sortir", in *Histoire des femmes en Occident*, der. G. Dubyy et M. Perrot, *a.g.y.*, IV. cilt, *Le XIX^e Siecle*, 1991.

57) P. Sartin, *Souvenirs d'une jeune fille mal rangée*, Paris, Pierre Horay, 1982.

58) S. de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1958.

59) "La lettre d'une campeuse débutante, à vous la liberté!", *Votre beauté*, Haziran 1937.

60) *Femina*, Temmuz 1935.

61) *Votre beauté*, Temmuz 1937.

62) *A.g.y.*

63) Bu, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden ortaya çıkan, tatil için büyük hijyen seferberliği izleğini yayar, bkz. J. Héricourt, *Hygiène moderne*, Paris, 1919, "La question des vacances", s. 204.

64) Bkz. D. Desanti, *a.g.y.*, s. 73. 1923 yılında *Le Blé en herbe*'de Colette'in La Vinca'sının, "yanakları ve elerlide esmerleşmiştir", in *Romans, récits, souvenirs*, *a.g.y.*, II. cilt, s. 305.

kitabı, 1913 yılında bunu hâlâ bir "çirkinleşme[65]" işareti olarak görse de. Her şey değişmiştir: Opera-Comique'in şarkıcısı Marthe Davelli, 1920'li yılların başında Biarritz'de, "güneş sayesinde hayranlık uyandıracağını[66]" ileri sürerek modayı başlatır. Takip eden yıllarda prensip benimsenir, 1933 yılında *Votre beauté* tarafından önerilen "güneş sayesinde elde edilen bu doğal esmer ton[67]", "güzelliğin" birdenbire ortaya çıkan "gelişimi[68]" olarak yansıtılır. 1930'lu yıllarda, altın parıltılı esmerlik ideal olarak ağır basar: 1938 yılında *Confidences*'ın, çıkık elmacık kemikleri ve "donuk bir yüzü[69]" olan "Siren"inin ve Montherlant'ın, "akıcı bir rüyanın arkasından seçilen parlak kum rengindeki[70]" sporcu kadınının altın parıltılı esmerliği buna örnektir. Yüzün bronzluğu, kaçamakların verdiği hazzı hatırlatarak ve bu renge bürünen bedeni gizli bir enerjiyle doldurarak "gözleri daha parlak[71]" hale getirir.

Kozmetik bilimi de, dışarının ölçütlerine göre yeniden düşünülüp gözden geçirilir. 1930'lu yılların reklamları, her biri "rasyonel bir biçimde esmerleşmeye[72]" yardım ettiği söylenen, Nivea "güneş kremi[73]", "güneş amberi", "Bronzor" losyonu, "güneş siperi", "Olympiale" krem, "güneş merhemi" ile dolup taşar. Bununla birlikte 1930'lu yılların başından itibaren, markalar, tek parça bir esmerliğe olanak sağlayan "takıp çıkarılabilir askılı[74]" mayoları önerirler. Bunu, bronzluğu kış süresince sürdürme tartışması takip eder ve 1932'den itibaren Helena Rubinstein'ın "ışık banyoları[75]", 1935'ten itibaren Alpina lamba ışığı[76],

65) *Pour être belle*, "Femina-Bibliothèque", Paris, Lafitte, 1913, "Contre le hâle", s. 185, metni alıntı yapan P. Ory, "L'invention du bronzage", *Revue Autrement, Fatale beauté, une évidence, une énigme*, der. N. Czechowski ve V. Nahoum-Grappe, Haziran 1987. Bu metin, Pascal Ory'nin analizine çok şey borçludur.

66) Alıntılayan: D. Desanti, *a.g.y.*, s. 206.

67) Helena Rubinstein reklamı, *Votre beauté*, Ağustos 1935.

68) Alpina lambası reklamı, *Votre beauté*, Ağustos 1935.

69) "Ma femme est une sirène", *Confidences*, no. 4, 1938.

70) H. de Montherlant, *Les Olympiques* (1924), in *Romans et œuvres de fiction non théâtrale*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1959, s. 281.

71) *Votre beauté*, Haziran 1935.

72) "Ambre solaire" reklamı, *Votre beauté*, Temmuz 1937.

73) "Crème huile solaire de Nivea" reklamı, *Confidences*, no. 11, 1938.

74) J. Pinset ve Y." Deslandres, *Histoire des soins de beauté*, Paris, PUF, "Que sais-je?" koleksiyonu, 1970, s. 107.

75) Helena Rubinstein reklamı, *Vogue*, 1932.

76) Alpina lambaları reklamı, *Votre beauté*, Ağustos 1935.

1935'ten itibaren Bazar de l'Hotel de Ville'de satılan, "ultraviyole ışınları sağlayan", "mükemmel bir ten rengi" vaat eden "kişisel araçlar[77]" kullanılmaya başlanır.

Bununla birlikte, "toplumsal gövdenin yüzeyindeki[78]" bu "melanin yükselişi" basit bir moda olmanın ötesindedir. Bu, öncelikle, terk ediş reçetesi, herkesin, tasasızlığı ve hazzı ararken kendini geliştirdiği, "güzelleştiği" büyük bir pedagojik revizyondur. Şimdiye kadar hiçbir zaman bakım isteği böylesi bir "kural dışılığı" telkin etmemişti: "gerçek bir mola[79]" gerçekleştirmek, "yeni bir çekicilik[80]" elde etmek için "kendini güneşe bırakmak". Modern bireyin, tüm topluma yayılan ilk büyük teyidi olan bu terk ediş, kendi kendine aitliği, kendine ayrılan zamanı baskın kılar. Hatta bu o kadar belirgindir ki, bazıları için "Mutluluğun birinci yılı[81]" haline gelen ücretli izinlere[82] eşlik eder.

Bronzlaşma örneği, XX. yüzyılın başında kesinlikle gösterişsizdir; ama kesindir. Sözcükler ("yazla nişanlanmalar[83]", "kaba ve şiddet içeren eğlenceler[84]", "ilkbahar bedeni[85]"), hedonist referansları, kopuşla, uzaklaşmayla, uzam ve iklimlere yönelik beğeniyle büyümenin doğal gerçekliğini dile getirir[86]. Tıpkı Mac Orlan'ın şiirsel davranış bağlamına oturttuğu tüm o yaz sahneleri gibi: "Denizin karşısında kokulu gecelerde, genç ve yeni bir beden yeniden doğuyor[87]."

Elbette 1930'lu yıllarda bazı dirençler görülür. Bazıları için, esmerleşme konusunda bir şüphe varlığını sürdürür. Alfred Bitterlin, 1933 yılında, *Art de faire sa beauté*[88] (Kendini Güzelleştirme Sanatı) adlı eserinde, ışınları daha iyi engellemek için yeşil ya da açık mor renkte bir şemsiye önererek

77) "Mükemmel morötesi ışın aletleri" reklamı, *Votre beauté*, Aralık 1935.

78) P. Ory, *a.g.y.*, s. 150.

79) *Marie Claire*, 5 Ağustos 1938.

80) Helena Rubinstein reklamı, *Femina*, 1928.

81) M. Léo-Lagrange, "L'an 1 du bonheur", *Janus*, no. 7, *La Révolution du loisir*, Haziran-Ağustos 1965, s. 83.

82) Bkz. J. Kergoat, *La France du Front populaire*, Paris, La Découverte, 1986, s. 336.

83) Bkz., tatil izleği ötesinde, week-end ve 1930'lu yıllardaki önemi izleği: W. Rybczynski, *Histoire du week-end*, Paris, Liana Levi, 1992 (1. baskı, 1991), "Les pionniers du week-end", s. 123.

84) *Femina*, Ocak 1931.

85) *Vogue*, Mart 1935.

86) *Femina*, Temmuz 1931.

87) Mac Orlan, "L'été", in *Vogue*, Temmuz 1933.

88) A. Bitterlin, *L'Art de faire sa beauté*, Paris, Drouin, 1933.

"güneş lekelerinin" peşine düşer. Daha kurnaz olan Alexis Carrel, ırk izleğini sağlık izleğiyle iç içe geçiren zehirli ve gizli nedenlerden dolayı 1935 yılında bronzlaşmayı mahkûm etmekte tereddüt etmez: "Güneşe maruz kalmanın bedenimizde ne gibi etkisi olacağını tam olarak bilmiyoruz. Bu etkinin ne olduğu anlaşılıncaya kadar, tenin çıplaklığı ve doğal ışık ya da ultraviyole ışınlarıyla aşırı esmerleşmesi beyaz ırklar tarafından körü körüne kabul edilmemelidir[89]." Bununla birlikte, yazın denize girenlerin bronzluğu, bireyci ve hedonist nüansını, buna sahip olmayan hijyenik bir geleneğe taşıyarak kendini benimsetir.

RAKAMLARLA BAKIŞ

Güneşe maruz bırakılmış, aktif, yarı çıplak bedenlerin bu şekilde sunulmasının, ölçülü görünümler üzerinde bir sonucu vardır: sağlıklılığı ve inceliği iç içe geçirir. Burada, kasların etkileri, tenin etkilerine eklenir: "Güzelliği teşkil eden şey, rahat hareket eden ince ve kaslı bir bedendir[90]." Tasvirler, "iğ biçimindeki[91]" yanayları yani kadın bedeninde uzun süre görmezden gelinen o devinim etkenlerini ortaya koyar. Colette, koşan, "baştan aşağı ıslanmış, uzun boylu, oğlansı ama ölçülü uzun kaslara sahip ve ince bir silueti[92]" olan Vinca adında birinden bahseder. Montherlant, "atletik edimle yüzü değişmiş[93]" Matmazel de Plemeur adında birinden bahseder. Mac Orlan, "tombul ve kaslı sağrısı olan[94]" Elsa adında birinden bahseder. Kadın bedeni, ilk kez "etkinliğin" "psikolojik" işaretini içerir: "elastik[95]" "çalışılmış[96]", o zamana kadar sadece erkeğe özgü olduğu düşünülen gözle görülür kas. Bu görünüm, 1930'lu yılların güzellik üzerine kitaplarına daha ısrarlı bir dönüş yapar: "Dal gibi ve sportif siluet, rahatsız edici yağlar barındırmayan, ince ve kaslı uzuvlar, enerji dolu ve açık yüz:

89) A. Carrel, *L'Homme cet inconnu.* Paris, Pion, 1935, s. 78.
90) *Votre beauté*, Ekim 1934.
91) *Votre bonheur*, 20 Şubat 1938.
92) Colette, *Le Blé en herbe*, *a.g.y.*, s. 308.
93) H. de Montherlant, *Les Olympiques*, *a.g.y.*, s. 281.
94) P. Mac Orlan, *La Cavalière Eisa* (1921), in *Œuvres complètes*, Cenevre, Cercle du Bibliophile, 1969, II. cilt, s. 61.
95) L. François, "Celles que nous préférons", *Votre beauté*, Ocak 1936.
96) G. Hébert, *Muscle et beauté plastique féminine*, Paris, 1919, s. 71.

işte bugünün kadın güzelliğinin ideali[97]." "Güzellik, cicilik değildir[98]." diye ısrar eder Chanel 1930'lu yıllarda.

Daha derin bir biçimde, iki savaş arası dönemde baskın hale gelen ölçüt, ince profillere sahip çıplaklığa referanstır. Üst tarafın hakikati olarak alt taraf: "Modern vücut hatları, affetmez[99]." Özellikle plaj, ıslak ve kısa mayoların plajı, üstün nitelikleri ve eksiklikleri gösterir: "Göğsüm, tombul ve sarkık, 1,70 boyundayım, asla mayo giyemeye cesaret edemiyorum, çok üzgünüm[100]" diye itiraf eder 1937 yılında bir *Votre beauté* okuyucusu. Hâlâ yüzün ve makyajın baskın olduğu 1900'lü yılların okuyucu mektupları[101] ile çok detaylı bir biçimde incelenen bir siluete yönelik titizliğin baskın olduğu 1930'lı yılların okuyucu mektupları birbirinden çok farklıdır.

Okuyucular, soruları ve saptamaları çoğaltır, tıpkı, 1938 yılının Ağustos ayındaki *Votre beauté*'nin, konudan konuya atlayan, çıplak olan kısımlarından kapalı olan kısımlarına bedenin her parçası üzerine bir şeyler söyleyen okuyucusu gibi: "Çok geniş omuzlarım ve kalçalarım var. Kendimi bir aynada arkadan gördüğüm zaman, kalçalarım ve bu omuzlar yüzünden çok şişmanmışım hissine kapılıyorum ama zayıfım. Ayrıca şişmanlamam imkânsız: doktora başvurdum, bana basit bir biçimde dinlenmemi önerdi ve bir kuvvet şurubu yazdı. Hiçbir işe yaramadı. Aslında, samimi söylüyorum, şişmanlamak istemiyorum, çünkü çıplakken çirkinim, giyinikken daha da çirkin olurum. Çok büyük bir özürüm var: bunun çaresi yok. Ocak ayında, yay biçiminde ayaklar için verdiğiniz hareketler gerçekten işe yarar mı? Gevşek bacaklar gerçekten güzel olur mu ve bu ne kadar sürer? Yağım olmamasına rağmen, sonunda göbeğim olmasını başardım. Sanırım bu, böğrümdeki büyük eğimden ileri geliyor olabilir. Acaba sizce, kuşak sarsam korseden daha iyi olabilir mi? Çok taşkın kalça kemiklerim var. Ayrıca size çok sorulan ama benim kesinlikle bilmem gereken bir sorum daha olacak: iki üç santim zayıflayan küçük bir göğüs büyütülebilir mi? Göğsüm çok çabuk yıprandı ve buna karşın çocuk doğurduktan sonra da güzelleşmedi. Kollarımı gerdiğimde ve göğsümü

97) M. Marelli, *Les Soins scientifiques de beauté*, Paris, J. Oliven, 1936. s. 9.
98) Alıntılayan: P. Morand, *a.g.y.*, s. 71.
99) *Confidences*, no. 2, 1938.
100) *Votre beauté*, Nisan 1937.
101) 1900 yılının dergilerinde okuyucu mektupları nadirdir, buna karşın 1905 yılında, *L'Art d'être jolie*'nınki düzenli, detaylı ve karşılaştırmaya olanak sağlayan bir niteliğe sahiptir.

kabarttığım zaman, memelerim düzgünmüş gibi görünüyor. İmkânsızı istemiyorum, istediğim biraz olsun düzelme: bu mümkün müdür[102]?"

Sürekli vücudun dış hatları ve gizli hatları ile ilgili sorular soran bu mektup, yeni bir beden ölçüleri arayışını kaçınılmaz olarak öne çıkarır. 1930'lu yıllarda, sayılar (her bireyin endamına uygun olduğu kabul edilen ağırlıklar ve hacimler), dergileri ve güzellik kitaplarını sarar. Göstergeler keskinleşir, eskisinden daha ciddi hale gelen oranlar sıkılaşır: artık kilo düzeyi, sadece metreyi geçen santimetreye denk değildir: örneğin 1930 yılındaki *La Coiffure et ses modes*'a göre, söz konusu olan, 1,60 m için uygun olan 60 kg değil daha azı yani 55 kg ya da 60 kg'dır[103]. Hatta kilo azalımı takip eden yıllarda hızlanır.

Yıl	*Kilo*
Ocak 1929	60
Nisan 1932	54
Ağustos 1932	53-52
Mayıs 1939	51,5

Votre beauté'nin 1,60 boyundaki bir kadın için önerdiği kilolar[104].

Bu kilo izleği, sessiz sedasız egemen olur, bununla birlikte tartı, nadir bulunan bir araç, alçak platosu ve yukarıda kalan okuyucusu nedeniyle rahatsız edici ve pahalı bir alettir, tıpkı 1932 yılının *Larousse medical*'indeki Quintenz tartısının[105] gösterdiği gibi: "Ölçülerinizi alın, tartılmak herkesin ulaşabileceği bir şey değildir, iyi tartılmak için evde bir tartı gerekir, ölçü alma için bir mezura yeterlidir[106]." Buna karşın araç 1935'ten sonra gelişir, daha kullanışlı, daha hafif, platonun üzerine yerleştirilmiş büyüteçli bir okuyucuyla donatılmış hale gelir. *Femina*, 1935 yılında, "bütün iyi banyolarda bulunan küçük tartılar[107]" üzerinde durur. *Votre bonheur*, 1938 yılında, tartısının üzerinden inip kocasına "Tam kilomdayım, 1 m 67, 60

102) *Votre beauté*, Ağustos 1937.

103) *La Coiffure et ses modes*, Kasım 1930.

104) Bkz. R. Ghigi, *La Beaute en question: autour d'une histoire de la cellulite*, mémoire de DEA Paris, EHESS, 2002, s. 56.

105) *Larousse médical illustré*, der E. Galtier-Boissière, Paris, 1924. s. 333.

106) *Votre beauté*, Nisan 1935.

107) *Femina*, Temmuz 1935.

kg[108]" diyen "zamane genç kadınını" gösterir. Ovomaltine, 1938 yılında bir reklamını, tartıdan elde edilmiş bir sayı üzerine inşa eder: "Güzellik ve doğru kilo[109]."

Bir kampanya, sürekli tekrarlanan bir özdeyiş mertebesine yükselen şu cümleleri sarf eder: "Sık sık tartılan, kendini daha iyi tanır[110]"; bu, örnekleri ve tabloları çoğaltır, tıpkı Ekim 1933'teki *Votre beauté*'nin kapağında olduğu gibi:

Boy	1,68 m
Kilo	60 kg
Göğüs çevresi	88 cm
Kalça çevresi	90 cm
Bel çevresi	70 cm
Kol çevresi	27 cm
But çevresi	52 cm
Boyun çevresi	34 cm
Baldır çevresi	34 cm

Sayıların 1930 yıllardaki evrimi de şöyledir:

	1933 (*Votre beauté*)	*1938* (*Marie Claire*)	*1939* (*Votre beauté*)
Göğüs çevresi	83	85	81
Kalça çevresi	87	85	75
Bel çevresi	65	60	58

1,60 boyundaki bir kadının ideal ölçüleri[111]

"Kadın güzelliğinin temel unsuru[112]" olduğu ilan edilen ağırlık, hiçbir zaman olmadığı kadar sağlığın göstergesi olarak da ilan edilir. Kilo fazlalığı, tehlikelidir: ölüm eğrileri ve kilo eğrileri, "şişmanların" maruz kaldığı sağlık

108) *Votre bonheur*, 20 Şubat 1938.
109) Publicité Ovomaltine, *Marie Claire*, 13 Mayıs 1938.
110) *Votre beauté*, Nisan 1935.
111) Bkz. R. Ghigi, *a.g.y.*, s. 56.
112) *Votre beauté*, Ekim 1933.

risklerinin altını çizmek için kesiştirilir. Beş ölüm vakası dizisi üzerine Votre beauté tarafından yayımlanan tablonun gösterdiği de budur:

Ölüm nedenleri	*Zayıflar*	*Normaller*	*Şişmanlar*
Beyin kanaması	112	212	397
Kalp hastalığı	128	199	384
Karaciğer hastalığı	12	33	67
Böbrek hastalığı	57	179	374
Diyabet	6	28	136
Toplam	*315*	*651*	*1358*

Hastalıklar ve beden ağırlığı (*Votre beauté*, Eylül 1938)

Başka bir deyişle, aynı türdeki hastalıklar için, "zayıfların" ölüm oranları, "şişmanların" ölüm oranlarından dört kat daha düşüktür. Uzun süre patoloji olma sınırında kalan bir obezliğin, "çok ağır[113]" bir sayrılık, ciddi ve kesin bir hastalığa dönüşmesi bundan ileri gelir. Tüm fonksiyonlar, kalbin "pompasının kirlenmesinden", karaciğerin "tıkanan drenajına[114]" bundan etkilenir. Hastalığın aşamalarının olduğunun ortaya konulması ve aşamaların daha sıkı takibi bundan ileri gelir. Örneğin, 1910'lu yıllardan itibaren, tarifelerini, müşterilerinin normalden ne kadar saptığına göre düzenleyen Amerikalı hayat sigortası şirketlerinin göz önünde bulundurduğu sekiz kategori vardır: olağan durumun 12 kilo aşağısından, 23 kilo yukarısına. Biraz gecikmeli de olsa, skala, Fransız dergileri tarafından yeniden gösterilir ama sayıları ve dereceleri yerli yerine oturtan geliştirmelerle anlaşılır hale getirilerek[115].

1920'li yıllardan itibaren, "zayıftan" "şişmana" sonu gelmez geçişi resme dökerek, tasvirler yine çok derin bir değişime maruz kalır. Örneğin, Paul Richer tarafından, grafiklerle gösterilen "semirmenin" sonucu gitgide artan kusurlar: gözlerin altında torbaların giderek artışı, çene altındaki yağların giderek artması, göğüslerin yuvarlaklığının giderek kaybolması, kalçalarda yağ birikmesi, butların genişlemesi, kıç kıvrımının kaybol-

113) *Votre beauté*, Mart 1937.

114) *A.g.y.*, Bkz. H. Vigouroux, *Traité complet de médecine pratique*, Paris, Letouzey ve Ané, 1937, III. cilt, "Le pronostic est sérieux", s. 633.

115) Bkz. P. N. Stearns, *Fat History, Bodies and beauty in the Modern West*, New York, New York University Press, 1997. Özellikle "Fat as a Turn-of-the-Century Target: Why?", s. 48.

ması[116]. Anatomik resim, zayıflamanın peş peşe gelen anlarını ayrıntılı hale getirerek, zamanı resme dönüştürür: artık yalnızca hayvan türleri arasındaki aşamalı farklılıkları değil, aynı zamanda etlerin ağırlaşması, derinin belli belirsiz zayıflaması, çizgilerin belli belirsiz kaybolmasını da gösterir. Başka bir deyişle, zayıf hatlar, sayıların önemini artırır. Şimdiye kadar bilim tarafından yadsınan yuvarlak eğriler, bilimsel araştırmaların konusu, anatomistin ve doktorun ilgi alanları haline gelir.

Ayrıca, eskiden olmayan semptomlar ortaya çıkar ve bunlar, Georges Hebert'in 1919 yılındaki *Muscles et beauté plastique feminine*[117] (Kadının Kasları ve Bedensel Güzelliği) adlı pek çok kez yeniden yayımlanan kitabında açık bir biçimde sayılır: "şiş ya da her tarafı şişkin karın", "alt tarafı şişmiş ve yuvarlak karın[118]", "sarkık ya da zayıf karın"; aynı zamanda "yağ depolanan" yerler: sadece karın bölgesi için, "belin yağlı üst tarafı", belin yağlı alt tarafı", "belin yağlı göbek deliğine yakın bölge[119]", göğüslerin "zayıflaması konusunda" ise "üç aşama[120]" tanımlanmıştır. Bu, yağ birikimini, düzgün katmanlı hacimler olarak ortaya koyar, bu hacimler de, algılanamaz yıkımlarıyla, kalınlaşmanın başlangıç aşamalarını daha iyi gözlemlemeye olanak sağlar.

SAYILAR VE YARIŞMALAR

Sayıya başvurma, en ufak sapma üzerinde durma, güzellik yarışmalarının rağbet görmesine yol açmış olabilir. "Kraliçeler" ve "missler" iki savaş arası dönemde çoğalır: 1921'de Miss Amerika, 1928'de Miss Fransa, 1929'da Miss Avrupa, 1930'da Miss Kainat[121]. Ayrıca, "Miss" sözcüğünün benimsenmesi, kitle kültürü olma konusunda Amerika'nın yükselişe geçtiğini, resmin, filmin, sesin geniş kitlelere yayıldığını gösterir.

Modeller cisme bürünür: sergilenirler, sayılara dökülürler ve kuralları olan yarışmalarında kuşkusuz "demokratikleşirler". Aşamalı bir incelmeyi

116) P. Richer, *Nouvelle Anatomie artistique du corps humain*, III. cilt, *Morphologie, la femme*, Paris, 1920.

117) G. Hébert, *a.g.y.*

118) *A.g.y.*, s. 197.

119) *A.g.y.*, s. 198.

120) *A.g.y.*, s. 211.

121) Bkz. M. Gartyvels de Walaffe, *Quand Paris était un Paradis, mémoires 1920-1929*, Paris, Denoël, 1947, "Concours de la plus belle femme de France" bölümü, s. 445.

de gözler önüne sererler: örneğin vücut kitle endeksi (kilonun, boyun karesine bölünmesi), iki savaş arasında düşer, öyle ki 1921'de Miss Amerika'nın vücut kitle endeksi 21,2'den 1940'da 19,5'e iner[122]. Miss Fransa ve Miss Avrupa içinde aynı şey söz konusudur, ama boy farkları vardır: Miss Fransa'nın 1929 yılındaki 1,73 olan boyu, Miss Yugoslavya'nın aynı tarihte 1,75 olan boyu, alışılmadık ve önemle vurgulanan boylar olarak kalır[123], Birleşik Devletler'de ise bu boy oranları sıradandır.

Bu yarışmalar, tutkuları harekete geçirmiştir. Feministler, kadın imajını "çok fazla" geleneksel güzelliğe indirgemekle suçlayarak, bu yarışmaların temelini tartışmaya açarlar. Başkaları, bu yarışmaları, çekici, eğlenceli karmaşık bir oyun olarak görür: "Kraliçe olarak başlanır, sonunda fingirdek olunur[124]." Başka insanlar da bunun karışık bir iş olduğunu söyler: Çılgın Yıllar'ın uzaklaştırmayı başaramadığı bir soy arıtımı örneğin; 1928'deki Miss Fransa yarışmasının organizatörlerinden biri olan, "görkemli yarışmalarla gözü eğitip fiziksel olarak uygun olmayan evliliklerin önüne geçtiği[125]" savında olan Walaffe'ın ortaya koyduğu şeytani bir seçimdir bu. Fransa'yı "çirkinleşmekle[126]" suçlayan o bakış açısını, "evlilik" konusunda seçkin örnekler olarak yansıtılan o fiziksel modelleri, hatta, "insan ırkını mümkün olan bütün yolları kullanarak[127]" iyileştirme konusundaki o ısrarı yadsımak imkansızdır, her ne kadar, bu durum, 1920 yasasının, her türlü gebelik önleyici propagandayı yasaklayarak, soy arıtımı konusundaki inisiyatifleri kısıtlamasıyla, gizli kalsa da[128].

Güzellik yarışması, daha çok, iki savaş arası dönemde bir başarı ve yükseliş fırsatı, basının yüceltti̇ği "yıldızların" yaratıcısı olarak görülür. Örneğin, yeni miss'lerin davranışlarını, evliliklerini, yolculuklarını yorumlayan *L'illustration*[129], 1939 yılında, Lyon'lu bir moda evi yöneticisi Agha Khan ile, 1930 Miss Fransa Yvette Labrousse arasındaki meşhur evliliği ülküleştirir. Yarışma, spor gibi, ulusal ağın, yani iletişim, taşıma,

122) R. P. Seid, *Never Too Thin*, Prentice Hall, New York, 1989.

123) "Le concours de la plus belle femme d'Europe", *L'Illustration*, 9 Şubat 1920.

124) *L'Avanti*, alıntılayan: M. de Giorgio, *Le Italiane dall'Unità a oggi*, Roma, Laterza, 1993, s. 162.

125) M. Gartyvels de Walaffe, *a.g.y.*, s. 452.

126) *A.g.y.*

127) A. Carrel, *a.g.y.*, s. 367.

128) Bkz. A. Carol, *Histoire de l'eugénisme en France. Les médecins et la procréation, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil, 1995, s. 308.

129) Bkz. "L'élection de Miss France", *L'Illustration*, Ocak 1930, s. 69.

bilgi ağının hızlandığını gösteren, yerel karşılaşmaları, peş peşe gelen seçimleri, son karşılaşmalarıyla varlığını sürdürür: herkesin en iyi seçilmek için eşit silahlarla mücadele edeceği biçimsel olarak demokratik bir düştür bu[130]. Kaldı ki, bu, XX. yüzyıl toplumunun, basın ve onun ağları tarafından daha fazla sergilenmesi sonucunu doğurmaktan başka bir şey yapmaz. Bu aynı zamanda, tıpkı 1930 yılında Augusto Genina'nın, Saint-Sebastien plajında yaz mevsiminin bedenlerinin öne çıktığı *Prix de beauté* (Güzelliğin Bedeli) isimli filminin[131] gösterdiği gibi, dönemin güzelliğini (giyinik beden ile mayolu bedeni birleştiren, 1929'un *L'illustration*'unun "yüz için beş puan, beden için beş puan[132]" verdiği güzellik) sıradanlaştırır. Yarışma, fiziksel zarafet için mücadeleyi, reklamları yönlendirecek kadar önemli hale getirir: "Az çok iyi niyetli gözler, sizi her zaman yargılar ve siz isteyin ya da istemeyin sizi bir güzellik yarışına sokar[133]", der 1928 yılında, "yüksek nitelikli ve çok hoş kokulu" Nildé pudrasının reklam ilanı ve ardından kesin bir "başarı[134]" vaat eder.

130) M. Gartyvels de Walaffe ayrıca açık bir biçimde spora gönderme yapıyor, *a.g.y.*, s. 453.

131) Bkz. "Le concours de la plus belle femme d'Europe", *L'Illustration*, *a.g.y.*

132) Bkz. "Prix de beauté", *Cinémonde*, 1930, s. 303.

133) Publicité Nildé, *Femina*, Ocak 1928.

134) *A.g.y.* İtalya'da İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinde çekilen Federico Patellani'nin fotoğrafları, "özel araç gereçleri" ülkelere göre gösterir. 1949 yılında San Remo'daki Miss Italia yarışmasındaki adayların beden ölçüleri, yerel fiziksel eğitim enstitüsünün aletlerini kullanmayı gerektirir (bkz. F. Patellani, *La più bella sei tu-La plus belle c'est toi*, Roma, Peleti, 2002, s. 24).

2
Yıldızlara Yaklaşmak

Sinema, yol açtığı görüntü bombardımanıyla, kıtalar ötesine ulaşmasını sağlayabilecek kadar çoğaltılabilir olmasıyla[1], iki savaş arası dönemde bu ölçütleri, iyice yaygınlaşmalarını sağlayarak daha da sivriltir: açık havanın fiziksel işaretleri daha da önem kazanır, siluete gitgide daha çok dikkat edilir, makyaj ya da renk daha belirgin hale gelir, dal gibi ve bronzlaşmış beden yüceltilir. Bu, XIX. yüzyılın sonunun kadın oyuncular tarafından keşfedilen bir yıldızlık prensibini de ortaya koyar: model alınan aktrisler, onların imajlarından ve isimlerinden esinlenilen reklamlar. Bu son prensip, izleklerini, evrenlerini, kahramanlarını benimseten, kültür ve belirli bir yönde referanslar yayan Hollywood sineması ile birlikte, bir endüstriyel sistem, bir "düş fabrikası[2]" mertebesine yükselir. Ulaşılabilir ve uzak, öykünülemez ve "insani" modelle büyülü ilişki, burada, güzelliğe ulaşma gibi onu düşleme biçimini de yavaş yavaş dönüştürerek, güzelleşme isteğini demokratikleştirir.

1) Bkz. W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003 (1. baskı, 1935).

2) H. Powdermaker, *Hollywood. The Dream Factory. An Anthropologist look at the Movie-Makers*, Londra, Secker et Warburg, 1951.

BİR GÜZELLİK FABRİKASI

Sinema düş dünyasını yenilemiştir. Tümüyle zamanının eğilimlerinden esinlenerek, görünüş modellerini de yenilemiştir. "Yıldızlar", parıltıları 1920'li yıllardan itibaren ekranlara taşınan yıldızlar, kişiliklerini aşan, filmlerinde şöyle bir görünen, bir model (insanlar arasından gelen olağanüstü varlıkların modeli, "sevmek ve sevilmek için yaratılmış[3]" varlıkların modeli) benimseten, benimsemeyi mit boyutuna taşıyan bir buradalık kazanırlar.

Fiziksel buradalığın birdenbire kendini benimsetmek zorunda olduğu bu görüntü dünyasında, güzellik, ilk başta gelen çekim etkeni olarak var olur. Makyaj sanatı[4], fotojenik olma[5], "güzel olma[6]" üzerine yıldızların sırlarının ya da "uzun ve dolgun kirpikler", "tüysüz" bir beden, "bakımlı" bir cilt, "büyülü" bir bakış, "mükemmel" bir burun vadeden reklamların bulunduğu sayfalarını[7] çoğaltan sinema dergileri de aynı şeyi dile getirir. Cecil B. De Mille'in tercih ettiği aktris olan Gloria Swanson, ya da Erich von Stroheim'in partneri Constance Bennett, 1930'lu yıllarda kendi güzellik ürünleri yelpazelerine sahiptirler[8], "Madame Ouvry" Fransa'da "Hollywood maskını[9]" piyasaya sürer: yıldızların makyajcısı Max Factor, bir yanda kendi ürünlerini dağıtırken[10] öte yanda da imzalı fotoğraflar, mağazalar, eleştiriler sayesinde başarısını ve Pazar payını büyütür.

Araç gereç konusunda büyük orijinallik söz konusudur ve bu, var olan güzellik ölçütlerini sivriltir. Sinema, zamanın beklentilerini ve arzularını çok uzağa taşıyarak, bedenlerle, ışıkla, ekranla, seyircinin duyularıyla oynamıştır. Siluetlerini, "güzellik elçileri[11]" olarak yansıtarak, gerçeğe, gerçek olmayanla hizmet etmiştir.

3) E. Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, "Points" koleksiyonu, 1972 (1. baskı 1957), s. 39.
4) *Cinémonde*, 1930, s. 250.
5) A.g.y., s. 139.
6) A.g.y., 1935, s. 76.
7) Bkz. C.- M. Bosséo, "Le cinéma et la presse", *La Revue du cinéma-image et son*, Temmuz 1979.
8) Bkz. C. A. Surowiec, "Les stars américaines des années 1920-1930 et l'industrie du glamour", *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star system*, der. G. Carafinelli ve J.-L. Passek, Paris, Centre Pompidou, 2000.
9) *Votre beauté*, Haziran 1935.
10) "Doğal bir güzellik" için Max Factor Hollywood, *Vogue*, Mayıs 1939.
11) *Cinémonde*, 1936.

Öncelikle, ekranın ortasında genelde aşırı büyüyen yüz, mükemmel makyaja ve renge örneklik eder: renkler keşfedilir, cilt görünüm kazanır, gözler büyüdükçe büyür. Makyajcı, "kreatör[12]" olduğunu ileri sürer. Kişilerin arkasına yerleştirilen projektörler ise, illüzyonu düş sınırlarında yoğunlaştırarak, "meçli noktaları aydınlatan bir ayla (halo)[13]" etkisi yaratır: yüzler durulaşır, bedenler uzar[14]. Yapaylık, yıldızı doğaüstü olarak benimsetir. Güzellik dönüşüm geçirir: "üstün, parıltılı, bozulmaz[15]" görünüm haline gelir. Geminin pruvasında kraliçe Christine rolünde[16], saçları dalgalanan, iddialı bir renge sahip bir Greta Garbo'nun yüzü, gölgesiz ve pürüzsüz bir et benini, olduğundan çok daha güzel gösterir. *Loulou*'da başına buyruk yaşayan kızı çok güzel oynayan Louise Brooks[17], kaskı andıran kısa saçlarla çerçevelenmiş, son derece düz bir yüz sergiler. Parlak ciltler, "çok dikkat çekici" fondötenler, kaşların ya da yapay morlukların geometrisi, pürüzsüzlük, bunlar, ekrandan alınacak dersler, "sinemanın yeni güzellik türlerini biçimlendirdiğini[18]" ileri süren 1919 yılının *Daily Reporter*'inin, "karanlık salonları haftada bir ziyaret etmenin, herhangi bir güzellik enstitüsünden daha çok şey[19]" öğrettiğini ileri süren 1930 yılının *Cinémonde*'unun yineleyip durduğu dersler haline gelir.

Işık bir yüz rengini destekleyerek bir hava katar: 1935 yılının *Votre Beauté*'si için "modern kadının somut örneği[20]" haline gelen, soldurma yoluyla elde edilen, ekranı aydınlatan parlaklık, "platin sarışın" öne çıkmaya başlar. Jean Harlow, 1930'lu yılların başında, bu yolla parlaklık elde ettiğine ileri sürerek, bu modayı başlatır. Fenomen yayılır: 1933 yılında *Cinémonde* "Tüm yıldızların sarışın olduğu[21]" saptamasını yapar, sonraki yılın *Votre Beauté*'si ise daha kesin bir yargıda bulunur: "Sarışınlar, güzelliğin aristokrasisidir[22]." Yorumlar, "göz kamaştırıcı" "pırıl pırıl" "sarışın

12) "Fabricant de beauté", *Cinémonde*, 1931, s. 799.

13) M. Dietrich, *Marlene D.*, Paris, Grasset, 1984, s. 76.

14) "Les artistes paraissaient traversées par la source lumineuse qui les éclairait", B. Mary, *La Pin-up ou la fragile indifférence*, Paris, Fayard, 1983, s. 218.

15) E. Morin, *a.g.y.*, s. 43.

16) *La Reine Christine*, R. Mamoulian, 1933.

17) *Loulou*, G. W. Pabst, 1928.

18) Alıntılayan: B. Paris, *Louise Brooks*, Paris, PUF, 1989, s. 132.

19) *Cinémonde*, 1930, s. 425.

20) *Votre beauté*, Şubat 1935.

21) *Cinémonde*, 1933.

22) *Votre beauté*, Aralık 1934.

arzudan" bahsederek coşar[23]. "Işıldayan[24]" ya da "yumuşak, pırıl pırıl, ipek gibi ince[25]" saçları garanti eden reklamlar bu konuda uzmanlaşır. Sarışın tanrıçalar çoğalır: "sarışın Venüs", "sarışın bomba", "sarışın peri", "altın şıngırtısı", "altın saçlı yıldız".

Öncelikle saçlara yönelik sürekli artan ilgiyi, onların serbest bırakılmasını, şapkaların yavaş yavaş bir kenara bırakıldığını gösteren, sarışınlığın bu yükselişi, kesinlikle daha karmaşıktır: "Saçlar temel bir öneme sahiptir[26]", der 1935 yılında Elvire Popesco. Saçlar yüzün biçimini tamamlar, özeni gözler önüne serer. Saçların en önde gelen çarpıcılık öğesi olduğuna dair gitgide artan duygu, yıldızları nitelemek için kullanılma biçimleri bunun sonucudur: "Yukarıda sarışın Muriel Evans, esmer Joan Gale[27]", ya da ismini saçlarının renginden alan Joan Blondell[28]. Modaya elbette filmlerin isimlerinde de rastlanır: *Kızıl saçlı güzel* (1930), *Sarışınlar üzerine bahse girmeyin* (1936); ya da "kızıl Nancy Carrol'un" 1933 yılındaki "muhteşem geri dönüşü[29]". Ne şapkayla ne de başka bir şeyle koruma altına alınmış, boyalı ya da kıvırcık hale getirilmiş olarak düşünülen dış ortamda saç vizyonu, gerçek değişimi gösterdiği için daha önemlidir. Bu vizyon, 1930'lu yılların ortasında sürekli daha büyük bir merak uyandırsa da, sinema bu vizyona yol açmaktan daha çok ona eşlik eder: "Bir otelin holünde, bir restoranda, bir şenlikte dikkat çeken ilk şey, kuaförün yaptığı iştir[30]." Hiç şüphesiz, sinema saçın biçimleri ve ışığıyla oynamıştır.

Sinema, en sıradan hareketleri anlamlı eyleme dönüştürerek, bedenin biçimleriyle, davranışlarla da oynamıştır. 1923 yılında, Delluc, "Nazimova ile birlikte geçirilen siyah beyaz bir geceden kimi zaman bizde kalan karmaşık ve güçlü arabesk izlenimin[31]" altını çizer. Mamoulin, Greta Garbo'dan, her adımında "sanki müzik çalıyormuş da kendini bütün ruhuyla dansın inceliğine[32]" bırakıyormuş izlenimi veren bazı hareketlerini açıklamasını ister. Aktris, öncelikle fiziksel yoğunluk, doğrudan çekimdir. Bu, aynı

23) *Ciné-Miroir*, 1936.
24) "Brillantine Roja" reklamı, *Confidence*, no. 49, 1939.
25) "Dapol" reklamı, *Votre beauté*, Ocak 1935.
26) *Votre beauté*, Mayıs 1935.
27) *Cinémonde*, 1933.
28) *A.g.y.*, 1936.
29) *A.g.y.*, 1933.
30) *Votre beauté*, Mart 1935.
31) L. Delluc "Nazimova", *Cinea*, 18 Mayıs 1923.
32) Alıntılayan: P. Brion, *Garbo*, Paris, Le Chêne, 1985. s. 161.

zamanda, aktrisi, Hollywood sinemasında genelde kendini aksiyona ve çalışmaya adayan aktörden ayıran bir unsurdur da: bir yanda çekicilik, öte yanda etkinlik[33]. Hollywood sinemasında kadın o kadar çok çekicidir ki, heyecanın ortaya çıkması için hareketleri tek başına yeterlidir. Erkek ve kadın arasındaki eski aitlikler yıldızlar mitinde de varlığını sürdürür. Hatta zarafet ve kadın arasındaki geleneksel ve kesin bağ, adeta gizliden gizliye değerlenir. Efsane tasavvuru silahsızlandırılmış değildir. Tek başına değildir: *real woman*'ın da kendi yeri vardır. *Intrigues*'deki Greta Garbo[34], erkeklerle onlar gibi konuşan, açık açık sigara içen, kendi Hispano marka arabasını süren kesinlikle "modern" kadındır. Marlene Dietrich, sürekli olarak güçsüz erkeklere hükmeder. *Cinémonde*, "sinemada feminizmi[35]" tartışır. Manikürcülükten daktilografiğa yeni kadın mesleklerinin gerçekliği de, senaryolara girer, her ne kadar masalsı *mutlu sonlar* onları olduğundan daha güzel gösterse de.

"SEKSAPELİN" ESTETİĞİ

Buna karşın, yenilenen elbette bedensel estetiktir: bedeni gösterme ve onu filme alma sanatı. Sözcükler, bir yıldızın sahip olması gerekeni ortaya koyduğu savındadır. Bunun "fotojeni" olduğunu söyler, 1920'li yılların başında bu nosyonu, "sinematografik bir özgülüğe[36]" denk düşen "güzellik kavramı" olarak yaygınlaştıran Delluc. "Gerçek" yıldızlar, pelikül üzerinde, diğerlerinden daha çok buradalığa sahiptir. Siyah ve beyaz, onlara daha bir parıltı, çekime daha bir özgünlük verir. 1930'lu yıllarda, bu izlek, tıpkı pek çok başka şey gibi bir pudranın ("fotojenik pudra[37]") reklamının da konusu olacak, fotojeni yarışmaları[38] yapılmasına ya da hatta bazı güzellik yarışmalarının, "fotojeni" yarışmalarına dönüşmesine yol açacak kadar yaygınlaşmıştır. 1939 yılında, gönderilen fotoğraflar üzerinden yapılan "Miss Cinémonde" yarışmasını düzenleyen *Cinémonde*,

33) Bkz. É. de Kuyper, "La guerre des sexes: corps féminins et corps masculins", *Stars au féminin*, *a.g.y.*

34) *A Woman of Affairs (Intrigues)*, yönetmen C. Brown, 1929.

35) "Le féminisme au cinéma", *Cinémonde*, 1936, s. 200.

36) Alıntılayan: F. Graefe, "Marlene, Sternberg, glamour, beauté née de la caméra", *Stars au féminin*, *a.g.y.*, s. 128.

37) Bobal reklamı, *Votre beauté*, Temmuz 1937.

38) Bkz. 1935 yılında "en fotojenik görünen kişilere" ödül veren *Ciné-Miroir*, s. 706.

sürecin özel koşullarını belirtir: aday "bu yarışmaya hazırlanmak", iyi bir fotoğrafçıya başvurmak, açıları seçmek, ışığı gözetmek, klişenin büyüklüğünü hesaplamak zorundadır[39]. Objektifler ve kameralar, tek başlarına, güzelliği benimsetirler[40].

İki savaş arasının sinematografik kültüründe başka sözcükler de icat edilir. Örneğin ışığı ve buradalığın yoğunluğunu karıştıran daha gizemli üstün nitelik "glamour (cazibe)[41]". Daha ısrarlı, daha sık tekrarlanan diğer bir nitelik daha vardır: yıldız, "*it*"e "bir şeye" sahip olmalıdır der 1920'li yılların yorumları, 1930'lu yılların yorumları ise, "seksapele" sahip olmalıdır der. Her iki durumda da, ilk referans noktası tensellik olan benzer bir "çekicilikten", "açıklanamaz bir çekimden[42]" başka bir şey değildir söz konusu olan. 1920'li yılların *It girl*'ü[43], tıpkı 1930'lı yılların "seksapeli" olan yıldızının yaptığı gibi erotik bir buradalık benimsetir. Bu "gizli mıknatısı[44]" tanımlamak, her ne kadar *Votre Beauté* onu anlatmak için "çekim[45]" sözcüğüyle yetinse de elbette imkânsızdır. Bu mıknatıs, göğüs, bacaklar gibi bedenin bazı kısımlarına, "yılan bedeni gibi kıvrılan[46]" bir yürüyüş biçimine, "kusursuz genç kızın bir erkeğe hitap ederken her zaman gözlerini aşağı indirdiği[47]" bir dönemde gözlerini partnerinin ya da seyircinin gözlerinin içine daldırarak gerçekleştirilen bir bakma biçimine, hatta kimileri için "sesin olağanüstü seksapelini[48]" somutlaştıran bir konuşma biçimine yönelik dikkati doğal olarak içerir. Bu anlamlar fiziği, en değişken işaretlerin nesnesi olabileceği için de tanım imkânsızdır. Buna karşın, bunun, bir erotizm ve tensellik estetiğinde maceraya atılmanın

39) "Petites réflexions sur un grand concours", *Cinémonde*, 1939, s. 37.

40) Bkz. C. Join-Dieterle, "Images de promotion: construction d'une image", *Marlene Dietrich, construction d'un mythe*, sergi katalogu, Galiera Müzesi, Paris, 2003.

41) M. J. Bailey, *Those Glorious Glamour Years. The Great Hollywood Costume, Design of the 1930's*, Secaucus, Citadel Press, 1982, "Glamour encompasses fantastic sets, expert lighting, perfect make-up, beautifull coiffure, and much, much more", s. 7.

42) M. Delbourg-Delphis, *Le Chic et le Look. Histoire de la mode féminine et des mœurs de 1850 à aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1981, s. 130.

43) Clara Bow, "1927 yılında cinsellik açısından en kışkırtıcı olanın somut örneği olan ilk *it girl*" olur, R. Boussinot, *Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1980, 1. cilt, "Clara Bow" maddesi.

44) "Le sex appeal", *Vogue*, Mart 1936.

45) *Votre beauté*, Aralık 1935: "Le charme, on dit aujourd'hui le sex appeal..."

46) "Sex appeal", *Ciné-Miroir*, 1933, s. 711.

47) R. Boussinot, *a.g.y.*, "Vedette" maddesi.

48) J. Talky, *Marlene Dietrich, femme énigme*, Paris, Nilsson, 1933.

yararının altını çizdiği için göz önünde bulundurulması önemlidir: "Yıldızlar, mutlak modeller değil, bir çeşit seksapel katalogu, hayranlık verici bir kendi kendini yaratma dersi olarak sizin için oynamalıdırlar[49]." Sözcük başka türlü de yaygınlaşır: öncelikle, "Soysa[50]" kirpiklerinin, seksapelin kirpikleri haline geldiği reklamlarda; sonra, kendi başına, "arzuyu ve aşkı uyandırma gücü[51]" haline geldiği konuyla ilgili kitaplarda. Bu, onun, herkesin davranışında benimsenmesini gerektirir. Bu, güzellik konusundaki daha hedonist bakış açılarını meşrulaştırır.

Burada sinema, XIX. yüzyılın romanlarının, ilk kez bahsettiği şeyi devam ettirir[52]. Sansürle oynar; 1920'de kaleme alınması, Birleşik Devletler'de görüntüleri ve olası sakıncalarını düzenleme savında olan Hays yasası[53], "*leg art*"ı[54], yani neredeyse hiç açık olmayan bacakların çağrışımını keşfeder, tıpkı 1930 yılındaki *Le Grain de beauté*'de (Ben), kalçasındaki "işaretten" tanınan bir hırsızı canlandıran Lilian Harvey'in yaptığı gibi, ya da 1930 yılında bir Paramount filmi olan *Le Miroir aux quatre jambes*'ın[55] (Dört Ayaklı Ayna) beklenmedik yansımaları çoğaltarak telkin ettiği gibi. 1930 yılında Louise Brooks'un, doğal tavırları, afacan, naif ifadeleri olan, olgun kadın olmanın ne olduğunu bilmediği için aşırı cinsel istek uyandıran, olgun kadın rahatlığına sahip saf kız rolünü üstlendiği *Loulou*'da yaptığı gibi, tensellikle de onu daha iyi uyandırmak için onu yadsıyarak oynar. Bu estetik, 1930'lu yılların sesli sinemasının daha karmaşık ve daha gerçekçi kişilikleriyle derinleşir: burada kötücüllük ve hesapçılık, sahte bir masumiyete eklenir. Marlene Dietrich, bu daha gizemli, üzerine kafa yorulan çekicilik olarak işlenmiş güzellikleri çağrıştırır: "kaygı verici dinginlik (...) altında derin bir ahlaksızlığı mı yoksa sonsuz bir saflığı mı gizlediği bilinmeyen tanımlanamaz ifade[56]". Burada estetik o kadar aşırı hale gelir ki tahrik edici ve son derece hesaplı görünür.

49) "Votre beauté et l'écran", *Cinémonde*, 1936.

50) *Confidences*, no. 58, 1938.

51) Anonyme, *L'Art d'être belle. Pour plaire et se faire désirer des garçons. Conseils confidentiels aux jeunes filles de la ville et des campagnes*, Paris, Mayard, 1935, s. 5.

52) Bkz. yukarıda "Arzunun Karanlığı", s. 178-179.

53) Bkz. E. de Kuyper, "La guerre des sexes...", *a.g.y.*, s. 30-36.

54) *A.g.y.*, s. 34.

55) Bkz. *Cinémonde*, 1930, s. 480.

56) "Marlene Dietrich menacerait-elle la suprématie de Greta Garbo?", *Ciné-Miroir*, 1931, s. 31.

ULAŞILAMAZ MODEL, ULAŞILABİLİR MODEL

O zaman her şey yıldızın güzelliğini sıra dışı referans olarak dayatır. Mükemmelliği onu "gerçekdışı yapar". Özel duruşu, mesafe yaratır. Ulaşılamaz olan Marlene, sokaklarda gezinse, mağazalara gitse, resepsiyonlara katılsa da, ona bakanın donup kalmasına yol açar: "Ona iyice baktığınızda, gözlerinin ifadesinde, tuhaf bir biçimde uzak bir şey vardır[57]." Hayranlarının mektuplarını açmadan yakan, halk arasında nadiren görünen, "Hollywood sfenksiymiş[58]" gibi mermersi bir imaj sergileyen Garbo daha da ulaşılamazdır. Film endüstrisi, ayrıksıları, onlardan daha iyi yararlanmak için yaratır.

Magazin ve sinema dergileri tarafından yayılan, yıldızların güzellik üzerine öğütleri, o dönem onların yegane faydasıdır. Bunda şaşılacak bir şey yoktur, tüm bu öneriler, iki savaş arası orta sınıflarının psikolojik tarafını gösterir: kararlılık ve irade[59]. Herkes sebatı yüceltir: Cécile Sorel, "kendine ciddi bir disiplin dayatma iradesini göstererek[60]" nasıl zayıfladığını açıklar; Bebe Daniels, "esnekleşme egzersizleri[61]" sonucunda üst üste gelen yorgunluklar üzerinde durur; Joab Crawford, "sebat gerektiren[62]" egzersiz örneklerini çoğaltır hatta "şimdiki vücut hatlarını elde etmek için gerçek bir işkenceden[63]" geçtiğini söyler. Sürekli tekrarlanan üç sözcük dönüp dolaşıp yine ortaya çıkar: "disiplin, kültürfizik, rejim[64]". Bu bir saptamayı zorunlu kılar: "Unutmayınız ki sahip oldukları büyüleyicilik doğuştan değil sonradan kazanılmıştır[65]."

Ulaşılamaz tanrısallığı ulaşılabilir bir şeye dönüştüren şu tümüyle yeni olan akıl yürütmenin kaynağı budur: "Yıldızlar, diğer insanlardan farklı bir tabiattan yaratılmamıştır[66]" diye ısrar eder *Votre beauté*, 1935 yılında "Yıldız fabrikası[67]" ismini verdiği bir dosyada. Yıldızlar sadece özel bir sebata sahipler diye ekler, birçoğunun geçtiği yollardan gülünç duruma

57) "Marlene Dietrich, l'ange rose", *Ciné-Miroir*, 1931, s. 452.
58) P. Brion, *a.g.y.*, s. 8.
59) Bkz. yukarıda "Arzunun Karanlığı", s. 178-179 ve aşağıda, s. 236.
60) *Votre beauté*, Ekim 1935.
61) *Ciné-Miroir*, no. 208, 1929.
62) *Cinémonde*, 1933.
63) *Votre beauté*, Haziran 1935.
64) *Votre beauté*, Mart 1935.
65) *Cinémonde*, 1934.
66) *Votre beauté*, Mart 1935.
67) "La fabrique des stars", *Votre beauté*'nin Mart 1935 sayısının kapak başlığıdır.

düşecek kadar geçen Marie Claire: "Yığının içinden çekilip alınan bir kadın nasıl Marlene Dietrich'e dönüştürülür", "Neredeyse çirkin bir kadın nasıl Joan Crawford haline gelir", "Greta Garbo güzelliği fethetmeyi nasıl becermiştir[68]". Sadece bilinen bakım yöntemleri ve sürekli bir dikkat onları bu hale dönüştürmüştür. Sternberg, Marlene Dietrich'in dönüşüme uğrattığını ileri sürmüyor muydu? Çukur yanaklar, kalkık kirpikler, sonunda köşeli bir yüz, daha ince bir beden, yoğun bir çalışmanın sonunda verilen 15 kilo[69]: Hollywood'un Marlene'i, daha ilkel olan Berlin'in Marlene'ini unutturmuştur. Yavan ve bebeksi çizgilere sahip eski aktrisin eksikliklerini giderecek biçimde, yüz ifadesi daha gizemli, bedeni daha hafif hale gelmiştir. Ondan neden esinlenilmesin ki? Argüman elbette aşırıdır: kültü devam ettirir ama bilinçleri değiştirir.

Yıldızlar, çetin bir çalışmayla inceltilebilecek esneyebilir beden düşletirler: ekranın gözler önüne serdiği "imkânsız" ama yakın "portre[70]". Sonsuz bir estetik ve toplumsal düş, tanrıçalara eşlik eder: sıradan geçmişleri, sürekli çalışmaları, onları, her zaman eşsiz olsalar da, daha aşina hale getirir. Onlara bakan kadınlarla benzerlikleri vardır. Geçmişinde "kafe garsonluğu" olan Joan Crawford, "dişçi sekreteri" Jane Russel, "tiyatroda terzi çırağı" Marlene, "küçük daktilograf[71]" Susy Vernon, hepsi, görünümlerini demokratikleştiren benzer bir yoldan geçmiştir. En ulaşılamaz olan yıldızlar, en "kararlı" kadın izleyicilerine bir umut verirler. Güzelin mükemmelliği paylaşılabilir. Hem ulaşılabilir hem ulaşılamaz olan ideal, topluluğa aşina kılınabilir. Zaten *Votre beauté*, 1935 Aralık ayında bunun ispatını yapar: gazete bürosunun bir daktilografı, "başka herhangi biri gibi bir kadın[72]", bir dizi yoğun bakımın öncesinde ve sonrasında fotoğraflanır. Dönüşüm gerçekleşir. Makyaj, saç yapımı, duruş, birdenbire, sıradan bir kızı, ekran yıldızına yaklaştırır. Dönüşüm mümkündür: "Bundan çıkan sonuç nedir? Çirkin kadın yoktur... Yalnızca kendine bakmayan kadınlar vardır[73]."

Argüman yeni değildir: XIX. yüzyılda sayısız gereklilik, daha iyi paylaşılan bir güzellik telkin ediyordu[74]. Buna karşın güzelliği gösterme

68) *Marie Claire*, 23 Nisan 1937.
69) Bkz. J. Hampton, *Marlene Dietrich*, Paris, Balland, 1981, s. 99.
70) *Vogue*, Ocak 1933, "Voilà que ce portrait impossible, l'écran le leur livrait."
71) Bkz. B. Mary, *a.g.y.*, s. 235.
72) *Votre beauté*, Aralık 1935.
73) *A.g.y.*
74) Bkz. yukarıda, s. 152.

tarzı yenidir. Kitle pedagojisi haline gelen bu tarz, halkın içinden çıkan güzellikleri öne çıkardığı savındadır: kendi yeteneğiyle dönüşmüş anonim, hayranlık verici hale gelmiş benzer. XX. yüzyılda güzellik demokrasisi sinema etrafında dönüşüme uğrar. Bu demokrasi öncelikle, irade, hatta liyakat argümanı etrafında düşünülür. *Vogue*'un şok formüle dönüştürdüğü fethedici iyimserlik: "*A lovely girl is an accident: a beautiful woman is an achievement*[75]."

ESTETİĞİN ZAFERLERİ, İRADENİN ZAFERLERİ

Bu iradeci modelin, XX. yüzyılın başında, bedene hiçbir zaman olmadığı kadar egemen olma gerçekliğini öne çıkararak tatil modelini karmaşık hale getirdiği görülür. Demokratik toplumların bireyinin sayısız dönüşüm düşlediği (özellikle görünüşün bütününü, sadece iradenin kullanımına tabi kılmak) psikolojik bir uzam açılır. Yeni "dinlenmeler" de gücü telkin edebilir, kaçamak, çilecilikle (daha gelişmiş bir gerilim, yarışma, rekabet tasavvuruyla ayrıca desteklenen sertlik) yan yana olur.

Popüler yönelimli sebat konusunda bir psikolojik edebiyat, XIX. yüzyılın sonunda çoktandır kendini dayatıyordu. Inadı ve sebatı yetiştiriyordu. Yükselişte olan bir kesimi, kurumların ve büroların ücretlilerini hedefliyordu[76]. Her zaman daha hiyerarşik olan mesleklerde ücretlilere yardım etme, onlara "kendine güveni[77]", bir rekabet ve eşitlik dünyasında çatışmayı öğretmek savındaydı. Nasıl "daha güçlü olunur[78]", insan nasıl "hayatında yolunu çizer[79]", ve aynı zamanda nasıl "fiziksel tutumla bunu dayatır[80]" onu gösteriyordu. Bu edebiyat esasında eril kalıyordu. Çekiciliği

75) Alıntılayan: R.T. Lakoff ve R. L. Scherr, *Face Value. The politics of beauty*, Boston, Routledge & Kegan, 1984, s. 237.

76) Bkz. A. Daumard, "L'évolution des structures sociales en France à l'époque de l'industrialisation. 1815-1914", *L'Industrie européenne au XIX^e siècle*, kolektif, Paris, PUF, 1972, "l'augmentation de 142 % des petits employés entre 1870 et 1911", s. 318.

77) Bu metinlerden ilki Amerika menşeilidir ve yakın zamanda Fransızcaya çevrilmiştir: R. W. Emerson, *La Confiance en soi et autres essais*, Paris, Payot-Rivages, 2000 (Amerika'daki ilk baskısı 1844).

78) J. de Lerne, *Comment devenir plus fort*, Paris, 1902.

79) S. Roudès, *Pour faire son chemin dans la vie*, Paris, Bibliothèque des ouvrages pratiques, 1902.

80) W. Gebhart, *L'Attitude qui en impose et comment l'acquérir*, Paris, Librairie des Nouveautés médicales, 1900.

şüphesiz hedefliyordu ama gerçekten güzelliği değil. Uzun zaman önce başlamış bir davranışlar psikolojileştirmesini, kendi üzerinde tam bir egemenlik kurma umuduna yol açacak kadar uzatıyordu.

Tür, 1920'den sonra üçüncül sektörde kariyer yapan kadın oranının "patlamasıyla[81]" (kadın oranı kamu kesiminde 1906 ve 1921 arasında % 28'den % 44, özel kesimde 1910-1920 arasında % 26'dan % 44'e çıkmıştır[82]) yenilenir. Her zaman daha iradeci olan bu psikolojik edebiyat, kadınlar için zaten iyice iç içe geçmiş durumdaki görünüşe ve mesleğe yönelik yatırım karışımı olan estetiğe ve güzelleşmeye daha fazla yönelir[83]. *Marie Claire*'in yöneticisi Marcelle Auclair, 1937 yılında okuyucularını, onlara kendi kendilerine güvenmeyi telkin edip, egzersizleri ve bu egzersizlerin ne kadar süre yapılacağını söyleyerek "mutluluğun kendilerinde olduğuna[84]" inandırdığını söyler: "Her sabah, güzellik bakımlarınızı yapmadan önce, aynada, hiç çekinmeden kendinize bakın ve gözlerinize parlamasını, canlanmasını, içinizdeki ateşi yansıtmasını emredin. Bu, yüzde yüz etkili bir kendi kendini telkin egzersizidir[85]." Bunu, yüzyılın başında icat edilen daha bilgiç psikolojilerin gülünç basitleştirilmiş hâli takip eder: "Düzenli olarak egzersiz yaparsanız, derin beniniz, isteğinizin emrine boyun eğme alışkanlığını kazanacaktır[86]." Sonuç, vücut hatlarında sonsuz bir değişim, bunların kişinin tek bir isteğine tam bir uyumu olacaktır.

Doğrusunu söylemek gerekirse, kendini telkin etmenin çeşit çeşit biçimleri çok önemli değildir, daha belirleyici olan, iradeden alınan bu kuvvet, kendine özen göstermenin ve kendini dinlemenin bu yükselişidir. Çünkü egzersizler, kaslara yatırımı, gerçekleştirilen ya da düşlenen jimnastik hareketlerini seferber edebilir: "Düşüncenizi nefes alma üzerine yoğunlaştırın[87]" örneğin, ya da "dikkatinizi çalışan kasınıza yoğunlaştırın, onu düşünün ve onun işlevini yerine getirdiğini hissetmeye çalışın[88]",

81) D. Gardey, *La Dactylographe et l'Expéditionnaire. Histoire des employés de bureau, 1890-1930*, Paris, Belin. 2001, s. 64.

82) Bkz. A.g.y.

83) Bkz. C. Rollet, "L'ingénieur et la couturière, figures antagonistes", *L'Engendrement des choses, des hommes, des femmes et des techniques*, der. D. Chabaud-Rychter ve D. Gardey, Paris, Archives contemporaines, 2002, s. 191.

84) M. Auclair, *Le bonheur est en vous*, Paris, Flammarion, 1938.

85) *Marie Claire*, 12 Mart 1937.

86) A.g.y.

87) "Respirez la santé", A.g.y., 1939.

88) *Votre beauté*, Ocak 1934.

çünkü amaç, kendi "siluetinin heykeltıraşı[89]" haline gelebilmektir. Madame Lanvin'in kızı Kontes Polignac, en beklenmedik anlarda yapılan, her zaman kollanan ve neredeyse görünmez olacak kadar içselleştirilen egzersizleri anlatır: "Gün içinde arabadayken, bir sohbet esnasında, hiç kimseye fark ettirmeden egzersiz yapıyorum. Bileklerimi döndürüyor, onları yavaşça ve sanki üzerlerinde çok büyük bir ağırlık varmış gibi kaldırıyorum. Bu yöntem sayesinde, demir gibi kaslarım oldu[90]." *Votre bonheur*, 1938 yılında, boşa geçen zamanlarda ("otobüs beklerken", "metroda"), hiç kimsenin haberi olmadan ama yoğun bir zihinsel yoğunlaşmayla yapılan bir "görünmez jimnastik" programı telkin eder: "Diz, kalça, kıç kaslarınızı güçlendirmek için, peş peşe her birini kasın ve gevşetin [...], birkaç dakika boyunca, mükemmel bir biçimde görünmez olan bir dizi hareket yapabilirsiniz[91]."

Çok kullanışlı olan bu psikolojiler, derin iradeyi duyma konusunda yeni bir sanat icat ederler. Aynı zamanda, daha ince, daha içselleşmiş, akla dayandırma üzerine odaklanmış yeni bir beden tasavvurunu da yayarlar: duyumları daha iyi kontrol etmek için onları "dinlemek", fiziksel hatları daha iyi elde etmek için onları düşlemek, "arzu edilen karnı ve kaslı inceliği sürekli düşünmek gerekir[92]." Güzellik, bir düşünme çalışmasına tabi kılınır: artık yalnızca vücut hatlarını etkileyen istek değil, bedenden gelen, "koenestetik duyumları, yani organlarımızın derinliğinden gelen ve sineztezik, yani ruhumuzda kendine güvenin heyecanını yaratmaya yetenekli kaslardan gelen duyumları[93]" hedefleyen mesajlara yönelik dikkattir söz konusu olan. Örneğin düzgün nefes almak hareketle sınırlı kalmaz, "havanın ciğerlerimizin tabanına kadar girdiğini[94]" hissetme biçimine kadar genişler. Güzelleşme, ilk kez, zihinsel ve bilinçli olarak tasavvur edilen, duyarlığına varıncaya kadar iradenin emirlerine boyun eğmiş bir bedene yöneliktir.

İradenin bu zaferi, insanın kendisiyle ilişkisini olduğu gibi, otorite ile ilişkisini de değiştirir. Öğüt, iradesi olanlarla olmayanlar arasında daha fazla ayrım yapar. Buyruk, artık gerçekten yukarıdan aşağıya değildir: kişiyi ve sorumluluğunu içine alan suçluluk duygusuyla daha fazla oynar.

89) "Health Motor" reklamı, *Vogue*, Mart 1930.
90) *Votre beauté*, Eylül 1934.
91) *Votre bonheur*, 27 Mart 1938.
92) *Votre beauté*, Ocak 1934.
93) J. des Vignes-Rouges, *Gymnastique de la volonté*, Paris, s. 61.
94) *Votre bonheur*, 27 Kasım 1938.

Etkin ve güdümlü bir katılım gerektirir. 1930'lu yılların ortasında kadın okuyucu sayısı yüz bini aşan *Votre beauté*[95], "yalancılara tavsiye vermeyi[96]" reddeder. Dergi, "sayısı hiç de az olmayan, küçük saf yalancılar[97]" olduğu ortaya çıkan okuyucularını azarlar, "jimnastik yapmak için çaba harcayan[98]", "sebatkar[99]" okuyucuları ise kutlar. Bir çocukluk arkadaşının tesadüfen görüp ilk anda tanıyamadığı çökmüş bir bedene sahip olgun bir kadınla ilgili bir anekdot anlatılır durur: "Kendini koyuverip şişmanlaman çok utanç verici, iri yarı kart bir kadına dönüşmüşsün![100]" "Sürdürülebilir[101]" güzellik ve "annenin, büyük oğlunun kolunda dışarı çıkma zevki[102]" gibi izleklerin çoğalması dışında, zayıflığın ya da güzellik kaybının atfedildiği şey bir irade eksikliğidir: "Hepinizin biraz daha enerjik olmanız gerekiyor[103]."

Bir önkoşul güçlenir: "zahmet olmazsa yapmak[104]" gerekir. Bir slogan belirlenir: "Göbeğe katlanılmaz, göbek benimsenir[105]." Dergi tarafından verilen ve çok yaygınlaşan büyük umut: "Beden, kültürfizik ve güzellik bakımlarıyla yoğrulan bir kildir[106]." Siluet XIX. yüzyılda olduğu gibi hizmetçi ve korseyle biçimlendirilmez, düzgün egzersizler ve iradeyle biçimlendirilir. Bir buyruk iyice yerleşmiştir: "Siluetinizin heykeltıraşı olun[107]." Bir ortak amaç kendini dayatmıştır, estetik ve çalışmanın ortak amacı.

TOTALİTER SAPMALAR

1930'lu yıllardaki bu iradeci hamlelerin, totaliter girişimlere hizmet edebilen karanlık bir yanı vardır adeta: örneğin, Leni Riefenstahl tarafından

95) Derginin 1933 yılında 90 000, Mart 1935'de 100 000 kadın okuyucusu vardır.
96) *Votre beauté*, Kasım 1934.
97) A.g.y., Haziran 1935.
98) A.g.y., Aralık 1939.
99) Bkz. *Confidences*, no. 3, 1938.
100) *Votre beauté*, Ocak 1934.
101) Bkz. S. Merchior-Bonnet, *La Vie devant elles. Histoire de la femme de cinquante ans*, Paris, La Martinière, 2000, s. 253.
102) L'Oréal-Henné reklamı, *Votre beauté*, Ağustos 1937.
103) *Votre beauté*, Kasım 1934.
104) *Votre beauté*, Eylül 1935.
105) "Sports !... Sports !...", *Femina*, Nisan 1928.
106) *Votre beauté*, Nisan 1935.
107) Savage Health Motor reklamı, *Vogue*, Şubat 1930.

Nazi propaganda filmlerinde, güneşlenen ve kaslı bedenlerin sayısının çok fazla artmasıyla, sportif duruşlarla, gergin vücut hatlarıyla yüceltilen "iradenin zaferi[108]". Ya da büyük çapta gerçekleştirilen, bir halkın tümünü harekete geçiren o jimnastikler: dayanılamaz tehdit olarak algılanan demokrasilerin[109] ilerleyişine karşı birdenbire radikalleşen birleşme, Kiliselerin "çöküşüne", "sonuna", yığınların bölünmesine karşı hareket. İrade egzersizleri, güçlü ve dört köşeli mizaçlar vaadi ("*derb une rauh*[110]"), Hitler Almanyası tarafından çok kolay bir biçimde araçsallaştırılmıştır. Bedenleri daha iyi "sertleştirmek" için düşünülen o fiziksel gelişim, güçte ve kanda birleşmek isteyen bir ulusun o çılgın imajı bundan ileri gelir: güç ve irade miti haline gelen "yeni insan[111]". Geriye kalan sadece, halkı bedende somutlaştırma düşüdür: "Beden Tanrının bir armağanıdır, korunması ve savunulması gereken Volk'a (halka) aittir. İradesini sertleştiren kişi halkına hizmet eder[112]."

Fiziksel estetik, kaçınılmaz olarak yönlendirilir. Leni Riefenstahl'ın *Les Dieux du stade*'ında[113] (Stadyum Tanrıları), tek biçimli bir halde sıralanan o muntazam vücut hatları, o jimnastikçiler, Arno Breker heykelciliğinde[114] o büyümüş ve göz alıcı hale gelmiş mermerler üzerinde durmak gerekir: soğukkanlı dış görünüşler, donuk yüzler, esinlenildikleri düşünülen Yunan bedenlerini basit soyut işaretlere indirgeyerek, güzelliği teorik referansa dönüştürürler. Bakışları ortada yoktur, duruşları "ideolojik hale gelmiştir": erotikleşme ve kişiselleşmenin esamesi okunmaz. "Nasıl güzel olunur?" diye sorar iki cinsiyete, 1930'lu yılların Alman gazetelerindeki reklamlar: yanıt olarak, güç ve kuvvet, tüm diğer niteliklere üstün gelir[115].

108) Bkz. A. Taschen, *Leni Riefenstalil, cinq vies*, New York, Taschen, 2000, ve Leni Riefenstahl filmi, *Le Triomphe de la volonté*, Berlin, 1935.

109) Bkz. M. Gauchet, F. Azouvi ve S. Piron, *La Condition historique. Entretien*, Paris, Stock, 2003, "Cela va être l'ambition folle des totalitarismes: faire rentrer le diable démocratique dans la bouteille religieuse", s. 292.

110) "Mannliche Literatur", in *Kritik in der Zeit*, Leipzig, 1985, s. 249, alıntılayan: G.L. Mosse, *L'Image de l'homme, l'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville, 1997, s. 164.

111) Bkz. G. L. Mosse, *a.g.y.*, "le nouvel homme fasciste", s. 177.

112) F. J. Kluhn, "Vom Sinn des SA-Wehrabzeichens", *Nationalsozialistische Monatshefte*, 10, 108. cilt, Mart 1939, s. 189.

113) L. Riefenstahl, *Olympiad (Les Dieux du stade)*, Berlin, 1936.

114) B. J. Zaynel, *Arno Breker. The divine beauty in art*, New York, 1986.

115) Bkz. memurlardan jimnastik ve güzellik isteyen S. Kracauer, *Die Angestellten*, Berlin, 1930.

Eril yamaç da, yoğun bir biçimde baskın gelir: bu askere alma girişimlerinin vaat ettiği "yeni kadın" değil "yeni erkektir": birleşip ayağa kalkmanın hizmetindeki kas gücü. Burada kadın yadsınmaz, ama "kaslı" ve nüfus etkeni olarak eğitilmiş eş ve anne olarak öne çıkar. Sağlamlıkları ne olursa olsun "anaç" formların en klasikleriyle ("dolgun göğüs, geniş kalçalar, küçük omuzlar[116]") yeniden ilişkilendirilen o kadın bedenleri bunun sonucudur. Çılgın Yılların güzelliğine ilişkin her türlü icat burada ortadan kalkar: "dışarıdaki" özgürlüklerin ve çatışmaların estetik orijinalliği ya unutulur ya da saptırılır[117]. *Votre beauté*'nin 1942 yılındaki sayılarından birindeki inatçı körlüğü de bundan ileri gelir: "Bakın Alman kadını nasıl kurtarılmış. Irkın geleceği için gerekli ve kaçınılmaz olan budur, çünkü ülkemizin eğitim sisteminin tümüyle bir yeniden yapılandırılması, zihnin beslenmesi gibi bedenin disiplinini de zorunlu hale getirmiştir[118]." İrade girişiminin trajik ikircikliği.

KİMYAGERDEN CERRAHA

Buna karşın, iki savaş arasının demokrasilerinde güzellik, bireyselleşme ve kimi zaman sistematik olan süs üzerine yoğunlaşır: güzellik inşa edilir düşüncesi durmadan daha keskinleşir ve teknik ve araç gereçten yardım alır. Gündelik araç gereçteki büyük dönüşüm bunun sonucudur. Örneğin, far, artık sadece çizgileri basit bir biçimde düzeltmeye yarayan bir araç değil temel obje, uç gerçek, somut gerçekliktir: yüz, far olmadan, kesin olarak "iyi bakılmamış", temiz olmayan", "eksik[119]" kalır. Makyaj, olası yegane ifade, ya da hatta tek gerçektir. Söz konusu olan, *Vogue*'da prenses Bibesco'nun itiraf ettiği gibi "çileciliğe[120]" varan sebat ve direngenliğin yol açtığı tümüyle iradeci bir yapıdır.

Buna 1930'lu yıllarda bir gerçeklik eklenir: "bilim, estetiği yeniler[121]". Laboratuvar imgelerini, mikroskopların ve krom kaplı aletlerin imgele-

116) G.L. Mosse, *a.g.y.*, s. 199.

117) Bkz. J. Solchany, *L'Allemagne au XX^e siecle*, Paris, PUF, 2003, "Elimination de toutes les cultures jugées modernes et décadentes", s. 212.

118) *Votre beauté*, Eylül 1942.

119) L. Delarue-Mardrus, *Embellissez-vous !*, Paris, Les Éditions de France, 1926, s. 7.

120) Princesse Bibesco, *Vogue*, Eylül 1933.

121) Helena Rubinstein reklamı, *Vogue*, Mart 1936.

rini çoğaltarak "hâkimiyet[122]" duygusunu güçlendirir. Adı, yüzyılın ilk on yıllarının biyolojisini kökten değiştiren maddeler, sonraki on yılların kozmetik biliminde sık sık görülür. Salgılara ve vitaminlere bakış[123], örtenekler konusundaki tasavvuru değiştirmiş, radyoaktiviteye bakış da, olası tehlikeleri küçümsense de, dokular konusundaki tasavvuru değiştirmiştir[124]. Yumurtalıkla ilgili bir eksiklikten sonra düşen göğüsler, bir tiroit eksikliğinden sonra buruşan ciltler, açıklamaları ve ürünleri yeniler. Vitaminli kremler, ciltlerdeki griliklere, hormonlu kremler yaşlanmaya karşı etkilidir; küçük radyoaktif parçacıklar bunlara parlaklık ve sıkılık ekler. "Parfümcülük, artık hiçbir şekilde eczacılığa imrenmek zorunda değil[125]" diye saptama yapar 1932 yılında, radyoaktivite macerasına atılan René Cerbelaud'nun anıtsal kozmetik bilimi. Endüstriyel kimya, dudak rujunun ve tırnak cilalarının adeta keşfine yol açan sentetik renklendiricileriyle araç gerecin dönüşümüne katılır.

Elbette araştırmalar çoğalmıştır. Pudralar: örneğin, bir "elktro-etkileşim" yöntemi, 1920'den itibaren, "tümüyle saf ve tohumları 2μ çapından daha fazla olmayan bir kaolin[126]" elde etmeye olanak sağlar. Renkler; lakalar ve pigmentler, özellikle, suda ya da alkolde çözünmeyen "vulcafixes", 1930'lu yılların başında sadece dudak rujları için yüzlerce tonun ötesine geçilmesine olanak sağlar[127]. Tüy dökücüler: 1930'lu yıllardan itibaren, bazı araçlar, hiçbir şekilde yakmadan ve iritasyona yol açmadan sıcak hava yardımıyla tüy soğanlarını yok etmeye olanak sağlar[128].

Alt deri kaplamalarına, onların kategorilerine, özgülüklerine yönelik araştırmalar da çoğalır; bu, ayrıca, XX. yüzyılda fiziksel formların görünür kılınmasının, "açığa çıkarılmasının", onları öne çıkarma ya da gözden uzak tutmanın altında yattığı düşünülen nedenlerin ne kadar sorgulandığını da ortaya koyar. Özellikle bir konu, güzellik üzerine kitaplarda hemen

122) Bkz. yeni ve sistematik bir biçimde çağrıştırılan bu "maîtrise" (hâkimiyet) sözcüğü: J. Prévost, *Maîtrise du corps*, Paris, Flammarion, 1938.

123) Bkz. özellikle, Léopold-Lévi, *Vue générale sur l'endocrinologie, d'après 25 ans de pratique*, Paris, Paul-Martial, 1929 ve H. Von Petra Werner, *Vitamine als Mythos, Dokumente zur Geschichte der Vitaminforschung*, Berlin, Akademie Verlag, 1998.

124) Bkz. A. Frouin, *Travaux scientifiques, 1870-1926*, Paris, 1929; radyumun kullanımı konusunda, s. 250.

125) R. Cerbelaud, *Formulaire de parfumerie*, Paris, Opéra, 1952 (1. baskı 1932), III. cilt, s. 53.

126) A.g.y., II. cilt, s. 500.

127) A.g.y., III. cilt, s. 168 et 202.

128) A.g.y., II. cilt, s. 610.

yankılanmadan önce iki savaş arası dönemin doktor söyleşileri içinde yeni bir yer edinmiştir: selülit. Louis Alquier, bir önceki yıl Société de médecine de Paris'de kısa bir rapor hâlinde sunduktan sonra[129] 1924 yılında "keşfi" ortaya koyar[130]. Uzun süre yadsınan bir gerçeklikten dem vurur: bazı "şişman" kadınlarda "cilt sıkıştırıldığında[131]" algılanabilir olan" küçük şişlikler, ya da daha çok, tokluk ve kızıllığı karıştıran özel bir yoğunluk, "deri kırıştırıldığı[132]" zaman görülen "portakal kabuğu biçimi". Bunlar, yağla, yani gevşekliği bu pürtüklü irin toplağının tam tersi olan yağla hiçbir benzer yanı olmayan ama daha ziyade, sadece estetik çalışma konusunda daha meraklı bir bakışın görebileceği kuşku götürmez yoğunluklar, lifli özgülüklerdir.

Elle muayene, çimdikleme, değişik masaj yöntemleri, ancak uzun süre sonra fark edilebilecek bu şeyi hemen ortaya çıkarır. Selülit, bir bakış etkisinden, eskiden olduğundan daha çok çıplaklık ve çirkinleşmeyle karşı karşıya kalan bir bakış ve elle yoklama biçiminden ve aynı zamanda bir inceleme kültüründen doğar. Tıbbi referansları çoğaltır: her biri tez ve araştırma[133] nesnesine dönüşmüş "doku arası sızıntılar", "invazif" maddeler, "yağ" depoları. Beklentileri ve rahatsızlık kaynaklarını çoğaltarak zayıflama karşısındaki engelleri de artırır: "bağırsak safrası bozuklukları[134]", "karaciğer sindirim atıkları[135]", "uzun süre fark edilmeyen yorucu duruşlar[136]". 1930'lu yıllar boyunca bunun nedenleri konusunda tereddüt eden doktorlar, nedenin "tam olarak dönüşmeyen" dışkıların yol açtığı tıkanmalar, "doku arası zar etrafında[137]" oluşan birikmeler olduğu konusunda kesin olarak karar kılarlar.

Deri altında oluşan bu kuşku götürmez yoğunlaşma, kaçınılmaz olarak bazı uygulamalar esinler. Hatta *Vogue*, bunu, 1930'lu yılların sonunda, "1 numaralı halk düşmanı" ilan eder: "belli belirsiz mırıldanılan, gizemli,

129) *L. Alquier*, "La cellulite", in *É. Sergent, L. Ribadeau-Dumas*, Babonneix, *Traité de pathologie médicale et de thérapeutique appliquée*, VI. cilt, Paris, Maloine, 1924.

130) Bkz. R. Ghigi'nin DEA tezi: *La Beauté en question: autour d'une histoire de la cellulite*, Paris, EHESS, 2002, s. 30.

131) L. Alquier, *a.g.y.*, s. 533.

132) *A.g.y.*, s. 545.

133) Fransa'daki ilk tez, P. Lagèze'inkidir, *Sciatiques et infiltrats cellulagiques*, Lyon, 1929.

134) I. Fraitag, *Cellulite de ta nuque*, thèse de médecine, Paris, 1938, s. 21.

135) P. Lagèze, *a.g.y.*, s. 52.

136) Wetterwald, "Qu'est-ce que la cellulite?", *La Médecine internationale*, Eylül-Ekim 1932, s. 15.

137) R. Ghigi, *a.g.y.*,, s. 35.

bilimsel, tehditkâr bir isim: selülit[138]". "Bilim" tarafından ortaya çıkarılan ama bununla birlikte belirsiz olan yeni bela, şaşırtıcı birikim, selülit, zayıflama teçhizatını güçlendirmeyi gerektirir: egzersizler, masajlar, değişik merdaneler (bunlardan biri de "altmış vantuzu olan" *point-roller*'dir[139]), elektrik uygulamaları, "kendiliğinden masaj yapan[140]" kuşak, parafinterapi[141]. "Hastalığın" kazandığı bu önemin en uç işareti ise, Guerlain'in 1930'lu yılların sonunda, kendi enstitüsünde bunun için düşünülmüş pek çok alan yaratmasıdır[142]. Tıbbi saptamadan, estetik önerilere, selülit, bilimsel açıdan teyit edilmiş objelerin ciddiyetiyle kendini öne çıkarır.

Cerrahiye daha belli belirsiz olan başvuru, dönüşüm umudu haline gelen bir "bilimin" varlığını doğrular: "peri asasının[143]" dengi, ama Prometheus'a dönüşmüş doktor. "Katıksız[144]" bir estetik cerrahi, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte yeniden keşfedilen "onarıcı" cerrahi ile birleşir[145]. Kırışıklıklar, yanaklar, burun sivrilikleri, sarkık yanaklar, göğüsler ya hatta karınlar, neştere boyun eğer. Teknik bellidir: yaraların ortadan kaldırılması, lokal anesteziye hâkim olma, çok ince yele kıllarıyla dikiş[146]. Reklam yaygınlaşmıştır: tıp basınındaki reklamlar[147], yıldızların "cerrahi" üzerine gevezelikleri[148]. Bir argüman yaygınlaşmıştır: estetik operasyon, saplantıları ve nevrasteniyi uzaklaştırır[149]. Bu konuda özellikle bir eylem egemen olur: kırışıklıkları yok etmek. *Chiffons*, 1931 yılında, bunun "gündem[150]" olduğunu ileri sürer: 1918 ve 1930 yılları arasında René Passot tarafından gerçekleştirilen 3000 estetik operasyondan 2 500'ü bununla ilgilidir[151].

138) *Vogue*, Ağustos 1939.
139) *Votre beauté* reklamı, Temmuz 1936.
140) *Votre beauté* reklamı, Şubat 1935.
141) Fizyoterapi Merkezi reklamı, *Votre beauté*, Mayıs 1939.
142) "L'institut de beauté Guerlain élimine la cellulite", *Votre beauté*, Nisan 1940.
143) M. Dervioux, *Être belle*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1935, s. 6.
144) Bkz. R. Passot, *Chirurgie esthétique pure*, Paris, Doin, 1931.
145) XX. yüzyılın ilk yıllarında, burun estetikleri gibi estetik operasyonlara girişilir, bkz. M. Lagarde, "Esthétique faciale", *Congrès international d'éducation physique*, Paris 17-20 Mart 1913, III. cilt, s. 250.
146) Bkz. F. Bourgoin, *Les Possibilités de la chirurgie esthétique*, Paris, 1933.
147) Bkz., diğerleri arasında, "La chirurgie esthétique des rides du visage", *Presse médicale*, 12 Mayıs 1919.
148) Bkz. diğerleri arasında, Marlene Dietrich, C. Join-Dieterle, "De la garçonne à la femme fatale", in *Marlene Dietrich*, sergi katalogu, Paris, Galliera Müzesi, 2003. s. 41.
149) Bkz. A. Noël, *La Chirurgie esthétique, son rôle social*. Paris, Masson, 1926.
150) *Chiffons*, Nisan 1931.
151) R. Passot, *a.g.y.*, s. XI.

Buna karşın, pek çok engel, 1930'lu yılların bu pratiğini sınırlar. Öncelikle fiyatı: bir burun operasyonu, 1934 yılında *Votre beauté* tarafından 4000 frank olarak rakamlandırılır[152], oysa o dönem bir daktilografın ücreti aylık 1200 franga ulaşmaz[153]. Ardından, adeta sadece "ciddi" vakaların anlatıldığı bu eylemlere yönelik bakış açısı: örneğin, 1935 yılında Max Dervioux'nun romanındaki, kemerli bir burunun uzun süre "çirkin" gösterdiği ve komşu bir cerrahın cömertliği sayesinde "yeniden dünyaya gelen[154]" Matmazel Frin; ya da Ambassadeurs'de oynanan bir piyes olan *Il était une fois...*, 'daki, aynı şekilde hayırlı bir tesadüfün yol açtığı bir operasyonla itici bir yüzü yenileyen hırsız kız[155]. 1936 yılının *Les Modes*'u bu cerrahide, "toplumsal bir rol", bir "alturizm" (güzelliğin artırılmasından daha çok bir "göze çarpmama[156]" aracı, çirkinliklerin ortadan kaldırılması) işareti görür. Bu, kendilerini "estetiysen[157]" değil daha çok "onarıcı" olarak takdim eden cerrahların anlayışını da doğrular.

Bununla birlikte, ciltlere uygulanan küçük bir baskıyla bozuklukları değiştiren modelleyici kauçuklar, 1930'lu yılların reklamlarında en sık görünenler olsa da, operasyonun varlığı üstün gelmiştir[158]. "Kendi kendinin heykeltıraşlığı", ihtimalleri elinin altında tutar: iki savaş arası dönemin *Larousse médical*'itıpkı "kırık çeneler[159]" üzerinde gerçekleştirilen operasyonları anlattığı gibi estetik cerrahi operasyonlarını da anlatır. Her biri cerrahiyi ve değişik güzellik bakımlarını iç içe geçiren Modern tıp enstitüsü, Keva enstitüsü, Colman enstitüsü gibi birkaç "klinik", Paris'te yerleşmiştir. Kırışıklıkların "ameliyatsız[160]" "ortadan kaldırılması konusunda bazı reklamların ısrarı da, söylenenin aksine, yeni bir cerrahinin tasavvurlarında ancak belli belirsiz bir yer edinir.

152) Bir kadın okuyucuya yanıt, *Votre beauté*, Kasım 1934.

153) Bkz. *Votre bonheur*, Temmuz 1938.

154) M. Dervioux, *a.g.y.*, s. 10.

155) Bkz. É. Bourgoin, *a.g.y.*, s. 8.

156) *Les Modes*, Temmuz 1936.

157) "Nos patrons, nos maîtres ont refusé pendant longtemps de mettre sur leur carte de visite: chirurgie esthétique. C'étaient des chirurgiens réparateurs", M. Mimoun, *L'Impossible Limite, carnets d'un chirurgien*, Paris, Albin Michel, 1996, s. 131.

158) "Les caoutchoucs de Clarks se portent une demi-heure chaque jour", *Chiffons*, Temmuz 1932.

159) *Larousse médical illustré*, Paris, 1924, "Chirurgie" maddesi.

160) Paulette Duval reklamı, *Votre beauté*, Şubat 1934.

3
"En Güzel Tüketim Nesnesi[1]"

1950-1960'lı yıllarda, hedonizm ve eğlence, özellikle de, estetik evrenin bütününü altüst eden tüketim öne çıkar: modeller hiçbir zaman olmadığı kadar çoğalmış, aynı zamanda ulaşılabilir, somutlanabilir hale gelmişlerdir. Bu yayılmanın önemi de artmıştır: "herkesin", çekingenlerin, kuşakların ve de türlerin güzelliği yeniden gözden geçirilir. Beden, "bizim en güzel tüketim nesnemiz[2]" haline gelir. Her ne kadar pazarın kaygan ve değişken retoriği tarafından yönlendirilse de, o zamana kadar düşünülemez olan o "genelleşmiş", arzulanan güzellik ve aynı zamanda, eşitlik dinamiği tarafından sessiz sedasız işlenmiş, daha özgür de olan güzellik bunun sonucudur.

1) J. Baudrillard, *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970, s. 196.

2) *A.g.y.*

"ÖZGÜR" YILDIZ

Savaş sonrasının, yani 1950'li yılların yıldızları, bugünün referans noktalarını yavaş yavaş oluşturan bir özgürlük benimseterek, 1930'lu yılların modelini zaten değiştirirler.

Her şey, öncelikle daha büyük bir tensel buradalığı gösterir: Gina'nın memelerinin çekiciliği, Sophia'nın "stereoskopik[3]" dekolteleri, Marilyn'in büyüleyici yürüyüşü, Bardot'nun daha rahat, daha umursamazca hareketleri. Catherine Rihoit, bu artan dikkati gösteren sözcüklerin dökümünü yapar: "Seksapel, Marlene Dietrich; glamour (cazibe), Ava Gardner; çekicilik, Jane Russel; t'ça (her şey)[4], Susy Delair; canlılık, Marilyn Monroe. Brigitte Bardot, tüm bu patlayıcı parçacıkları birleştirip, buna, bir kişisel fantezi kabuğu ekler: o 'pişşt' olacaktır![5]" Elbette, karmakarışık olacak kadar değişen terimlerin çok önemi yoktur. Önemli olan, daha kışkırtıcı bir güzelliğin erotikleşmesi, buradalığı, çekinceler ve ortak kabullerle hiçbir zaman olmadığı kadar çok karşı karşıya gelen özgür bir duruştur. Örneğin hayvan metaforları, özellikle de, "dışarısının" göstergelerine, içgüdüsel değilse de daha ilkel bir doğanın göstergelerini ekleyen kedi imaları, Bardot anlatılırken öne çıkar[6]. Dolgun dudaklar, serkeş yüz, duyuların eli kulağındalığı, "asık suratlı, dağınık, küçük güzel bir orman hayvanını[7]" akla getirir. Düşüncesiz, vahşi bir güzellik, varlığın karanlık noktalarını ortaya çıkarır. B. B. zaten kendinin de "yabani kişilikler[8]" düşlediğini söyler. Catherine Rihoit'nin "sarışın zenci[9]" dediği Brigitte, 1950'li yılların seyircisini kendinin gizli kalmış bir tarafı ile uzlaştırır. Oynak hareketler, şehvetli açılımlar, çok özel bir doğallık ve anarşi dozu, "haylazlığı ve yabaniliği[10]" daha iyi iç içe geçirecek biçimde içgüdüselin ortaya çıkmasına yol açar. Bedenin yeni kısımları (yarı açık ve dolgun

3) E. Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, "Points", 1972 (1. baskı 1957), s. 30.

4) Susy Delair, Lady Panama isimli filmde söylediği bir şarkıda şöyle der, "Moi, j'ai du t'ça." (Ben her şeye sahibim.).

5) C. Rihoit, *Brigitte Bardot, un mythe français*, Paris, Orban, 1985, s. 170.

6) Bkz. F. Sagan ve G. Dussart, *Brigitte Bardot*, Paris, Flammarion, 1975, "Elle prit les droits naturels de sa beauté, de sa nature et refusa les faux devoirs avec une belle énergie de guéparde".

7) A. Maurois, alıntılayan: T. Cowley, *Bardot*, Paris, Henri Veyrier, 1979, s. 28.

8) "Nouveau traité du Bardot", *Les Cahiers du cinéma*, no. 71, 1957.

9) C. Rihoit, *a.g.y.*, s. 143.

10) E. Morin, *a.g.y.*, s. 31. Bkz. F. Sagan ve G. Dussart, *a.g.y.*, "Elle était résolument anarchique".

dudaklar, fethedici ve dolgun göğüs[11]), "seksi"nin kendini yeni seksapel olarak benimsettiği dikkat çekici bir önem kazanır.

Bununla birlikte Bardot'nun orijinalliği başka yerdedir. Modeli, basit bir biçimde arzuya bağlı değildir. Kendini doğrulamaya bağlıdır: özneden daha az nesne, etkinlikten daha az edilgenliktir söz konusu olan. Brigitte, kendi ritminde yaşar, aşklarını seçer, onları yalnızca kendine ait bir kural gereğince bırakır ya da sürdürür. *Ve tanrı kadını yarattı*'daki tek başına ve ateşli dansı, bunun fiziksel işaretidir. Çizgilerinin bütünü ("karamsar[12]" bakış, kibirli surat asış, rahat hareketler, geleneksel olarak kadına özgü olan gülmekten uzaklık), bu "nesne olarak öne çıkışı[13]" ifade eder. "Hoşuna gideni hoşuna gittiği zaman yapma yürekliliğiyle[14]" der Vadim'in bir kişiliği, kendi vicdanına göre hareket eder. Jane Fonda, *Ve Tanrı kadını yarattı*'yı yorumlarken, bunu, estetik bir fiziğin ve kültürel bir dönemin birlikteliğiyle açıklar: "Film, kadının özgürlüğünden bahseden ilk filmlerden biri olmuştur[15]." Söz konusu olan, oy verme hakkı ya da meslek edinme değil, özel yaşamda ve bireysel seçimlerde özgürleşmedir. Söz konusu olan kendi başına buyruk kız ve yüzeysel bir erkeğe öykünme değil, kendi isteğini sürekli daha derin bir biçimde söylemektir. Simone de Beauvoir'ın Bardot kişiliğine yönelik ilgisi bundan ileri gelir: "B. B. şoke etmeye çalışmaz. Hiçbir şey istemez. Hakları konusunda yükümlülükleri konusunda olduğundan daha çok bilinçli değildir. Kendi eğilimlerini takip eder[16]." 1950-1960'lı yılların, tensel arzunun aklanmasına ve zevk talebine duyarlı feminizmi[17], bu kişilikte bir anlam bulabilir, her ne kadar bu kişilik bir anlam telkin etme savında olmasa da.

Bu, model, ortaya "davranış, giyim, konuşma... konusunda bir basitlik...[18]" koyduğu için, benzeme isteğini daha da çoğaltır. Büküк dudakları,

11) Bkz. bu açıdan 1950'li yıllarda F. Patellani tarafından çekilen Sophia Loren ve de Gina Lollobrigida fotoğrafları, *La più bella sei tu/La plus belle c'est toi*, Roma, Peleti, 2002, s. 84 et 94.

12) J. Baudrillard, *a.g.y.*, bkz. "La personnalisation", s. 135.

13) J. Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.

14) 1956 yılında Bardot'nun imajını benimseten Vadim'in filmi *Et Dieu créa la femme*'daki bir karakterin yorumu.

15) Alıntılayan: T. Cowley, *a.g.y.*, s. 27.

16) *Stars au féminin. Naissance, apogée et décadence du star system*, der. G. Carafinelli ve J.-L. Passek, Paris, Centre Pompidou, 2000. s. 186.

17) Bkz. S. Chaperon, *Les Années Beauvoir., 1945-1970*, Paris, Fayard, 2000, s. 197.

18) M. Winock, *Chronique des années soixante*, Paris, Seuil, 1987, s. 145. Bkz. "Les trente ans de Brigitte Bardot", s. 143.

vücuda yapışan kazakları, "sarmal[19]" yürüyüşleriyle B. B.'ye öykünen, 1950'li yılların sonunun genç kızları, estetiğin kütüğünü yenilediklerinin bilincindedirler. Aynı zamanda, örnek aldıkları "vamp kadının tensel kabuğu etrafında belirli bir yaşam biçimi[20]" benimseyerek, davranışların kütüğünü de yenilerler. Bu, o zaman, "Brigidizm'in" başlattığı bir derinliktir: kadın arzusu ve kadının özgürlüğü konusunda yeni bir bakış açısı, çok zorlayıcı bir kurallar bütününe ya da çok bıktırıcı bir emeğe ters olan, daha doğrudan, daha "doğal" bir fethe dair yeni bakış açısıdır. Bu bakış açısı kuşkusuz bir parça yanılsamadır, ama yapmaları gereken tek şey yakalanmak olan vahşiden, yabaniden şüphe eder. Estetik, belli belirsiz bir biçimde, "kendi olmayı", "özgürlüğü kişileştiren[21]" Brigitte'in bu "manyetizmasını" bilmek haline gelir.

TÜKETİLEN GÜZELLİK

Brigitte Bardot, o kadar çok benzerini yaratmıştır ki, çok yönlü bir tüketim kendini gösterme tutkusunu olduğu gibi öykünme tutkusunu da yoğunlaştırmıştır. Öncelikle, 1960'lı yıllarla birlikte çoğalan dergiler, estetik ve bakım kültürünü belli belirsiz bir biçimde genelleştirmiştir: 1960 yılında *Elle*, *Vogue* ya da *Jardin des modes*'un sayfalarının % 60-70'ini reklamlar işgal eder, bu oran 1930'lu yıllardakinin neredeyse iki katıdır[22]. Görselin ağırlığı kendini dayatır: tüm sayfayı kaplayan yüz ya da beden fotoğrafları, kadrajın içine girebilecek kadar gerginleşmiş cilt dokuları, normal olanın dışında boyutlandırılmış eğrileri olan sarmaşık bedenler, özel olarak "kadraja alınmış" sürekli yansıtılan ve altı çizilen kalçalar ve kıçlar. Aynı zamanda, sistematik olarak sürekli daha esnek ve daha hafif bedenlerle ilişkilendirilen objeler ve pratikler söz konusudur: örneğin 1950 yılında Kellog's'un "fine body[23]"si, 1957 yılında

19) K. Jurgens alıntılayan: C. Rihoit, *a.g.y.*, s. 143.
20) "Nouveau traité du Bardot", *a.g.y.*
21) F. Sagan ve G. Dussart, *a.g.y.*
22) Bkz. P. Laisné, *La Femme et ses images*, Paris, Stock, 1974, s. 52-60.
23) Bkz. J. Keimann'daki 1950'li yılların reklamları, *50's All American Ads*, New York, Taschen, 2002, s. 549.

Panty'in "perma lift[24]"i, 1960 yılında Audace korsesinin "elastik tül[25]" biçimindeki ince uzunluğu[26].

Resim bolluğu ve genelleşen dergi kültürü, en önemli niteliği, fotojeni çerçevesinde sergilenen vücut hatlarının niteliği olan başka bir kişiliği benimsetmiştir: manken. Yıldızın daha karmaşık güzelliğinin yerine geçen, "reklam güzelliği[27]" değilse bile "mal güzelliği" olan manken, bir "parlak kâğıt[28]" bedeni prensibini sistemleştirmiştir. Günün modalarını ve pratiklerini somutlaştıran manken, en farklı durumlarda en homojen referans noktalarını öne çıkarır. Yansıması, okuyucu kitlesini ve hedef kitleyi sürekli genişleterek, incelik ve dirilikten başka bir şey gerektirmeyen sadece güzellikle sınırlanır: 1980 yılından itibaren yaklaşık her iki kadından biri dergi alır, bu da her üç kadından ikisinin bu dergileri okumasına olanak sağlar[29].

Bu yoğunlaşma üzerinde durmak gerekiyor. Güzelleşme, ilk kez genel olduğu kadar çeşitli de olan bir pratik haline geldiğinden, buna, bir tüketim sarhoşluğu eşlik eder: 1965-1985 yılları arasında sadece güzellik ürünlerinin cirosu dörde katlanmıştır[30], genel olarak kozmetik ürünlerinin cirosu 1990 ve 2000 yılları arasında, 6,5'tan 12 milyar avroya yükselerek ikiye katlanır[31], 2000 ve 2001 yılları arasında, pek çok beden kozmetiğine yönelik büyük dağıtım kanallarında satışlar % 40'dan % 50'ye yükselir[32]. Bu arada, 1971 ve 2001 yılları arasında güzellik enstitülerinin sayısı 2300'den 14000'e yükselerek altı kat artar[33], ya da iki savaş arası dönemde yıllık binlerle hesaplanan estetik cerrahi operasyonları bugün yüz binlerle

24) *A.g.y.*, s. 620.

25) *Elle*, 16 Eylül 1960.

26) Bkz. "girls" imgelerinin "mekanikleşmesi" ve "yaygınlaşması" hakkında, M. McLuhan, *The Mechanical Bride. Folklore or Industrial Man*, New York, Beacon Press Books, 1967 (1. baskı 1951), s. 100.

27) Bkz. G. Lipovetsky, *La Troisième Femme. Permanence et révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 1997, s. 183.

28) Bkz. A.-M. Dardigna, *Femmes-femmes sur papier glacé*, Paris, François Maspero, 1974.

29) Bkz. S.-M. Bonvoisin ve M. Maignien, *La Presse féminine*, Paris, PUF, 1986, s. 75.

30) D. Allérès, *Industrie cosmétique, art, beauté, culture*, Paris, Economica, 1986, s. 193.

31) *Les Marques alternatives de beauté*, Étude Eurostaf, Paris, 2002, s. 24.

32) "La ruée sur le corps", *Cosmetica*, Temmuz 2002.

33) Bkz. *Étude du marché national des instituts de beauté*, étude Arcane, Paris, 1994, s. 15, ve M. Cochennec, *Corps professionnel, approche sociologique de l'univers de l'esthétique*, DEA tezi, Paris, EHESS, 2001, s. 98.

hesaplanır hale gelir[34]: 2000'li yıllarda Fransa'da bile yıllık artış 120000 ve sadece liposakşın'ın 2000 yılında, 1990 yılından on kat daha fazla olduğu Birleşik Devletler'de yaklaşık bir milyondur[35]. Bu ilerleyişe, en sık başvurulan pratik olarak liposakşını, onun ardından, her biri yüz gerdirmeden daha çok sayıda olan, gözkapağı ve göğüs operasyonlarını dayatan bir de devrim eşlik eder[36]. Siluet, "alt tarafı" etkin ve değişken referansı olarak dayatarak, uzun süre sonra yüz karşısında üstünlüğü ele geçirir.

Elbette estetik cerrahi genelleşmiş değildir: 2002'de yapılan bir ankete göre Fransız kadınlarının % 6'sı yaşamlarında estetik cerrahiye başvurduklarını söyler[37]. Buna karşın estetik cerrahi, hastaların ötesinde sadece tasavvur üzerinde etki yapar. Görünüşün uysallığının garantisini, o zamana kadar bilinmeyen bir hâkimiyeti artırır. Yaklaşık 100000 adet basılan *Plastique et Beauté* adında bir dergi, sadece estetik cerrahi ile ilgilidir. İşin toplumsal eşitsizlik yönü de ortadan kalkmış değildir: örneğin güzellik enstitüleri, Paris'in batı mahallelerinde, daha mütevazı olan doğu mahallelerinden beş kat daha fazla sayıda (VIII. bölgede 87, XIII. bölgede 17[38]) bulunur, memurlar, işçilerden ya da çiftçilerden... iki kat daha fazla estetik bakım harcaması yapar[39]. Buna karşın işçiler ve çiftçilerin bu konudaki artan reel harcamaları, bakım kültürünün önemli ölçüde değişmesine yol açmıştır.

Sonuç, estetik pratiklerin o zamana kadar bilinmeyen bir ölçekte genişlemesidir. Yoğunlaşma, toplumsal farklılıkların görünürlüğünü azaltan görünüşleri kökünden değiştirmiştir: "Halktan bir kadını eskiden olduğu gibi tanımak gitgide daha zor hale geliyor[40]." İstek tek tipleşir: bu "halk kadını" dergiler okur, makyaj yapar, Fransız kadınlarının % 95'inin yaptığı gibi[41] güzellik ürünleri satın alır, yine bu kadınların % 87,7'sinin

34) Bkz. yukarıda s. 245, ve "La tyrannie du corps idéal", *Le Nouvel Observateur*, 15-21 Ocak 2004.

35) Bkz. "La chirurgie esthétique dans tous ses états", *Doctorisimo.fr*, 2004.

36) *A.g.y.*

37) Enquête Ifop/*Elle*, Temmuz 2002.

38) Bkz. M. Cochennee, *a.g.y.*, s. 106.

39) 1994 yılında yapılan bir anket, çiftçi ve işçilerin yıllık ortalama bakım harcamalarının 800 frank, memurların ise 2100 frank olduğunu ortaya koyuyordu. Bkz. *Étude dit marché national des instituts de beauté*, étude Arcane, *a.g.y.*, s. 32.

40) C. Fouquet, Y. Kniebiehler, *La Beauté pour quoi faire? Essai sur l'histoire de la beauté féminine*, Paris, Messidor, 1982, s. 151.

41) *Les Marques alternatives de beauté*, Etude Eurostaf, Paris, 2002, s. 49.

yaptığı gibi[42] "günlük olarak bir yüz bakımı" uygular, markalarını büyük süpermarketlerden ya da "en az 15 avroya satılan 200 kozmetik ürün arasından[43]" seçer. Kozmetik kullanımı, elbette "her keseye uygundur[44]". Görünen etkiler takip edilir. "Lüks", elbette kelepirmiş izlenimi vermeden, demokratikleşir[45].

Pratikler yaş sınıflarına göre de yaygınlaşır ve genişler: bugün neredeyse yetişkin statüsüne erişen yetişkinlik öncesi grup, makyajı, cerrahiye başvuruyu, kedini süsleme ve estetikleştirmeyi benimser. Bununla birlikte, bu, "ergenlerin tüketim toplumuna daha erken girmesine[46]" yol açar. Birleşik Devletler'de 2001 yılında hesaplanan rakamlar, değişimi tek başına ortaya koyar: 30-40 milyon yeniyetme ve ergenlik öncesi çağda olan kişi, kozmetik ürünleri için 8-9 milyar dolar harcamıştır[47].

Olgunluk çağına yönelik pratiklerde de bir yaygınlaşma söz konusudur. *Le nouvel Observateur*, "Yaşlanmayı geciktirme devrimini[48]", *Le Monde 2*, "yaşam ilhamını[49]", bugünün 50-70 yaş arasının "hemen hemen kendilerinden önceki kuşaklar gibi[50]" yaşayacaklarını (çeşit çeşit etkinlikler, araba kullanma, tatile gitme, kendine bakma, ayrıca yaşam süresinin, sağlık açısından etkiliğin artışıyla ve biyolojinin yenilenmesiyle önemli ölçüde yoğunlaşan bir eşitlik hissi) ileri sürer. Bir "yaşlanma geciktirme" literatürü, bugünün ellili yaşlarındaki kadınlarının", "her birinin değişime uğradığı[51]" ya da, çok basit bir biçimde "güzelliğin yaşının olmadığı[52]" gerçekliği bu değişimlerin üzerinde gelişir. Her türden bir onarım, hormon takviyesi, "uygun" kozmetik ürünler düşüyle, 50-75 yaş arasındaki on

42) A.g.y.

43) F. Pradarci, L. Nahamani, M. Petrovic, *La Beauté au meilleur prix. Plus de 200 cosmétiques de soins à moins de 100 francs pour entretenir votre beauté*, Paris, A. Carrière, 1999.

44) C. Fouquet, Y. Kniebiehler, *a.g.y.*, s. 152.

45) G. Erner, *Victimes de la mode? Comment on la crée, pourquoi on la suit*, Paris, La Découverte, 2004: "Les objets de luxe sont soumis aux mêmes principes généraux de l'économie. S'ils veulent augmenter leur diffusion, ils doivent diminuer leur prix", s. 180.

46) *Les Nouvelles Tendances de la beauté*, Eurostaf çalışması, Paris, 2000, s. 7.

47) *Parfums, Cosmétiques*, Haziran-Temmuz 2002.

48) "Genç kalmak, yaşlanma karşıtı devrim", *Le Nouvel Observateur*, 9-15 Kasım 2000.

49) "La fureur de vivre, enquête sur les cobayes anti-âge", *Le Monde 2*, Nisan 2001.

50) *Conditions de vie et aspirations des Français*, Paris, CREDOC, 1978.

51) N. Chasseriau-Barras, *60 Conseils adaptés, des réponses sur mesure anti-âge*, Paris, Hachette, 2001, s. 5.

52) D. Haddon, *La Beauté n'a pas d'âge, un guide de bien-être et de séduction pour la vie*, Paris, Michel Lafon, 2000 (Amerika'daki ilk baskısı, 1998).

Fransız'dan biri, estetik cerrahiye başvurmayı dışlamaz[53]; dahası, "yaşlanma geciktirici ürünlerin" cirosu, Fransa'da, 1991'de 10 milyon avrodan, 2002'de 35 milyon avroya yükselir[54]; bu yükseliş, zaten hatırı sayılır[55] olan genel olarak tüm kozmetik ürünlerin cirosundan çok daha yüksektir.

ERDİŞİ YANILSAMASI

Eşitliğe olmasa da tüketime yönelik bu ilerleyişlerin bütünü, savaş sonrası yıldızının örneğini vermiş olduğu kesin bir değişimin çağdaşıdır: dişilin kesin teyidi. Her şey 1960'lı yıllardan itibaren değişir: artık erilin ve dişilin sınırlarını belirlemek imkansızdır. "Vatandaşlık, bilginin fethi, doğum kontrolü, evli kadının statüsü, cinsel özgürlük: bunların her biri erkeğin kalelerinde birer gedik, cinsiyetler arası ilişkilerde birer altüst oluştur[56]." Soyut eşitliğin ötesinde, meselenin sorunsalına öncelik veren ("kişisel gelişim[57]", kendini gerçekleştirme) ikinci bir feminizm benimsenir.

Elbette, François de Singly'nin "eril direniş[58]", Françoise Héritier'nin "ideolojinin çarkı[59]", ya da François Dubet'nin o "engelleme tutumları[60]" dediği erkek egemenliği tümüyle ortadan kalkmış değildir ama özdeksel bir eşitlik, sonuçları kolektif davranışları değiştiren sert bir kadın otonomisi kendini dayatmıştır. Bir "kadın özne[61]" için bir "kestirilemezlik çağı" başlayacaktır.

Adeta, vücut hatlarının estetiğindeki altüst oluşa, türler antropolojisinde altüst oluş eşlik eder. Bunun sonucunda duruşlar ve hatlar yenilenerek güzellik yeniden gözden geçirilir. Örnekler, 1960'lı yıllarda, yeni dişil modeller haline gelen eski eril modellerle, her türlü "giysi ayrımcılığı[62]" reddini

53) Bkz. "Senior, un statut en or", *Le Monde 2*, Haziran 2003.

54) "Les rides rajeunissent la cosmétique", *Le Journal du dimanche*, 30 Kasım 2003.

55) Bkz. yukarıda, s. 250.

56) E. Pisier, "L'ombre de ton ombre", *Le Débat*, Mayıs-Ağustos 1998, s. 166-167.

57) S. Chaperon, *a.g.y.*, s. 198.

58) F. de Singly, "Les habits neufs de la domination masculine", *Esprit*, Kasım 1993, s. 61.

59) F. Héritier, "Modèle dominant et usage du corps des femmes", *Le Monde*, 11 Şubat 2003.

60) F. Dubet, D. Martucelli, *Dans quelle société vivons-nous?*, Paris, Seuil, 1998, s. 204.

61) G. Lipovetsky, "La femme réinventée", *Le Débat*, Mayıs-Ağustos 1998, s. 180.

62) O. Burgelin ve M.-T. Basse, "L'unisexe", *Communication*, no. 46, "Parure, pudeur, étiquette", 1987, s. 283.

yücelterek ("giysinin toplumsal ve cinsel ayrılığında var olan tasavvurları bulanıklaştıran[63]" blucin ve uniseks, bluzlar ve tişörtler, tunikler ve pololar) çoğalır. 2003 yılındaki *Le Monde*'un dediği gibi "üçüncü binyılın amazonları[64]" ya da aynı dönemde *Elle* dergisinin bahsettiği gibi o "karma moda[65]". Erdişi izleği, 1960'lı yılların ardından, 1980'li yıllarda Inès de la Fressange tarafından "şık eril-dişili somutlaştırılacak[66]" kadar beğenilmiştir. Kadın bedeni tasvirleri, yüzyılın son otuz yılında çok fazla "eşeyli" formları ortadan kaldırmayı, kalçaların silinmesini desteklemeyi, göğsün ölçülülüğünü ve özellikle, bu en orijinalidir, gözle görülür bir kas yoğunluğu sergilemeyi başarmışlardır[67]. Örneğin 12 Kasım 1982'nin *Paris Match*'ının kapağındaki Jane Fonda resmi: iğ biçiminde hat, sergilenen gergin kaslar, neredeyse donuk gülüş. Ya da 1983 yılındaki *Nouveau F*'nin betimlemesi: "Uzun kalçaları ve geniş omuzları olan bu kadın, bir fatihin soğukkanlı yüzüyle, sıcak kumlar üzerinde büyük adımlarla başı dik yürüyor[68]."

Benzer bir akıl yürütme, pek çok işaretini dişilden almış eril üzerine de yapılabilir: örneğin "blucin giymiş ve saçları yarı uzun kız arkadaşlarıyla birlikte olan blucinler içindeki uzun saçlı Beatles grubunun[69]" profili. Çünkü eski otoriter sertlik imajları, XX. yüzyılın son otuz yıllık döneminde hiçbir zaman olmadığı kadar silinir. Savaşan gövdelerin referans noktası ortadan kalkar. Erkek bedeni incelir, yumuşar: Valdemar Vaderian'ın *Matrix*'indeki bugünün Keanu Reeves'inin akışkan hatları, "pürüzsüz" cildi, narin yüzü, dans eder gibi kavgaları, yine sade saç tarzı, yüzüne oturan gözlükleri, ince ve vücuda yapışmış gömlekle aralarında benzerlikler bulunun partneri Laurence Fishburne'ünkilerden hiç de uzak değildir[70]. Buna, istediğini yapabilme konusundaki aşırı gücünün fiziksel karşılığı, yerinde duramayan, ritimli olduğu kadar zincirinden kopmuş da olan bir hareketlilik eklenir. Estetikle bu denli donanmış bir kaynaşma, bir "özgürlüğü" işaret etmeye hiçbir zaman bu kadar yönelmemiştir.

63) D. Friedmann, *Une histoire du blue jean*, Paris, Orban, 1987, s. 97.

64) "L'hiver des amazones", *Le Monde*, 15 Mart 2003.

65) "Mode mixte, un placard pour deux", *Elle*, 17 Kasım 2003.

66) "Inès de la Fressange, modèle malgré elle", *Mods Marie Claire*, Mart-Nisan 2004.

67) Bkz. C. Louveau, "La forme, pas les formes", in *Sport et Société*, der. C. Pociello, Paris, Vigot, 1983.

68) A.g.y.

69) É. Sullerot, *Demain les femmes, inventaire de l'avenir*, Paris, Laffont-Gonthier, 1965, s. 101.

70) *Matrix*, yönetmenler; A. ve L. Wachowski, 1999.

Bununla birlikte, buradan, cinsiyetlerin yeni eşitliğinin çağdaşı olan üniseks haline gelmiş bir güzellik sonucunu çıkarmak hata olur. Kasın kadınsılaşması, inceliğin erkeksileşmesi, çok açık bir biçimde, iki modeli benzeşliğe indirger. Eşitlik, daha çok "özgür bir başkasılık[71]" içinde var olur o zaman: "cinsiyetlerin" bu "benzemezliği durmadan yeniden birleşir ama hiçbir şekilde ortadan kalkmaz[72]". Ayrıca ayrılık o kadar açıktır ki evrensel bir erillik yok, "ama pek çok dişillik olduğu gibi pek çok da erillik vardır[73]". Görünüşlerde ve bedenlerde bu çağda gerçekleşen değişim, cinsiyetler arasındaki bir görünüş benzerliğinde aranmamalıdır[74], daha derin bir biçimde, bu cinsiyetlerin her birinin güzellikle sürdürdüğü ilişkide aranmalıdır.

EŞİTLİK REJİMİNDE GÜZELLİK

Gerçekte bu ilişki altüst olur. Örneğin "güzel cinsiyet" izleği, varoluş nedenlerini, erkeği sadece çalışmaya, kadını ise sadece güzelleşmeye hasreden bir güzelliğin varoluş nedenleri kaybeder. Eşitlik ilkesi tümüyle değişmiştir. Fiziksel güzellik, eskiden her biri (edilgenlik, etkinlik, bağlı olma, otonomi) ödün vermez olan referansları aşarak, sadece "ebedi kadından" kurtulduğu gibi sadece bağımlılıktan da kurtulur. Tüm kapsamını ölçmek henüz çok zor olan bir değişim gerçekleşir: artık yalnızca bir cinsiyeti tanımlamayan güzellik, her iki cinsiyet tarafından da geliştirilebilir ve hatta istenebilir hale gelir. Güzellik, Chanel'in 2003 yılındaki afişindeki bir erkeğin ve bir kadının gülen ve parlak yüzlerini gösteren reklamdaki gibi "sınırsız güzellik[75]" haline gelerek, "güç" ya da "zayıflık, "değerlenme" ya da "değerini yitirme" izgesinden kurtulmuştur. Estetik ve kişisel bakıma yönelik erkek dergilerine, "erkek güzelliği ve rahatlığında[76]" uzmanlaşmış bir literatüre açılır. Diğer taraftan da, "Monsieur Europe",

71) I. Théry, "Les impasses de l'éterel féminin", *Le Débat*, Mayıs-Ağustos 1998, s. 174.

72) S. Agacinski, "L'universel masculin ou la femme effacée", *Le Débat*, Mayıs-Ağustos 1998, s. 152.

73) É. Badinter, *Fausse Route*, Paris, Odile Jacob, 2003, s. 68.

74) Bkz. "le schéma de genre", G. Le Mener-Idrissi, *L'Identité sexuee*, Paris, Dunod, 1997, s. 101.

75) Chanel, reklam kampanyası 2003.

76) É. Favre, *Un bien pour un mâle. La beauté et le bien-être au masculin*, Paris, Jacques-Marie Laffont, 2003.

"Monsieur Univers" gibi eski kas güzelliği yarışmaları, atletik şişkinlikten daha çok "görünüşün inceliğini ve kişisel bakımı, erkeğe özgü güzelliğin öne çıkmasını[77]" değerlendirmek için, isimlerini olduğu gibi ("Mister Europe", "Mister France") formüllerini de değiştirirler.

2002 yılında "İngiltere'nin en şık ve en seksi" erkeği seçilen futbolcu David Beckham, her biri ne olursa olsun oynadığı oyunun sertliğini gösteren uzun ince silueti, esnek duruşları, bakımlı yüzüyle, bu değişimlerin en uç imgesinin somut örneğidir. Beckham, etkili bir dozda kentlilik (metro) ve yeni bir kimlik (seksüel) içeren, "yarı «maço erkek», yarı ayna karşısındaki güzel oğlan[78]" olan yeni "metroseksüel erkeği" temsil eder; bu erkek tipinin, yapılan bazı anketlerde, 20-35 yaş arasındaki gençlerin % 40'ını peşinden sürükleyecek biçimde, "erkekliğin kurallarını" değiştirdiği ileri sürülür[79].

Sonunda bir pazar yaratılır: Biotherm, Clarins, Lancôme, Jean-Paul Gaultier, De Decleor, Shiseido ve hatta Adidas, "erkek" güzellik ürünlerinin sorumluluğunu üstlenir. Satışlar kendini gösterir: Jean-Paul Gaultier, 2002 yılında dudaklar için bir madde olan, 200000'den fazla *gloss* dağıtmıştır[80]; Nivea, 2002 yılında sadece Q10 Hommes kremi ile % 4 Pazar payı elde etmiştir[81]; Nickel, sadece erkek kozmetik ürünleriyle cirosunu katlamıştır (2002 yılında 5 milyon avro, bu, 2001 yılından % 50 daha fazladır)[82]. Güzellik enstitüleri, erkekler konusunda uzmanlaşmıştır tıpkı "erkeğe yönelik estetik cerrahide[83]" olduğu gibi. Fenomen hız kazanmıştır: 1985 yılında on beş kadına karşılık bir erkek iken, 2000 yılında "beş kadına karşılık bir erkek[84]", estetik cerrahiye başvurmuştur. 2000-2002 yılları arasında kadın kozmetiği cirosunun bütününü % 10-12 oranında geçen erkek kozmetiği cirosunun bütünü[85], "sınırlı" nicelikleri, bu dinamiğin ne kadar tamamlanmamış olabileceğini gösteren *Cosmetica*'nın teşhis ettiği gibi bir "atalet kuvvetini[86]" gösterse de harcama çok büyüktür. Tekrar söylemek gerekir-

77) "Là où ça fait mâle", *Libération*, 21 Ağustos 2003.
78) "Métrosexuels, les hommes d'apprêt", *Libération*, 5 Eylül 2003.
79) Euro RSCG anketi, alıntılayan: *Elle*, 17 Kasım 2003.
80) "Sois beau et tais-toi", *Le Nouvel Observateur*, 4-10 Aralık 2003.
81) *A.g.y.*
82) Bkz. Parfüm endüstrisi federasyonu, *Statistiques 2000-2001-2002*, Paris, 2003.
83) S. H. Abraham, *La Chirurgie esthétique au masculin*, Paris, Mazarine, 1999.
84) "Estetik cerrahi: erkekler de", *Le Monde*, 12 Ocak 2001.
85) Bkz. parfüm endüstrisi federasyonu, *a.g.y.*
86) "L'homme, une école de patience", *Cosmetica*, Eylül 1999.

se, gerçek değişim, "güzellik" bakımlarına yönelik gitgide artan ilgidedir: "Erkekler, estetik sermaye nosyonunu keşfederler. Artık buna bakmak ve değerlendirmek zorundadırlar[87]." *Le monde*'un, meşru olduğu kadar aranılan da olan bir güzelliğin tüm temel imgelerini hatta klişelerini, yakın zamanda oluşturduğu bir dosyada bir araya getirerek özetlemeye çalıştığı da budur: "Bu diriltici duruşa önem veren, rekabetçi erkek, görünüş yarışmasında ilk önceliğe sahip olan araçlar olarak bir kronometre ve eksiksiz bir kozmetik araç gereçle hareket eder. İki yıl içinde iki kat büyüyen erkek güzelliği pazarı, gerçek bir beden kültünün kanıtıdır[88]."

EŞÇİNSEL KÜLTÜRÜNDEN "DİZGİNLENEMEYEN[89]" GÜZELLİĞE?

Buna karşın, bu değişimi, eşcinsel varoluşun değişimine (*Têtu* dergisinin söylediği gibi "tüm dünyaya başka bir yaşam biçiminin yüzlerini sunmanın[90]" bu yeni biçimi) bağlamadan ölçmek mümkün değildir. Öncelikle haklar kazanılır: 1982'den beri heteroseksüel ve homoseksüel ilişkilere aynı özgürlük sınırları tanınır, (cinsel rüştün "yasal[91]" yaşı eskiden heteroseksüeller için 15 homoseksüeller için 18'di): bu, 1980'li yılların "doğadan ve geleneklerden kaynaklı her türlü ayrımcılığın[92]" ortadan kaldırılmasına yönelik politik programlardaki taahhüttür. Ardından kültürel kazanım: eşcinsel buradalığı, homoseksüel ilişkileri diğerleri gibi ilişkiler olarak belli belirsiz bir biçimde sıradanlaştıran ünlülerin görünürlüğünün etkilerini ("eşcinsel gururunu", eşcinsel eğlencelerini", "eşcinsel gecesini", eşcinsel dergilerini, "eşcinselin coming out'unu") çoğaltıp, daha önce sahip olmadığı bir güç elde ederek XX. yüzyılın son on yıllarının kamusal alanında kendini gösterir[93]. Tüm ayrımcılıklar ortadan kalkmış değildir

87) D. Walzer-Lang, alıntılayan: *Le Monde*, 19 Kasım 2003.

88) F. Évin, "L'esprit sportswear", *Le Monde*, 17 Mart 2004.

89) Bkz. "Les gays ont créé une masculinité désinhibée", *Libération*, 27 Şubat 2004.

90) *Têtu*, Ağustos 1995. *Têtu* dergisi hakkında, bkz. É. Coin, *Têtu, une représentation du corps masculin dans la presse homosexuelle*, Paris, mémoire de DEA, EHESS, 2003.

91) Bkz. P. Lascoumes, "L'homosexualité entre crime à la loi naturelle et expression de la liberté", in D. Borrillo, *Homosexualité et Droit*, Paris, PUF, 1998.

92) Bkz. G. Bach-Ignasse, *Homosexualité, la reconnaissance?*, Paris, Espace Nuit, 1988, s. 4.

93) Bkz. E. A. Armtrong, *Forging Gay Identity. Organizing Sexuality in San Francisco, 1950-1994*, Chicago, University of Chicago Press, 2002. Burada coming-out, "gey kimliğinin merkezinde kutsal" bir yere sahipmiş gibi ortaya konulur, s. 137.

elbette, ama homoseksüel, araştırmalarda ve tutumlarda[94] hiçbir zaman olmadığı kadar sıradan bir varlığa dönüştüğünden ("yan komşu, sokaktaki erkek yada kadın[95]"), "farklı olma hakkı[96]" üstün gelir. Sözcükler ayrıca değişir: "sadece hoş görülme[97]" olgusu kabul edilemez bir yadsıma olarak dışlanarak, "hoşgörü[98]" sözcüğünü, "sıradan" ya da "olağan" olarak değerlendirilen, bir homoseksüel ilişkiye yönelik olarak kullanılmasının belli belirsiz bir biçimde anakronik hale gelmesi bunu gösterir.

2004 yılında bir "metroseksüel ve homoseksüel[99]" kitle için çıkarılan *Préférences* dergisi, bu değişimlerin bir belirtisi olarak, okuyucularını çeşitlendirip, geleneksel olarak homoseksüel olarak değerlendirilen resimleri artık öyle olmayabilirmiş gibi sergileyerek (epilasyon, ciltlerin gerginleşmesi, duruşların dermansızlığı, "sadece keşfedilmeye başlamış oldukça bakir bir toprak gibi sunulan[100]" erkek bedeni) bunu çok başka türlü söyler. Aynı zamanda, buna, karşı sürüm olarak, şişkin, halter ve çeşitli araçlarla çalışarak kaslanmış, büyük hacimli çevik bedenlerin resimleri, "Lacoste gömleğin çok güzel oturduğu" o "kol hatları[101]" eklenir. Erkek güzelliği tayfı, "türleri aşma ve klişeleri reddetme gerekliliğini[102]" telkin ederek, duruşların ve çizgilerin tasavvurunu yenileyerek, vücut geliştiriciyi "sarışın meleğe[103]" açar. Eşcinsel kültürü, bu referanslarla oynamayı (vücut hatlarına verilen serbestlik, hareketlerin ve profillerin değişkenliği) kolaylaştırmıştır, her ne kadar "bu kültürün tümü", açık bir biçimde "homoseksüelleşmeyi" beceremese de[104].

Şunu da söylemek gerekir ki, bu değişimlerin her biri demokratikleşmeden ileri gelir: referanslar ve davranışlarda eşitlik artar. Bu değişimlerin her biri tüketimden de ileri gelir: nesneler ve mallar sınırsız bir biçimde artar, adetler, ortamlar, küçük aletler yaygınlaşır. Güzellik konusundaki

94) A. Messiah, E. Mouret-Foume, "Homosexualité, bisexualité, éléments de sociobiographie sexuelle", *Population*, Eylül-Ekim 1993.

95) *Têtu*, Mart 2001.

96) Bkz. 1970'li yıllardan sonra Amnesty International'ın, "homoseksüel kişilerin zalimliklerine karşı" kampanyaları, *Plus fort nous chanterons*, Paris, Amnesty International, 2000.

97) Bkz. *Têtu*, Şubat 2000: "Hoşgörü, nefret ettiğim bir sözcük".

98) *A.g.y.*

99) *Préférences mag* dergisinin reklam filmi, Mart 2004.

100) *Préférences mag*, Mart 2004.

101) *Têtu*, Ağustos 1995.

102) Editorial, *Préférences mag*, Mart 2004.

103) Bkz. *Homophonies*, no.3, 1986, "du viril à l'ange blond".

104) G. Bach-Ignasse, *a.g.y.*, s. 71.

eski engeller, toplumsal aidiyetliklerle ilgili, yaşla, cinsiyetle, ürünlerle, yaygınlaşmalarla ve hatta bugünün güzelliğini kaçınılmaz, yaygın bir yükümlülüğe, her zaman daha çok parçaya ayrılmış beklentiye dönüştüren tasavvurla ilgili engeller kesin olarak ortadan kalkmıştır. O kadar ki, "her" okuyucuyu ele geçirdiği kabul edilen bir retorik ortaya çıkar: "RoC kadını aynı zamanda sizsiniz[105]." O kadar ki, güzellik her zaman daha az bir tanrı vergisi her zaman daha çok bir çalışma, her zaman daha az bir kader, her zaman daha çok bir proje, yaygınlaştığı ve üretildiği söylenen bir gösteri haline geldiği için, yapaylık doğallığı aşar: "Biz burada, güzelliğin son aşamasındayız, kuşkusuz bu, hikâyesinin bittiği değil, yaygınlaşması karşısındaki tüm eski engellerin kalktığı anlamına gelir[106]."

105) *Le Journal du Dimanche, Femina* eki, 16-22 Şubat 2004.
106) G. Lipovetsky, *La Troisième Femme, a.g.y.*, s. 130.

4
"Ölçüt" Güzellik, Çağdaş Güzellik

Yine de bu yaygınlaşmaların boyutunu ölçmek gerekir. Süslenmenin birdenbire patlaması, değişkeleri, yaygınlaşması, doğrusunu söylemek gerekirse, sadece tüketim uygulamalarıyla ya da hatta sadece eşitlik tasavvuruyla açıklanamaz. Bunlara aynı derecede derin bir değişim, kimlikle ilgili bir kopuş, bireysel imgeye ve onun anlamına özel bir yatırım da eşlik eder. Bu kimlik bugün hiçbir zaman olmadığı kadar bireyin kendisine, buradalığına, bedenine indirgenir. "Genel kamuoyu[1]", artık her bireye ne olması gerektiğini söylemez. Kurumlar, mesleklerin, coğrafyaların, toplulukların uzun süre yaptığı gibi tutum ve davranışa yön vermez. Aidiyet işaretlerini dayatmazlar[2]. Şehirlerin, kuralların, mesleklerin kategorilere ayrıldığı eski kıyafet çizgilerinden baş döndürücü bir uzaklaşma söz konusudur[3]. Bugün,

1) "L'individu se détache de la «grande société»", F. Dubet, D. Martucelli, *Dans quelle société vivons-nous?*, Paris, Seuil, 1998, s. 175.

2) Bu, bizim toplumlarımızda başörtüsü giyme sorununu daha da "sıradışı" hâle getirir. Egemen referanslara maruz bırakılmış, kimi zaman "topluluk", kimi zaman bireysel istek olarak ortaya çıkan bu fenomen kültürel mesafeyle oynar ve bu eserde incelenmesi mümkün değildir.

3) Bkz. yukarıda, s. 57.

kendi var olma biçimlerinden, "görünümlerinden" sorumlu olan birey ve sadece bireydir. Birey, "kendi görünüşüdür[4]" der Alain Ehrenberg ve hatta tıpkı söylediği şeyle olduğu gibi, sadece, neredeyse fiziksel olarak ortaya koyduğu şeyle de her zaman daha çok benzeştiğinden öyledir. En uç noktasına vardırılan bu "gösterme" kaygısı, görünürü öne çıkarmak konusundaki artan bu istek, kişinin mükemmelliği olarak görülen güzellik üzerine bu çalışma da bundan ileri gelir.

Görünüşe egemen olabilme duygusunun ve yine görünüşü bireysel bir kendiliğin en çarpıcı işareti yerine koyabilme duygusunun aynı yöne yöneldiği bir çağ başlar. Bunun sonucunda, güzelliğin geleneksel iki yamacı arasında (en yüksek düzeyde bireysel ve en yüksek düzeyde kolektif olan yamaçlar) yeni bir tür çatışma, hatta kimi zaman büyük bir engel ortaya çıkar.

KİMLİĞİN MERKEZİNDE

Pek çok çağdaş analizin bahsettiği, "hiper-modern bireyin", yani "kendine, bütünün bakış açısına uygun bir yer edinmenin artık anlamı olmadığını[5]" düşünen ve toplumumuzun, her türlü toplumsal referans karşısında baskın olduğu duygusunu güçlendirerek, birdenbire yeni "tutarlılık[6]" merkezine yerleştirdiği "aşırı büyümüş bireyin[7]" bu zaferi üzerinde biraz durmak gerekiyor.

Bu figürün kendisinin tarihsel ve kolektif bir kökeni olduğuna hiç şüphe yok: hizmet sektörünün yükselişi, tüketimin yaygınlaşması, bireyin, toplumsal yaşamın her zaman birbirinden daha farklı "çevrelerine[8]" aidiyeti, devinim ve pazarlar hızlanırken, bu figürün gözle görülür otonomisini artırmış, "yer değiştirmesini" kolaylaştırmıştır. Kendini göstermek

4) A. Ehrenberg, *Le Culte de la performance*, Paris, Calmann-Lévy, 1991, s. 281.

5) R. Castel, C. Haroche, *Propriété privée, propriété sociale, propriété de soi*, Paris, Fayard, 2001, s. 128.

6) J.-C. Kaufmann, "L'expression de soi", *Le Débat*, Mart-Nisan 2002, bkz. "l'individu produit comme nouveau centre de fabrication de la cohérence", s. 121.

7) M. Gauchet, "Essai de psychologie contemporaine. Un nouvel âge de la personnalité", *Le Débat*, Mart-Nisan 1998, s. 177.

8) "Chaque acteur évolue par force dans plusieurs «cercles» de la vie sociale", M. Gauchet, "Les deux sources du processus d'individualisation", *Le Débat*, Mart-Nisan 2002, s. 135.

konusunda yoğun bir kişiselleşme, hem değer görmenin doğrudan ilkesi olarak hem de kitle fenomeni olarak kendini dayatmıştır.

Bu hâlâ o kadar açık bir gerçekliktir ki, "öte dünyalar", "büyük mesajlar" önemini yitirmiştir: Jean-François Lyotard'ın anlatımıyla, kolektif kurtuluşun bir kaybı olsa da, "büyük anlatı[9]" "saygıdeğerliliğini" kaybetmiş, François Furet'nin anlatımıyla, ütopyalar sona ermiş, "bizi yaşadığımız dünyada yaşamaya mahkûm eden[10]" bir realizm hâkim olmuştur. Burada, beden bilinci yoğunluk kazanmış, politik, ahlaki, dinsel aşkınlıkların düşüşüyle geniş ölçüde yer değiştirmiş, belli belirsiz bir biçimde en uç gerçeklik olarak benimsenmiştir. Aşkınlığın eski deneyimi, sonunda kala kala bedenin özelinin ve uzamının evrenine kalmıştır.

1960'lı yıllardan itibaren verilen estetik önerilerin çok yüksek düzeyde kişiye özel hale gelmiş olması bundan ileri gelir: beden, kişinin ayrıcalıklı ifadesi haline gelir. *Sixtees*'in (altmışlı yıllar) dergileri ve el kitapları, "kişiliğinizi yansıtan[11]" saç modeli, dudak ruju ve cilt boyası önererek "size kendi kişiliğinizi bulmakta kılavuzluk etme[12]", "kişiliğinizi yücelten kreasyonu bulma[13]" olanağı sağlar. Ürünler daha özel hale gelir: Jean-Pierre Fleurimon makyajı, "yüzünüzün gerçek kişiliğini ortaya çıkarır[14]", Berlé sutyeni, "kişiliğinizi ortaya çıkarır[15]". Tanımlar değişmiştir: "Güzellik, ortaya konulan şey, kişinin kişiliğidir. Onun bedensel hareketleri, onun var olma biçimidir[16]."

Bu aşırı bireyselleşmenin sonu, estetik referans noktalarının gözle görülür bir biçimde parçalanmasına varır. Aynı zamanda, bedenin işaretlerine verilen yeni bir güce de varır: "kendi görünümden yola çıkarak gerçek değerinden bir şey bulmak[17]".

9) J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, s. 63.

10) F. Furet, *Le Passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont & Calmann-Lévy, 1995, s. 572.

11) *L'Encyclopédie beauté et bien-être*, der. A.-M. Seigner, Paris, Culture, Arts, Loisirs, 1964, s. 23.

12) *Votre beauté*, Aralık 1960.

13) *A.g.y.*, Şubat 1970.

14) *A.g.y.*, Mayıs 1970.

15) *A.g.y.*, Ocak 1965.

16) "Entretien avec Virginie Ledoyen", *Modes Marie Claire*, Mart-Nisan 2004.

17) *Réponses psy*, Mart 2004.

"DERİN" BEDENE İNANIŞ

Öncelikle, kişisel seçimler daha da yaygınlaşır: sanki "herkes" tümüyle kendini göstermeye karar verebiliyormuş gibi, 1990'lı yıllarda, "Herkesin kendi tarzı", "Herkesin kendi makyajı", "Herkesin kendi saç modeli", "Herkesin kendi renkleri" diye başlık atar "Petits Pratiques Hachette[18]". Kendine Özgülük, yerine getirilmesi gereken bir yükümlülük olarak maddileşir. Estetik cerrahinin kendisi, kitlesel bir uygulama haline gelen bu "düzeltici" operasyon, bu tekillik ilerleyişini başka her şeyden daha çok yüceltir: "Teknik, her duruma özel olmalıdır[19]." Cerrah, karar vermeli, seçmeli ve sürekli tekrarlanan bir ikilemi aşmalıdır: bir yüzün çizgileri, tüm ifade zenginliği bu çizgilerin dışına çıkmak olan bir yüzün çizgileri nasıl sabitlenir? Tekil bir ben neşterle nasıl çizilir? Maurice Mimoun, "el sürülemezin cerrahı[20]", sezgileri ve hastanın beklentileri arasında gidip gelen bir operatör olduğunu itiraf ederek bu zorluğu daha da belirginleştirir: "Normalleştirmek, bir yüzün ölçümü, güzelliğin ölçümü, ne mutlu ki, boşuna bir girişim olduğu için, imkânsızdır[21]." Eski bireyselleşme çalışması sonuna erişir: cerrah, yaratıcılığa, eksiksiz "mükemmellikleri", her zaman farklı, her zaman kişiselleşmiş olmalarını gerektiren çizgilerin yaratıcılığına girişir.

Hatta bu cerrah daha fazlasını yapar. Kişinin hizmetinde olduğunu, sözünü dinlediğini, isteğine ("herkesin düşündeki kendi ideal imgesine denk düşen içsel fantazmasına[22]") riayet ettiğini söyler. O zaman güzellik, en öznel biçimde arzulanan çizgilerde (öngörülen rahatlıktan olduğu kadar özel hayalden de gelen bu estetik etki) var olur. Yüzyılın son otuz yılının dergilerinin uzun zamandan beri bir çözüm yolu vardır: "Düşlediğiniz beden ister istemez kendi bedeninizdir[23]." Görünüş, sahibinin beklediği şeye denk düşecek kadar "mükemmeldir": bu, içsel bir tutarlık üzerine

18) Bkz. "Petits pratiques" Hachette. Le thème "beauté et forme" comporte en 2002 dix titres, publiés depuis les années 1990.

19) C. Mayer. *La Médecine au service de la beaute*, Paris, Amiot, 1955, s. 127.

20) M. Mimoun, *L'Impossible Limite, carnets d'un chirurgien*, Paris, Albin Michel, 1996, s. 132.

21) A.g.y., s. 133.

22) J.-C. Dardour, *Les Tabous du corps, la chirurgie au secours de l'esthétique*, Paris, Grancher, 1999, s. 55-56.

23) *Votre beauté*, Ocak 1970.

kurulu, kendi kendiyle bir barışmadır. Proje, "güzelliği", "konuşan bir bedene, kendine ait olan bir dille kendini ifade eden, tekil arzusunun dilini bilen bir bedene[24]" dönüştüren bir tutarlılık ilkesini bile yüceltir. Estetik yöntemin giriştiği şey, bu içsel hakikati aramak, kendinin en derin parçasını maddileştiren bir bedeni var etmek, kendilik üzerinde daha iyi çalışmak için beden üzerinde çalışmak.

Dergilerde, "daha mutlu olmanın yolları[25]" üzerine, güzellik üzerine kitaplarda[26] belli belirsiz yayılan bu bakış açısı, bedenin yeni bir rol (onu kişiyle daha uyumlu hale getirmek için yatıştıracak bir varlık, benliğin daha gizli değilse de kesinlikle daha değişken olan bölgelerinin somut bir vekili olarak, yatıştırılması söz konusu olan bir "partner[27]" rolü) oynadığı bir vulgata ortaya koyar. O kadar ki bu bedeni neredeyse psikolojik bir aygıt, karanlık yamaçların, egemen olunamayan, "daha iyi yaşamak" ve var olmak için gevşetilmesi gereken dünyaların temsilcisi haline getirir. Başka bir deyişle, beden "konuşabilecektir[28]". Bugün her biri gerçeklik olarak sunulan bu karışık ya da kimi zaman yapay uyuşumlar bundan ileri gelir: cilt, "ruh hallerimizi[29]", ortaya çıkarır, "bedenin acıları ya da katılıkları", "sırlarımızı[30]" ortaya çıkarır, "aşırı kilo" "stresimizi[31]" ortaya çıkarır, gerilimlerimiz ise, "yaşamımızı zehirleyerek dokularımıza kalıcı bir biçimde işlemişlerdir[32]". Görünürde tek bir çare vardır: onları daha iyi ortadan kaldırmak için daha iyi anlamak, gelişimi ve özgürlüğü ortaya koymak, "neyin gitmediğini[33]" bulup aşarak daha iyi güzelleşmek için "bedenimizin mesajlarını" yorumlamayı bilmek. Bu arzulanan "uzlaşmanın" beraberinde getirdiği belirgin sonuçlar da vardır: daha dingin davranışlar, daha "doğrudan" tavırlar, her türlü sertliğe karşı sistematik mücadele,

24) Jacques Crestinu, *Du bout du nez aux bouts des lèvres. Réalités de la chirurgie esthétique*, Paris, Éditions Résidence, 2000, s. 23.

25) Bkz. J.-P. Pianta, *La Révolution du mieux-être*, Paris, Ramsay, 1998.

26) Bkz. S. Bertin, *Forme santé beauté*, Paris, Aubanel, 2003.

27) Bkz. "Mon corps, adversaire ou partenaire?", *Psychologies magazine*, Kasım 2000.

28) Bkz. edebi deneyimler, *Le Corps qui parle*, kolektif, Paris, Les Cahiers de l'égaré, 2001.

29) D. Pomey-Rey, *La Peau et ses états d'âme*, Paris, Hachette, 1999.

30) R. Evelyn, *À corps parfait. Tensions, douleurs raideurs... Notre corps révèle nos secrets*, Paris, Robert Laffont, 2003.

31) *Votre beauté*, Haziran 2003.

32) *Top Santé*, Mart 2003.

33) "L'avis du psy", *Votre beauté*, Mart 2004.

özellikle de, göğüsleri şişirmek ve karın bölgesini inceltmek için XX. yüzyılın başında yapılan eski jimnastiklerin reddi[34].

Elbette basitleştirici, abartılı ama yaygınlaşan ve kolayca akla uygun hale getirilen bu proje, toplumlarımızın psikolojileştirilmesinin her zaman daha çok eşelediği özel alana, sonunda saptanabilir bir dayanak verir. Bir eksiksizlik ve kurtuluş estetiği ortaya koyarak, yatışmayı eksiksizliğin neredeyse gözle görülür ilkesi olarak yerleştirerek, içselliğe sonunda elle tutulur bir hacim verir. Böylece, bireyselleşmenin getirdiği sonsuz bir güzergâh, ilk modern güzelliğin dışsal ve tartışma götürmez eski modelinin[35] yerine, içsel ve bireyselleşen modeli koyacaktır.

RAHATLIĞIN ESTETİĞİ

Kişisel beklentilere yönelik bu duyarlılığın sonuçlarından biri de eski iradeciliği ortadan kaldırmaktır: dayatmak değil yardım etmek, zorlamak değil rahat ettirmek. Aynı zamanda inandırıcı gerçeklik: daha dingin bir beden, onu hırpalamanın reddini de git gide gerektirir. Bu durumda, çağdaş dergiler, formülleri ve sloganları değiştirerek ("bedenini sevmek[36]", "gerilimlerini yatıştırmak[37]", "bedensel ve ruhsal duyarlılıkla barışmak[38]") eskiden diretme, ısrar olan şeyi ters yüz eder. İlanlarını tümüyle öznelleşen bir bedenin zaferine uyarlayan reklamlarda bunu gösterir: "Yakışıklı veya güzel olmak, bir şeye ya da birine benzemek değil, kendi bedenin içinde kendini iyi hissetmek, kendi kişiliğine uygun ve denk düşen ürünleri bulmaktır[39]." "Rahatlığın baskınlığı[40]" güzellik pazarında bile temel etken olarak görülür. Kitaplar, "en iyi formu" "kendini iyi ve bedeninle uyumlu hissetme[41]" biçimine göre düzenleyerek, aynı şeyi kendi tarzlarında söylerler.

34) Bkz. D. Yosifon ve P. N. Stearns, "The rise and fall of American posture", *American Historical Review*, Ekim 1998.

35) Bkz. yukarıda, I. bölüm, "Gökten inmiş model".

36) "Sans régime, sans chirurgie, sans complexe, aimer son corps", *Elle*, 20 Ekim 2003.

37) *Top Santé*, Mart 2003.

38) G. Harrus-Révidi, "Il faut renouer avec notre sensorialité", *Psychologies magazine*, Kasım 2000.

39) *Les Nouvelles Tendances de la beauté*, Eurostaf, Paris, 2000. s. 9.

40) A.g.y., s. 10.

41) *Larousse de la santé au féminin*, Paris, 2003, s. 162.

En önemli sonuç olan rahatlık, güzelleşme ilkesi haline gelir: "Bedeninizi pohpohlayın[42]" diye telkin eder 1975 yılında Lancôme, "İç dinginlik ve huzur duygusuna ulaşın[43]", diye ekler 1980 yılında Sothys, "Kuru ciltlere elveda, hoş geldin okşamalar[44]", diye noktayı koyar 2003 yılında Garnier. "Yumuşatıcı kremler[45]", "şımarık dudaklar[46]" "kozalı ciltler[47]", bunların her biri birer vaattir. Hazzı, davranışların merkezine yerleştirir: "sağlığın hazzı", "bakımın hazzı", "diyetin hazzı", "bitkinin hazzı", "rejimin hazzı". Koruma, projelerin merkezinde yer alır: örneğin makyaj, benliğin doğal sınırlarını ne kadar güçlendirirse görünümü o kadar mümkün olan en iyi duruma getirir, kişiyi korur, onu çok yönlü saldırılar karşısında savunur, "bedene zarar verebilecek her şeyi[48]" uzaklaştırır. Kremler, stresin ve kirliliğin etkilerine karşı, her birinin sahneye bir siper eklediği kabul edilen, hepsinin kişisel gelişimi desteklediği ileri sürülen, "Mücevher kutusu[49]", "cilt kalkanı[50]", "yaşamsal kalkan[51]", "koruyucu siper[52]", "stresin ve kirliliğin etkilerine karşı formül[53]" olurlar. Bu, ilk kez, dış görünüm ile içsel etkiyi, far ile, "size iyi geldiği[54]" için faydalı bir titizlik olan bakımı iç içe geçirir.

"İdeal", başka türlü salık verilir: söz konusu olan artık otorite argümanına, dikey ve tartışılmaz alışverişe başvuru değil, bireysel seçimlerde ısrar, kendini gerçekleştirmedir. Artık çalışan ciddi öğrenciler değil, tatile çıkmış ayin papazların gülümsemesidir söz konusu olan[55]. Buyruk artık zorunlu değildir: dışarıdan gelen inanç, kişiden kişiye değişir. "Örnek" kişilikler, "ünlüler" "tap modeller" haline gelmiş mankenler bile ton değiştirir: kendilerini anlatırlar. "Yıldız" artık 1930'lu yıllarda olduğu gibi

42) *Votre beauté*, Eylül 1975.
43) A.g.y., Ocak 1980.
44) *Top Sante*, Mart 2003.
45) *Marie-France*, Şubat 2004.
46) *Elle*, 19 Ocak 2004.
47) A.g.y.
48) *Votre beauté*, Şubat 1970.
49) A.g.y., Şubat 1995.
50) *Top Sante*, Mart 2002.
51) *Santé magazine*, Mart 2002.
52) A.g.y.
53) *Votre beauté*, Mart 2003.
54) *Elle*, 19 Ocak 2004.
55) Güzellik kitaplarının modelleri, sistematik bir biçimde gülen modeller haline gelmiş, gülme, S. Bertin'in kitabında (*Forme, santé, beauté*, Paris, Aubanel, 2002) olduğu gibi, yaygınlaşmıştır.

öneride bulunmaz. Artık dikte etmez: tercihlerini ve zevklerini ortaya koyarak kendi kendinden bahseder. 2003 yılında *Votre beauté*'nin söyleşi yaptığı Estelle Lefébure, tekil bütünlüğünü algılayarak, onu bir "olgu" olarak diğerlerinden ayıran bir makyajcıyı daha iyi övmek için kullandığı ürünlerden üstünkörü bahseder: "Neyi sevdiğimi ve bununla birlikte kendimi çok iyi tanıdığımı gerçekten anlamış[56]." Mathilde Seigner, *Votre beauté*'de, "çantasını boşaltır[57]", amacı içinde bulunan kozmetik ürünlerini "benimsetmekten" daha çok dökümünü yapmaktır.

Bu modellerde gözle görülür değişmezlik de azdır, sürüp giden sabitlik de. "Yıldızlar, gömlek değiştirir gibi look değiştiriyor[58]" diye saptama yapar 2003'te *Questions de femmes*. Pamela Anderson, göğüslerinin hacmini filmleri uğruna değiştirir, Elisabeth Hurley, aynı nedenlerle dudaklarını kalınlaştırır ya da inceltir[59]. Gündelik duruşlarını, bu duruşların içsel ifadelerine varıncaya dek değiştirir, gözden geçirir ve kimi zaman baştan aşağı yeniden şekillendirirler. Başka yerde onları görenler gibi, kopuş isteklerinde, "yeni looklarında[60]", aniden ortaya çıkan, süreklilikle iç içe geçmiş farklılıklarında ısrar ederler: "Tümüyle farklı olarak kendim olabileceğimin bilincine vardım[61]." Kendi üzerinde sahip olduğu gücün belirgin işaretleri olan geri çekilmelere ve devinimlere hiçbir zaman olmadığı kadar duyarlı zamane bireyinin baş dönmesidir bu[62].

TELEVİZYONUN BÜYÜSÜ, MÜZİĞİN BÜYÜSÜ

Televizyon modelleri, yani "realite şovların" modelleri, o gündelik yaşamlarında incelenen sıradan insanlar dikkat çekici modeller olarak benimsenebilirler. Tıpkı *Loft Story*'de, başka bir deyişle, "hayat bilgisi"nde (söz söyleme ve yapma, davranış ve look çeşitliliği) olduğu gibi. Bu modeller,

56) *Votre beauté*, Temmuz-Ağustos 2003.

57) *A.g.y.*, Nisan 2003.

58) "Ces stars qui changent de look comme de chemise", *Questions de femmes*, Ağustos 2003.

59) "La chirurgie des stars", *Auféminin.com*, 2004.

60) "Yeni look'umu buldum", *Bien dans sa vie*, Ekim 2003.

61) *Santé magazine*, Kasım 2003.

62) Bkz. M. Gauchet, "Essai de psychologie contemporaine", *a.g.y.*, "C'est dans ce temps du changement, avec le pouvoir qu'il procure vis-à-vis de soi, que j'atteste par excellence la personnalité ultracontemporaine", s. 178.

tipleri karşı karşıya koyarlar. Kimlikleri olduğu gibi tutumları da doğrulayan "davranış kullanma kılavuzları[63]" üreterek, "çoğaltırlar", yayarlar. Kurumların ona artık dayatmaması gerekiyormuş gibi gözüktüğü referans noktalarını izleyicinin, diğer "kendiliklerde" bulmasına yardım ederek, bunları aşina haline de getirirler: "Şu bireyin şu durumda ne yaptığını görüyorum ve onun yerinde olsam ne yapardım diye kendi kendime soruyorum[64]." Seçim her halükarda, açıkça çalışılmış taahhütten daha çok zorunlu ilke haline gelir.

Estetik konusunda düzen aynıdır: örneğin "şişman ve şişman olmakla övünen hedonistlerle, kaslı spor düşkünlerini[65]" karşı karşıya getirmeyi başaran *C'est mon choix* (Benim Seçimim) programındaki abartıya varmasa da aşırı derece de parçalanan görünümler her yere saçılır. Bu, zorunlu bir bireyselleşme konusundaki toplumsal rızayı doğrular. Ekranda "yükselen" kişiler için, "daha fazla, daha yoğun biçimde var olma[66]", hatta hiçbir zaman olmadığı kadar kendi tekilliğinde meşrulaşma konusundaki birdenbire belirginleşen bu duygudan başka da bir şey söz konusu değildir.

Bununla birlikte, güncel medyanın bütünü gibi realite şov da, sessiz sedasız, kişisel seçimlerin çok ötesinde direnen normlar olarak tek tip hale gelmiş (vücut hatları, hareketlerin yeğniliği, kilo oranları bakımından) görünümlerin buradalığını hatırlatır. Loft Story'nin, 2001 yılındaki, sarışınlığı ve göz alıcı inceliği ortaya döken, ilk örnek Loana gibi kazananlarının duruşu bunu gösterir. Kazananlardan yola çıkılarak düşünülmüş, örneğin ilk Loana'dan esinlenilen, çok sıkı olan boyutları (boy 1,68, kilo 48, ölçüleri 60, 58, 88; boy-kilo oranının azaltılmasıyla incelik artırılmış, kalça-bel-göğüs kontrastının artmasıyla hatlar ayarlanmıştır) ısrarla sergilenen, bilgisayar simülasyonuyla yaratılmış şarkıcı "Loana Croft" gibi kişiliklere varıncaya dek reklam etkisi de bunu gösterir[67]. Loana Croft, bugünün profilini çok güçlü bir biçimde ifade eder: uzun bacaklar, dikkat çekici basen, sayılarla ve saptamalarla ustaca oynayan bir akışkanlık. Bel ve özellikle kilo konusunda Çılgın Yılların sayılarına göre fark iyice artar:

63) "Un mode d'emploi des relations humaines", *Libération*, 6 Temmuz 2001.

64) D. Mehl, "Entretien" dans "La ruée vers l'intime, vécu à la télévision", *Télérama*, 26 Kasım 2003. Bkz. D. Mehl, *Télévision et intimité*, Paris, Seuil, 1996.

65) "La ruée vers l'intime, vécu à la télévision", *a.g.y.*

66) J.-C. Kaufmann, "L'émission a révélé le besoin d'expression publique du soi intime", *Le Monde*, 5 Temmuz 2001. Bkz., J.-C. Kaufmann, *Ego. Pour une sociologie de l'individu*, Paris, Nathan, 2001.

67) Bkz. *loanacroft.free.fr* sitesi.

	Votre beauté (1933)	*Loana Croft* (2001)
Kilo	60 kg	48 kg
Göğüs	88 cm	90 cm
Bel	70 cm	58 cm
Kalçalar	90 cm	88 cm

1,68 boyundaki bir kadının 1933 ve 2001 yıllarındaki ideal ölçüsü[68].

Bu çağdaş zayıflık, onun sıkılığı, sürekli yaygınlaşması konusunda her şey söylenmiştir[69]. Burada önemli olan zaten gerekliliği ve sıkılığından daha çok tasavvuru ve anlamıdır: etkililiğin teminatı olarak verilen bu çizgisel formlar, bu şıklık ve devingenlik garantisidir. Aynı sözcükler geri dönüş yapar: "ince, kamçılayıcı, enerji dolu[70]" ya da "kedi yürüyüşü, sütun gibi siluet[71]" veya "gergin, sivri, bir enerji mesajı veren siluet[72]". Ya da hatta 2004 yılındaki *Biba*'nın yadırganmayan başlığı: "Özel zayıflık, ne kadar az kilo o kadar çok av[73]", tıpkı güzellik izleğini, "gençleştiren inceliği", "can sıkıcı" kiloların sürekli karşısına koyan selülit izleğiyle açan o "Kadın ve bedeni ile ilgili bin sorun" gibi[74]. Eskinin dekor güzelliği, eylem güzelliği uğruna alaşağı edilmiştir: artık önemli olan, sadece vücut hatları değil, çizgilerin gizli gücü yani öncelikle dişilin değişimini destekleyen, profesyonel motivasyonu, işlem yapılabilirliği değerli kılan[75], otonominin ve akışkanlığın görsel teminatlarının sürekli altını çizen o dinamik sivrilmedir. Klasik güzelliğin, içeri ve dışarı arasındaki bir uyumu çağrıştırarak habercisi olduğu[76], romantik güzelliğin, bedenin başka türlü bir buradalığıyla ve bu bedenin elbisenin dışına taşan gözle

68) Bkz. *Votre beauté*, Ekim 1933 ve Kasım 1946.

69) Bkz. *Corps de femmes sous influence*, symposium OCHA du 4 Kasım 2003, *Les Cahiers de l'OCHA*, no. 10, 2004.

70) *Elle*, 3 Kasım 2003.

71) *A.g.y.*

72) "L'hiver des amazones", *Le Monde*, 15 Mart 2003.

73) "Moins de kilos, plus de pêche", *Biba*, Nisan 2004.

74) D. Elia, G. Doucet, *Les 1000 Réponses sur la femme et son corps*, Paris, Hachette, 1989, s. 509.

75) Bkz. E Amadieu, *Le Poids des apparences*, Paris, Odile Jacob, 2002 ve le "facteur d'exclusion" possible provoqué par le poids.

76) Bkz. yukarıda, s. 74-75.

görülebilir titreşimleriyle özgünleştirdiği[77], başına buyruk kızın, uzama, açık havaya, eğlenceye yönelik çağrışımlarla ve Çılgın Yılların inceliğine hayat veren kavisleri tamamen ortadan kaldırarak somut bir biçimde ve kesin olarak başlattığı[78], son olarak bugünün müzik patlamasının, dansın, ritimli görünüşün, referanslarını ve canlılığını değiştirdiği "zayıf-güzellik", bedensel estetik ile gündelik davranışın füzyonunu da sonunda tamamlar.

Bugünün inceliğini anlamak, çağdaş kültürün hareketleri, ritimleri, sesleri, hatta işlevsellik üzerine olduğu gibi erotikleşme üzerine de oynayan bir çift kütük (daha duyarlı bedenler, daha etkin bedenler) olmadan mümkün değildir. Olgu yaygındır, pek fazla yorumlanmaz, bununla birlikte yoğundur, ekranlarda, eğlence sektörünün kliplerinde, realite şovun neredeyse evcil sahnelerinde geniş ölçüde yerini alır; aynı zamanda "yaşanılan dünyayı[79]" müzikle döşeyen genç bir kültür tarafından taşınır. Bundan bir önceki kuşağı değerlendirmek gerekir: *Ve Tanrı Kadını* Yarattı'daki Brigitte Bardot'nun kayar adımları, Carlos Valdes'in mambo dansındaki yalnız ve alabildiğine serbest transı[80], *Erkekler Sarışınları Sever*'de Marilyn'in, altın sırmalı bir elbiseyle baştan aşağı altı çizili bir bedeni saran baş döndürücü dalgalanmaları[81], ya da çok basit bir biçimde, 1980'li yıllarda Narta'nın bir reklamındaki, tüm canlılığını (ve de, daha sıkıcı bir biçimde, bir deodorantın erdemlerini) herkese göstermek için masaların arasında geçen ince uzun sarışın kadın kahramanın gençlik patlaması. Bunların her biri, devingenliği en beklenmedik derecede somutlaştırmak, özellikle de, bedene bile yoğunluğun işaretlerini kazımak için yapılan yalnız ve özerk danslardır. Bunların her biri, bugünün zayıf güzelliklerinin çift çekim değerini (erotiğin daha geniş ölçüde benimsenmesi, hâkimiyetin ve hareketin artan değeri) çoktandır ortaya koyan danslardır.

O zaman, uzamı var etme sanatı (örneğin Marilyn'den ödünç alınan o "uzam işgal etmekten daha çok uzam açma[82]" biçimi), canlılığı kendiliğin sınırları içinde telkin etme sanatı olduğundan, güzelliğin ayrılmaz parça-

77) Bkz. yukarıda, s. 171-172.

78) Bkz. yukarıda, s. 212.

79) F. Ferrarotti, *Homo sapiens, giovani e musica, la rinascita dallo spirito della nuova musica*, Napoli, Liguori, 1995, s. 1.

80) *Et Dieu créa la femme*, yönetmen R. Vadim, 1956.

81) Bkz. *Les hommes préfèrent les blondes*, yönetmen H. Hawks, 1953.

82) B. Amengual, "37-22-35, ou l'impossible nombre d'or", *Cinéma d'aujourd'hui*, no. 1, 1975, s. 74.

sıdır. Ya da moda defilelerindeki, yüksek sesle çalınan müziklerin, belini kıra kıra yürüyen, canlı ve kararlı bir duruşa sahip mankenlerin belirginleştirdiği, her yıl yinelenip duran o sözcükler: 2002 yılında Valentino'nun koleksiyonu, "gerçekliği bir dans adımıyla[83]" birleştirir, 2003 yılında "ritim oradadır ve bir satenin hışırtısından tanınır[84]", 2004 yılında "ritim orada ipeğin hışırtısındadır[85]".

Müzikler ve ekranlar, tümüyle, rahatlığın ve bireyselleşmenin özü üzerine oynayarak kolektif modellere eşlik ederler. Bireysel ve kolektif olmak üzere güzelliğin iki yamacı, kaçınılmaz olarak güzelliğin en güncel ifadelerinde var olurlar. Bugünün kültürü, elbette az bahsedilen ama sivrilen bu ikilik açısından da orijinaldir: her şey adeta, bireysel seçim sonuna kadar ağır basabilsin diyedir; her şey adeta, herkesin sorumluluğu, hatta başarısızlık duygusu, "sınırlı" güzelleşme durumunda üstün gelsin diyedir.

"HER ŞEYİ" SEÇMEK

Şunu söylemek gerekir ki, seçimin bu çekimi o kadar güçlüdür ki, norm, daha baskıcı ve daha kolektif göründüğü zaman bile bu çekim kendini dayatır. Bu, günümüz estetik kültürüne çok belirgin bir renk katar.

İncelmek, elbette, kati ve genelleşmiş bir zorunluluktur: bununla birlikte bundan daha bireysel ve kişiselleşmiş hiçbir şey yoktur. En basitinden en karmaşığına zayıflama araçları, tıpkı her biri en dal gibi silueti sağlayacağı kabul edilen, "cellu"yü (selülit) ortadan kaldırdığını ilan den, selüsonik, selüponksiyon, sellu M6[86] gibi, ya da "lipo"yu (yağı) ortadan kaldırdığını ileri süren liposakşın, lipotemi, liposculpture, lipodissolüsyon[87] teknikleri gibi sonsuzca çoğalır. Bu kilodan kurtulma davranışlarında, kişilik, bireysel taktik, bir kez daha kendini göstermeye başlar: "rejim kişisel olmalı" "yaşam tarzınıza ve morfolojinize uygun[88]" olmalıdır diye güvence

83) "Le bal des parures", *Le Monde*, 28 Aralık 2002.

84) *Le Monde*, 15 Mart 2003.

85) A.g.y., 10 Mart 2004.

86) Bkz. diğerleri arasında, "Huit méthodes pour gommer la cellulite", *Santé magazine*, Mart 2004.

87) Zayıflama teknikleri üzerine eserler sıradanlaşmış, en organiğinden en psikolojiğine tüm referansları önüne kata bir evren ortaya çıkmıştır. Bkz. diğerleri arasında, C. Flament-Hennebique, *SOS Silhouette*, Paris, Frison-Roche, 1995.

88) "Enfin votre régime perso", *Marie Claire*, Mart 2004.

verir *Marie Claire*"; bakımlar da "kişisel olarak yapılmalıdır[89]" diye ekler *Marie-France*; "Her vaka kendine özgüdür[90]" diye doğrular Mart 2004 yılındaki "Zayıflamaya özel bir sayısında" *Votre beauté*. "Bedenin bakımını teveccühle yaparak", "onu dinlemeyi bilerek" "başka türlü zayıflamak[91]" mümkün olur diye son sözü söyler 2004 yılında *Marie-France*. Model, sonunda, ulaşılabilir veri, herkesin gerçekleştirebileceği vaat olarak benimsenir: kendi bedenini tanımak, doğru bilgiye sahip olmak, kendi kendini duymak yeterlidir. Bu, şüphesiz kolektif, ama esnek seçimle, kişisel inceliklerle, düzgün seçimlerle geniş ölçüde kavranılan bir modeldir.

"Kadın sağlığı" üzerine *Larousse*, "bedensel kilo meselesini, çok kişisel ve sonuç olarak çok öznel bir nosyon" olarak tanımlayan bu kontrol ve bireyselleşme duygusunu en son noktasına kadar" sivriltir. "İdeal kilo ya da örnek kilo, sayesinde kendinizi iyi ve bedeninizle uyum içinde hissettiğiniz kilodur[92]." "Derin" bedenle uzlaşmanın öncelikli olduğu psikolojik bir kaygıdır da bu: "Karnınız heyecanları sevmez. Aşırıya duyarlı olduğundan, en küçük streste şişer...[93]" Beden "gereksinimlerinizin yükünü taşır[94]", bu yükleri "hafifletmek" için onu yatıştırmak, onu "yeniden keşfetmek[95]" yeterlidir.

O zaman, aşırı kilo, her zaman bireysel, her zaman uygun karşı ataklarla (teknikten psikolojiye, araç gereç kullanımından kendini dinlemeye) ortadan kaldırılan aşılabilir bir engel haline gelir. Jean-Christophe Rufin, bizimkinden birkaç on yıl sonra geldiği söylenen bir evren olan *Globalia*'da bu izleği en iyi şekilde yansıtır. Bu geleceğin demokrasisinin obezleri, obezdirler çünkü öyle olmayı çok isterler. Davranışları alabildiğine serbesttir: "Burada obezlik bir yaşam seçimi, temel bir özgürlük olarak görülür[96]." Çünkü zayıflama davranışı alabildiğine serbesttir. Herkes kendi fiziksel durumundan hatta kendi güzelliğinden sorumludur. Bu, bizim toplumumuzun beklentilerine açık bir imadır: enstitülerin göreli

89) "Fabriquer son soin corps perso", *Marie-France*, Mart 2004.

90) "Spécial maigrir, la fin des frustrations", *Votre beauté*, Mart 2004.

91) "Maigrir autrement, Comment se réconcilier avec son corps", *Marie-France*, Nisan 2004.

92) *Larousse de la santé au feminin*, der. M.-P. Levallois, Paris, Larousse, 2003, s. 162.

93) *Votre beauté*, Haziran 2003.

94) "Maigrir autrement. Comment se réconcilier avec son corps", *a.g.y.*

95) Bkz. *A.g.y.*

96) J.-C. Rufin, *Globalia*, Paris, Gallimard, 2004, s. 205-206.

gerilemesiyle birlikte, "kendi yaşamının yöneticisi ve sorumlusu olma[97]", kendi vücut hatlarının en ince detayına kadar kendi görünüşünden sorumlu olma zorunluluğu artar. Sonuç, belirli olduğu kadar çeşitli de olan yöntemlerle elde edilir.

ESTETİK NORMLAR VE BENLİĞİN SINANMALARI

Bununla birlikte, dinlenmekten daha çok çalışma, gevşemekten daha çok zorlanma gerektiren norm direnir: tıpkı tüm toplumsal normların çok basit bir biçimde "sınamalar" olması gibi zayıflama da "sınamadır. Bu, kendi ölçütlerini ve görünümlerini baştan aşağı üreten bir "yalıtık" bireyin imgesine olduğu gibi, reklam retoriklerinin ayartmalarına da terstir. Rejim, kadınların % 70 için "zor", % 35'i için "çok zor", yarısından fazlası için "sürekli mücadele[98]" olarak kalır. "Eğlenerek en az 8-15 kilo verme[99]" vaadi, kendini dönüştürme yöntemlerinin kaçınılmaz zorluğunu tümüyle gizleyerek rahatlık üzerine oynar o zaman. Zorluğun, toplumlarımızın görünen çelişkilerini (daha iyi tüketmek için kendini bırakmak, gevşemek, ama aynı zamanda, kendini daha iyi ortaya koymak için kendini zorlamak ve kendine hâkim olmak, "birbirine zıt" ve bununla birlikte kendiliğin derinleşmesine yönelik aynı tözden davranışlar[100]) yansıtmasının şüphesiz hiçbir orijinal yanı yoktur.

Yöntem, yine de başarısız olabilir, zayıflama uzaklaşabilir, karar ve sonuç arasında bir uçurum açılabilir. Rejimlerin başarısı, anketler tarafından girişimlerin % 43 ile sınırlanmıştır[101]. İşin içine süre sokulduğunda daha da sınırlıdır: "5 yıllık bir sürede % 75-95 arası başarısızlık[102]". Bundan daha orijinal bir şey yoktur. Güzelleşme pratiklerinin geleneği, her zaman hakikatin geleneği olmamıştır: en tek tip rengi vadeden Rönesans'ın eski gizli pratikleri, en ölçülü endamı vadeden XIX. yüzyılın zayıflama

97) F. Dubet ve D. Martucelli, *a.g.y.*, s. 177.

98) E. Masson, "Le mincir, le grossir, le rester mince: rapport au corps et au poids et pratiques de restrictions alimentaires", *Corps de femmes sous influence*, *a.g.y.*, s. 37.

99) *Votre beauté*, Mart 2004.

100) Bkz. en klasiği D. Bell, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, PUF, 1979 (1. baskı 1976).

101) E. Masson, *a.g.y.*, s. 42.

102) G. Apfeldorfer, *Maigrir, c'est fou!*, Paris, Odile Jacob, 2000, s. 8.

banyoları, taahhütlerini yerine getiremiyorlardı. Buna karşın, kendini dönüştürmenin zorunlu pratik olduğu, teknik kültürün de adeta teminat verdiği bir evrende her şey değişir. Herkesin refahı en son ve genel vaat olarak verildiği zaman her şey değişir. Bu dönüşüm, bir kimlik meselesini en derin biçimde ortaya koyarak, her bireyin kesin olarak sorumluluğu haline geldiği zaman her şey değişir. Başarısızlık, o zaman, suçluluğa ya da kurban olmaya varıncaya kadar başka bir anlama bürünür[103]: imkânsız bir başarıyı yerinen dergi okuyucuları için "dayanılamaz baskı[104]"; başkaları için hayal kırıklığı: "Dergilerde okuduğuma artık inanmıyorum[105]"; aynı zamanda kızgınlık: "Kendimi dar bir beden içinde dar bir görüşle daralmış hissediyorum[106]." Ya da İtalya'da yakın zamanda yapılan bir araştırmaya göre kadınların çoğunun benimsediği şu uç, abartılı değerlendirme: "*Le done davanti allo specchio, un solo verdetto: sono brutta*[107]" (Aynanın karşısındaki kadının tek bir yargısı vardır: çirkinim).

Bugün bu çelişkiler, incelme yani sıkılık ve hareketliliğin karışımı etkinliği garanti eden bir zayıflık[108], kesin olduğu kadar tek tip de olan fiziksel bir gelişim etrafında yoğunlaşır. Güzelliğin güncel temsilcileri de incelme etrafında yoğunlaşır. Bridget Jones'un günlüğü, bunu, kimi zaman çok düşük, alınmış ya da verilmiş kilolarla ritim verilen edebi bir anlatıya dönüştürür:

> 3 Ocak Salı. 59kg (obezliğe yönelik iğrenç gidişat. Neden? Neden?)
> 4 Ocak Çarşamba. 59,5kg (acil durum: sanki dersiniz, bayramlar süresince bir kapsülde depolanmış yağ, bedenimde yavaş yavaş serbest bırakılıyor)...
> 8 Ocak Pazar. 58kg (çok iyi ama neye yarar?)...

103) Bkz. A. Garapon, "Une société de victime", in *France: les révolutions invisibles*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.

104) "Quand le culte de l'apparence tourne à la tyrannie", *Le Nouvel Observateur*, no. 2045, 15-21 Ocak 2004.

105) *Savoir maigrir*, Şubat 2004.

106) F. Coupry, *Éloge du gros dans un monde sans consistance*, Paris, Robert Laffont, 1989, s. 144.

107) *La Republica*, 1 Nisan 2004. Bkz. J. Maisonneuve ve M. Bruchon, *Le Corps et la beauté*, Paris, PUF. "Que sais-je ?" koleksiyonu, 1999.

108) Bkz. B. Silverstein, L. Perduel, B. Peterson vdy., "Possible causes of the thin standard of body attractiveness for women", *International Journal of Eating Disorders*, 1986. XX. yüzyılın başının gergileriyle, 1980'li yılların kileri karşılaştıran yazarlar, en "ince" kadınların, çalışan kesimdeki kadın oranının en yüksek olduğu 1920'li ve 1970'li yıllara denk düştüğü sonucuna varırlar.

6 Şubat Pazartesi. 56,8kg (içerden erimişim, ilginç)...
4 Aralık Pazartesi. 58,5kg (Noel'de besiye çekilmeden önce mutlaka zayıflamak gerek)...[109].

Aynı kaygı, Catherine Rihoit'nın romanındaki[110] Isabelle de Santis'de de vardır, o kadar ki, yaşamındaki her zorluk, bir aşırı yağlanmaya bağlıymış gibidir: "Şişmanladım", "zayıfladım", Isabelle'in aşklarına, başarılarına ve başarısızlıklarına, zayıflamayı ve kendisiyle ilgili şüphelerini yoğun bir biçimde iç içe geçirerek ritim veren bunlardır. Yenilik, güzelleşme konusundaki başarısızlıklara yönelik bitmez tükenmez sorgulamaların artması, bu izleğin, çok yönlü araştırmaların, zayıflama davranışına dirençlerin nedenleri üzerine sıralanmış çeşitlemelerin konusu haline gelmesidir. Bu yenilik içinde bir suçluluk duygusu ortaya çıkar, istenilen amacı gerçekleştirilemeyeceğinin maalesef bilinmesi: "Eylemlerimden dolayı suçlu muyum ya da daha basit bir biçimde bulumi denilen şeyin kurbanı mıyım?[111]" diye kendi kendine sorar, *Savoir maigrir*'in (Zayıflamayı Bilmek) bir kadın okuyucusu. "Artık ne yapacağımı bilmiyorum" diye itiraf eder bir başkası, "tüm çabalarıma rağmen bir yılda 19 kilo aldım[112]." *Votre beauté*'nin "Zayıflama özel sayısı" ise, "aşırı kilonun[113]" yol açtığı "korkunç güçlükler ve kendine güven eksikliğinden" bahseder. Bu, ayrıca, estetik çizginin meşruluğunu, parçalanmaların ötesinde, birey ve çevresi arasındaki paradoksal birliğin kurulma biçimini de güçlendirir. Normlar, öznellikler yaygınlaşsa da, tasavvurların aynı yöne (toplumsal etkililik, şıklık, arzu) yöneldiğini göstererek, oldukça kolektif ve "tutarlı" kalır. Normlar sadece, yeni ve kesin bir ikilik etrafında reddedilir: mutlu olmak ya da mutsuz olmak.

Bugün güzellik gerekliliğinin güçlendiğine hiçbir şüphe yoktur: beden daha çok sergilenmekte, kimlik daha çok "bedenileşmektedir". Ama güzellik, demokratikleşerek, sınırlarını genişleterek ve sadece mutluluk vaadi vererek gelişimden ve rahtsızlıktan kesinlikle birlikte türemektedir.

109) H. Fielding, *Le Journal de Bridget Jones*, Paris, Albin Michel, 1998.
110) C. Rihoit, *Le Bal des débutantes*, Paris, Gallimard, 1978.
111) *Savoir maigrir*, Şubat 2004.
112) A.g.y., Nisan 2003.
113) *Votre beauté*, Mart 2004.

Sonuç

Öncelikle yavaş yavaş ilerleyen bir fetihtir fiziksel güzelliğin tarihinden yansıyan, belli belirsiz değerlenen bedensel alanların ve bedenle ilgili nesnelerin yavaş bir keşfi. Zamanla giderek zenginleşen, yenilenen uzamın tüm kategorileri orada sergilenir: yüzeyler, hacimler, hareketlilik, derinlik. Giderek ilerleyen bu keşfi gösteren en az üç izlek vardır.

Öncelikle güzelliğe katkıda bulunan kısımların her zaman daha artan bir buradalığı: bedenin öncelikle "üst" kısmına verilen büyük ve eskimeyen ayrıcalık, yüz renginin tonları, gözlerin yoğunluğu, çizgilerin düzgünlüğü; ardından bedenin "alt" kısmının belli belirsiz bir biçimde hesaba katılması, böğürlerin çizgisi, dayanakların öne çıkışı. Bununla ilgili bir zaman çizelgesi yapılabilir: örneğin, uzun süre, elbiselerin ve hareketlerin dinamiğiyle –bunlar kendi formlarında ortaya çıkmadan önce– altı çizilen bacaklar ve kalçalar, özellikle XIX. yüzyılın sonunda, bütüne yeni bir akışkanlık sağlayacak biçimde yüzün ya da büstün basit "ayaklığı" olma rolünü bırakır. Beden, bellerin ya da karınların ovalinin daralmasının altını hiçbir zaman olmadığı kadar çizerek, bedensel estetikte, uzun süre yadsınan vücut hatlarını öne çıkararak, elbisenin altından kendini göstermiştir. Söz konusu olan elbette basit bir giyim modası değil,

bütünsel görünüşü öne çıkarmanın yeni bir biçimidir: dikeylik, büstün taşınması, sırtın hizası. Bu, güzelleşme pratiklerini de değiştirmiş, bu pratikler bedenin bütünlüğüne daha fazla yönelik hale gelmiş, XIX. yüzyılın sonundan itibaren kalçaların incelmesinin, bacakların uzamasının etkisi altına girmişlerdir; oysa o zamana kadar, yüz için farlar, gövde için korse, obezliğe karşı dönemsel rejimlerle sınırlıydılar. Bu doğal olarak, eril ve dişil arasındaki yeni ilişkileri de içerir: örneğin kadın bedeni, XIX. yüzyılın sonunda, çalışma ya da eğlence ortamı gibi kamusal alanlarda başka türlü bir varoluş kazanarak daha "özgür" hale gelir, çalışma ve özgürlük arasında oynayıp daha özerk güzellikler uğruna dekor güzelliklerden uzaklaşarak kimi zaman erille "rekabet ettiği" ileri sürülür. Tek başlarına bedeninin değerlenme ve sergilenme biçiminde devrim yapan tatil uzamları, plajlar, kaçamaklar bunun altını daha da çok çizer.

Bedenin giderek keşfedildiğini gösteren ikinci izlek tam olarak etkinliktir, yani fiziksel estetikte hareketin gitgide önem kazanmasıdır. Biçimsel güzelliklerden, daha fazla esneklik ve serbestlik telkin eden daha dinamik güzelliklere geçiş: bir dünya, klasik gravürlerin devinimsizliğinde hapsolmuş figürlerden, XVIII. yüzyılın sonunun moda gravürlerinin çok ince bir biçimde çizilmiş yürüyen kadınlarına geçerek değişir; bir dünya, Paris'in yürüyüş yapan romantik kadınından, belirgin kas gerginlikleriyle, dans adımları ve müziğin ritmiyle yürüyen, özgürlük izleğini, hareketlilik (profillerden ve vücut hatlarından su yüzüne çıkan bu her zaman gizli güç, bu neredeyse ritimli yoğunluk) izleği bağlamına yerleştiren, bugünün modellerine geçerek değişir.

Son olarak ifade bedenin bu gitgide ilerleyen keşfinin üçüncü izleğidir: XVI. yüzyıldan itibaren öncelikle modern toplumda "zarifliğe" ya da daha çok bunun klasik Avrupa'daki zaferi, "canlı güzelliğe", yani özeli ortaya çıkaran bakışa, derinliği açığa çıkaran dış görünüşe yönelik dikkat. Bir bilinç yükselişinin sonucudur bu. Her zaman daha çok sorgulanan, romantikler ve onların evreni tarafından geliştirilmiş sonsuzluk işaretlerine kadar sürekli araştırılan "ruhun" ulakları olarak görülen gözler başta olmak üzere, özellikle yüzey, içeriden gelen güçlere, yani güzelliği, onu daha iyi hale getirecek biçimde dönüştürdüğü kabul edilen güçlere gitgide daha çok yer vererek adeta zamanla daha fazla öne çıkar, yoğunluk kazanır. Bu "derinlikle" oyun, psikolojik dengelerin bedensel işaretlerinin, sıkıntıların ve travmaların daha sık bir biçimde anlatıldığı, güzelliğin, bireyin tehdit altındaki bir içsellikle "uzlaşmasına" olanak sağlayacak kadar geliştiği günümüzde daha da güçlü bir biçimde sürdürülür.

Şunu tekrar söylemek gerekir ki bu güzellik, modanın etkilerinin ötesinde değişir: büyük toplumsal dinamiklerle, kültürel kopuşlarla, cinsiyet ve kuşak çatışmalarıyla bir aradadır. Örneğin Rönesans portrelerinin, dudakların dar olduğu kadar ince, rengin soluk, gülümsemenin kaçınılmaz olarak esamesinin okunmadığı hatların donuk olduğu her zaman dar ince ağızları ile bugünün portrelerinin, dudakların geniş, cömert ya da dolgun olduğu daha renkli, hareketli, daha açık ağızlarını birbirinden ayıran iki evrendir: birinde güçlü bir biçimde kurala bağlanmış edep, diğerinde açık bir biçimde sergilenen iddialılık, hareketin buradalığı, erotiğin ya da baştan çıkarmanın iyice kabul görmüş konumu söz konusudur. Aristokratik siluetlerle, devrim sonrası siluetleri birbirinden ayıran da iki evrendir. Örneğin geriye doğru itilmiş omuzlar, ileri doğru çıkık karın, arkaya doğru eğik baş olmak üzere klasik saraylının duruşları, öne doğru çıkık omuzlar ve baş, uzun gövde, iyice sıkılmış bel, kesin iradenin, eylem taahhüdünün, özlülüğün değilse de formun gücünün işareti olan dik duruşlar olmak üzere "modern" burjuvanın duruşlarından farklı bir evren ortaya koyar. Burada, fiziksel profillerin adeta tümüyle somutlaştırdığı birbirinden çok farklı iki bakış açısıs karşı karşıya gelir.

Kültürel değişimler, adeta, güzelliğin bile "türünü" etkileyebilir. Uzun süre şatafatlı bir kadınla değerlenen ideal, edilgenliğin (accueil) ya da devinimsizliğin ideali, örneğin dişilin statüsü altüst olduğu ve etkin güzellikler, inisiyatifin güzellikleri, çalışmanın güzellikleri ortaya çıktıkları zaman artık aynı değildir. Dişilin eski aidiyetlikleri ağır basar. Etkinliklerin ve statülerin paylaşıldığı bir dünyada güzelliğin kurallarını belirlemeye artık gerek yoktur.

Son olarak, modernitenin eşiğinde öne çıkan mutlak güzelliğe, özellikle de Rönesansın, tanrısal edimin işareti olarak altın sayıyı arayan ressamlarının, bilginlerinin güzelliğine yönelik düşten kesin olarak uzaklaşan evrenlerle birlikte fiziksel mükemmelliğin işaretlerinin değiştiğini söylemek gerekir. Estetik bir sabitliğin kesinliği, bireyin artan önemiyle birlikte bizim modern dünyamızın eşiğinden daha da uzaklaşır: tekil güzellikler arayışı o kadar istisnadır ki çok dikkat çekicidirler. O zaman süslenme, özellikle de görünüşü yeniden yapılandırmaya olanak sağlayan süslenme (başka pek çoğu gibi, Baudelaire'in bir "kendi kendini icad etme" biçimi olarak tanımladığı makyaj, herkesin kendi kişiliğini daha iyi ortaya çıkarma arzusuna hizmet eden bugünün bakım yöntemleri, ürünleri, cerrahi müdahaleleri) hiçbir zaman olmadığı kadar yoğunlaşır. Süs, tekillikleri sivrilterek, olanakları çeşitlendirerek, o zamana kadar adeta yalnızca

doğadan kaynaklı ya da istisna olduğu düşünülen güzelliği "herkesin" hizmetine sunarak hiçbir zaman sahip olmadığı bir önem kazanmıştır. Bu süs, bireysel mutluluğun adeta baskın erek, toplumlarımızın merkezine yerleşmiş sonu gelmez arayış olarak verildiği, üstelik ulaşılabilir ve zorunlu bir ideal olarak ortaya konulduğu yerde daha da çok karmaşıklaşır. Ama öte yandan, herkes tarafından kabul gören sayısız model, kaçınılmaz olarak ve üstü kapalı bir biçimde ağırlığını (hâkimiyet ve uyum sağlayabilirlik güvenceleri olarak başka pek çoğu gibi, incelik, esneklik, hareketlilik) hissettirir. Bu, bireysel normlarla kolektif normlar arasındaki çatışmayı, yani bazıları için güzelliğe ulaşabilmenin çok somut zorluğunu kaçınılmaz ve her zaman daha keskin hale getirir. Mutsuzluk, mutluluğun en uç ölçüt olarak dayatıldığı yerde sonunda su yüzüne çıkar. Bizim dünyamız, başkalarından daha çok ve hiçbir zaman olmadığı kadar güzellik vaat etse de, gizliden gizliye yayılan bir kaygı yaratarak şikâyet üretir.

CULTURA

GÜZELLİĞİN TARİHİ
GEORGES VIGARELLO

Türkçesi: Erkan Ataçay

Georges Vigarello bu kitabında çağlara göre değişen güzellik anlayışlarını ele alıyor. Fiziksel güzellik kavramının bedenlere yansıma biçimiyle birlikte, bedende hoşa giden ya da gitmeyen durum ve görünüşleri belirliyor. Güzellik anlayışlarında çağın temel değerleri kadar hayal gücünün belirleyici rolünü vurguluyor. Bireyleri birbirinden farklılaştıran güzelliğin, nasıl olup da aynı zamanda toplumlar arasındaki zıtlaşmalara yol açabileceği sorusunu araştırıyor: "Öncelikle yavaş yavaş ilerleyen bir fetihtir güzelliğin tarihinden yansıyan, belli belirsiz değerlenen bedensel alanların ve bedenle ilgili nesnelerin yavaş bir keşfi." Vigarello bu keşfi aydınlatırken modern zamanların başlangıcından günümüze dek güzellik arayışlarının bir tablosunu çiziyor.



kültür tarihi

sosyoloji, genel antropoloji



D