

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

JACQUES RANCIERE

AISTHESIS

Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler



Fransızcadan Çeviren: Ayşe Deniz Temiz



MONOKL

Yazın

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Jacques Ranciere

Aisthesis

Yaşayan en önemli filozoflar arasında sayılan Jacques Ranciere, 1965 yılında Althusser'in hazırladığı *Kapital'i Okumak* derlemesindeki yazısıyla adını duyurdu. Fransa'da devrimci ve politik felsefeyi alt üst eden 1968 olayı ile birlikte Ranciere, Althusser çizgisinden ayrılmıştır. Ranciere, 68 olayı ile birlikte, seçkin felsefi ve politik bilgi ile kitlesel devrimci olaylar arasındaki uyumsuzluğu bizzat yaşamıştır. Devrimci olayı yükselten halk sınıfları ile devrimin teorisini yapanlar arasındaki büyük farkı gözlemlemiştir. Ranciere sonraki araştırmalarında da, özellikle işçi sınıfının göz ardı edilen bilme ve yaşama tarzlarını ele alarak, söz konusu farkın tarihsel kökenlerini incelemiş ve geliştirmiştir. Demokrasi ve anarşi kavramı onun yapıtlarında yeni anlamlar kazanmıştır.

Ranciere politik söylem hattındaki yapıtlarına, duyulurun paylaşımı ve duyumsama deneyimi temelinde estetik ve edebi temeller de eklemiştir. Sinema ve edebiyat alanındaki çalışmaları onu en önde gelen estetik teorisyenlerinden birisi konumuna yükseltmiştir. *Proleterlerin Gecesi* ve *Aisthesis* en önemli yapıtlarındandır. Ayrıca Metis Yayınları'ndan da çeşitli kitapları Türkçeye kazandırılmıştır.

Monokl Onur Kurulu üyesi de olan Fransız Filozof Jacques Ranciere, 2013 yılında Monokl'un onur konuğu olarak İstanbul'da çeşitli konferanslar vermiştir.

Monokl'dan *Suskun Söz* adlı kitabı yayımlanmıştır.

Monokl'dan yayıma hazırlananlar:

- 1- *Uyuşmazlık*
- 2- *Proleterlerin Gecesi*

MonoKL Yayınları

- 1- **Ahmet Soysal** / *İlke Olarak Yaşam Üstüne Notlar ya da Mini-Etika*
- 2- **Jean-Luc Nancy** / *Demokrasinin Hakikati*
- 3- **Jean-François Lyotard** / *Pagan Eğitimler*
- 4- **Ahmet Soysal** / *Birlikte ve Başka I ve II*
- 5- **Thomas de Quincey** / *Immanuel Kant'ın Son Günleri*
- 6- **Jean-Luc Nancy** / *Tanrı, Adalet, Aşk, Güzellik: Dört Küçük Konferans*
- 7- **Emmanuel Levinas** / *Maurice Blanchot Üstüne*
- 8- **Michel Henry** / *Marx'a Göre Sosyalizm*
- 9- **Arthur Machen** / *Büyük Tanrı Pan - En Derindeki Işık*
- 10- **Sheckley, Clarke, Doyle, Asimov** / *Yamuk Bakan Öyküler (seçki)*
- 11- **Marguerite Duras** / *Yıkmak Diyor Kadın*
- 12- **Giorgio Agamben** / *Dünyevileştirmeler*
- 13- **Hervé Le Tellier** / *Bar Sonatları*
- 14- **Alain Badiou** / *Sonlu ve Sonsuz*
- 15- **Alain Badiou-Barbara Cassin** / *Heidegger, Nazizm, Kadınlar, Felsefe*
- 16- **Alain Badiou** / *Tarihin Uyanışı*
- 17- **Dionys Mascolo** / *Aşk Üstüne*
- 18- **Peter Sloterdijk** / *Derrida, Bir Mısırlı*
- 19- **Ahmet Soysal** / *İtkisel Mantık*
- 20- **Jean-Luc Nancy** / *Gitmek/Yola Çıkış*
- 21- **Giorgio Agamben** / *Dispozitif Nedir? Dost*
- 22- **Felix Guattari** / *Franz Kafka'nın Altmış Beş Düşü*
- 23- **Robert E. Howard** / *Almuric*
- 24- **Christian Bobin** / *Eksik Parça*
- 25- **Juan Pablo Villalobos** / *Tavşan Deliğinde Fiesta*
- 26- **Giovanni Papini** / *Düşsel Konçerto Cilt I*
- 27- **Hervé Le Tellier** / *Aşktan Bu Kadar*
- 28- **Peter Ackroyd** / *Platon Günlükleri*
- 29- **Vladimir Jankélevitch** / *Ölümü Düşünmek*

- 30- **Jacques Lacan** / *Benim Öğrettiklerim*
- 31- **Bernard Stiegler** / *Politik Ekonominin Yeni Bir Eleştirisi İçin*
- 32- **Giorgio Agamben** / *Şeylerin İşareti: Yöntem Üstüne*
- 33- **Ahmet Soysal** / *Uzun Çizgi*
- 34- **Giorgio Agamben** / *Gelmekte Olan Ortaklık*
- 35- **Gianni Vattimo-Santiago Zabala** / *Hermeneutik Komünizm: Heidegger'den Marx'a*
- 36- **Antonio Negri** / *Sürgün*
- 37- **Jacques Lacan** / *Televizyon*
- 38- **Ahmet Soysal** / *Ruh Sorusu*
- 39- **Antonio Negri** / *Porselen Yapımı: Politikanın Yeni Bir Grameri İçin*
- 40- **Antonio Negri** / *Sanat ve Çokluk*
- 41- **A. Badiou, S. Zizek, J. L. Nancy, A. Soysal, G. Çıtak, I. Ergüden, J. Rogozinski, V. Çelebi, G. S. Tanyıldız, B. Stiegler** / *Direnışı Düşünmek*
- 42- **Hugh Howey** / *Silo: Wool 1*
- 43- **Maurice Blanchot** / *Bekleyiş Unutuş*
- 44- **G. Willow Wilson** / *Elif*
- 45- **Jean-Luc Nancy** / *Dünyayı Yaratmak ya da Küreselleşme*
- 46- **Catherynne M. Valente** / *Ölümsüz*
- 47- **Péter Zilahy** / *Son Pencere - Zürafa*
- 48- **Jacques Lacan** / *Baba-nın-Adları*
- 49- **Jean-Luc Marion** / *Görünürün Kesişimi*
- 50- **Giovanni Papini** / *Düşsel Konçerto 2*
- 51- **Sarah Kofman** / *Ordener Sokağı, Labat Sokağı*
- 52- **Luis Fernando Verissimo** / *Borges ve Sonsuz Orangutanlar*
- 53- **Barış Acar** / *Proctustes'in Yatağı*
- 54- **Christian Bobin** / *Yerlerde Bir Aziz*
- 55- **Ahmet Soysal** / *Canlı Alev*
- 56- **Karl Ove Knausgaard** / *Kavgam Cilt I*

- 57- **Donald Barthelme** / *Kırk Öykü*
- 58- **Ahmet Soysal** / *Yolun Farkı*
- 59- **Alain Badiou** / *Gerçek Mutluluğun Metafiziği*
- 60- **Slavoj Žižek** / *Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üstüne*
- 61- **Hugh Howey** / *Vardiya*
- 62- **Christian Bobin** / *Neşe-İnsan*
- 63- **Jacques Derrida** / *Bağışlamak*
- 64- **Henri Michaux** / *Sihir Diyarında*
- 65- **Isaac Asimov** / *Sonsuzluğun Sonu*
- 66- **Ballard, Bisson, Blumlein, Borges, Coyle, Crumb, Emshwiller, Filippo, Ford, Goss, Gunn, Kafka, Knight, Lethem, Mairowitz, Roth, Rucker, Scholz, Yellin** / *Kafkaesk Öyküler*
- 67- **Felipe Alfau** / *Locos: Bir Jestler Komedi*
- 68- **Jacques Ranciere** / *Suskun Söz*
- 69- **Michel Henry** / *Yaşam ve Felsefe: Söyleşiler*
- 70- **Etienne Balibar** / *Yurttaşlık*
- 71- **Ahmet Soysal** / *Nagarjuna'nın Düşüncesi*
- 72- **Giovanni Papini** / *Bitik Adam*
- 73- **Knut Hamsun** / *Gizemler*
- 74- **Karl Ove Knausgaard** / *Çocukluk Adası*
- 75- **Henry Marsh** / *Sakın Zarar Verme*
- 76- **John Barth** / *Yüzen Opera ve Yolun Sonu*
- 77- **Ta-Nehisi Coates** / *Dünyayla Benim Aramda*
- 78- **Jon Fosse** / *Sabahtan Akşama*
- 79- **Amy Leach** / *Öyle Şeyler Ki*
- 80- **Teju Cole** / *Hırsıza Her Gün Bayram*
- 81- **Ted Chiang** / *Geliş*
- 82- **Jim Dodge** / *Taş Kavşak*
- 83- **Czesław Miłosz** / *Tutsak Edilmiş Akıl*
- 84- **Kobo Abe** / *Kumların Kadını*
- 85- **Philip Roth** / *Ölen Hayvan*

- 86- **Karl Ove Knausgaard** / *Karanlıkta Dans*
- 87- **Clarice Lispector** / *Yıldızın Saati*
- 88- **Clarice Lispector** / *Yaşam Suyu*
- 89- **Max Porter** / *Tüylü Bir Şeydir Şu Yas*
- 90- **Hugh Howey** / *Toz*
- 91- **Maurice Blanchot** / *Felaket Yazısı*
- 92- **Kobo Abe** / *Kanguru Defteri*
- 93- **Helen Macdonald** / *Atmacanın A'sı*
- 94- **Ahmet Soysal** / *Üç Temellendirme: Aristoteles, Descartes, Kant*
- 95- **Volkan Çelebi** / *Yaşamak ve Sen*
- 96- **Clarice Lispector** / *G.H.'ye Göre Çile*
- 97- **Mark Z. Danielewski** / *Yapraklar Evi*
- 98- **John Barth** / *Eğlence Evinde Kaybolanlar*
- 98- **Philip Roth** / *Aldatma*
- 99- **Karl Ove Knausgaard** / *Bahar Yağmurları*
- 100- **Şule Toptaş** / *Kırık Hayatlar Evi*
- 101- **Antoine Laurain** / *Kırmızı Defterli Kadın*
- 102- **Karl Ove Knausgaard ve Fredrik Ekelund** / *Evdeyken Deplasmanda*
- 103- **Kobo Abe** / *Başkasının Yüzü*
- 104- **Ahmet Soysal** / *Heidegger'de Zaman Üzerine*
- 105- **Karl Ove Knausgaard** / *Sonbahar*
- 106- **Karl Ove Knausgaard** / *Kış*
- 107- **Pierre Bourdieu** / *Heidegger'in Politik Ontolojisi*
- 108- **Georges Canguilhem** / *Normal ve Patolojik*
- 109- **Sally Rooney** / *Arkadaşlarla Sohbetler*
- 108- **Graeme Macrae Burnet** / *Kan İzlerinin Peşinde*
- 110- **Jacques Ranciere** / *Aisthesis – Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*

MonoKL
“Mono Kurgusuz Labirent”

YAZININ DOSTLUĞU
ile
DOSTLUĞUN YAZISI

MonoKL Düşünce

*Aisthesis –
Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler*
Jacques Ranciere

Kitabın Özgün Adı:
*Aisthesis –
Scènes du régime esthétique de l'art*

© Éditions Galilée, 2011

© Monokl Yayınları, 2018



Bu kitap Fransa Ulusal Kitap Merkezi'nin
(Centre National du Livre, CNL) katkılarıyla yayımlanmıştır.

Sertifika Numarası: 22834

ISBN: 978-605-5159-87-0

Birinci Basım: 2018 Aralık
Fransızcadan Çeviren: Ayşe Deniz Temiz
Kitap Editörü: Volkan Çelebi
Baskı Hazırlık: Yeşim Ercan Aydın
Dağıtım: Arasta / Emek

Baskı: Optimum Basım San. Ve Tic. Ltd. Şti.
Tevfikbey Mah. Dr. Ali Demir Cad. No: 51/1
39295 Küçükçekmece-İstanbul
Sertifika Numarası: 41707

MonoKL Yayınları
Uğur Mumcu Mah. Serçe Sok. No:33 D:3
Kartal - İstanbul
e-posta: editor@monokl.net
www.monoklkitap.com

Jacques Ranciere

AISTHESIS

Sanatın Estetik Rejiminden Sahneler

Fransızcadan Çeviren: Ayşe Deniz Temiz



MONOKL

İÇİNDEKİLER

Teşekkür	13
Prelüd	15
1. Bölünmüş Güzellik (Dresden, 1764)	25
2. Sokağın Ufak Tanrıları (Münih-Berlin, 1828)	49
3. Plebin Cenneti (Paris, 1830)	69
4. Yeni Dünyanın Şairi (Boston, 1841-New York, 1855)	89
5. İmkânsızın Akrobatları (Paris, 1879)	113
6. Işığın Dansı (Paris, Folies-Bergère, 1893)	133
7. Hareketsiz Tiyatro (Paris, 1894-1895)	153
8. Toplumcu Bir Sanat Olarak Dekoratif Sanat: Tapınak, Ev, Fabrika (Paris-Londra-Berlin)	179
9. Yüzeylerin Üstadı (Paris, 1902)	205
10. Tapınağın Merdiveni (Moskova-Dresden, 1912)	223
11. Makine ve Gölgesi (Hollywood, 1916)	247
12. Ânın İhtişamı (New York, 1921)	265
13. Şeyleri Birbirinin İçinden Görmek (Moskova, 1926)	287
14. Mevcut Halin Zalim Parıltısı (Hale Country, 1936-New York, 1941)	311

Teşekkür

2, 4 ve 11. bölümlerin taslak biçimi Ekim 2009'da Princeton Üniversitesi'nde Daniel Heller-Roazen'ın daveti üzerine düzenlenen Gauss Seminerleri kapsamında, Zakir Paul tarafından gerçekleştirilen İngilizce çeviri metin üzerinden sunuldu. 2. ve 4. bölümler Eylül 2009'da Armen Avanesian'ın daveti üzerine, Berlin Özgür Üniversitesindeki Sonderforschungsbereich 626, Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste programı araştırmacıları ile tartışıldı. Bu tartışmalara katılan herkese teşekkür ederim.

Ayrıca dikkatli okuması ve bölümlerin kurgusu hakkındaki yorumları için Danielle'e, *Kino-fut*'ün Chaplin'i konu alan sayılarını ve İsmail Urazov'un *Un Sixième du monde* hakkındaki broşürünü bana cömertlikle temin eden Yuri Tsivian'a, Dziga Vertov'un filmlerine erişimimi sağlayan P. Adams Sitney ve Anthology Film Archives ekibine teşekkür borçluyum.

11. bölümün ilk biçimi *Trafic* dergisinin 65. Sayısında (Bahar 2008) yayımlandı.

Prelüd

Bu kitap on dört ayrı sahnede aynı konuyu ele alıyor. Bu konu daha başlığında açıklanmakta: *Aisthesis*. “Estetik” iki yüzyıldan bu yana Batıda “Sanat” adını verdiğimiz şeyin duyularla algılanabilen dokusunu ve zihinle kavranabilen biçimini ifade eden kategoriye verilen addır. Diğer yapıtlarımda ısrarla ortaya koyma fırsatı bulduğum üzere, sanat tarihçileri hikâyelerini her ne kadar zamanın karanlığında doğan mağara resimleriyle başlatsalar da, belirli bir deneyim biçimini tarif eden bir düşünce olarak Sanat, Batı’da ancak on sekizinci yüzyılın sonundan itibaren varolmuştur. Çok çeşitli sanat dalları ve pratikler elbette bu tarihten önce de vardı; bunların içinden az sayıdaki bir bölümü ise, bünyevi mükemmeliyetlerinden değil, ancak toplumsal koşulların dağılımındaki konumlarından ötürü imtiyazlı bir konumdan istifade etmekteydi. Güzel sanatlar, liberal tabir edilen sanatlardan doğmuştu. Berikini mekanik sanatlardan ayırt eden şey, özgür kişilerin boş zaman uğraşı olmasıydı; bu kişilerin sahip oldukları vasıflar, onları maddi işlerde pek fazla mükemmellik aramaktan alıkoynuyordu zira bu tür işleri bir zanaatkâr yahut köle pekâlâ yerine getirebilirdi. Batı’da sanatın başlıbaşına bir şey olarak ortaya çıkışı, yaşam biçimleri arasındaki bu hiyerarşinin oynak hale gelmesiyle birlikte olmuştur. Bu ortaya çıkışın koşulları, insan veya dünya, özne veya varlığa ilişkin küresel bir düşünceden temellenen genel bir sanat yahut güzellik kavramından türetilemez. Bu tür kavramların kendileri, duyuusal deneyim biçimlerinde, algılama ve etkilenme tarzlarında görülen bir dönüşüme bağlıdır. Deneyimin geçirdiği bu dönüşümden, yeni bir idrak ediş tarzı üretirler.

Aisthesis terimi, iki yüzyıldan bu yana, gerek üretim teknikleri gerekse muhatapları bakımından birbirinden son derece farklı şeyleri topluca sanata dahil olarak algılamamızı sağlayan deneyim tarzını ifade eder. Buradaki sorun, sanat yapıtlarının nasıl “karşılandığı”¹ değil, ne tür bir duyuşsal deneyimin dokusu içinde üretildikleridir. Bundan kasıt, gösteri ve sergi mekanları, dolaşım ve çoğaltma biçimleri gibi tümüyle maddi koşulların yanı sıra, algı tarzları ve duygu rejimleri, sanat yapıtını tanımlamak için başvuru kategoriler, sınıflandırmak ve yorumlamak için kullanılan düşünce kalıplarıdır. Bu koşullar, bir takım sözcüklerin, biçimlerin, hareketlerin ve ritimlerin sanat olarak hissedilip düşünülmesini olanaklı kılar. Kimileri, pratikler, kurumlar, duygulanım tarzları ve düşünce kalıplarından oluşan bu dokunun karşısında sanat olayını ve sanatçıların yaratıcı emeğini ne kadar vurgularsa vurgulasın, söz konusu doku, bir biçimin, bir renk curcunasının, hızlanan bir ritmin, sözcükler arasındaki bir sessizliğin, bir hareketin, veya bir yüzeyin üzerindeki ışıltının birer olay olarak deneyimlenmesini ve sanatsal yaratım düşüncesiyle ilişkilendirilmesini sağlayan şeydir. Diğer bazı kimseler sanat ve estetiğin ele gelmez ideallğine karşı büyük bir ısrarla yapıtın varoluşunun tekdüze koşullarını vurgulasa da, gizemden arındırmaya çalıştıkları yapıtın içinde onlara yol gösterici olan şey, yine bu ideallik düzlemidir. Son olarak, kimileri her ne kadar muhterem müzelerimizin piyasanın gözdesi yapıtlara kapılarını açması karşısında zehir zemberek bir dille başvuruyorsa da, söz konusu olan, bizzat müzenin doğuşuyla birlikte gerçekleşen devrimin ötelenmiş bir sonucundan başka bir şey değildir. O dönemde, egzotizmin cazibesine kapılan Alman prenslerinin Hollanda’daki mezatçılardan alıp getirdikleri halk sahneleri, halka açık kraliyet galerilerinde görünürlük kazanmakta; cumhuriyet dönemi Louvre müzesi, devrimci orduların İtalyan saraylarından veya Hollanda müzelerinden yağmaladığı prens portreleri ve dinî resimlerle dolup taşmaktaydı. Sanat kendi başına bir dünya olarak varolabiliyorsa bunu, herhangi bir şeyin ona dahil olabilmesine

1 Sözcüğün “alınlanma” olarak karşılanmasını bilerek tercih etmiyorum (ç.n.).

borçludur. Bu kitapta ileri sürülen savlardan biri işte bu. Sanatın algılanması, hissedilmesi ve yorumlanmasına ilişkin bir rejimin nasıl olup da, güzel sanatlar fikriyle taban tabana zıt gibi görünen imge, nesne ve performanslara yer açmak sonucunda kurulduğunu ve dönüştüğünü gösteriyor: janr (yahut sıradan gündelik hayat) resminin bayağı figürleri, en yeknesak işlerin kâfiye düzeninden bağımsızlaşmış nazımda yüceltilmesi, konser salonu varyeteleri, fabrika binaları ve makine ritimleri, mekanik bir araçla çoğaltılan tren ve gemi dumanları, yoksulların yaşamının parçası olan süs eşyalarının listelenmesinde sergilenen müsriflik. Sanatın, tekdüze dünyanın bu müdahaleleri karşısında yıkılmak şöyle dursun, olay örgüsüne, biçime ve resme özgü ideal düzlemi hareket, ışık ve bakışla takas etmek suretiyle kendini nasıl sürekli yenisinden tarif ettiğini; her bir sanat dalını tanımlayan özellikleri ve sanatın bütününe tekdüze dünyadan ayıran sınırları muğlaklaştırmak suretiyle kendine ait alanı nasıl kurduğunu gösterir.

Duyusal dokudaki bu dönüşümler aracılığıyla sanat, kendine özgü nedenleri deneyimin diğer alanlarında geçerli olan nedenlerle durmadan birbirine karıştırmak pahasına, bizim için varolur. Burada bu dönüşümleri belli bir dizi sahne üzerinden incelemeyi seçtim. *Aisthesis* bu anlamda uzak bir modelin izinden gidiyor. Kitabın başlığı, Homer'den Virginia Woolf'a dek bir dizi kısa alıntıya odaklanarak batı edebiyatında gerçekliğin temsilinde yaşanan dönüşümü inceleyen Eric Auerbach'ın *Mimesis*'ine bir naziredir. *Mimesis* ve *aisthesis* burada kuşkusuz farklı birer anlam kazanıyor, zira artık sanata içkin birer kategoriye değil, sanatın tariflenmesine ilişkin birer rejimi ifade ediyorlar. İncelediğim sahneleri yalnızca yazı sanatından değil, aynı zamanda görsel sanatlar, sahne sanatları ve mekanik biçimde çoğaltmaya dayalı sanatlardan seçtim. Bu sahneler bize şu veya bu sanat dalı içerisindeki dönüşümlerden ziyade, belli bir sanatsal tezahürün sanat paradigmalarında nasıl bir değişimi gerekli kıldığını gösteriyor. Her bir sahne, tekil bir olayı ortaya koyuyor ve emsal niteliğinde bir metin etrafında bu olayı anlamlandıran yorumlama şebekesini araştırıyor. Söz konusu olay, bir

tiyatro temsili, bir sözlü sunum, bir sergi, bir müze veya atölye gezisi, bir kitap yahut filmin piyasaya sürülüşü olabilir. Olayın etrafında şekillenen şebeke, bir performans veya nesnenin nasıl yalnızca sanat olarak değil, aynı zamanda bir sanatsal önerme ve benzersiz bir sanatsal duygunun kaynağı, sanatta bir icat ve devrim –hatta sanatın kendisinden dışarıya çıkış yolu– olarak hissedilip düşünüldüğünü göstermekte. Bu şebeke böylelikle, sanat yapıtlarını, bir sanat paradigmasını tanımlayan algı ve duyu kiplerinin ve yorum biçimlerinin şekillenmesine zemin sunan hareketli bir dağılıma dahil eder. Sahne, bir fikri açıklayan bir örnek değildir. Düşüncenin, algı, duygulanım, isim ve fikirleri nasıl birbiriyle ördüğünü, böylece bu bağlantıların yarattığı duyusal topluluğu ve bu örüntüyü düşünülür kılan zihinsel topluluğu nasıl inşa ettiğini bize gösteren optik bir makinadır. Sahne, işler haldeki kavramları, el koymaya çalıştıkları yeni nesnelerle, yeniden düşünmeye çalıştıkları eski nesneler, ve bu amaçla kurdukları ya da değişime uğrattıkları kalıplarla ilişkileri içinde yakalar. Zira düşünce daima, öncelikle düşünülebilir olan üzerine bir düşüncedir –düşünülemez olana kucak açarak düşünülebilir olanı değişime uğratan bir düşüncedir. Burada ele alınan düşünce sahneleri kırık bir heykelin nasıl mükemmel bir yapıt haline gelebildiğini, bitli çocukların görüntüsünün nasıl olup da İdeal’in temsiline, takla atan palyaçoların nasıl şiirsel uzayda bir kaçışa, bir mobilyanın nasıl bir tapınağa, bir merdivenin bir karaktere, yamalı bir tulumun prenslere layık bir giysiye, bir tülün kıvrımlarının bir kozmolojiye, ve hızlandırılmış bir montajın komünizmin hissedilir gerçekliğine nasıl dönüştüğünü gösteriyor. Bu başkalaşım bir bireysel birer fantazi değil, “sanatın estetik rejimi” olarak adlandırmayı önerdiğim bu algı, duygulanım ve düşünce rejiminin mantığıdır.

Aşağıdaki on dört epizot bu rejimin mantığının oluşumunu, dönüşümünü, keşfedilmemiş sahaları kendine dahil edişini, ve bu amaçla yeni kalıplar oluşturma sürecini gösteren birer mikrokozmostur. Buradaki seçim bir parça şaşırtıcı bulunabilir; sanatsal modernliğin vazgeçilmez hale gelen köse taşlarını arayan okur eli boş dönecektir: ne *Olym-*

pia, ne *Beyaz üstüne Beyaz*, ne *Çeşme*, ne *İğitur*, ne de *Modern Yaşamın Ressamı*. Bunlar yerine, edebiyat antolojilerinin arafına düşmüş şairlerin *Funambles* ve *Folies Bergère*'deki seyirlik gösteriler hakkında yazdığı eleştiriler, gözden düşmüş düşünür veya eleştirmenlerce kaleme alınmış konuşma metinleri, pek nadir sahnelenmiş oyunlara dair sahne eskizleri... Bu seçimin elbette kendince gerekçeleri var, gelgelelim, bütün iyi gerekçeler gibi bunlar da her şey olup bittikten sonra ortaya çıkıyor. Sanatsal modernliğe ilişkin hâkim tarih ve felsefe anlatıları bu olguyu, her bir sanat dalının özerklik elde etmesi ve bu özerkliğin, tarihin akışından kopan, kendilerini hem geçmişin sanatından hem de tekdüze yaşamın “estetik” biçimlerinden ayıran örnek yapıtlarda ifadesini bulması olarak tanımlıyor. On beş yıl süren çalışmalarım beni bunun tam aksi bir sonuca ulaştırdı: estetik rejime özgü hareket, ki modernlik fikrinin içinde barındırdığı sanatsal yenilik ve sanat ile yaşamın bütünleşmesi rüyasını destekler, sanat dallarının özgüllüğünü ortadan kaldırmak, ve onları gerek birbirlerinden gerekse sıradan deneyimden ayıran sınırları muğlaklaştırmak eğilimindedir. Sanat yapıtları eğer bir kopuş yaratıyorsa, bunu ancak kendilerinden önce gelen ve başka bir yerde biçimlenen algı ve düşünce rejimlerine ait özellikleri yoğunlaştırmak suretiyle yaparlar. Sanatsal olaylara geriye dönük olarak atfedilen önem derecesi, onları meydana getiren algı ve düşünce biçimlerinin soykütüğünü unutturur. Artık kimsenin okumadığı şairlerin, Théophile Gautier ve Théodore de Banville'in, *Funambles* ya da *Folies Bergère*'de geçirdikleri akşamlardan bahsetmeden yirminci yüzyılın manzara alanındaki devrimleri kolay kolay anlaşılamaz. Ruskin'in “gotik” düşlerini göz önünde bulundurmada, işlevsel mimarlığın paradoksal “maneviyat”ını [ruh-sallığını] algılamak; Loïe Fuller ve Charlie Chaplin'in Mondrian veya Kandinsky'den çok daha fazla katkı yaptığı, yahut Mallarmé'nin mirası kadar Whitman'inkinin de etkili olduğu modernist paradigmanın eksiksiz bir tarihini yazmak oldukça güç olacaktır.

O halde bu epizotlar, eğer istenirse, “sanatsal modernlik”in karşı-tarihi olarak görülebilir. Ne var ki bu kitabın ansiklopedik kapsayıcılık

gibi bir gayesi yok. Sanat dallarının iki yüzyılını kapsamak değil, yalnızca sanatın ne anlama geldiğine dair algıda görülen birtakım kaymaları saptamak gibi bir kaygı taşıyor. Bununla birlikte, 1794'ten 1941'e uzanan kronolojik bir sıra izleniyor. Winkelmann'ın Almanya'sında Sanatın kendi adıyla anılmaya başlandığı tarihsel an, kitabın çıkış noktasını oluşturuyor. Sanat bunu, kendini uhrevî bir özerkliğe hapsederek değil, tam aksine, kendisine yeni bir konu olarak halkı ve yeni bir mekân olarak Tarihi benimsemek suretiyle elde etmiştir. Kitapta bu terimler (sanat, halk, tarih) arasındaki ilişkinin güzergâhlarından birkaçı izleniyor. Fakat bu güzergâhlar arasında bağlantı kurmak yerine, bir dizi çakışma noktası ve açıklama ortaya konuyor. Bunları bir zirveye ya da bitiş noktasına taşımak gibi bir niyet de gütmüyor kitap. Kuşkusuz günümüze biraz daha yaklaşılabilirdi. Ayrıca, farklı epizotlar içermek mümkün olabilirdi, belki bir gün o da olur. Şimdilik önemli bir kavşakta sonlandırmak bana mümkün gibi görünüyor: James Agee'nin Amerika'sında, en sıradan yaşamın en kısa anına sonsuz rezonansını sunmaya kadir bir sanatın, modernist rüyanın son ve o güne kadarki en parlak ışıklarını saçmakta olduğu sırada, genç Marksist eleştirmen Clement Greenberg'in bu devrin kapanışını ilan ettiği; ve kayda değer herhangi bir sanatın temelini atmayı başaramayınca, avangardın altın efsanesini dayatarak yüzyıl süren sanatsal çalkantıların tarihini kendi lehine yeniden yazmayı başaran geriye dönük modernizmin anıtının dikildiği an.

Dolayısıyla hem bitmiş hem de tamamlanmamış bir kitap bu. Geleceğe doğru genişletilmeye açık, ama aynı zamanda birbirinden ayrık epizotları birbirine bağlayacak farklı ilişkiler kurmaya olanak tanıyor. Özgür bir halkın ifadesi olan Belvedere Torso'sundan Murillo'nun dilenci çocuklarına, Funambules'ün gazyacı lambalarından, şehirde aç acına dolaşan göçebelere, ya da Sovyet Asya'nın sınırlarında Kinoc'lar tarafından filme alınan göçebelere uğrayarak Alabama'daki rençperlerin kulübelerine ulaşan patikayı izleyen okur, bir başka kitabımın da

konusu olan, halkın diyarına doğru bir dizi kısa seyahati tanıyacak.² Parçalanmış Belvedere heykelinden, rençperlerin kızına ait kırık tavşan biblosuna, Hanlon Lees kardeşlerin çarpıtılmış bedenleri, Loïe Fuller'in kayıp bedeni, Rodin'in bedensiz uzuvlar ve uzuvsuz bedenleri, veya Dziga Vertov tarafından biraraya getirilen aşırı parçalanmış beden hareketlerine uzanan bu serüvende okur, parçalanmış büyük bir bedeni ve tam da bu parçalanmadan doğan bir dizi bilinmeyen bedeni andıran bir sanat rejiminin tarihini inşa edebilecek. Aynı zamanda, antik dönemin modern besleyen çok sayıda başkalaşımını da takip edebilecek: Olimposlu tanrıların halkın çocuklarına dönüşmesi, antik tapınağın bir salon mobilyasına, ya da pratik bir tiyatro dekoruna, bir Yunan vazosu üzerindeki resmin Amerikan doğasını kutlayan bir dansa dönüşümü –ve daha nice başkalaşım.

Bu hikâyeler arasında bir tanesi kitap ilerledikçe daha ısrarlı bir şekilde öne çıktı: estetik paradigma ile siyasi topluluk arasındaki paradoksal ilişkilerin tarihi. Herkül'ün parçalanmış bedenini Yunan halkının özgürlüğünün en üst ifadesi saymakla Winckelmann, siyasi özgürlük, eylemden imtina etme ve topluluğun bedeninden istifa etme arasında temel bir bağlantı tesis etmekteydi. Estetik paradigma, söylemi, birbirine uyumlu parçalardan oluşan bir gövde; şiiri, bir hikâye ve hikâyeyi de eylemlerin düzenlenmesi olarak tanımlayan temsil düzenine karşı kurulmuştu. Bu düzen, şiiri –ve şiiri kendine kıstas alan sanatsal ürünleri– apaçık biçimde, hiyerarşik bir modele oturtmaktaydı: yukarıdakinin aşağıdaki üzerinde; eylemin, yani, amaçlar doğrultusunda hareket etme yetisine sahip özgür kişinin, vasıfsız insanların yeknesak yaşamları üzerinde hâkim olduğu, intizam içinde bir beden. Özgür bir halk, diyordu Schiller, oyun oynayan bir halktır, etken ile edilgen arasındaki karşıtlığın kendisini askıya alan oyun faaliyetinde vücut bulan bir halktır. Sevil'in küçük dilencileri, diyordu Hegel, idealin tecellisidir, çünkü hiçbir şey yapmamaktadırlar. Niteliksiz adam ve kadınların her tür ideal heves ve duysal fantaziyi hissetme yetisine tanıklık eden roman, örnek bir

2 Jacques Rancière, *Courts voyages au pays du peuple*, Paris: Seuil, 1990.

konuşma sanatı olarak, tiyatroyu tahtından indirmiştir. Gelgelelim, hikâye modelini neden sonuç ilişkisine, eylem modelini ise, amaç-araç ilişkisine indirgeyerek mahvetmek pahasına başarmıştır bunu. “Eyleyen adamlar”ın kadim sahnesi olan tiyatro dahi, hem sanata hem de yaşama daha yakın olmak adına, eylemden ve onun faillerinden vazgeçerek kendisini bir koro, resimsel bir fresk veya hareketli bir mimari olarak düşünmeye başlamıştır. Fotoğraf, bakışın el üzerindeki zaferini tescillerken, sinematografinin emsal bedeni ise, hiçbiri kendi iradesinin ürünü olmayan olayların sürekli bombardımanına uğrayan bir beden olarak ortaya çıkar. Yeni topluluğun estetik paradigması, duyuşsal yaşamlarında özgür ve eşit olan insanlardan oluşan bu topluluğu, normal olarak bir gayeye ulaşmak için kullanageldiği bütün yollardan soyutlama eğilimindedir. Eylemi as-kiya almaya yönelik bu eğilime kuşkusuz sürekli karşı konulur. Fakat biz-zat bu direniş de, karşı çıktığı ataleti hiç durmadan yeniden üretir. Aktif bir tiyatro ve bale arayışında Diderot ve Noverre, resim kompozisyonla-rını kendilerine model almak zorunda kalmışlardır. Yurttaş şenliklerinin etkenliğini, tiyatro izleyicisinin edilgenliğiyle mukayese eden Rousseau, gün gelip düşlerin başıboşluğuna övgü düzecek, ve *Yeni Heloise* ile bir-likte, bir eylem içermeyen, Borges’in daha ileride “âtlı ve aylak günde-lik hayat” diyeceği şeye adanmış romanlar silsilesinin temelini atacaktı. Wagner, tasvir etmek yerine eylemde bulunan, yaşayan bir şiir istiyordu, gelgelelim, özgür kahraman figürüne kucak açması beklenen bu yaşayan şiir, daha ziyade, eylemden imtina eden tannı figürüne yol açtı. Dans ve tiyatroyu ıslah edenler bedenin hareketlerini hikâyenin zincirlerinden kurtardılar, ancak hareketin özgürleşmesi onu aynı zamanda, akılcı, bi-linçli ve amaca yönelik eylemden de uzaklaştırdı. Geçmişin öykü ve kişi-lerinin yerine komünizmin duyuşsal dokusunu oluşturan faaliyetler ara-sındaki yaşayan bağı koymayı amaçlayan Vertov sineması, akşam seansı izleyicilerinin, komünizmin gündüz aktörleri olarak kendi görüntülerini karşılarına getiren imajların oynatıldığı bir sinema salonunda başlayıp bitiyordu. Özgürleşen hareket, neden ve sonuç, amaç ve araç arasındaki stratejik örüntüleri yeniden kurmayı başaramaz.

Kuşkusuz, aceleci zihinler burada estetik ütopya ile gerçek siyasi ve devrimci eylem arasında iflah olmaz bir yanılmanın işaretini görecekler. Oysa ben burada, toplumsal özgürleşime dair eylem ve düşünüşte rastladığım paradoksun aynısını görüyorum. Özgürleşen işçiler, faaliyetlerin dağılımını belirleyen hiyerarşik modelden vazgeçemezler –ta ki kendilerini bu hiyerarşiye mahkûm eden eyleme yetisiyle ve gelecek mühendislerinin eylem planlarıyla aralarına mesafe koyana kadar. Bütün bu işçiler ıslah edilmiş emeği savunan Saint Simoncu dinin, yeni sanayi ordusuna asker kaydetmek için gelen militanlarına, içlerinden birinin söylediği şu sözlerle pekâlâ karşı koyabilirlerdi: “Saint Simonculuk’un güzelliklerini düşününce elim tutuluyor.” Mücadele eden işçi kolektifinin en gelişkin ifadesinin adı “genel grev”dir, stratejik eylem ile radikal eylemsizlik arasındaki denkliğin timsali. Bilimsel Marksist devrim, işçilerin düşlerine de ütopyaçı programlara da kuşkusuz bir son vermek istedi. Fakat bunları gerçek toplumsal gelişmenin sonuçlarıyla karşılaştırdığı noktada, eylemin amaç ve araçlarını, yaşamın hareketine sürekli olarak tâbi kılmış oldu –bu hareketin hiçbir şey istemediğini, ve hiçbir stratejinin kendisini ele geçirmesine izin vermediğini keşfetmek pahasına. Sovyet eleştirmenlerin, komünizmin vizyonunu kendilerine zincirleme hareketlerin senfonisi biçiminde sunan film yönetmenine verebildikleri tek yanıt, onun sözde komünizminin, şeylerin akıldışı akışına duyulan panteist bir hayranlık ile salt biçimci iradîcilik arasında sonsuz bir salınımına mahkûm olduğuydu. Fakat bu çifte kusura karşı çıkarken öne sürebilecekleri tek şey, sanatçıların, eskiden olduğu gibi, ahlaki açıdan topluma örnek olma işlevine geri dönmesini salık vermektir. Oysa Rousseau ve Schiller bu seçeneğin anlamsızlığını yüz elli yıl önce ortaya sermişlerdi. Film yönetmeninin yaptığı şey, yargıçlarının eline, savundukları bilimin ikilemini görebilecekleri bir ayna vermek değil de neydi? Toplumsal devrim, estetik devrimin kız evladıdır; bu ilişkiyi inkâr etmeye kalktığında bunu ancak, dünyasını yitirmiş stratejik bir iradeyi, istisna halinin polisine dönüştürmek suretiyle yapabilir.

1. Bölünmüş Güzellik (Dresden, 1764)

Böylesine harap, sakatlanmış, kafasını, kol ve bacaklarını yitirmiş haldeki bu heykel, sanatın gizemine nüfuz etme mertebesine ermiş kimselere, bugün hâlâ antik dönemde sahip olduğu güzelliğin ihtişamı içinde görünür. Sanatçı burada, insanlığın cürufundan ateş ile arındırılarak ölümsüzlüğe erişmiş, tanrılar arasında bir yer edinmiş gibi görünen bu Herkül'de, doğanın üzerinde yükselen bir bedene dair soylu fikrin yanı sıra, tanrısal doyum seviyesine yükselmiş eril olgunluğun doğasına biçim vermiştir. Nitekim, insani bir beslenmeye ihtiyaç duymaz, insani güce artık tenezzül etmez bir halde tasvir edilmektedir. Tek bir damar göremezsiniz; karın ise yutmak için değil zevk almak, doldurulmadan doymak için yapılmıştır. Dinlenir vaziyette duruşundan anlaşıldığı kadarıyla, başı dimdik ve yukarı çevrilmiş, başardığı işlere dair neşeli düşüncelere dalmış bir halde oturmaktadır. Derin bir tefekkür içinde öne eğilmiş olan sırt da buna işaret eder gibidir. Güçlü bir biçimde öne çıkan göğüs, Geryon devini boğan kişiyi bize tasvir eder; uzun ve kuvvetli baldırlara baktığımızda ise, bakır ayaklı ceylanı kovalayıp yakalayan, sayısız ülkeyi katedip dünyanın sınırlarına ulaşan yorulmak bilmez kahramanı tanırız. Sanatçı, bu bedenin çizgilerinde bir biçimin hiç durmadan bir başkasıyla kaynaşması, ve dalgalar misali, inip kalkan ve iç içe geçen salınım hareketleri karşısında nasıl da hayranlık duyar. Hiç kimsenin bu heykelin tam bir kopyasını yapamamasını güvenceye almıştır, doğrultusunu izliyorum sandığınız itki, fark ettirmeden başka

bir yöne saparak gözü de eli de yanılır. Kemiklerin üzeri pürüzsüz bir deriyle örtülmüş gibidir; kaslar balıketidir; hiçbir figür böylesine ölçülü bir bedensel tutarlılık sergileyemez. Evet, denebilir ki, bu Herkül, sanatın en ileri devrine Apollon'dan bile daha yakındır.

Herkül Torsosu'na ilişkin bu tasvir, Laocoon ve Belvedere Apollo'suna dair tasvirle birlikte, 1764 yılında Johann Joachim Winckelmann tarafından yayımlanan *Antikçağ Sanat Tarihi*'nin cüretkâr parçaları arasında yer alır.³ Yunan heykelinin Roma panteonuna dahil olan, ve mükemmelliğiyle iki yüzyıl önce Mikangelo'nun övgüsünü kazanmış olan bu heykeli öven ilk kişi Winckelmann değildir kuşkusuz. Gelgelelim bu hayranlığın bir paradoks içermediği söylenemez. On İki Badire'nin üstesinden gelmiş, atlet ve savaşçıların piri, *Farnese Herkülü* adı verilen bir başka ünlü heykelde, sopasına yaslanmış, Nemea aslanının derisini sırtlanmış bir dev olarak tasvir edilen Herkül'ün bir heykelidir karşımızdaki. Tasvir ettiği şey, güç veya zekâ içeren herhangi bir eylemi gerçekleştirmek için gereken her tür uzuvdan yoksun, oturmakta olan bir bedendir. Bu yüzden birçok sanatçı, kahramanın gerçekleştirdiği eylemi hayal ederek figürü tamamlamayı denemişlerdir: düzeltilmiş bir kopyada eline bir sopa tutuşturulur, bir başkasında ise bir ok; Hans Baldung Grien'in bir çizimi iki elinin arasına Omphale'nin iğini yerleştirir.⁴ Winckelmann ise bu geleneğe zıt bir tutum benimser. Kusuru onarmak yerine onu bir meziyete dönüştürür: hayal edilmesi gereken bir eylem yoktur. Kötürüm heykel, badirelerinin sonunda tanrılar tarafından kabul edilen kahramanı tasvir etmektedir; bu badireler artık onun için neşeyle hatırlanıp düşünülecek bir mevzudan ibarettir. Ne var ki hatırlamak ve düşünmek için de bir kafa gerekir. Buradaki Herkül ise bir kafadan dahi yoksundur: Saf düşünceden ibarettir o, ancak böyle bir düşünce yoğunluğunun belirtisi yalnızca, bu düşüncenin ağırlığını ima eden sırttaki kaviste, beslenmeyle

3 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altherthums*; Türkçesi: *Antikçağ Sanat Tarihi*. Çev. Oğuz Özügül. İstanbul: Say, 2012. Metin boyunca geçen alıntılarda Fransızca çevirinin sayfa numarası verilecek (ç.n.).

4 Bu konuda bkz. Francis Haskell ve Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*. Cambridge: Yale Üniversitesi Yayınları, 1982.

ilgili herhangi bir işlev için elverişsiz gibi görünen karında, ve herhangi bir eylemi gerçekleştirmek üzere gerilmiş olmayan, fakat hatları deniz dalgaları gibi iç içe geçen kaslarda görülür.

Winckelmann böylelikle paradoksu en uç noktasına taşır. Heykelin kaza eseri oluşmuş olan kusuru, onun asıl meziyetini ortaya sermektedir. Her alanda faal olan bir kahramanı, karakterine bütünüyle zıt biçimde, saf düşüncenin topyekûn edilgenliği içinde temsil eden sakatlanmış heykel, sanatın nihai tanımıdır. Üstelik, bu saf düşünce ancak tam karşıtı biçiminde, büsbütün durağanlığı andıran ve kişisellikten tümüyle uzak bir fiziksel harekette belirir: sakın bir denizde durmadan inip kalkan dalgalar.

Buradaki radikalleştirmenin tam olarak ne anlama geldiğini kavramak gerekir. Zira sakinliğe yapılan bu övgünün fazlaca basit bir biçimde anlaşılması da mümkündür. *Antikçağ Sanat Tarihi*'ni yayımlarken Winckelmann'ın amacı, bir polemik yaratmaktır. Çağdaşlarını güzelliğin hakiki modellerine davet etmek, bunun için de onları modern heykel sanatının –ki onun döneminde barok heykeldir bu– aşırılıklarından uzaklaştırmak istegindedir: pervasızca, sere serpe uzanmış veya bükülmüş bedenler, hazzın veya acının şiddetini ifade etme isteğiyle çarpılmış yüzler. Onun sanatın sapkınlığı olarak nitelediği, bizim çağımızın ise, aksine, barok dehasının tecellisi addederek baş tacı edeceği bu özelliği kendinde somutlaştıran heykeltıraş, Bernini'dir. Winckelmann'a belli bir rol biçmek, onu ilahi kayıtsızlıkla ilişkilenen klasik idealin bekçisi, çizginin saflığı ve oranların uyumunda yatan güzelliğin geri kafalı bekçisi ilan etmek için bundan fazlasına gerek yoktur. Böylece, Napolyon döneminde doruğa ulaşan ve Canova'nın buz kesmiş mermerlerinde somutlaşan neoklasik heykel sanatının babası olacaktır. Özellikle de, kendi topraklarından uzakta, Roma müzelerinde ve Almanların felsefi kafalarında kristal biçimine kavuşan “dingin ihtişam ve “soylu sadelik” üzerine kurulu akademik Yunan sanatının babası olacaktır. Nietzsche'nin takipçilerinden Aby Warburg gibi kimseler işte bu Yunan'a karşı yabani ve trajik bir Helenizm'i yeniden diriltecekler;

ve heykel müzesinin bütün Apollonculuğuna karşı sanatı, uygarlığın kutsal törenleri ve abidelerine hem dayanak oluşturan, hem de bunları sarsan karanlık enerjilerin tezahürü olarak resmedeceklerdir.

Gelgelelim Diyonizosçu enerjiyi Apolloncu dinginliğin karşısına koymak için, dingin mükemmelliğe duyulan her tür basit hayranlığın uzağında, belli bir Yunan'ın zaten inşa edilmiş olması gerekir. Yunan'ın bu benzersizliğini inşa eden kişi ise, bu torsoyu, tamamlanmış biçimini görmekten daima mahrum kalacağımız bir bedene ait bu parçayı, Belvedere Apollon'unun tanrısal biçiminden ve oranından üstün tutan Winckelmann'ın ta kendisidir. Kötürüm bir heykel, yalnızca uzuvları eksik olan bir heykel değildir. Aynı zamanda, temsil düzeninde geçerli olan iki büyük kıstas açısından değerlendirilmesi artık mümkün olmayan bir beden temsilidir. Bu kıstasların ilki, oranların uyumudur, yani parçalar ve bütün arasındaki uyum; ikincisi ise, ifade gücüdür, yani gözle görülür bir biçim ile bu biçimin tereddüde yer bırakmayan birtakım özellikler aracılığıyla tanımamızı sağladığı bir karakter –bir kimlik, bir duygu, bir düşünce– arasındaki ilişki. Belvedere Herkül'ünün kol ve bacaklarının kahramanın torsosuyla maddi bir uyum içinde olup olmadığı konusunda bir yargıya varmak asla mümkün olmayacaktır; tıpkı yüzünün ve uzuvlarının, mitosun onu temsil ederken başvurduğu özellikler ile ruhsal bir uyum içinde olup olmadığını bilmenin asla mümkün olmayacağı gibi. Daha da kötüsü, onu tanımamızı sağlayacak bütün özelliklerden yoksun olan bu heykelde görülen kişinin gerçekten Herkül olduğunu kanıtlamak bile asla mümkün olmayacaktır. Buna karşın Winckelmann, burada temsil edilenin On İki Badire'nin kahramanı olduğu, ve olabilecek en iyi biçimde, Yunan sanatının mükemmeliyetinin en üst mertebesini yansıtan bir biçimde temsil edildiği görüşünün arkasında durur. Sonraki kuşaklar onu haksız çıkarmaktan çekinmeyeceklerdir: Bu ideal Yunan heykeline, gecikmiş bir Roma kopyası muamelesi yapacaklar, hatta içlerinden biri, Winckelmann'ın tanrılar arasında oturan Herkül'ünü, ıstırap içindeki Philoktetes'e dönüştürecektir. Ancak heykelin kime ait olduğu konusunda bir hata

olduğunu varsaysak bile, bu durum naiflikten değil, kasti bir hamleden kaynaklanır. Kötürüm heykele biçilen sıra dışı yazgı, miadını doldurmuş bir mükemmellik fikrine körü körüne bağlılığın işareti değildir. Daha ziyade, güzelliğin ortaya çıkışını, oran ve ifadeye ilişkin bir bilginin gerçekleşmesi ile ilişkilendiren ilkenin tasfiye edilmesi anlamına gelir. Burada ne bütün ne de ifadenin varlığından söz edilebilir. Bunların kaza eseri kayboluşu, sanatsal mükemmelliğe ilişkin bir paradigmadan yapısal bir kopuşa tekabül eder. Barok sanatın aşırılığına veryansın etmek, klasik temsil idealini savunmak anlamına gelmez. Aksine, bu idealin birbiriyle çakıştırma iddiasında olduğu iki *optimum* koşul, yani biçimlerin birbiriyle uyumu ve her birinin sahip olduğu ifade gücü, arasındaki gediğin vurgulanması yoluyla bu idealin tutarlılığını yıkmak anlamına gelir.

Kuşkusuz, bu gediğin dile getirilmesi hiç de yeni değildir. Bunun kendisi de uzun bir tarihin sonucudur. Neredeyse yüzyıldan beridir, sanatçı, eleştirmen ve akademisyenler bu sorunla karşı karşıyaydılar: XVII. yüzyılda Bellori ya da Félibien gibi teorisyenler tarafından formüleleştirilen, biçimlerin birbiriyle asil uyumuna ilişkin ideal ile, aynı yüzyılın sonunda, özellikle Le Brun'un fizyonomik modellerinde örneklendirilen tutkuların ifadesi birbiriyle nasıl bağdaştırılabilir? Bu her şeyden önce öğrenciler açısından teknik bir sorun teşkil ediyordu: bir yandan atölyedeki modellerin biçimlerini, bir yandan da onların yüz ve vücut hatlarını ödünç verdikleri kişilerin hissettikleri –ancak bu modellerin bizzat hissetmek için hiçbir nedenlerinin olmadığı– tutkuları taklit etmek nasıl mümkün olabilir? Tutkuların bedenlerin üzerine hangi biçimlerde nakşedildiğini incelemek için stüdyodan dışarı adımını atıp başka yerlere gitmek gerekiyordu. Bu başka yer, kimileri için, bilhassa tutkuların ifadesine ayrılmış bir sanat sahnesi olan tiyatro idi. Ancak kimileri de, en iyi aktörlerin sergilediği oyunda bile ressamların “şekilden şekle giren yüzler, abartılı tavırlar, önceden tasarlanmış ifadeler” dışında bir şey bulmalarının zor olduğunu, ve tiyatrodaki “sanat

duygusuna asla en ufak yer olmadığını”⁵ söyleyerek buna karşı çıkıyorlardı. Bu başka yer, aksine, dünyanın genelgeçer kabulleri tarafından henüz tektip ifadelerin kalıbına dökülmüş olmayan halktan kişileri gözlemenin mümkün olduğu sokak ya da fabrika olabilirdi. Fakat bu ifade yüklü bedenlerden güzelliğe uygun biçimlerin asaleti nasıl beklenebilirdi? 1759 yılında Caylus kontu tarafından kurulan “büst ifade ödülü”nün sahiplerini seçmekle görevli akademisyenler, bu güzelliğin modelini “dışsal alışkanlıkları ve yüzünün karakterindeki bayağılıktan dolayı güzel biçimlerin –ki bu bağlamda ifadeden ayrı düşünülmemelidir– incelenmesi için uygunsuz olan”⁶ kişilerde aranmaması gerektiğini kesin bir dille ifade ediyorlardı. Öğrencileri, akademiden özgürleşip, çalışan bedenlerin gerçek hareketlerini gözlemeye davet eden, ya da Greuze’ün aile içi trajedilerindeki dışavurumcu tavırları göklere çıkaran Diderot bile, 1765 yılı Salon’u için kaleme aldığı eleştiride, aynı Greuze’ün Septime Sévère’e ve Caracalle’a verdiği “soysuz” yüzleri yerden yere vuracaktır: Büyük ressam, sinsi bir prens ve asabî bir imparatorun canlı bir ifadeye sahip olmasına tahammül edememektedir. Bazıları daha şimdiden bu açmaza çözüm getirmişlerdir: ne tiyatroya özgü alışkanlıkların ne de halktan kişilerin “doğallığı”nın sağlayamadığı bu bilgiyi, Laocoon’un heykeltıraşı gibi, aynı yüze çelişkili ifadeleri yerleştirmeyi bilen Antik dönem sanatçılarından öğrenmek gerekir. Bu çelişkilerin gerçeklikte ortaya çıktığı tek durum, elin düzeltmekte daima geç kaldığı, öngörülemeyen rastlantılardır. Antikçağ modellerinin “doğal” modeller karşısındaki bu üstünlüğünü Winckelmann da kabul eder, ancak ona göre bu üstünlük, bir yüze mümkün olan en fazla sayıda farklı duyguyu yerleştirmenin sonucu değildir. Laocoon’un güzelliği, onda ifade bulan tutkuların çoğulluğundan ileri gelmez; aksine, bu

5 Pierre-Jean Marriette, *Abecedario*, akt. Thomas Kirchner, *L’expression des passions: Ausdruck als darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mayence, P. Von Zabern, 1991, s. 137. Mariette’in kastettiği sanatçı, Coppel’dir. Aynı şekilde Winckelmann da, aşırı bir ifade taşıyan figürleri, örneğin en arka sıradaki izleyicilerin bile görebileceği biçimde yapılan antik dönem maskelerini eleştirir (s. 278.)

6 Yarışma kurallarına ilişkin metin, akt. Th. Kirchner, *L’expression des passions*, s. 199.

tutkuların, birbirine zıt iki hareket arasındaki gerilimde sönümlenmesinden kaynaklanır. Bu hareketlerden biri acıya kucak açarken diğeri ona karşı durur. Laocoon'un karmaşık bir biçimde sunduğu formül, Torso'nun radikal noksanlığında en yalın biçimine kavuşur: Güzelliğin özü, ifadenin yokluğudur, belirsizliktir.

Böyle bir yanıt, üzerinde durulmayı hak eder. İşin aslı, bu yanıt, o dönemde tiyatro ve dansa yenilik taraftarlarınca geliştirilen şiarlara zıt bir doğrultu arz eder gibidir. Bu kişiler, düşünce ve tutkuların sahici ifadesini, uyum ve oranı temel alan biçimsel ilkelere baskın kılmak istegindedirler. Dört yıl önce, diğer bir Alman başkenti, Stuttgart, Jean-Georges Noverre'in *Lettres sur la danse et sur les ballets* [Dans ve Bale Üzerine Mektuplar]'ının yayımlanmasına tanık olmuştur. Yapıt, Noverre'e göre aristokratik zarafetin ve sanatçının mekanik ustalığının teşhirinden başka bir amacı olmayan saray balesi geleneğini eleştirinin hedefine yerleştirir. Adımlar ve sıçrayışlar üzerine kurulu bu sanata karşı yazar, bir hikâyenin aktarımı ve duyguların ifadesine elverişli, fizyonomi ve jeste dayalı bir sanatı savunur. O sıralarda bu sanatın modeli addedilen şey, Antikçağ pantomimidir. Diğer bir dans teorisyeni, Cahusac, Antikçağ pantomiminde gerek trajik gerekse komik bütün durumları ifade etmeye uygun bir jest dili bulunduğunu müjdeliyordu.⁷ İki yıl öncesinde, Diderot'nun *Entretiens sur le Fils naturel* [Doğal Oğul Üzerine Söyleşiler]'i de pantomimin yeniden canlandırılmasını savunuyor ve *tableau vivant*'nın duygusal gücünü tiyatroya özgü sürprizlerin suni niteliğiyle kıyaslıyordu. Noverre ve Diderot'nun ortaya attıkları, ve Calzabigi'den Gluck ve Talma'ya dek yüzyıl sonunun

7 Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. La Haye, 1754, yeniden basım Paris: Desjonquères, 2004. Antikçağda dansın özünde pantomime dayalı karakteri daha öncesinde piskopos Dubos'nun *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* adlı yapıtında dile getirilmişti, ancak onun amacı, bu ilkel sanat ile modern dansın mükemmelliği arasındaki tezatı ortaya koymaktı. Cahusac ve mirasçıları ise bu perspektifi tersine çevirerek, jestler üzerine kurulu dilin mükemmelliğini saray sanatının biçimsel kurallarına karşı savunurlar. Sanatsal modernizm üzerine söylemin hiç durmadan beslendiği tersine çevirme hamlelerinin ilk örneğidir bu.

ıslahatçı dramaturg, müzisyen ve oyuncularının onlardan devralacakları öneri, temsil mantığının iç çelişkisinden faydalanan bu mantıkta bir devrim gerçekleştirmeyi içeriyordu. Bu devrim, eylemi bir beden olarak tahayyül eden organik modele, oran idealine, konuları türler ve ifade biçimleriyle ilişkilendiren bütün bir uygunluk sistemine karşı, duygu ve düşüncelerin doğrudan ifadesi olarak tahayyül edilen *mimesis*'in çıplak ilkesine dayanıyordu. Tiyatronun yerleşik kuralları ve balenin zarafeti karşısında, bedenin bütün jestlerinin ve bedenlerin bir araya gelerek oluşturduğu her kümelenmenin bir hikâye anlattığı ve bir düşünce ifade ettiği bir sanat idealiydi savunulan. Noverre'de bir oyuncuya dönüşen dansçı, ve Diderot'da bir mim sanatçısına dönüşen oyuncu, sahnede topyekûn bir ifade sanatı sergilemelidir. Tamamıyla işaret ve jestlere dayalı bir dilin tezahürüne eşdeğer bir sanattır bu. "Duygunun coşturduğu dansçılar, tutkuların türlü veçheleriyle binbir farklı biçime büründüklerinde; herbiri birer Proteus'a dönüştüğü, her birinin fizyonomisi ve görünümü ruhunun hareketlerini izlemeye başladığında [...] anlatı da o ölçüde gereksizleşecektir; her şey konuşmaya başlayacak, her hareket bir cümleyi kayda geçirecektir; her tavır bir durumu resmedecek, her jest bir düşünceyi açığa vuracak, her bakış yeni bir duyguyu ilan edecektir; her şey cezbedici bir hal alacak, çünkü her şey sahi olacak ve taklit, doğayı esas alacaktır."⁸

Torso'nun analizi ise, bütünsel ifadeye dayalı bu devrime, ifadenin askıya alınmasını öngören bir karşı-devrimle yanıt verirken tümüyle zıt doğrultuda ilerlermiş gibi görünür. Ne var ki birbirinin karşıtı olan bu iki devrim, ortak bir ilkeye sahiptir: temsil mantığının kalbini oluşturan şeyin, yani oranlar ve simetri üzerine kurulu organik bütüne ilişkin modelin yerle bir edilmesi. Cahusac, Noverre ve Diderot'nun nihayet canlı bir sahne eylemi için model aldıkları sanat dalının resim olması, başlı başına manidardır. "Tiyatroya hakikaten elverişli olan her durum, bir *tableau vivant*'dan başka bir şey değildir," der Cahusac. Bir sahne tas-

8 Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets*. Stuttgart, Lyon: Aimé Delaroche, 1760, s. 122.

vir eden tablolardan oluşan böyle bir kompozisyon, Diderot'ya göre, tiyatrodan olayların aniden beklenmedik bir yöne sapmasının karşıtıdır. Noverre ise bale ustalarının, bir tarafa altı faun, öbür tarafa altı peri yerleştirmeyi zorunlu kılan alışlageldik simetriyle bağlarını kopararak her figüre kendisine uygun bir ifade vermeyi öğrenmek için ressamlara bakmaları gerektiğini söyler. İfade taşıyan figürlerin böylelikle bireyselleşmesi ve bedenleri durumun gereklerine göre bir araya getiren bu doğallık, bu yazarlar açısından bedenlerin etkin hareketliliğinden daha önemli olan *canlılık*'ın modelini sunar. Övgüyle sözünü ettikleri jest ve fizyonomiye dayalı hadiselerin çokluğu, bütün bir eylemler silsilesini ve bütün bir düşünce dünyasını kendi üzerinde topladığı varsayılan Torso'nun radikal kayıtsızlığıyla en az bir ortak noktaya sahiptir. Her iki model de biçimsel güzellik ile canlı ifade arasında varsayılan bağı çözer. Her ikisi de, yaşamın bedenler üzerine nakşedilmesinin bir biçimini önerirken, söylem ve yapıt hakkındaki düşünceye hâkim olan eskinin organik paradigmasından bir kopuş gerçekleştirir.

Nitekim Platon, söylemin bir canlıyı örnek alması, bir organizmayı meydana getiren bütün unsurlara sahip olması gerektiğini söylüyordu. Güzel mimari, Vitruvius'un öğretisine göre, insan bedeninin oranlarını ölçüt almaktaydı. Dürer'in metin ve çizimleri, ideal bedenin matematiksel oranlarına ilişkin bu ilkeyi yaşama geçirmekteydi. Güzelliğin matematiği, görüldüğü üzere, hararetili tartışmalara konu olmaktadır. Hogarth gibi sanatçılar, Burke gibi düşünürler, bu matematiğin katı kurallarına karşı, İngiliz bahçelerinin yeni tasarımında sembolleştirilen eğri çizginin cazibesini savunmaktaydılar. Winckelmann onların bu polemiğine yabancısıdır, ancak o da açılının keskinliğine karşı sürekli, eğri çizgiyi savunmaktadır. Zaten Torso'nun mükemmelliğini tarif etmek için başvurduğu imge de rastlantısal değildir: denizin dalgaları gibi birbiriyle iç içe geçen kaslar. Kötürüm Torso'nun karşılık geldiği optimal güzelliğin imgesidir bu; kafası ve bütün uzuvları yerli yerinde olan Apollon kadar, "bedenin ve biçimin tek bir hattını bile değiştirmeyen" "bir kayıtsızlığı andırır biçimde, duyarlılık ve düşüncenin

sekteye uğradığı bir durumda”⁹ resmedilen, taş kesilmiş, suskun Niobe de aynı imgeye karşılık gelir. Güzel heykelin herhangi bir eylem için gerilmiş olmayan kasları, mütemadi hareketiyle bir aynanın pürüzsüz ve durgun yüzeyini andıran dalgalar gibi iç içe geçmektedir. Avrupa yarım yüzyıl sonra Parthenon’un rölyeflerini keşfettiğinde, eleştirmenler bu figürlerde tasvir edilen canlı hareketi, Winckelmann’ın hayranlık duyduğu heykellerin durağan pozlarının karşısı olarak görecektir. Öte yandan bu mukayeseye temel oluşturan şey, bizzat Winckelmann’ın ortaya attığı mükemmellik ölçütüdür: “iki şeyin kaynaşmasına (*fusion*), mermerin bir dalga gibi akmasını sağlayan harekete dair bir ilke.”¹⁰ Burada söz konusu olan yalnızca doğanın kıvrımlı çizgileri ile prens ve sanatçıların beyinleri tarafından dayatılan dik açılar arasındaki karşıtlık değildir artık. Bir doğa, diğerinin yerini almaktadır. Bu noktada, hareketsiz Herkül’e hayranlık duyan kişi, Greuze’ünkü gibi duygusal sahnelere düşkün olan filozof ile hemfikirdir: güzelliğin güvencesi olan doğa, bundan böyle uzuvlar arasındaki oranda veya bir karakterin ifadesindeki bütünlükte değil, unsurları sürekli durağanlığa terk ederek bitmek bilmez bir biçimde birbirine kaynaştıran bütünün sahip olduğu umarsız güç biçiminde ortaya çıkar. Kırk yıl sonra Kleist, Torso’ya düzülen methiyenin gerçekleştirdiği kopuşun semeresini radikal biçimde toplayacaktır. “Ruhu” ağırlık merkeziyle çakışan kuklanın hareketindeki mükemmelliği, bu ağırlık merkezine ulaşabilmek için dansçının ifade yüklü bedenine dayatılan Bernini usulü kıvranımlarla kıyaslayacaktır. Ondan yüzyıl sonra ise dans, bir hikâye anlatma, bir karakteri resmetme, veya bir müziği görselleştirme zorunluluğundan azat olan bedenlerin sunduğu bütün hareket olanaklarını değerlendirecek, özerk bir sanat olarak kendisini ortaya koyacaktır. Bu sanatsal

9 J. J. Winckelmann, *Histoire de l’art dans l’Antiquité*, s. 276.

10 William Hazlitt, *Flaxman’s Lectures on Sculpture* (Collected Works, cilt. 16, s. 353), akt. Alex Potts, “The Impossible Ideal: Romantic Concepts of the Parthenon Sculptures in the early nineteenth century Britain and Germany.” A. Hemingway ve W. Vaughan (der.), *Art in Bourgeois Society 1790-1850*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1998, s. 113.

dönüşümler Torso’nun kaslarının kıvrımlı yüzeyi üzerine daha baştan yazılmış değildir elbette. Gelgelelim, kahramanın işlevsel bedeni tarafından gerçekleştirilmiş işlerin anısı ile, bir yükselip bir alçalan dalgaların kayıtsızlığı arasında uzanan bu yüzey, daha şimdiden bir bedenin başka bir bedene devşirildiği bir yüzeydir. Bir tek yüzey üzerinde pek çok yüzeyin, bir tek beden üzerinde pek çok bedenselliğin yer almasından doğan bu gerilim, bundan böyle güzelliği tanımlayacak olan şeydir. Sakatlanmış Torso’ya düzülen övgüde ilan edilen sanat, Kleist’in düşlediği –belli bir etkiyi en üst düzeye çıkarmak için inceden inceye hesaplanmış otomatlar üzerine kurulu olan–sanat değil; biçim, işlev ve ifade arasındaki bağın çözülmesi sonucu özgürleşen hareketlerden meydana gelen çoğul kompozisyonlar üzerine kurulu bir sanattır. Sanatçıların, ifadesizlik, kayıtsızlık veya hareketsizlik içerisinde gizlenmiş olan duyuşsal güçleri açığa çıkarmaya; hikâyeyi anlatırken kesintiye uğratan, anlamı aktarırken askıya alan, veya tasvir edilen figürü gizleyen çelişkili hareketleri dans eden bedenlerde olduğu kadar yazılı cümle, plan ya da renk aracılığıyla da tasarlamaya girişecekleri bu çıkışı açan kişi, Winckelmann’dan başkası değildir. Diderot ve Noverre’in manifestolarında ilan edilenden belki de daha köklü bir devrimdir bu. Rudolf Laban, Noverre’i ve onun “eylem balesi”ni modern dansın öncüsü olarak selamlayacaktır kuşkusuz. Ancak hareket ile durağanlık arasında bir özdeşlik ortaya koyarak, “iradenin gücü sayesinde ortaya konmuş yapıtlar”ın¹¹ hâkimiyetini yeniden sorgulamayı amaçlayan Isadora Duncan’ın dansının yol açtığı devrimi daha büyük bir coşkuyla karşılayacaktır. Kendi ifade araçlarını, Yunan duvar resimleri ve vazolarında görülen hareketsiz figürlerde arayacaktır Duncan. Özgür hareketin, durağanlığa eşdeğer olan hareketin ifade gücünü açığa çıkarmak, ancak bedenin duruşlarını belli birtakım duyguları ifade etmeye zorlayan bağların çözüldüğü yerde mümkün olur. XX. yüzyılın baş tacı

11 Rudolf Laban, *Modern Educational Dance*. London: MacDonald and Evans, 1948; Fransızca’sı: *La Danse moderne éducative*. Çev. J. Challet-Hass ve J. Challet. Brüksel: Complexe, 2003; s. 22. Alıntılarda metnin Fransızca çevirisinin sayfa numaraları verilecek (ç.n.). Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

edeceği “ifade üzerine kurulu dans,” kötürüm Torso’nun analizinin gerçekleştirdiği, işaret (*signe*) ile hareketin birbirinden ayrışmasını varsayar; “eylem üzerine kurulu bale”nin rehber ilkesi olan, iradeye dayalı eylem ve okunaklı tablo modellerinden kopuşu varsayar.

Güzellik ile ifadeyi birbirinden ayırmakla Winckelmann sanatı da ikiye ayırmış olur. Biçimlerin güzelliğini, biçimlerin bilgisinden ayırmak anlamına gelir bu. İfadenin yerleşik kurallarından özgürleşen bu güzelliği takdir edebilmek için, sanatçının anatomi bilgisi ile bu bilgiyi biçimlerin üretimine tercüme etmekteki becerisinin farkına varmamızı sağlayan, kusursuz ve işlevsel biçimde resmedilmiş kasları aramaktan vazgeçmek gerekir. Dalgalara benzeyen kasların tasvirine indirgenen Torso, ilahi azametın bir yüzde ifade bulmak zorunda olduğu Apollon’a kıyasla sanatın büyük çağına daha yakındır. Ancak Apollon da, birbiriyle iç içe geçen hatlarıyla, aynı anda hem ısırığın acısını, hem de bu acıya karşı koyan ruhun büyüklüğünü göstermek zorunda olan Laocoon’dan güzellik bakımından üstündür, her ne kadar beriki, gergin kasların ve yüzdeki ifadelerin eksiksiz resmedilişıyla, bu edilgen ve ifadeden yoksun Apollon’a bilimsellik bakımından üstün olsa da. Güzel biçim ile bilimsel yapıt arasındaki ayrışmayı, otuz beş yıl sonra Kant, günümüz akademisyenlerinin ezbere bildikleri, ancak temsil üzerine kurulu sanatın başyapıtlarına yönelik akıl almaz şiddetini unuttukları o ünlü tezde özetleyecektir: Güzel, bir kavramı olmaksızın hoşagiden şeydir. Bu kopuşun tam olarak neyi içerdiğini ölçüp tartmak gerekir. Temsil mantığı, hiç kuşkusuz, “nedenini bilmiyorum” denen o halden, ve sanatın kurallarının en ustaca uygulandığı durumlarda bile ilave edilmesi zaruri olan o sanatçı dehasının dokunuşundan pekâlâ haberdardı. Hatta, Antik dönemin hararetli savunucuları için dehanın bu dokunuşu, Modernlerin eleştirilerini savuşturmak için sarıldıkları bir silaha dönüşmüştü. Boileau’nun Longin’e ithaf edilen *De Sublime* [Yüce Üzerine] risalesini günışığına çıkarması da bu yüzdendi. Çağdaşlarımızın bazıları yüce’nin orantısızlığında, temsil modelinin yerle bir oluşunu ve modernliğin anahtar sözcüğünü görmek isterler. Oysa

bu, en hafif ifadeyle, bir yanlış anlamadır. Çünkü yüce, modernlik taraftarlarının bir keşfi değildir. Yüce'yi eski ustaların üstünlüğünün sırrı ve temsil sisteminin kubbesinin anahtarı haline getirenler, "Antikçağ" savunucularıdır. Deha, veya Yüce'nin gücü, sanatın kurallarını ve yöntemlerini canlı kaynağına sevkeden, böylelikle bunların duyarlı varlığın duygulanımlarıyla uyum içinde olduğunu kanıtlamaya olanak sağlayan doğanın bir takviyesi idi. Yüce'nin sunduğu takviye, temsil mantığının en üst ilkesini tesis eder: tek bir doğanın bağrında, sanat yapıtlarında ortaya konan yetkinlik ile bu yapıtların hitap ettiği kişilerin duygulanımları arasındaki uyum. *Poiesis* ile *aisthesis* arasında varsayılan bu uyum, *mimesis*'in ortaya çıkacağı mekânı sunar. Mimetik süreç de bu uyumu teyit eder. Kavramdan yoksun güzelliğe ilişkin Kantçı kuramsallaştırma, bu takviye düşüncesinden kopuş gerçekleştirir, çünkü öncelikle böyle bir karşılıklılık fikriyle bağını koparır. Oysa daha baştan Winckelmann'ın övgüyle sözünü ettiği kötürüm Torso, taş kesmiş Nio-be, veya aylak Apollon'da bundan böyle bir ekleme değil, eksiltirme söz konusudur. Sanatın kurallarına ifadenin alevinin ilave edilmesi değildir artık mesele. Ifadenin bilgiye dayanarak yeniden üretiminden ne kadar kaçınılırsa, güzellik o oranda varolur. Ayrıca sorun artık tamamlamak değil, bölmektir: güzel olanın takdiri için gerekli olan *sensorium*, bundan böyle sanatın üretiminde etkin olan *sensorium* ile uyumu gözetin herhangi bir kuralı temel almaz. Bu ikisi arasındaki hendeğin üzerinden atlamak için Kant, dehanın gücüne ve estetik fikirlere ihtiyaç olduğunu söyleyecektir. Ancak bu deha, bundan böyle, sanatın kuralları ile duyarlı varlığın duygulanımları arasındaki uyumu kanıtlayan bir takviye değildir. Birbiriyle türdeş olmayan iki mantık, sanatın devreye koyduğu kavramların mantığı ile kavramdan yoksun olan güzelliğe dair mantık arasında uzanan tehlikeli bir köprüdür artık. Sanatçının, yaptığı şeyden başka bir şey yapmasını; üretmek istediği şeyden başka bir şey üretmesini; ve böylelikle okura, izleyiciye ya da dinleyiciye, tek bir yüzeyde pek çok yüzeyi, tek bir cümle içerisinde pek çok dili, tek bir hareket içerisinde pek çok bedeni ayırt etme ve farklı biçimlerde

birleştirme imkânını sunmasını sağlayan, ve sanatçının kendisi için bile karanlık kalan bir güçtür.

Ne var ki paradoksun şiddeti bununla da sınırlı kalmaz. Çünkü sanatı bu şekliyle, salt ressam, heykeltıraş, mimar ya da şaire özgü bir beceri olarak değil de başlı başına bir dünya olarak var eden şeyin, sanatın gerekçeleri ile güzelliğin gerekçeleri arasındaki bu ayrışma olduğunu eklemek gerekir. Torso'nun analizinin benzersiz niteliği, içinde yer aldığı kitaba atfedilen türün benzersizliğinden ayrı düşünülemez: Antikçağ heykel sanatının, abide ya da resminin tarihi değil de, *Antikçağ sanat tarihi*. Bir "sanat tarihi," sanatın tekil halde ve bir ad tamlamasından bağımsız olarak varolduğunu varsayar. Bizim açımızdan aşikâr bir durumdur bu. Oysa Winckelmann, bizim anladığımız anlamdaki sanat kavramını icat edenlerden biri, hatta belki de ilkidir: tablo ya da heykel yapan, şiir yazan kişilerin becerisi değil de, bu kişilerin yapıtlarının bir arada bulunduğu duyuşsal ortam olarak sanat. Winckelmann'dan önce bir *Antik dönem sanat tarihi*'nin önü tıkalıydı, çünkü böyle bir tarihi oluşturacak unsurlar iki ayrı tarihin parçasıydı: sanatçıların tarihi ve antik dönem eserlerinin tarihi. Bir yanda, Plutarkhos'un *Paralel Yaşamlar* yapıtını model alan Vasari tarafından ortaya atılan bir tür olarak sanatçı yaşamları bulunuyordu. Bu *Yaşamlar*, sanat dallarının –yani yapma biçimlerinin– seçkin kişiler tarafından gerçekleştirilen ve yine seçkinlere hitap eden "liberal" sanatlar ile, yararlı işlere adanan ve yoksul kimseler tarafından gerçekleştirilen mekanik sanatlar olarak ayrıldığı bir evrende anlam kazanıyordu. Bu bağlamda, sanatçı yaşamlarının tarihi, ressam ve heykeltıraşların liberal sanatların dünyasına dahil olmasını meşrulaştırmayı amaçlıyordu. Anekdotalar üzerine kurulu anlatı ve ahlâk dersi burada yapıtların analizi kadar geniş yer tutmaktaydı. O dönemden bu yana bu tür, özellikle Bellori'nin 1672'de yayımlanan *Vite de pittori, scultori et architetti moderni* [Modern Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamı] yapıtının yayımlanmasıyla birlikte gelişme kaydetmişti. Resim sanatının ilkeleri üzerine bir polemiğin tam ortasında yer almıştı bu yapıt. Bellori, Raphael tarafından mükemmelliğe kavuş-

turulan, ardından Michelangelo'nun maniyerist varisleri tarafından yozlaştırılan bu ilkelerin XVII. Yüzyılda Carrache ve Bolonya okulu tarafından nasıl yeniden tesis edildiğini, ve Roma okulu ve Poussin tarafından nasıl benimsendiğini göstermeyi amaçlıyordu. Böyle bir izahat, anlatının türünü, sanatçı yaşamlarından yapıtların analizine doğru kaydırmayı gerektiriyordu. Buna karşın Bellori ve onun Fransız taklitçileri bu sanatçı yaşamlarını genel bir tarih fikriyle ilişkilendirmiş değillerdi; tıpkı şu veya bu ressam ya da heykeltıraşın sanatını, başlı başına bir deneyim alanı olarak Sanat fikriyle ilişkilendirmedikleri gibi. Böyle bir fikir bundan böyle “antikacılar” olarak adlandırılacak kişilerin uğraşına da aynı derecede uzaktı. Bu kişiler İtalya'dan antik eser parçalarını getiriyor, ve böylece toplanan madalyonlar, renkli kabartmalar, büstler ve diğer yontulmuş taşlardan oluşan ayrıntılı koleksiyonların dökümünü yayımlıyorlardı. Bu nesneler onlara göre birer “abide,” yani antik dönem yaşantısı hakkında metinlerin sunduğu tanıklığa ilave olan bir tanıklıktı. Benedikten keşişi Bernard de Montfaucon bu tanıklığın ilkesini ortaya koymuştu: Sanat abideleri “tıpkı bir tabloda olduğu gibi,” eski halkların adet ve törenleri hakkında antik dönem yazarlarının başka yollarla tasvir edip aktardıkları şeylerin büyük bölümünü, “yazarların üzerinde durmadıkları sayısız şeyi” tasvir eder. Kuşkusuz bu tür bir tarih, koleksiyoncu tarihçilerin tutkusu sayesinde, metinlerin salt tamamlayıcısı olma işlevinden çıkıp, başlı başına nesnelerin hangi malzemedен yapıldıkları ve hangi tarzda imal edildiklerinin incelenmesine yönelir. 1752'de Caylus kontu tarafından Paris'te yayımlanan *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaine* [Mısır, Etrüsk, Yunan ve Roma Antik Dönem Eserleri Koleksiyonu], malzeme ve tekniğin ayrıntılarına gösterilen bu dikkate tanıklık eder, ki bu sayede kendi türündeki “antikçağ eserleri”ne günümüz arkeoloji tarihçilerinin saygısını kazandırmıştır.¹² Gelgelelim Caylus'un envanteri bir “sanat tarihi” yazma arzusuna tümüyle tezat teşkil eder: Antikçağa yönelik

12 Bu konu hakkındaki tartışmada Alain Schnapp'ın şu yapıtı temel alınacak: *La Conquête du passé, aux origines de l'archéologie*. Paris: Carré, 1993.

tutkusuyla Caylus, her şeyden önce nesnelerin tanıklık değeriyle ilgilenecektir, ki bu değer Apollon ve Venüs'ün soğuk heykellerinden daha güçlü bir biçimde, “kırık dökük” kullanım nesnelerinde bulunur.¹³ Caylus bu nesneleri tek tek tasvir ederken, meydana getirdikleri koleksiyonu başlı başına bir bütünlük olarak kurmayı reddeder, sanki “koparıldıkları bütünü işaret etme yetisinden yoksun” olan bu parçalardan hareketle herhangi bir sonuca varmayı kendisine yasak etmiş¹⁴ gibi.

Şu halde, bir *Antik Dönem Sanat Tarihi* ortaya koymak için yapılması gereken şey, yalnızca ideal Güzelliği teorize edenler ile antik eser koleksiyoncularının birbirinden ayrılan ilgilerini birleştirmek değildi. Yapılması gereken şey, öncelikle, Sanat kavramını, şu veya bu sanatçının sanatını –yani tasarımı ve yöntemi– konu alan çalışmalar ile *sanat dalları* –yani, bir uygarlığın nesnelerini imal eden ve çehresini biçimlendiren bilgi ve teknikler– üzerine çalışmaların mahkûm olduğu çifte kısıktan kurtarmaktı. Liberal sanatlar ile mekanik sanatlar arasındaki toplumsal ayrışmayı sorgulayarak “sanatçının yaşamı”nın benzersizliği ile sanat dallarının gelişiminin anonimliği arasındaki ayrışmayı kırmak gerekliydi. Bunu gerçekleştirmeye uygun kavram, Tarih kavramıdır. Tarih, Sanat adı verilen kurulu bir gerçekliği kendisine konu edinmez. Bu gerçekliğin kurulmasına bizzat katılır. Sanat tarihinin varolması için, sanatın başlı başına bir gerçeklik olarak sanatçıların yaşamından ve abidelerin tarihçesinden ayrı, mekanik sanatlar ile liberal sanatlar arasındaki eski bölünmeden sıyrılmış olarak varolması gerekir. Buna karşılık, yapıtların içinde yer aldığı duyuşal ortam olarak sanatın varolması için, kolektif yaşamı anlaşılabilir kılan biçim olarak tarihin varolması gerekir. Bu tarih, örnek yaşamlara ilişkin eski modeli temel alan, bireysel yaşam anlatısından kendisini ayırmalıdır. Dolayısıyla yapıtların tasvirini ilerleme, mükemmelliğe erişme ve bozuşma süreci biçiminde kaydeden zamansal ve mekânsal bir şemayı içermelidir. Ancak

13 Charles Nisard (der.), *Correspondance inédite du compte de Caylus avec Père Paciaudi, theaten (1757-1765)*. Paris: Firmin-Didot, 1887, s. 9.

14 Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, et romaines*. Paris: Desaint et Saillant, 1752, s. 3.

bu şemanın kendisi de, Montesquie'nün siyasi rejimler için geliştirdiği modeli izleyerek, sanat tarihinin kolektif bir yaşam biçiminin tarihi olduğunu, homojen bir yaşamın alanı ve onun imkân sağladığı çeşitli biçimlerin tarihi olduğunu ima eder. Şu hâlde tarih, bir yerde birlikte yaşayanlar, orada yer alacak ortak yapıların planını yapanlar, bu yapıların taşlarını döşeyenler, bunların içinde törenler düzenleyenler ve bu törenlere katılanlar arasında bir birlikte varoluş biçimini ifade eder. Sanat'ın özerk bir gerçeklik halini alması, bir ortam, kolektif bir yaşam biçimi ve bireysel keşif olanakları arasındaki ilişki olarak anlaşılan bu tarih fikriyle birlikte gerçekleşir.

Tarihselcilik kaygısı, kuşkusuz, temsil düzeninin yerleşik kurallarından kopmak isteyen herkesin paylaştığı bir kaygıdır. Noverre'e göre bale, Talma'ya göre tiyatro temsili, birtakım şahsiyetlerin çarpıcı eylemlerinden ziyade, tarihi meydana getiren asıl unsur olan halkların yaşamını, örf ve adetlerini anlatmalıdır. Öte yandan Winckelmann'ın uygulamaya koyduğu biçimiyle sanat tarihi daha radikal birtakım şeyler içerir. Sorun, geçmişteki bir halkın yaşam ve ifade tarzlarını hatasız olarak temsil etmek değildir yalnızca. Bir sanatçının sanatı ile, ait olduğu halkın ve dönemin yaşantısını yöneten ilkelerin birbirine nasıl karşılık geldiği düşünülmelidir. Winckelmann'a göre bu düğüm noktası tek bir kavramla özetlenir, ki bu kavram “üslup”tur. Bir heykeltıraşın yapıtında kendini ortaya koyan üslup, bir halka, onun yaşantısının belli bir âna, kolektif özgürlüğün gücünün ortaya çıkışına tekabül eder. Sanat, kolektif yaşamının belli bir evresindeki bir halkı, bir toplumu, bir çağı kendisine konu edindiği vakit varolur. Temsil düzeninde hâkim olan, *poiesis* ile *aisthesis* arasındaki “doğal” uyumun karşıtı olarak, bireysellik ile kolektiflik arasında yeni bir ilişki ortaya çıkar: Sanatçının kişiliği ile, onu var eden ve onun tarafından dile getirilen ortak dünya arasındaki ilişkidir bu. İlkel heykel sanatının klasizmin zirvesine dek ilerlemesi, ardından çöküşe geçmesi, böylelikle Yunan özgürlüğünün gelişimini ve yokoluşunu izler. Aristokratların ve ruhban sınıfının iktidarına kitlesel olarak tâbi olan bir topluluğun ilkel çağına tekabül eden katı biçimler,

hem çocukluk çağındaki bir sanatın hantallığından kaynaklanır, hem de kodlanmış modelleri temel alma zorunluluğundan. Yunan özgürlüğünün altın çağına tekabül eden ise “akışkan hatlar” a sahip olan büyük ve soylu sanattır. Bu özgürlüğün gerileyişi, üslubun yerini kişisel tarza (*manière*), yani kısıtlı bir sanatsever çevresinin beğenisini tatmin için çalışan bir sanatçının kişisel maharetine bıraktığı bir zarafet sanatına geçiş biçiminde tercüme olur. Topluluğa hemhal olma ile bireysel çözülüş gibi iki kutup arasındaki yolculuk olarak tahayyül edilen bu sanat tarihi, çok uzun bir geleceğe yazgılıdır. Devrimci çağda, kolektif özgürlüğün ifadesine ilişkin antik dönem modelini esas alan, sanatın yeniden canlandırılmasına dair düşleri besleyecektir. Fakat aynı zamanda, daha usulca ve daha kalıcı bir biçimde, bugün bile müzelerin sanat yapıtlarını sunmasına esas oluşturan tarihsel düzeneği organize edecektir. Aynı zamanda Romantik dönemde sanata ilişkin bütün düşünceye egemen olacak, ve sistematize edilmiş biçimini Hegel’in sembolik sanattan klasik sanata, ve klasik biçimden onun Romantik çözülüşüne geçişe dair anlatısında bulacaktır. Çağdaşlarımızın pek çoğu burada sanatın tarihselci bir sapmasını görürler. Ne var ki bu “sapma,” başlı başına bir dünya olarak anlaşılan Sanat kavramının doğuşuna giden yolun ta kendisidir. Sanatın otonom bir üretim ve deneyim alanı olarak varolması, Tarihin kolektif yaşamın kavramı olarak varolmasıyla birlikte mümkün olur. Üstelik bu çakışmanın formülünü sunan kişi, sanatın inceliklerini sanatsal üretimin tekdüze koşullarına indirgeme niyetindeki gazez dolu bir sosyolog değil, Antik dönem mermerleri için deli divane olan, onları layık oldukları hürmete en uygun düşen mabede kavuşturmak arzusundaki biridir.

Gelgelelim bizzat bu sevginin kuşkulu olduğu, öne sürülen savın ise bir çırpıda tersine döndüğü doğrudur. Winckelmann’ı neoklasizmin soğukluğunun kodlarını belirleme kabahatinden aklamak isteğinin gerisinde, onu bu kez Alman İdealizmi ve Romantizmi’nin kof hararetini körüklemekle suçlama arzusu yatar. Onun *Tarih*’inin icat ettiği şey, sanatın topraktan doğduğu ve bizzat halkın yaşamını ifade ettiği ideal bir

ülke, yani Alman Yunan'ıdır. Fransız devrimcilerin düşlediği Roma'nın kız kardeşi olan bu Alman Yunan'ı, sanatın yazgısına ilişkin bir ütopyayı besleyecek; sanatı, kendi kendisini yok ederek yeniden geçmişte olmuş olduğu şeye, yani bir halkın yaşamının duyuşal biçimlerinden oluşan bir dokuya dönüşmeye sevk edecektir. Birliğini kutlayan bir halkın yaşamı ile sanatın yaşamı arasındaki özdeşleşime dair “bütüncül” (*totalitaire*) bir rüyayı besleyecektir.

Peki, bu Yunan'ın en yüksek tecellisini baştan ve uzuvlardan yoksun bir heykelde bulan paradoks nasıl göz ardı edilebilir? Bu heykelin uyandırdığı hayranlığın biçimi nasıl göz ardı edilebilir? Sanat, Hegel'e göre, ancak ve ancak geçmişteki bir halkın yaşamının tezahürü *olmuş olabilir*. Oysa Winckelmann daha o dönemde, Yunan sanatının yazgısını, “kıyıda kalan, gözleri yaşlarla dolu bir sevgili, denize açılan sevgilisini, onu bir daha görmek umudu olmaksızın ve çoktan uzaklaşan yelkende onun hayalini gördüğünü sanarak nasıl izlerse”¹⁵ öyle izlediğini söylüyordu. Bir bedenın yerine geçen bir torso, her tür eylemin yerini alan dalgaların tekdüze hareketi, geminin alıp götürdüğü sevgilinin yerine bir yelken: Winckelmann'ın gelecek kuşaklara miras bıraktığı Yunan bedeni, düpedüz parçalanmış, kendisinden ve yenisinden faaliyete geçme olanağından büsbütün uzaklaşmış bir bedendir. Rousseau'nun aynı dönemde *Seyirlik Gösteri Hakkında D'Alembert'e Mektup*'unda gündeme getirdiği savaşçı korosunu oluşturan genç-ihthiyar Spartalılar'ından oldukça farklı bir bedendir bu. Rousseau'nun geliştirdiği polemiğin aslında temsil mantığının tutarlılığına farklı bir biçimde saldırmaktadır. Winckelmann, ifade yetisi ile biçimsel mükemmellik arasında bir uyum olduğu varsayımını yerle bir eder. Rousseau ise sorunu, kelimenin tam anlamıyla, etik bir düzleme taşır. *Ethos*, “varoluş tarzı” anlamına gelir, ki Rousseau'nun yürüttüğü polemğin özeti de buradadır: tiyatroya özgü varoluş tarzı, yani bir sahne üzerinde kurgu icabı deneyimlenen eylem ve duygular, nüfusun varoluş tarzını somut olarak eğitmeye yönelik olarak tiyatronun ortaya attığı iddiayla

15 Winckelmann, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, s. 611.
Ücretsiz PDF Kitap Arşiv - <https://rntext.org>

çelişir. Çünkü tiyatro kitleyi bir araya toplarken, onu bir topluluğu meydana getiren erdemlerden yoksun bırakır. Tiyatroya özgü biçim, “bir avuç insanın hazin bir şekilde karanlık bir odaya kapatıldığı, sessizlik ve atalet içinde korkuya ve hareketsizliğe mahkûm edildiği, seçkinlere özgü o seyirlik gösteriler”in biçimidir.¹⁶ Yalıtılma ve edilgenlik, temsil sahnesinin önde gelen, antisosyal özelliğidir. Rousseau’nun buna karşı savunduğu şey, herkesin iştirak ettiği, herkesin birer aktöre dönüştüğü, tiyatro sahnesinde boş hayallere yönelen bütün o duyguları herkesin birbiriyle paylaştığı yer olan şenliktir. Ona göre Spartalılar’ın süregelen şenliği böyle bir şeydi. Modern cumhuriyetlerin halk şenlikleri de buna benzeyebilirdi; Cenevreliler’in kır ve deniz eğlenceleri şimdiden bunun nüvelerini sunuyordu. Fransız Devrimi’ne ilham verecek ve XX. yüzyılın başında yeniden filizlenecek olan, kolektif eyleme dönüşen gösterilere dair büyük düşler de bu şenlikleri model alacaktır: 1913’te Hellerau’da, Appia’nın sahne düzeneği ve Jacques-Dalcroze’un ritmik jimnastiğinin harekete geçirdiği korolar eşliğinde sahnelenen, Avrupa’nın seçkin sanat çevrelerinin çocukları ile, hayırsever ve modernlik yanlısı bir sanayici tarafından kurulan “Sanayi ile sanatın iç içe geçtiği Alman fabrikaları”nda çalışan işçilerin çocuklarını birbiriyle kaynaştıran *Orpheus ve Eurydice*; bir halk bayramı sırasında sahnelenmek ve salonu kolektif eyleme sevk etmek üzere tasarlanan Romain Rolland’ın *On Dört Temmuz* oyunu; iç savaş cephesinden gelen son telgraflarla Sovyet mücadelesinin sloganlarını, sahnelenmekte olan oyunun dönüm noktasında iç içe geçiren Meyerhold’un temsilleri, vb. Kuşkusuz, sanat ve devrim adına gerçekleştirilen bu kolektif kitle eylemleri Rousseau’nun övgüyle sözünü ettiği “masum” eğlencelerden uzaktır. Araya Marx, Wagner ve Nietzsche girmiştir. Ancak Rousseau’nun bu eğlenceler aracılığıyla temsil mantığına karşı savunduğu şey, varoluş tarzlarının dönüşümüne dair aynı mantıktır: bir gösteriye tanık olanların, sahip oldukları bireysel ve kolektif güçten temsil aracılığıyla koparılarak

16 Jean-Jacques Rousseau, *Lettres à d’Alembert. Oeuvres complètes*. Cilt V. *Ecrits sur le musique, la langue et le théâtre*. Paris: Gallimard, 1995, s. 114; Türkçesi: *D’Alembert’e Mektup*. Çev. Zahir Güvemli. İstanbul: Türkiye, 1960.

edilgenleştirilmesini kırmak; onları bu gücün doğrudan birer aktörü haline getirerek ortak olarak hareket etmelerini ve aynı duygulanım yetisini paylaşmalarını sağlamak. Temsil mantığının karşısına konan, temsil edilen biçimleri bir topluluğun varoluş tarzlarına dönüştürmeyi öneren bu alternatifi, “etik” olarak adlandırıyorum.

Winckelmann’ın sanat tarihi ise, kolektif şenliğin bu şekilde canlandırılmasına odaklanmış değildir. Temsilin dolayımına karşı savunduğu şey, etik bir topluluk değil, estetik uzaklıktır. *D’Alembert’e Mektup*’ta işaret edilen iki musibet, yani yalıtılmışlık ve eylemsizlik, Winckelmann’a göre, tam aksine, sakatlanmış heykelin paradoksal meziyetleridir. Antik dönemin özgürlüğüne Rousseau’dan daha az hayran olduğu anlamına gelmez bu. Yunan heykel sanatını mükemmelliğe erdiren, sonra da onu oradan uzaklaştıran yol, ona göre, bu özgürlüğün gelişimi ve çöküşüyle birebir eşzamanlıdır. Ne var ki bu özgürlüğün somutlaşması noktasında Rousseau’yla taban tabana zıt görüştedir: Mesele temsilin edilgenliğini ortadan kaldırarak izleyiciyi etkin kılmak değildir. Tam aksine, tanrı ya da insanüstü kahramanın figüründe etkin ile edilgen arasındaki karşıtlığın ortadan kaldırılmasıdır söz konusu olan. Demokratik Yunan, işte bu karşıtlığın ortadan kaldırılışında ifadesini bulur. Kuşkusuz, geriye dönük olarak gerçekleşir bu. Hiçbir şey yapmayan, hiçbir şeye müdahale etmeyen bu tanrı veya kahramanda sembolünü bulan özgürlük, modern cumhuriyetçilerin bir icadıdır –bu noktada, Stoacı metinlerden de destek alırlar. Böylelikle yeniden sahneye konan Yunan, ancak yokluk biçiminde mevcuttur. Onu cumhuriyetin halk kutlamalarında cisimleştirmeye yönelen hareketin birebir karşıtı ise, sevgilinin gözlerinde kaybolup giden yelken metonimisi. Bu yelken, hem sevilen nesnenin, hem de onu taşıyan geminin yerini alır. Antik dönem mermerini kelimenin her iki anlamıyla bir figüre dönüştürür: onu yontmuş olan gücün cisimleşmesi olan, duyularla algılanabilir bir mevcudiyet, fakat aynı zamanda bu mevcudiyetin ertelenmesi, ötelenmesi (*différement*). Bütünün gücü, işlevsel ve ifade yüklü bedenlerin bir araya gelişinde değildir artık; birbirinin içinde eriyip giden hatlardadır.

Ortaya koyduğu şeyi gizleyen yüzeyin üstünde hem her yerdedir, hem de hiçbir yerde değildir. Figür, hem mevcudiyettir, hem de mevcudiyetin ertelenmesi/ötelenmesi, kaybolan varlığın ikamesidir. Winckelmann'ın heykelinin mükemmelliği, artık mevcut olmayan bir topluluğa, gerçekleştirilmesi bundan böyle mümkün olmayan bir bedene ait bir mükemmelliktir. Taştan tanrının güzel eylemsizliği bir halkın özgür faaliyetinin ürünü idi. Bu özgür faaliyet bundan böyle ancak heykelin kayıtsızlığında biçime kavuşabilir.

Kayıtsızlık iki ayrı anlama gelir: ilk olarak, duyularla algılanabilir bir biçim ile kesin bir anlamın ifadesi arasında tanımlanan her tür bağın kopuşudur; fakat aynı zamanda, duyularla algılanabilen bir mevcudiyet ile bu mevcudiyetin ait olduğu, onu besleyecek olan duyusal ortamı, veya onun hitap edeceği doğal dinleyici kitlesini oluşturacak olan bir halk arasında tanımlanan her tür bağın kopuşudur. Rousseau, kendi adına, sahnelenen temsilin yarattığı mesafe nedeniyle yabancılaşan eylem, duygu ve iletişime dair duyusal gücü halkın yeniden ele geçirmesini istiyordu. Oysa Winckelmann'ın sözünü ettiği Yunan özgürlüğü, bütünüyle bir taş kütesinin içine hapsolmuştur. Bu taş kütesi bizim için Yunan özgürlüğünü temsil ediyor olsa bile, bu özgürlüğü besleyen ortamın uzağında, herhangi bir halkın kendine has beklentilerine karşı kayıtsız bir halde onu temsil eder. Tıpkı otuz yıl sonra Schiller'in övgüyle söz edeceği *Juno Ludovisi*'nin başı gibi: bir bedenden tümüyle ayrılmış olmakla kalmayıp, bir başın normal olarak ifade ettiği varsayılan her şeyden de ayrılmış bir baş: ne bir amaç güden, bir eylem gerçekleştiren irade, ne de yüz hatlarının saflığını değiştiren bir kaygı. Bu ifadeden yoksun baş, Schiller için, her tür düşünsel kavrayıştan ya da duyusal iştahdan sıyrılmış, saf estetik oyundan duyulan hazza adanmış özgür görünümün cisimleşmesidir. Ne var ki bu cisimleşme geçmişe ait bir şeydir, tekrarı artık mümkün olmayan örnek bir sanatın ürünüdür. Schiller'in başka yazılarında "naif" şiir olarak nitelendireceği sanattır bu: şiir yaratmak gibi bir arayış içinde olmayan, ancak boş bir kolektif evren ile benzersiz icatların ürünü olan biçimler arasındaki

dolaysız uyumu ifade eden bir şiir; sanata dahil olmayan, kendi başına bir dünya değil, kolektif yaşamın tezahürü olan bir sanat. Kötürüm Torso’nun, kayıtsız Niobe’nin ya da *Juno Ludovisi*’nin iradeden yoksun başının tanıklık ettiği şey, tam olarak böyle bir sanattır. Ne var ki bu tanıklık, bu sanatın öngördüğünün tam karşısı bir duysal dağılımı kurumsallaştırmak pahasına gerçekleşir: bu yapıtların, müzelerin yalıtılmış evrenine hapsolmuş ve “tarafsız” bir bakışa sunulmuş birer sanat yapıtı haline gelmesi pahasına. Tekil haldeki Sanat ve tekil haldeki Tarih, sanat dalları arasındaki bölünmeyi ve tarihlerin ampirik olarak dağılımını tek bir hamlede reddetmek yoluyla birlikte doğar. Ancak bu birlikte doğuş, çelişkili bir ilişki biçiminde gerçekleşir: Tarih, Sanatın tekil bir gerçeklik olarak varolmasını sağlar; ancak bu varoluş, zamanlar arasındaki bir ayrışmanın bağrında gerçekleşir: müzedeki eserler sanata dahildir, adına Sanat denen bu benzersiz gerçekliğin dayanağını oluşturur, çünkü bu eserler onları meydana getirenler açısından asla böyle bir şey ifade etmemiştir. Benzer şekilde, bu eserler bize kolektif bir yaşamın ürünü olarak ulaşır, ancak onları yalıtılmış halde tutmamız koşuluyla. Sanat biçimlerinin Hegelci tarihi, bu kurucu ayrışmanın uzun bir izahatını sunar. Sanat, sürdükleri ortak yaşamdan sanat yapıtı meydana getirenler açısından ortak yaşamın biçimi olmak ile bizim açımızdan özgür bir gözlem ve takdir nesnesi olmak arasındaki işte bu farkta varolur. Bizim açımızdan sanat, sanatın gücü ile güzelliğin gücü arasında, üretimini belirleyen kurallar ile duysal olarak takdir edilme biçimleri arasında, ona ölçüt teşkil eden figürler ile üretmeye kadir olduğu figürler arasında varolur.

Tarih, klasik uyumdan kopuşun bedeli olarak sanatın teslim olmak zorunda kalacağı kuşkulu bütünlük (*totalité*) değildir. Tarihin kendisi de ikiye bölünmüş bir güçtür. Çünkü bir araya getirdiği kadar ayrıştırır da. Heykeltıraşın edimini, zanaatkarların pratiği, ev içi yaşantısı, piyadelerin savaşta yaptıkları hizmetler ve şehrin tanrılarıyla birleştiren, topluluğa ait güçtür. Ama aynı zamanda, topluluğa ait bu gücün içerisinde hem muhafaza edildiği hem de vitirildiği taş blokları izlemekten

fazlasını yapamayan kişilere antik dönem sanatının –ve genel olarak sanatın– haznını sunan şey, yalıtılmışlığın gücüdür. Kendisi de bölünmüş olduğu için, bir yandan bir araya getirirken bir yandan da ayırdığı için Tarih, Sanatın alanı olmaya, yani sanatçıların kavramları ile kavramdan yoksun güzellik arasındaki ayrışmaya biçim veren yapıtların alanı olmaya elverişlidir. Eylemsiz kahramanın kötürüm ve kusursuz heykeli böylelikle bu iki figür¹⁷ arasındaki tamamlayıcılık ilişkisini mümkün kılar. *Juno Ludovisi*'nin iradeden ve kaygıdan yoksun başı, deneyimin belli bir tarzı ve duyusal ortam olarak, tekil haldeki sanatın varlığının timsalidir. Torso'nun ifadeden yoksun sırtı, geçmişin sanatı için bedeninin yeni güçlerini keşfeder: ifade kodlarının ve ifade etme iradesinin sorgulandığı, etkin bir beden ile edilgen bir beden, ifade yüklü bir beden ile otomat bir beden arasındaki karşıtlığın geçersiz kılındığı bir anda serbest kalan güçlerdir bunlar. Torso'nun geleceği, sanatı başlıbaşına bir alan olarak varedecek olan müzelerin bağrındadır, onu hor görenler tarafından bile oraya dahil edilir; ama aynı zamanda, yapılması bundan böyle imkânsız olan şeyin eşdeğerini yapmaya girişen; bedenlerin kendi kendilerinden farklılıklarını keşfetmeye; ifadesizlik, kayıtsızlık veya hareketsizlik içinde gizlenmiş duyusal güçleri uyandırmaya girişen sanatçıların icatlarındadır. Bütünsel bir sanat yapıtına, bütün anlamları içerecek bir dile, kolektif bir eyleme dönüşen tiyatroya, veya yeni bir yaşamın biçimlerine özdeş olan sanatsal biçimlere dair düşler, temsilin varsaydığı mesafenin ardından gelen, etik kaynaşmaya (*fusion*) ilişkin bütün bu düşler, ancak bu daha mahrem ayrışma temelinde mümkün olur. Sanatın estetik rejiminin tarihi, bu kötürüm ve kusursuz heykelin, kötürüm olduğu için kusursuz olan, bir baştan ve uzuvlardan yoksun olmasından ötürü benzeri görülmemiş bir bedenler çokluğu biçiminde çoğalmaya mecbur olan bu heykelin mecazlarının tarihi olarak düşünülebilir.

17 Sanat ve Tarih (ç.n.)

2. Sokağın Ufak Tanrıları (Münih-Berlin, 1828)

Benzer biçimde, Murillo'nun (Münih Merkezî Galerisinde bulunan) dilenci çocukları da dikkat çekicidir. Dışarıdan bakıldığında konu, burada da kaba doğadır: bir anne küçük bir oğlan çocuğunun başındaki bitleri ayıklıyor, beriki ise istifini bozmadan elindeki ekmeği dişliyor. Benzer bir tabloda paçavralar içindeki iki fakir çocuk, kavun ve üzüm yiyorlar. Fakat bu yoksulluk ve yarı çıplaklığın ortasında, tam bir tasasızlığın, bir dervişe parmak ısırtacak denli kendini bırakmış bir halin gerek içten gerekse dıştan ısıldadığını görüyoruz. Sahip oldukları yaşam sevincinin ve sağlığın tadını doyasıya çıkarır gibi bir hal. Dışarıda olanlara dair her tür kaygıdan böylesine azade oluş, dışarı akseden bu iç özgürlük, İdeal kavramının gerektirdiği şeyin ta kendisidir. Paris'te Rafael tarafından yapılmış bir delikanlı portresi vardır: başını koluna yaslamış, uzaklara, özgür boşluğa doğru öylesine dingin ve kaygıdan uzak bir mutlulukla bakmaktadır ki bu manevî esenliğin neşeli resmini seyretmekten insan kendini alamaz. Murillo'nun çocuklarının bize sunduğu doyum da buna eşit. Daha öte bir çıkar veya gayelerinin olmadığını görürüz, gelgelelim yerde bağdaş kurmuş oturuyor olmaları aptallıktan değil, hallerinden gayet memnun, neredeyse Olimposlu tanrılar gibi dinginlik içinde olmalarından ileri gelmektedir. Hiçbir şey yapmıyor, hiçbir şey söylemiyorlardır ama, tepeden tırnağa tutarlı, herhangi bir iç çelişki veya çatışma barındırmayan kişilerdir bunlar. İşte, her tür

hünerin kaynağı olan bu zemini görünce, bu gençlerden her şeyin beklenebileceği fikri uyanır insanda.

Bu satırlar, Hegel'in ölümünden sonra, öğrencilerinin defterlerine dayanarak yayımlanan *Estetik Üzerine Dersler*'in ilk kitabında karşımıza çıkıyor.¹⁸ Bunları memnuniyetle, şanslı bir doğaçlamaymış gibi, duyu-sal düzlemde gerçekleşmesi sanatsal güzelliği meydana getiren "ideal"i açıklamak için rastgele seçilmiş birer örnekmiş gibi okuruz. Sanatsal üretim ve estetik tefekkürün nesnesi olan güzel kavramının açıklanmasına ayrılan bu bölümde profesör, ileri sürdüğü savı çağdaş örneklerle seve seve açıklar: yeni bir resim ekolü tarafından ideal güzelliğin bir karikatürünün sunulduğu en son resim salonu; bir sanat erbabının ideal teorilerle, duyularla algılanan malzeme ve onu dönüştüren tekniği karşılaştırdığı polemik bir yapıt. Bu noktada Münih Galerisi'nden iki tablo ile Louvre Müzesi'nden bir tablo öne sürülen savı açıklamak için devreye girer. İki Murillo ve bir Rafael, en azından Rafael'e atfedilen bir tablo. Gelecek kuşakların dönüşümlü olarak Parmigianino ve Corregio'ya atfedecekleri kadife bereli hayalperest delikanlı tablosu, Hegel'in onu gördüğü dönemde hâlâ Rafael'e atfedilmekteydi.

Müellif adının düzeltilmesi burada pek fazla önem taşıyor. Dikkate değer olan nokta, bu iki ismin bir arada anılmasıdır: Rafael ve Murillo. İkisinin bu şekilde ilişkilendirilmesi, birinin adının diğerini çağrıştırması için, ressamlar hiyerarşisi içindeki bir uçurumun üzerinden atlamak gerekir. Vasari'nin kurduğu, Bellori ve Félibien'in yeniledikleri geleneğe göre, Rafael, tartışmasız üstattır. Roma'da antik sanatın abidelerinden beslenerek onların sade asaletini resmin yüzeyine aktarmayı başarmış bir sanatçıdır. 1708'de Roger de Piles tarafından derlenen ressamlar listesinde, çizgi ve ifade alanında rakipsiz bir ustadır; kompozisyon alanındaysa yalnız Gurchin ve Ruben onunla boy ölçüşebilir. Tek zayıf noktası, Titien'in ve Venedikliler'in usta kabul edildikleri

18 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*. Cilt I, Fr. Çev. J.-P. Lefebvre ve V. Von Schenk, Paris: Aubier, 1995; s. 228-9 (çeviri yazar tarafından değiştirildi). Türkçesi: *Estetik Üzerine Dersler*, Çev. T. Altuğ ve H. Hünler, İstanbul: Payel, 1994.

renk konusudur. Fakat bu zaaf bile, çizgiyi resim sanatının yön verici ilkesi, rengi ise onun sıradan bir hizmetkârı olarak görenlerin nezdinde, Rafael'in üstünlüğüne katkıda bulunur.

Murillo ise böyle bir saygıyı hak etmekten uzaktır. Kuşkusuz, *Kavun ve Üzüm Yiyen Dilenci Çocuklar*, Bavaria prensinin koleksiyonuna on yedinci yüzyıl sonunda dahil olmuş; ayrıca birkaç İngiliz seyyah da bu Sevil'li üstadın yapıtlarından bazılarını on sekizinci yüzyılda ülkelerine taşımışlardır. Fakat münevver on sekizinci yüzyıl Avrupa'sının büyük ressamı ve büyük resim ekollerinin derlendiği antolojilerde onun veya hemşerilerinin adını aramak boşunadır.¹⁹ Bu durumun somut bir nedeni vardır, kuşkusuz. İspanyol manastırları için yaratılan dinî yapıtlar ve kraliyet ailesinin portreleri, İspanya dışına asla çıkmamıştır. Üstelik ülke içerisinde bile ziyaretçiler, tabloları kendilerine göstermek konusunda İspanyollar'ın pek de istekli olmadıklarından yakınmaktadırlar. Sevil'deki Caridad Hastanesinde bulunan Murillo tablolarını görmek isteyen İngiliz bir seyyah, en alt kademedeki art niyetli rahipleri aşmak için gösterdiği umutsuz gayretin ardından nihayet ulaştığı şapelde, siyah bir tülle örtülü vaziyetteki resimlerin üzerlerinin yılda ancak birkaç kez açıldığını aktarıyordu.²⁰ Napolyon'un orduları kendi yordamlarınca bu amatörlerin merakını gidermeye giriştiler: Düzenlediği akınlarla İspanyol resmini, evrensel resim mirasına dahil olmaya zorlayan General Soult'un el koyduğu tablolar arasında Caridad'daki sekiz tablo da bulunuyordu. Fakat ressam ve ekoller arasındaki hâkim "denge," böyle bir miras fikrine aykırıydı. Ekollerin dağılımı, mükemmeliyet kıstaslarının dağılımıydı: Floransa'ya özgü çizgi ile Venedik'in renkleri, İtalyan modelleri ve Flemenk ışık-gölge oyunları, vb. Yeni bir ulusal ekolün diğerleri arasında yerini alabilmesi,

19 On sekizinci yüzyılda kullanımda olan resim ansiklopedilerinden bazılarında üç İspanyol ressamın bahsi geçer – Velasquez, Murillo ve Ribera – ancak hiçbirinde bir İspanyol ekolü yer almaz. Ayrıntılar için bkz. Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*. Cambridge: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1972.

20 Maria de los Santos Garcia Felguera, *La Fortuna de Murillo: 1682-1900*, Seville: Deputación provincial de Sevilla, 1989; s. 48.

ancak belli bir alanda mükemmellik yakalaması durumunda mümkün olabilirdi. İspanyollar'da takdire şayan yegâne şey olan renk unsurunun onlara Flemenk'lerden geçtiği, berikilerin ise bunu Venedikliler'den miras aldığı biliniyordu. Yeni bir 'ulusal' resmin görünür hale gelmesi için, bir miras olarak sanat fikrinin kendini kabul ettirmesi gerekliydi: bir halkın malı, onun yaşam biçiminin ifadesi olarak sanat; fakat aynı zamanda ortaya koyduğu ürünler, şimdilerde Sanat adı verilen ve müzede tezahür eden bu ortak alana ait, ortak bir mal olan sanat.

Kuşkusuz, Fransız ordusunun işgal ettiği topraklarda giriştiği talan sonucunda meydana gelmiş, oldukça nev'i şahsına münhasır bir "ortak miras"tı söz konusu olan. Soult'un yanlışlıkla el konan "armağan"-ları silah zoruyla kendi özel koleksiyonuna yönlendirirken sergilediği kinaye, bunun en uç örneğiydi. Gelgelelim, Sevil'deki manastırların yağmalanması, içindekilere yeni bir değer biçildiği anlamına gelir. Örneğin, şu Fransız subayın Flemenk şaheserlerini taşıyan konvoyun Paris'e gelişini ilan ederken sergilediği naif ya da küstahça tavır karşısında gülümseyebiliriz: "Rubens, Van Dyck ve Felemenk ekolünün diğer kurucularının fırçasından bize kalan ölümsüz yapıtlar artık emin ellerde. Halkın temsilcilerinin emirleri doğrultusunda özenle geri getirilen bu tablolar, bugün özgürlük ve eşitliğin kutsal ülkesinde, Fransız Cumhuriyeti'nde yerlerini bulmuştur."²¹ Fakat İspanya veya Hollanda'da, İtalya veya Almanya'da yapılan hırsızlık karşısında öfke duyan vatanseverler arasında birden çok sanatsever, hiç değilse yağmacıların kendilerine biçtikleri payeyi teslim etmektedir: "duman, is, ve birikmiş yağ tabakasıyla kaplanmış, görülmeye kesinlikle uygun olmayan tabloları, bütün sanatseverler için görünür kılmak."²² Her halükârda kesin olan bir nokta vardır: devrimci hadise, kadim bir özgürlüğün yeniden ilanı ve "özgürlük orduları"nın ganimetlerinin bir araya toplanması, prenlere ait

21 *Le Moniteur universel*, 3 vendémiaire an III, 1842 basımı, cilt XXII, s. 26-7.

22 *Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie par les commissaires du gouvernement français dont l'Exposition provisoire aura lieu dans le grand salon du Muséum les Octidis, Nonidis et Décadis, à compter du 18 pluviôse jusqu'au 30 prairial an VI*, Paris: Imprimerie Sciences et des Arts, 1798; II.

koleksiyonların on sekizinci yüzyıl ortasından itibaren giderek halka açılmasıyla birlikte, ressam yapıtları ve okulların, adına Sanat denen bu yeni “özgürlük” ve “eşitlik” uzamına dahil olmasını sağlayan harekete baş döndürücü bir hız kazandırmıştır. Bu açıdan, yapıtların 1815 yılında tekrar ait oldukları ülkeye dönmesinin yol açtığı yorumlar manidardır. Örneğin Berlinli bir gazetecinin, o dönemde Van Eyck’a atfedilen, Memling’in *Diriliş* tablosunun dilinden yazdığı şu sözler gibi: “Gerçek anlamda ünlü olmama yol açan neden, savaş acılarının çok sayıda insanı Paris’e akın etmeye zorlamasıydı... Diriliş gibi bir şeydi bu, şimdiyse, herkesin gözü önünde sergilendikten sonra, burada, kendi ülkemde insanların bana bakışının nasıl değiştiğini görünce şaşırıyorum.”²³ Bizzat harekâtın şiddeti, sanata ait bu yeni mekânı kuran paradoksun altını çizer: Bir yandan, bu alana dahil olan yapıtlar, ait oldukları halkın –ki bu halk da insan zekâsının mirasının parçasıdır– yaşamını ifade etmeleri sayesinde oraya kabul edilmiştir. Yeni “ekol”lerin ortaya çıkabilmesi bu sayede olur. Ekollerin dağılımı bundan böyle, akademik liyakat kıstaslarının dağılımına değil, bir halkın özgürlüğünün tecellisi olmalarına bağlıdır. Fakat öte yandan, tam da yapıtların bundan böyle kolektif bir aidiyet ifade etmesinden dolayıdır ki, onları tek tek ele almak, sınıflandırmalardan çıkarmak, ve büyük “Roma” ekolünün nezih temsilcisinin elinden çıkma bir yapıt ile Sevil’in küçük dilencileriyle temsil edilen gündelik yaşam resimlerini yan yana koymak olanaklı hale gelmiştir.

Zira Hegel’in yerle bir olduğunu iddia ettiği şey, salt ekoller arasındaki değil, aynı zamanda resim türleri arasındaki hiyerarşidir. Muka-yese ettiği şeyler, Murillo’ya ait bir Meryem Ana ile Dresden’de görmüş olduğu, Rafael’in Sistin Şapeli Meryem Ana’sı değildir. Münih Galerisi’nde bunlardan biri yoktur zaten. Karşılaştırılmakta olan, be-reli delikanlı ile beş çocuk tablosundan ikisidir, ki bunların yolunun Münih’e düşmesi, oldukça tuhaf bir biçimde, Hollandalı tüccarlar

23 *Berlinische Nachrichten*, 26 Ekim 1815, aktaran Bénédictte Savoy, “Conquêtes et consécérations,” Roberta Panzenelli ve Monica Preti-Hamard, *La circulation des oeuvres d’art, 1789-1848*. Rennes Üniversitesi Yayınları, 2007; s. 85.

aracılığıyla olmuştur. Murillo'nun beş *bodegones*'inin, doğrudan veya dolaylı yoldan, prensin koleksiyonuna dahil olması bu sayede olmuştur. Hollandalı ve Flemenk "küçük" ressamlardan, örneğin, kendini ev içi sahneleri, taverna kavgaları, yahut köy şenlikleri çizmeye adanmış Teniers ve Brouwer gibilerin tablolarından oluşan önemli bir koleksiyona sahip bir galeride, Sevil'li küçük dilenciler Hegel'in karşısına bir bakıma Flemenk gündelik yaşam resimleri olarak çıkmaktadır. Dahası, bu örneğin filozofun aklına geldiği yer, Hollanda gündelik yaşam resmine ayrılmış bir pasajdır. Aslında, sanatsal idealin statüsü, bu tür bir resmin değerlendirilmesiyle, yani resim türleri arasındaki hiyerarşinin sorgulanmasıyla ilişkilendirilmektedir. Nitekim aristokrat koleksiyoncular uzunca bir süredir bu halk sahnelerine merak salmış, Teniers'nin piyasa değeri muteber rakamlara ulaşmıştır. Öte yandan bu ressamlar uzun on sekizinci yüzyıl boyunca merdivenin en alt basamağında yer almaktadırlar: büyük bir resim büyük bir konuyu gerektirir. Ev içi, köy ve taverna sahnelerinde insan kuşkusuz ressamın kıvraklığına hayran kalabilir (Roger de Piles'in sınıflandırmasında Teniers, kompozisyon açısından Leonardo da Vinci ile aynı notu almaktaydı), ılık-gölge sanatının kendisini ayartmasına izin verebilir. Ancak bu meziyetler aynı zamanda bayağılığa delalet eder: "Bayağı bir kıvraklık, olağanüstü bir mekanik güç, anlaşılan, bu ressamların öne çıkmak için başvurdukları yoldur," diye hüküm verir Joshua Reynolds 1770'lerde bu resimler ve ressamları hakkında.²⁴ Kaba-saba sahne ve insanların temsili, olsa olsa bir zanaatkâr becerisine tekabül eder, bir sanatçının yeteneğine değil.

Sanatsal mirasın müze aracılığıyla ve devrimci biçimde kuruluşu bu hiyerarşiyi açıkça yerle bir etmeye mecburdu. Tabloların değerini belirleyen şey, bundan böyle tasvir edilen kişilerin ne derece seçkin olduğu değil, sanatsal dehanın ve halkın bağımsızlığını tercüme etme maharetiydi. Gelgelelim bu altüst oluş sorunsuz bir biçimde gerçekleşmedi. Devrimci Louvre Müzesinin kurucuları, kuşkusuz, "tarih veya günde-

24 Joshua Reynolds, *Discourses on Art*. New Haven: Yale Üniversitesi Yayınları, 1988; s. 130.

lik yaşam, manzara veya tarih arasındaki saçma ayrımların” sonunun geldiğini güçlü bir biçimde ilan etmektedirler. “Kırsal değerleri yüceltmeyi ve kır şenliklerini tercih etmeyi kendisine görev bilen bir halkın galerisinde bir köy dansına yer olmadığı, tabiatın kanununda yazmaz; tabiatın, yalnız İskender’in çadırı altında soluk aldığını, büyüleyici bir manzaranın kuytusunda ise zevk almadığını kim söyleyebilir?”²⁵

Bir tablo üzerinde özgürlüğün gücünün nasıl ayırdına varılacağı, mirasa dahil olan yapıtların görüşe sunduğu şeyin özgür bir halkın erdemlerini nasıl uyandıracağı bir soru işaretidir.

Devrimci raportör şu noktanın altını çizmektedir: Tabiat, her ne kadar türler arasındaki farkı bilmesede, onun ürünleri arasında ayırım yapmak lazım gelir. İşte bu noktada eski hiyerarşiden kopuş bir ikilem biçiminde yeniden karşımıza çıkar. Gündelik yaşam ressamlarınca pek makbul olan taverna sahneleri, özgür bir halkın eğitime ne tür bir katkı yapacaktır? Başlangıçta Kuzeyli ressamlar ancak birkaç başyapıt üzerinden kabul görmüştür. Sözelimi, *Décade philosophique* dergisi yayın yönetmeni, “Rubens ve Le Brun’un ebediyet kazandırdığı yalanlar” ve “tarihsel dalkavukluğu”na karşı, Teniers’nin *Müsrif Oğlun Geri Dönüşü* veya Gérard Dou’nun *Ödemli Kadın* tablosunda timsalini bulan “merhamet yapıtları”nı savunmaktaydı.²⁶ Bunun dışında, Hollanda veya Flemenk ülkesinin halk sahneleri, cumhuriyetçi halkın nezdinde anlaşılır hiçbir eğitim sunmuyordu. Öyleyse böyle bir eğitim sunma görevi başyapıtlara, büyük meseleleri tasvir eden resimlere düşüyordu. Peki ama neydi bu büyük meseleler? Büyük ustaların resimlerinde tasvir edilen, İncil’den meseller, mitolojik sahneler, hükümdarların ve onların gözde-

25 Rapport du conservatoire du Muséum national des arts, fait par Varon, un de ses membres, au Comité d’Instruction publique, 26 Mayıs 1794, aktaran Yveline Cantarel-Besson (der.), *La Naissance du musée du Louvre: la politique muséologique sous la Révolution d’après les archives des musées nationaux*, t. II, Paris, RMN, 1981; s. 228. İskender’in çadırından söz ederken, uzun süredir resim tarihinin baş yapıtlarından biri kabul edilen Le Brun’un bir tablosuna atıfta bulunuluyor.

26 Pierre Chaussard, *La Décade philosophique*, VIII, sayı 1; 212, aktaran H. Van der Tuin, *Les Vieux peintres des Pays-Bas et la critique artistique en France de la première moitié du XIX^e siècle*, Paris: Vrin, 1948; s. 58.

lerinin portrelerinden başka ne vardı? Kısacası, seçtikleri konular hurafe ve tahakküme tanıklık etmek dışında ne sunuyordu? Aynı raporda, “uzun yüzyıllar süren kölelik ve utancın,” sanatı “uhrevî kökenlerinden” saptırdığı vurgulanmaktaydı. Bütün sanat yapıtları “hurafe, dalkavukluk ve hafif meşreplikle damgalanmış”tı, o derece ki insanın “dalalet ve kandırmacadan ibaret bütün bu zırvalığı imha edesi geliyor”du.²⁷ Winckelmann dünyadan geri çekilip kendisini taşın içinde muhafaza eden özgürlük karşısında kederli bir aşık gibi iç geçirebilirdi.

Cumhuriyetçi müzenin küratörleri ise bu paradoksa var güçleriyle karşı koymak zorundaydılar: özgürlüğün mirası oracıkta, kasaların içinde, cumhuriyetçi dünyanın bağrında duruyordu, gelgelelim bu miras köleliğin ürünü ve takdis edilmesi idi. Bütün bu ıvır-zıvrı imha edip Louvre’un duvarlarını yalnızca antik tarihin muhteşem sahneleri ve devrimci orduların kahramanlığını öven resimlerle mi kaplamalıydı? Fakat eylemin öznesinin şaibe uyandırmadığı durumlarda bile daha derindeki bir ayırım resmin değerinin yüceltilmesi önünde engel teşkil ediyordu. Artık anlaşılmış olmalıydı: Resim, bir eylemi tasvir ederek mükemmeliyete eremezdi. Aslında, ancak hareketin askıya alınışını tasvir etmekle başarıya ulaşabilirdi. Bu yüzdendir ki mesaj içeren tarihsel resim, David’in *Sabineli Kadınların Müdahalesi* adlı tablosunda, askeri bir harekâtı kesintiye uğratan bir hareketin resminde mükemmel düzeyine ulaşmaktaydı. Barışa dair olumlu mesaj, çizgilerin sakinliğinden okunabiliyordu, fakat yorumcunun özetlediği tuhaf bir duyguyu da eksik bırakmamalıydı: Ona göre resimdeki en güzel figür, “genç ve hayranlık verici biçimi bir ideale nefes veren” bir şövalyeydi.²⁸ Fakat bu ideal figür, eyleme karşı kayıtsız gibi görünüyordu; savaşçılara olduğu gibi onları ayıran kadınlara da sırtını dönmüştü.

Öyleyse özgürlük eğitimini resmin konusuna dayandırmak imkansızdı. “Uzun yüzyıllar süren kölelik ve utanç”ın tanıklıklarını de-

27 Varon raporu, aktaran Cantarel-Besson, *Naissance du musée du Louvre*, s. 228.

28 Pierre Chaussard, *Sur la tableau des Sabines par David*, Paris: C. Pougens, 1800; s. 17.

polardan çıkarmayı üstlenenlerin başvurabilecekleri tek bir çare vardı: Resimleri sanatın kendine ait mekânı içinde yerleştirmek suretiyle içeriklerini yok saymak. Resimlerin duvarda yerleştiriliş biçimi, bütünün sahip olduğu “asalet ve sadelik havası,” ve yapıtların tâbi tutulduğu “zorlu eleme,” “saygı uyandıracak” olan şeyin ta kendisiydi.²⁹

Sanatın mekânının düzenlenmesi ve sanatçıların kendilerine has potansiyeli, özgür halka, tasvir edilen konu ve kişilerin öğretemeyeceği şeyi öğretecekti. Eğitim amaçlı resmin cumhuriyetçi teşhiri, yapıtların anlamından soyutlanmış bir bakışı şekillendirmek gibi, şaşırtıcı olmakla birlikte mantıksal bir sonuca ulaşıyordu. Rubens’in “zorba” IV. Henri’nin dalavereci dul karısı Marie de Medicis’nin şerefine resmettiği dizi, cumhuriyetçi halka nasıl teşhir edilebilirdi?

Bulunan çözüm, diziden ilk bakışta en az anlaşılır, en alegorik olan iki resmi çekip almaktı: kraliçe annenin, oğlu genç XIII. Louis ile barışmasını konu alan iki tablo. Bu resimler genel bir uzlaşma halinin saf temsillerine dönüştü. Arka planda profilden görünen kraliçe, Merkür ve ön planı muamma bir karaktere terk eden yarı çıplak, kaslı iki Barış figürü tarafından kısmen perdelenmektedir. Bu birbirinden kopuk parçalar, tarihsel birer sahne olarak anlaşılır olmaktan çıkarak, figürlerin resim düzlemine has idealliğine yönelen “kayıtsız” bir bakışı davet ederler: “Anlatım akışından koparılan bu sahnelerin yoğun alegorisi, onlara, figüratif birer resim ve Ruben’in fırçasından çıkma birer örnek olmaları dışında bir anlam vermeyi olanaksız kıldı; ön plandaki çıplak figürler, böylelikle, İdeal’in işaretleyenleri olarak daha da belirgin hale geldi.”³⁰

Tasvir edilen konu ve kişilerin birbirine eşit olduğu yönündeki devrimci beyan ve müzenin kurumsallaşması, demek oluyor ki, hiyerarşinin ortadan kaldırılmasını sağlamak için tek başına yeterli değildi.

29 Vaaron raporu; s. 228.

30 Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in the Eighteenth Century Paris*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 1994; s. 110-11.

Tamamlayıcı fakat aynı zamanda çelişkili bir unsurun buna eklenmesi gerekiyordu. Bu unsur, sanat piyasasındaki canlanmaydı, ki devrimin gerileyişine tekabül ediyor, “yaşam öyküsünün ölümsüzlüğü”nün yerine “satışların ölümsüzlüğü”nü koymak suretiyle Flemenk ve Hollandalı küçük ressamların yapıtlarını takdis ediyordu.³¹ 1800’lerdeki mezatlarda, Potter’ın *Söğütler*, Teniers’in *Bir Köy Şenliği* ya da aynı sanatçının *Jambon Yiyen* tablosunun satış fiyatları bu evrime tanıklık eder. Winckelmann’ın mantığı daha sonra romantik seyyahlar tarafından Hollandalı ressamın tablolarına uygulanacaktı. Winckelmann, Yunan veya İtalyan ikliminin, en sefil, halktan kişilere bile bir asalet kazandıran nefasetini övmüştü. Güneşten, hafif rüzgârlardan ve açık, masmavi bir gökyüzünden mahrum olan bu gezginler, her köşe başında bir tablo görüyorlar, tıpkı “sıradan halkın kızlarının prensesler gibi yürüdüğü” ve “Rubens’in Marie de Medicis’in etrafındaki azize ve soylu kadınlar için modelini bulduğu”³² Gand şehrinde gezinen Thoré gibi coşkuya kapılıyorlardı. 1824’te *Globe* dergisi editörü, Rafael ve Adrian Brouwer’in aynı sanata ait olduklarını ilan ediyordu: “en yüce nesneden en aşağı nesneye, Sistine Şapelinin uhrevî Meryem Anası’ndan Flemenk sarhoşlara kadar, evrenin parçası olan ne varsa onun tablolarında tasvir edilmeye layıktır.”³³ Resmin yüzeyine can veren yaşam ile resme konu olan her şeyin eşitliği arasındaki bağa işaret eden bu sanatsal sosyolojik cumhuriyetçilik, tecellisini tek bir kişide buluyordu: Étienne, Joseph, Théophile Thoré, İkinci Cumhuriyetin bu devrimci vekili, Wilhelm Bürger takma adıyla Hegel’in zamanında henüz adı sanı duyulmamış olan iki sanatçının şöhretine katkı yapacaktı: Franz Hals ve Jan Vermeer. Thoré’ye göre, Van Eyck, Memling veya Roger Van der Weyden gibi eski ustaların “peyzaja ve onun binlerce tesadüfüne, yaprağın ayasına, gül dalına ya da palamudun yapraklarına, kuşa olduğu kadar aslana, ku-

31 Charles Lenormant, *Les Artistes contemporains. Salon de 1833*, cilt II. Paris: A. Mesnier, 1833; s. 116-17.

32 Théophile Thoré, “Rubens en Flandre,” *L’Artiste*, (1841-1846), cilt V., s. 218, aktaran Van der Tuin, *Les Vieux peintres des Pays-Bas*, s. 34.

33 *Le Globe*, 7 Eylül 1824, aktarana.g.y., s. 61.

lübeye olduğu kadar en zarif mimariye” eşit ölçüde yönelttikleri dikkat, Flemenk ve Hollanda ekollerinin daimî özelliği olan, “bir tür panteizm, doğacılık ve deyim yerindeyse realizm”e delaletti: “Bütün halk sınıfları, aile hayatının tüm ayrıntıları ve doğanın bütün tezahürleri orada kabul görür ve şerefendirilir.”³⁴ İçinde bulundukları dönemin sanatı lehine, *L’Artiste* dergisinin Fransız başyazarları, gündelik yaşam resmini gerçek anlamda tarihsel resim kılan, sanatın özgürlüğü ile tasvir edilen konular/özneler arasındaki eşitlik arasında kurulan bu bağı geliştirdiler. Bu sanat, renklendirilmiş yüzeyin titreşimlerinde, göreneklerin daha geniş ve daha derin tarihini, geçmişin beyhude şaşaasının yerini alan sıradan insanların ve gündelik yaşamın hikâyesini dışa vurmaktaydı. Ne var ki, 1848’de İkinci Cumhuriyetin sanatı bu değil, Pantheon’u bezemeyi üstlenen Joseph Chenavard’ın büyük hümanist freskleri olacaktı. Gericici güçlerin hızla iktidara dönüşü bu fresklerin gerçekleşmesine engel olduysa da, Chenavard’ın eskizleri en azından, Fransız edebiyatının rehber kitaplarında, “sanat sanat içindir şiarının mucidi olmayı bugün hâlâ sürdüren kişinin, Théophile Gautier’in, plan-program dahilindeki insancıl sanatın en açık savunucusu olarak kendisini ortaya koymasına olanak sağlayacaktı.”³⁵

Sözgelimi Hegel, sanat için sanat ile toplumun ifadesi olan sanatın ortak noktasının tam olarak ne olduğunu düşünmeyi amaç edinir. Böylece problemi, tam da devrimci müzecilerin bıraktığı yerden devralır: Resimde mükemmelliği tanımlayan “ideal,” akademik mükemmeliyet ölçütünden, toplumsal ihtişamdan, veya ahlaki bir örnek olma vasfı dolayısıyla sahip olduğu değerden ayrı olarak nasıl kavranabilir? Yeni Louvre Müzesi yetkililerine göre, bizzat serginin düzenlenişi, resmin özgürlük mirasına ait oluşunun bir tezahürü olmalıydı. Hegel bu aidiyeti, bizzat tuvalin yüzeyinde, özellikle de gündelik yaşam ressamlarının büyük sanatın gerekleri adına hor görülen alelade yapıtlarında

34 Théophile Thoré, “Musée d’Anvers,” Brüksel: C. Murquardt, 1862; s. 34-5.

35 Gautier’in, 5-11 Eylül 1848 tarihleri arasında Chenavard’ın projesi üzerine *La Presse*’e yazdığı yedi makale, kendisinin bir derlemesi içinde yeniden yayımlanmıştır: *L’Art moderne*. Paris: M. Lévy Frères, 1856), s. 1-94.

görünür kılmak ister. Güzelliği oluşturan İdeal'in şekillenmesi en iyi biçimde burada ortaya konabilir. Onu harekete geçiren asli gerilim burada açığa çıkarılabilir. Bu gerilim basitçe şöyle özetlenebilir: yapının özgürlüğü, bir yandan, tasvir ettiği içeriğe karşı kayıtsızlığını ifade eder. Bir bakıma, tümüyle negatif bir özgürlük gibi görünebilir bu: Asıl muhataplarından koparılmış olan bu yapıtların müzedeki konumuna dayanır. Dinî sahneler veya krâliyet ailesinin portreleri, mitolojik kompozisyonlar yahut ev içi sahneler, geçmişte inancın hakikatlerini açıklamaya, prenslerin ihtişamını ortaya koymaya veya aristokratların yaşamını süslemeye hizmet etmiş olan bu tabloların her biri, içerdikleri anlama ve kime ithaf edildiklerine gitgide daha kayıtsız kalan, ad-sız-sansız ziyaretçilerin bakışına aynı biçimde sunulur. Bu kayıtsızlık, resmin bundan böyle salt ışık-gölge, çizgi ve renklerden ibaret bir mesele olduğu anlamına gelebilir. Murillo'nun küçük dilencilerine veya Hollandalı ve Flemenk gündelik yaşam sahnelerine yönelik övgü, ilk bakışta bu fikri destekler gibi görünür. Ancak küçük dilencilerin tasvirindeki "gerçekçilik"i yanlış anlamamak gerekir. Bu gerçekçilik bizzat bir soyutlamanın sonucudur. Saçından bitlerin ayıklanmasına izin veren çocuk, Sevil'deki gündelik yaşamın tasvirinden ibaret değildir. Her şeyden önce, kendisine tanımlı bir işlev yükleyen, onu bir hayır-severlik işaretine indirgeyen başka tür bir resimden koparılmış bir figürdür o. Caridad hastanesinin duvarına asılmış bir resimde aynı Murillo, çok benzer bir başka çocuğu resmeder. Ama bu çocuğun kirli alnını temizleyen kişi, Macar Azize İsabella'dır; özenli bir anne olduğu anlaşılan yaşlı bir kadın ise resimde hastanedeki hastalardan biri olarak görünmektedir. Resmin özerkliği, her şeyden önce, resimdeki figürlerin kendilerine bir yer ve işlev tayin eden hikâye ve alegoriden özerklik kazanmasıdır. Esamesi okunmayan kişilerin, kendi başlarına hiçbir kıymeti harbiyesi olmayan insanların tasviri, ağırlığın konu ve öznelere betimlenmesinden salt görünüşün gücüne doğru kaymasına neden olur. Galerinin duvarlarını süsleyen resimlerin ışığı, aydınlattığı şeyin niteliğini umursamadan parıldar: "hizmetçiler, kocakarılar, pipo-

larından duman üfürmekle meşgul köylüler, cam kadehin içindeki şarabın ışıltısı, sırtlarında kirli birer ceket, eski bir deste kâğıtla iskambil oynayan adamlar.”³⁶ Resme değerini veren şey bu sıradan nesnelerin tasviri değil, resmin yüzeyinde kıpırtı yaratan ışıltı ve yansımalarıdır, yani “tasvir edilen konu veya özneye karşı ilgiden tümüyle yoksun olan saf tezahür.”³⁷

Bu amaçtan yoksun olma halinin gündeme gelmesi elbette rastlantısal değildir. Kant’ın estetik yargı teorisinin anahtar sözcüğüdür bu. Hegel bu kayıtsızlığın, öznel yargıya mahsus bir özellikten ibaret olmayıp, aynı zamanda resmin bizzat içeriği, resmi resim yapan şey olduğunu göstermeyi amaçlar. Resim, aslında şeyleri, şairlerin yaptığı gibi, yalnızca tasvir etmekle kalmayan, onları görünür kılan sanattır. Fakat aynı zamanda, heykelin yaptığı gibi, boşluğu, tasvir ettiği gövdelere tekabül eden hacimlerle doldurmakla da ilgilenmemektedir. Aksine, yüzeyini, gövdeleri reddetmek için kullanır. Suni yöntemlerle görünür kıldığı gövdelerin tutarlı somutluklarıyla alay eder; fakat aynı zamanda onların en ele gelmez yönlerini, parlayan ve ışıldayan yüzeylerine, ânın gelip geçiciliğine ve ışığın değişimlerine bağlı özelliklerini aydınlatır. Resim, hiçbir inanca hizmet etmediği, kendinden menkul bir ihtişama methiye düzmediği zaman kendini tam anlamıyla ortaya koyan sanattır aynı zamanda. Bir köy manzarasında hiçbir toplumsal güç kendi imgesini bulamaz, böyle bir tabloya yalnızca suretler arasındaki oyunun “amaçsız,” saf hazzı için bakarız. Görünümler arasındaki bu oyunlar zaten ruhsal özgürlüğün bizzat tecellisidir.

Resmin özgürlüğü sadece böyle bir oyundan ibaret olsaydı, tek başına sanatçının mahareti, herhangi bir sıradan gerçekliği dönüştürmeye kadir görülebilirdi. Hollanda resminin bu durumda avantajlı olması gerekirdi, çünkü tasvir edilen konunun sıradanlığı, görüntüleri yaratan kişinin ustalığının, konusu her ne olursa olsun, resmin yegâne gerçek içeriği olduğunu göstermiş olurdu. Ne var ki sanatın özgürlüğü ile

36 Hegel, *Cours d’esthétique*. Cilt I, s. 218.

37 A.g.y., cilt II, s. 214.

tasvir edilen konunun kayıtsızlığı arasındaki ilişki bu kadar kolay çözülemez; sıradan hayat ile sanatsal tekillik arasındaki ilişki de keza. Tasvir edilen kişilerin *kaygısızlığında* tezahür eden özgürlük, salt kayıtsızlıktan kaynaklanan bir özgürlük değildir.

Sanata ilişkin yeni kavram –bir sonraki yüzyılda Kandinsky’nin ünlü bir yapıtının hatırlatacağı gibi– sanatın, içeriğin, yani zorunlu bir içsel özgürlüğün tecellisi olmasını gerektirir. Hegel daha o zamandan bunda ısrar etmektedir: tuval üzerinde görülen şey, ne Altın Çağda yaşayan köylünün yaşamı, ne de Teniers’in, Steen veya Metsu’nun kıvraklığıdır. Görüntü oyunları, ışığın icatları ve tuvalin hareketliliği resmin üzerine, konudan bağımsız olarak gelip yerleşmemelidir. Bütün bunlar resmin asıl konusunu ortaya çıkarmalıdır. Tuvalde cisimleşen özgürlük sanatçıya değil, düşmanca bir doğayı dize getirmeyi, yabancı tahakkümüne son vermeyi, ve dinî bağımsızlığını elde etmeyi başarmış bir halka aittir. Yunan’ın özgürlüğü, taştan tanrının kayıtsızlığında, ifadesizliğinde dile geliyordu. Hollanda’nın özgürlüğü, görünümlerin, tasvir edilen konu ve kişilerin bayağılığına kayıtsız kalışında ifadesini bulur. Fakat bu kayıtsızca ele alış biçimi, bu konu ve kişilerin bayağı olmayan, manevî içeriğini görünür kılar: kendisini kendine özgü bir yaşam tarzına ve refaha kavuşturan, büyük zahmetler sonucu kendisine sağladığı dekor içinde “kaygısızca” oynayabilen, ve insan eliyle yaratılmış bu evrenin görüntüsü karşısında, tıpkı suyun yüzeyinde ustalıkla taş kaydıran bir çocuğun sevinç duyduğu gibi kayıtsızca neşelenebilen bir halkın özgürlüğü. Hegel, çakıl taşı fırlatarak doğal peyzajı kendi özgürlüğünün tezahürüne dönüştüren çocuğu, sanatsal edimin asıl figürü olarak görür.

Winckelmann’ın dalgaların kayıtsız hareketinde ifade edildiğini söylediği özgürlükten intikal eden bir figürdür bu. Ancak taş atan çocuğun özgürlüğü aynı zamanda kendisini şekillendiren –denizi dize getirerek ve işgalciyi kovarak kendisine kendi dünyasını veren– bir özgürlüktür. Hollanda’nın özgürlüğü, halkın işlerinde ve eğlencelerinde ışık ve suyun yansımaları tasvir eden modern resim sanatında kendisi-

ni ifade eder, tıpkı Yunan'ın özgürlüğünün klasik sanat aracılığıyla tanrılarının dinginliğinde ortaya konduğu gibi.

Gelgelelim özgür Hollanda'nın resimlerine karakterini veren kaygısızlığı, hâlâ İspanyol hakimiyeti altında bulunan Flemenk halkının gündelik yaşam sahnelerinde sergilenen kaygısızlıktan ayırt etmek pek de kolay değildir. Hele kahraman ve çalışkan Hollanda'nın özgürlüğünün, Sevil'in küçük dilencilerine, köleliğin çocuklarına, Hollanda'yı vesayeti altına almış olan tiranlık ve hurafe ülkesinin evlatlarına atfedilmesini anlamak hepten güçtür. Bu yapıtların örnek olma vasfını kazanmak için, Antwerp pazarında, Hollanda'ya özgü özgürlükle İspanya'ya özgü köleliğin kavşak noktasında, şu veya bu biçimde, özgür halkın sanatıyla bütünleşmeleri gerekmektedir. Daha derin bir düzeyde ise Hollanda'ya mahsus özgürlüğün, girişken bir halkın, ressamlarınca tasvir edilen ev eşyalarının cilalı yüzeylerine yansıyan özgürlüğünün, kendisinin tam zıttı olarak görülebilecek bir başka özgürlükle özdeşleşmesi gerekiyordu: Olimposlu tanrıların, Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ında övgüyle andığı tanrıçanın özgürlüğüyle. *Juno Ludovisi* gibi, küçük dilenciler de ne bir kaygı ne de istence sahip olmayanların, ne konuşmak ne de eylemde bulunmak için bir arzu duymaksızın hareketsiz duranların o dinginliğinin tadını çıkarmaktadırlar. Yunan halkı, bu kaygıdan azade olma halini tanrılarına atfetti çünkü, diyor şair, halkın *kendi* özgürlüğünün esasıydı bu. Bunu söylerken aklında, kuşkusuz, Thucydides'in Perikles'e isnat ettiği, Athenalılar'ın askerî kahramanlığının kaynağını kaygısız yaşamlarından aldığını ileri süren o ünlü söylev vardı. Fakat çok çalışma ve kahramanca eylemin her tür kaygının yokluğuyla bir tutulması daha önce Winckelmann tarafından dile getirilmişti. Yunan'ın özgürlüğü en üst tecellisini, bir irade ortaya koymak için gerekli olan bir kafadan ve hareket edebilmek için gereken kol ve bacaklardan mahrum, hareketsiz bir Herkül'de bulmuştu. Sevil'li küçük dilencilerin kavun yerken, tavlâ oynarken, ya da bir yandan ekmek yiyip bir yandan kafalarından bit temizlenmesine izin verirken sergiledikleri kaygısızlık eğer sanatsal

İdeal'i ifade ediyorsa, bu ancak, kendisine irade gücü sayesinde bir dünya verebilen modern insanın özgürlüğü ile, hiçbir şey istemeyen ve hiçbir şey yapmayan Yunan tanrısınınkini bir araya getirmesinden ötürüdür. Ayakkabıcının oğlu Winckelmann tarafından yüksek düzey etkinlik ve tam bir aylaklık arasındaki bağ olarak tanımlanan Yunan özgürlüğüne dair bu fikir, daha ileride, bildiğimiz üzere, Fransa'da kolektif iradenin olumlanması ve büyük komüniter şenlikler sırasında, Hegel, Schelling ve Hölderlin adındaki bir takım genç insanlar için hakiki bir devrim fikrini besleyecektir –devletin soğuk mekanizmasını lağve-decek, şiir ve felsefeye dönüşmüş bir felsefe ile halkın duyuşsal yaşamını harmanlayacak bir devrim.

Fransız devrimcilerin antik dönemi yeniden inşa etmesi de, bu genç Alman filozof ve şairlerin içlerinde filizlenen devrim rüyası da sönümlendiği, akıllarını yeniden başlarına topladıkları sırada, *Estetik Üzerine Dersler*'in yazarı, büyük devrimci çalkantının öte kıyısındadır. Birkaç yıl öncesinde, aynı üniversitede Profesör Hegel'in hukuk felsefesine hasrettiği derslerinde, çalışmanın insanı biçimlendiren etkisi ve disiplin üzerine düzduğu övgülerde, küçük dilencilerin ilahi kaygısızlığı üzerine kurulan düşlere yer yoktur. Ne var ki bilgelik çeşit çeşittir ve Hegel'in bilgeliği, eski değerlere ve geleneklere geri dönmeyi savunmaz. Bunun yerine, dünün cumhuriyetçi ordularının topları ve yeni bir Yunan hayali tarafından taşınan özgürlük ve eşitliğin, yeniden tesis edilen düzenin biçim ve kurumlarında bir dünya halini alışını işaret eder. Sanat ve estetik bu biçimlerden ikisidir: taşın içinde ve boyanmış tuvalde, özellikle de tasvir ettiği kişilerin kaygısızlığında ortaya çıkan moderne has özgürlüğün timsali olan resimlerde nakşedilen özgürlüğe kucak açan, onu görünür ve anlaşılır kılan mekânlar, kurumlar ve bilgi biçimlerinin bir araya toplanması: antik döneme öykünen devrimcilerre mahsus olan özgürlükten ziyade, Hollanda'nın isyankâr, Protestan, çalışkan burjuvalarına has özgürlük. Bu siyasi özgürlük, bir kez tuvale geçip gerisindeki hikâye unutulduğu zaman, Sevil'in bitli sokak çocuklarında da, "Rafael" in hayal kuran genç adamında da –ki toplumsal

kimliği belirsizdir– karşımıza çıkan o aynı, resme has özgürlüğü görmemizi sağlayan çerçeveyi sunar: bu bere ve bu dökümlü siyah elbisenin, bu umursamaz tavır, bakışı rahatsız eden ve karakteri toplumsal asaleti içinde tasvir etme niyetini boşa çıkaran bu üç çeyreklik yan duruşun anlamı ne olabilir? Daha sonraları sanat tarihçileri, sanatçının –ki bugün Correggio olduğu söylenmektedir– burada bir müşterisini değil, sırf eğlenmek için akranlarından birini, muhtemelen Parmigianino’yu resmettiği sonucuna varacaklardı. Bugün müzenin fiziksel ve kavramsal mekânında birlikte bulunan portreler –özgür yurttaş, halktan biri olarak tahakküm altındaki küçük dilenci, ve kimliği belirsiz delikanlı– nihayetinde tek bir resim meydana getirirler: sanatçının sanatçı tarafından yapılmış portresi, resim sanatının kendi eliyle çizilmiş portresi.

Lakin, der Hegel, bu kendinde olma, aynı zamanda kendi dışında değildir. Özgür bir halkın meydana gelişi ile tencere-tabak üzerinde yansıyan ışık arasında hiçbir benzerlik yoktur. Resmin özgürlüğü tümüyle bu gedik içerisinde, kendini ressama zorla kabul ettiren, onu istediğini yapmaktan alıkoyan, sergilemek istediği saf yeteneği boş bir tekniğe indirgeyen bu “konu” içerisinde gerçekleşir. Ressamlar belli bir konuda –kimisi belli bir kumaşın parıltısında, bir diğeri metal yüzeylerdeki yansımalarda– uzmanlaştıkları vakit Kuzey’in resminin çöküş dönemi başlar. Onlarla birlikte genel olarak resim de bugün müzelerde bizim için ifade ettiği şeye dönüşür: geçmiş devirlere ait bir sanat. Hollanda’nın özgürlüğünün kahramanlık çağı geride kalmıştır, tıpkı Yunan özgürlüğünün mitolojik çağı gibi. Resim artık kendine özgü konusuna – yani kendinin olmayan, kendisinden dışarı çıkararak ilahî bilgeliğin sokak çocuklarının alınlarında ve bakışlarında yansımaya izin veren konuya– sahip değildir. Ressamlar bundan böyle tabloları taklit ederler. Kimileri Hollanda ve Flemenk gündelik yaşam resimlerindeki sahneleri taklit eder. Gelgelelim, taverna sahnelerini taklit etmek mümkün olsa da özgürlüğü taklit etmek mümkün değildir. 1828’deki salonda sergilenen Alman ressamların gündelik yaşam tabloları, yalnızca gazez ve hınç dolu gibi görünen küçük burjuvaları getirir karşımıza. Kimileri

ise Rafael'in Roma fresklerinde cisimleşen büyük İdeal geleneğini canlandırmak istegindedirler.

Fakat süsledikleri salonun duvarlarında da kiliselerde de, taşıyıcısı olma iddiasında oldukları "ideal," tenin yokluğu, yalnızca kendi kendisinin dile getirilmesi biçiminde ortaya çıkar.

Gündelik yaşam ressamlarının gerçek mirasçıları ressamlar değildir artık: Bu miras, der Hegel, başı sonu belli olmayan hikâyelerinin sahnesini oluşturan bayağı mekânları ve epizotları "özgür hayal gücü" nün kanatlarıyla, bıkmadan, yorulmadan canlandıran romantik yazarlarca devralınmıştır. Sokak çocuklarının üzerinde ışıldayan özgürlük, onların nesrinde saf şiirsel bir bezemeye, sıradan bir gerçekliğin üzerine sanatçının nafile özgürlüğü tarafından eklenen "her ne olursa"ya dönüşür.

Böylece sanat geçmişe ait bir şeye dönüşür. Mübadele, yönetim ve bilginin akılcı dünyası içinde somutlaşarak olgunluğa ermiş ve pörsümüş bir özgürlük dekorunun içinde, özgürlük mirası olmak vasfıyla yerini alır. Öte yandan profesörün hayali, bu yerli yerine konmuş geçmiş içerisinde, geleceğe dair tekil bir çağrıya ses verebilir. Estetik profesörü, birkaç yıl önce hukuk felsefesi profesörünün tembelliği kınadığı, doğanın nimetleriyle yetinen soylu vahşi idealiyle alay ettiği sırada oturmakta olduğu sandalyeye kurulup bu küçük dilencilerin tasasızlığını övmekle yetinmez. Murillo'nun küçük dilencisi ile "Rafael" in gizemli delikanlısının özelliklerinin bir karışımından meydana getirdiği bu Olimposlu ergen için, belirsiz olduğu kadar da sınırsız bir gelecek öngörür: Bu genç adamdan her şey beklenebilir, onun başına her şey gelebilir. Bu geleceği pek çok farklı biçimde tasavvur etmek mümkündür. Gelecekteki çocuğa Temmuz 1830 Paris devriminden sonra, elinde silahı, Delacroix'nın tuvalinde "halka yol gösteren özgürlük" e eşlik eden çocuğun özelliklerini atfedebiliriz. Victor Hugo'nun cumhuriyetçi savaşçıların barikatlarında yere sereceği Gavroche figüründe onu daha da net görürüz; yanı başından vızıldayarak geçen kurşunların arasın-

da, kavun ve üzüm yiyen çocuklar, yahut Louvre'un genç hayalperesti kadar kaygısızca durmaktadır bu çocuk. Fakat Hegel'in hayran olduğu bu Sevil'li çocuğun bu şekilde politize edilmesi, aslında, onun tasavvurunun bir uzantısıdır yalnızca. Münih'teki galerinin duvarlarında, bir zamanlar Fransız Devriminin coşkusuna kapılmış olan filozofun gözünde bu küçük dilenciler, Hollanda'nın özgürlüğünü miras almışlardır. Sürgündeki muhalif Victor Hugo'nun nesrinde ise kaygısız çocuk, bu "özgürlük"ü bir kez daha, özgürlük savaşçıların kahramanlığı ile sokağın küçük tanrılarının kayıtsızlığının birbirine karıştığı edebiyat alanında ele alır. Bir sonraki yüzyılda, pek de devrimci sayılamayacak bir film yönetmeni, Robert Bresson, çocuk kahramanı küçük Mouc-hette'yi, David'in fırçasında ölümsüzleşen, Fransız bağımsızlık ordularının çocuk yaşta şehit ettiği Bara'nın mirasçısı olarak resmedecektir.

Böylece kaygısız çocuğun geleceği, felsefenin kapandığını ilan ettiği meseleyi yeniden açar.

Olimposlu tanrı ile Flemenk sarhoşun, Sevil dilencisiyle genç İtalyan hayalperestin birbirine denk kaygısızlığı, yalnızca geçmişe ait bir sanatın mirasında muhafaza edilmekle kalmaz. Sanat, sanat yapma iradesinde, hayal gücünün oyunlarında ve ustalığın teşhir edilmesinde kendisini tüketmeye mahkûm değildir. Toplumsal komedinin roman-cıları, yeni kent eğlenceleri ve Pazar gezintilerinin ressamaları, dört bir yanda, sanat ile güzel olan arasındaki ayrışmayı –ki sanatın güzelliği için zaruridir– keşfedecek ve böylelikle, sanatı sanat dışı alanla birleştirmek yolunda emsali görülmemiş bir silahtan faydalanacak olan yeni sanatçılar için bir yol açacaklardır. Bu silah, sanatla veya güzellikle ne yapacağını bilmeyen, mekanik bir gözdür. Kimi düşüncesiz kişiler sanatın işini elinden alan bu makineyi kınadılar. Kimileri ise, sanatı geççe benzerlik külfetinden kurtardığı için onu övdüler. Her iki konum da sorunun estetik özünü ıskalamaktadır sanki. Makinenin sanata ne katacağını anlamak için kuşkusuz filozofun Sevil'li çocuğa bakışına ihtiyaç vardır: sanatın bundan böyle onsuz yapamayacağı bu sanat-dışı şeyin varlığı. Sevil'li çocuk ve bereli genç hayalperestin akıbetine en

kesin tanımını veren kişi, kuşkusuz, New Haven'lı balıkçı karılarının David Octavius Hill tarafından çekilen fotoğraflarından söz eden Walter Benjamin'dir: Bu fotoğraflarda gerçeklik, imajın karakterini dağlayarak işler; sanat-dışı olanın açtığı gedik, onu bundan böyle sanat olarak algılanacak olan şeyin bağına yerleştirir.

3. Plebin Cenneti

(Paris, 1830)

O gün, Mathilde ile Fouqué ona, ortada dolaşan dedikodulardan bazılarını, kendilerine göre, umut kapılarını açabilecek birtakım söylentileri anlatmak istemişlerdi; fakat Julien daha ilk kelimedden ağızlarını kapatarak:

—Bırakın beni, hayalimde kurduğum şu hayatı bozmayın, dedi; sizin bütün bu dırdırınız, gerçek hayat hakkında verdiğiniz ve beni ne de olsa üzen havadisler, beni içinde yaşadığım bu cennetten mahrum edebilir. Her insan kendi meşrebince ölür, ben de ölümü canımın istediği biçimde hayal etmek isterim. *Başkalarından* bana ne? *Başkalarıyla* olan ilişkilerim ölüm sayesinde birdenbire kesilmiş olacak. Yalvarırım size, bana artık sürekli bu insanlardan bahsetmeyin: sorgu yargıcıyla avukatı görmek bu pespaye takımına bulaşmak için yetmez mi?

İçinden:

—Anlaşılan, diyordu, kaderim bir rüyada ölmekmiş. Benim gibi adı-sanı duyulmamış, öldükten on beş gün sonra nisyana gömülecek olan bir insan, bu komedide rol almaya kalkışırsa, doğrusu çok sadelik etmiş olur. Bununla birlikte, hayattan zevk alarak yaşama sanatını ölümün böylesine yaklaştığı bir anda öğrenmem de oldukça tuhaf.

Bu son günleri, kulenin daracık taraçasında gezinerek, ve Mathilde'in bir adam yollayıp özel olarak Hollanda'dan getirttiği nefis

puroları içerek geçiriyordu –bütün kent halkının, ellerinde dürbün, kendisini seyrettiklerinden bihaber. Akıllı fikri Vergy'deydi. Fouqué'ye Madame de Rénal'den hiç bahsetmiyordu, fakat dostu ona, kadının çabuk iyileşmekte olduğunu iki-üç kez söylemiş, ve bu sözler kalbinde yankılanmıştı.³⁸

Kızıl ve Siyah 1830'da yayımlandığında eleştirmenler romandaki kişi ve durumların gerçeklikten uzak oluşuna veryansın etmekte gecikmediler. Bu yeni palazlanmış küçük köylü nasıl olup da bir çırpıda insanları parmağında oynatan birine dönüşebilirdi? Bu yeni yetme nasıl böylesine olgun tavırlar sergileyebilir, bu denli soğukkanlı hesaplar peşinde olan biri nasıl aşıkların en tutkulusu olup çıkardı? Oysa eleştirmenlerin hiçbiri, kitabın tutarsızlıkları içinde en tuhaf olanı üzerinde durmuyordu: içine doğduğu koşullardan sıyrılıp toplum içinde yükselmek için verdiği uzun çabanın sonunda Julien Sorel her şeyini kaybetmiştir. Kendisini reddeden bir kadına silah çekmek suçundan yargılanmayı ve ölüm cezasına çarptırılmayı beklemektedir. İşte tam bu anda, hapishanenin duvarları arasında yaşamdan zevk almaya başlar. Onu kurtarmak için plan kuran adam ve kadından, gerçek yaşamın teferruatından bahsedip canını sıkamamalarını rica etmektedir. Kısa bir süre sonra, hüküm giymesinin ardından, Madame de Rénal'a şöyle diyecektir: hayatında hiç bu kadar, onun yanı başında hapishanede geçirdiği bu günler kadar mutlu olmamıştır.

Hücreindeki bu küçük plebin paradoksal hazzı, Stendhal'ın romanını, gerek yapısı gerekse atmosferiyle çelişir gibi görünen bir sonuca yöneltir. Kitap, aslında, duygusal hayalperestlerin, cennet-mekân tutkunlarının öykülerine duyduğu küçümsemeyi açığa vurmaktan çekinmeyen birinin kaleminden çıkmıştır. Yazar bu tür öykülerdense, eski

38 Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*. Çev. Cevdet Perin. Remzi:İstanbul, 1974, s. 547-8; çeviride değişiklik yapıldı. 2. Paragrafta, “beni içinde yaşadığım bu cennetten mahrum edebilir” biçiminde karşıladığım “*me tireraient du ciel*” ifadesi yerine Türkçe basımda “içinde yaşadığım bu hayali cennetten” ifadesi tercih edilmiş. 3. paragrafta, “bu komedide rol almaya kalkışırsa” olarak çevirdiğim “*de jouer la comédie*” ifadesi yerine ise, “yalancıkta bir takım hareketlerde bulunursa” ifadesi kullanılmış (ç.n.).

devrin İtalyan vakanüvislerinin hikâyelerini, veya *Tom Jones* gibi pika-resk öyküleri tercih etmekte, hatta berikinin olay ve kişilerini zaman zaman taklit de etmektedir: korkusuzca pencerelere tırmanmak için kullanılan merdivenler, içine gizlenilen dolaplar, aniden çekip gitmeler, şirin hizmetçi kızlarla buluşmalar, başında kavak yelleri esen genç soylular, profesyonel komplocular, iri yapılı genç erkeklerin cazibesine kayıtsız kalmayan romantik ya da sofü genç kızlar... Böylelikle yazar, çok eski bir roman kurgusu örneğine de uymaktadır: öngörülemeyen bir olay sonucunda alışıldık konumunun dışına düşen, ve prens saraylarından liman şehri zindanlarına, çiftliklerden, köy kiliselerinden aristokrat ya da burjuva salonlarına varıncaya dek toplumun çok çeşitli zümrelerini katetmek zorunda kalan bir karakterin öyküsü. Bir piç olan Tom Jones'ta veya Marivaux'nun "sonradan görme köylü" figüründe timsalini bulan bu XVIII. yüzyıla özgü sınıfsal kargaşa, Fransız Devrimi'nden itibaren yeni bir anlam kazanmıştır. Bundan böyle, burjuva çıkarlarının hüküm sürdüğü bir devirde, soyluların geçmişe duydukları özlem ile ruhban sınıfının alicengiz oyunlarının birbirine karıştığı, yeni dengelerin henüz yerine oturmadığı bir toplum içerisinde pleblerin tehlikeli yükselişini ifade eder. Stendhal, çocukluğunda devrim ateşine, delikanlılık döneminde İmparatorluk savaşlarına, daha sonra ise monarşinin yeniden tesis edildiği Restorasyon döneminin³⁹ entrikalarına tanık olmuştur. Azimli genç plebin öyküsü ona böylelikle edinmiş olduğu deneyimi işleme fırsatı verir. Dünyaya dair bilgisini göstermek, devrim ve imparatorluk destanının ardından gelen entrika toplumunu tasvir edebilmek için kahramanının etrafını bir dizi bilirkişiyle sarmıştır: siyasi diplomasi ve aşk stratejisinin profesörü rolü oynayan Rus aristokratlar, Cizvit entrikalarının hepsinden haberdar olan Jansenist⁴⁰

39 Fransız Devrimi ve onu izleyen Napolyon savaşları döneminde kuvvetli bir sarsıntı geçiren Avrupa monarşilerinin 1812'de Napoleon'un sürgüne gönderilmesinin ardından güçlenerek Avusturya, Prusya ve Rusya'nın önderliğinde 1815'te başlattığı, Kutsal İttifak adı altında krallığın "yeniden" tesis edilmesi sürecine Napolyon sonrası Fransa da 1818'de dahil olmuştur.

40 17. yy başında Hollandalı din adamı Cornelius Jansen tarafından Fransız Katolik kilisesi içerisine kurulan hizip.

rahipler, devlet sırları konusunda uzman İtalyan komplocular, ya da soylu ailelerin sırlarını günü gününe takip eden Parisli akademisyenler. Üstelik, bir piskoposluk veya bir vergi müfettişliği kadrosu elde etmek için gereken manevraların, eski nizamı geri getirmek isteyen tutucuların komplolarının, ve en aman vermez iffetleri zorlamak için muntazaman gönderilmesi gereken elli-üç mektubun hiçbir ayrıntısını bizden esirgemez. Daha sonra, *Lucien Leuwen*'de bir seçimin nasıl "düzenleneceğini", bir kabinenin nasıl devrileceğini bize uzun uzadıya açıklayacaktır. Eric Auerbach gibi seçkin bir yorumcunun *Kızıl ve Siyah*'ı romansal gerçekçiliğin tarihinde bir dönüm noktası olarak görmesi boşuna değildir. "Modern zamanlara özgü ciddi gerçekçiliğin, insanı siyasi, iktisadi ve toplumsal açılardan sürekli evrim halindeki küresel bir gerçeklikle sarmallanmış olarak temsil etmeye mecbur olduğu düşünülürse –bugün hangi roman veya filmi ele alırsak alalım durum budur–Stendhal bu akımın kurucusudur."⁴¹ Kitabı çevreleyen koşullar onun bu analizini haklı çıkarmış gibi görünüyor. Romanın yayımlandığı 1830 yılı, Bourbon ailesinin son fertlerinin üç gün içerisinde Paris halkı tarafından şehirden kovulduğu yıldır. İki yıl sonra Balzac'ı yazar olarak üne kavuşturacak olan *Tılsımlı Deri*'de banker Taillefer'in gazeteciler için verdiği ziyafette resmedilen burjuva kanaat önderleri sultasına dair tablo, *Kızıl ve Siyah*'ta tasvir edilen aristokrat ve ruhban sınıfının alicengiz oyunlarına tam bir mukabele niteliğindedir. Burada, ilahi yetkilerle donanmış kralın devrilişi ile büyük roman türünün –Devrim sonrası toplumun işleyişini tasvir etmek suretiyle yeni edebiyat içerisinde dönün geleneksel şiir türlerine ayrılmış olan yere yerleşen bu edebi türün– yükselişi arasındaki rastlantıyı gözden kaçırmak mümkün müdür? Peki ya bu yükselişin yüksek sosyetei fethetmek için yola çıkan küçük plebin hikâyesiyle başlaması göz ardı edilebilir mi?

Gelgelelim edebi bir türün yükselişiyle bir sınıfın yükselişi arasında gerçekleşeceği vaat edilen örtüşme çok geçmeden muğlaklaşır. 1830 Temmuz'unda gerçekleşen devrim, soyluların geçmiş özlemi ile Ciz-

41 Eric Auerbach, *Mimesis. Batı Edebiyatında Gerçekliğin Temsili*, s. 463.

vitler'in entrikalarından oluşan topluma meydan okuyan azimli plebin öyküsünü daha şimdiden boşa çıkarır. Pek çok eleştirmen kitap yayımlandığı sırada bu noktayı vurgulamaktadırlar: bir diplomat olan yazarın dünyaya dair bilgisi, alaşağı edilmiş bir dünyaya dair bir bilgidir.⁴² Ne var ki kitabı meydana getiren dünya ile matbaadan çıkan kitabın kendini içinde bulduğu dünya arasında, Temmuz günlerinde meydana gelen bu kopuş, pek fazla önem taşımaz. Anlatının yapısı, karakterin güttüğü mantık ve toplumsal makinenin işleyişi arasında gerçekleşeceği beklenen çakışma, zaten hikâyenin kendi içinde iflas etmiştir. Roman boyunca kahramanın hareket, söz ve tavırlarını an be an hesap etmesine tanık oluruz. Toplumun çeşitli zümrelerinden temsilcilerin –üç beş kuruş fazla kazanmanın peşinde, okuma-yazması olmayan bir marangoz; piskoposluk peşindeki bir başrahip; kiliseden ödenek ve imtiyaz koparma peşindeki taşralı bir burjuva, romantik macera hayalleri kuran genç kız– kahramanın çevresinde durmadan amaçlar ve araçlar hakkında hesap yapmasına tanık oluruz. Nihayet yazarın kendi akıl yürütmesini hiç durmadan karakterlerinkiyle karıştırmasına, ve onlar için cömertçe hazırladığı, dünyada başarı elde etmenin yollarına dair bu bilgiye dayanarak karakterlere ahkâm kesmesine tanık oluruz. Gelgelelim silahı ateşlediği anda bütün hesaplar, bütün o akıl yürütmeler durur. Adı-sanı duyulmadık taşralı bir Cizvit'in ağzından yazılan reddiye mektubu, aynı anda Julien'in, Mathilde'in ve Mole Markisi'nin düşlerini yerle bir etmiştir. Derken hiçbir şekilde önceden haber verilmeyen ve gerekçesi belli olmayan bir dizi olay birbiri ardınca gelir; üstelik bütün bunlar, şimdiye dek iki aşışın birbirine gösterdiği en ufak tavrın tasviri için gerekmiş olandan daha kısa bir anlatı süresine sığdırılır. Julien, Mathilde'in yanından ayrılır, Verrières'e doğru yola çıkar, bir

42 “Bir Hint kaktüsü gibi, yeni bir uygarlık bir gecede patlayıverdi. Eğer sanatsal imgelemeniz aristokratik debdebeden, finansal planlamadan ve yaralı öz-sevgiden oluşan, ki bunun Cizvitlerinin ayaklarının dibinde ya da kongre bürokrasisinin asabi ellerinde olması pek de fark etmez, bir topluma dayanıyorsa; modellerinizi bilmeyen, resimlerinizi bir kaldırım taşı ile mahveden ve Temmuz çamuruyla renklerinizi pisleten bir çağdan nasıl bir empati umabilirsiniz ki?” ‘Le Figaro, 20 Aralık 1830, del Litto'da, çağdaş basının gözetimi altında, alıntılan Stendhal, s. 585.

tabanca satın alır, Madame R  nal'i vurur, sonra hiç kımıldamadan durur ve Madame R  nal'e tek bir an bile eylemine dair en ufak bir açıklama yapmaya çalışmaksızın, içinde onunla nihayet kusursuz mutluluğu bulacağı bu hapishaneye götürülmeye, hiç karşı koymadan, razı olur. Teti in  ekilme gerekçesi okur açısından nettir kuşkusuz; Madame de R  nal'in imzasını taşıyan reddiye mektubu yol açmıştır buna. Fakat bu gerekçe hiçbir şekilde Julien'in düşünce ve duygularıyla ilişkilendirilmiş değildir. İli kilendirilmez, çünkü böyle bir ilişki kurmak kesinlikle mümkün değildir. Zira bu ana dek yazarın kahramanla i  birliği içinde yapt ı hesapların en  onemsizi bile, kahramanı, içinde bulunduğu durum karşısında verilebilecek en saçma tepki olan bu eylemden alıkoy-mak için yeter de artardı.

Böylelikle, bütün entrika ağını nihayete erdiren bu eylem, aynı zamanda amaç ve araçlara dayanan stratejiyi, neden ve sonuçlara dayanan anlatı mant ı ını da tümüyle yerle bir ederek ortadan kaldırır. Bu hamle, hırslı plebi, gerek nedensel bir akıl yürütmeden, gerekse ele geçirme gayesinin ait olduğu zamansallıktan kesin bir biçimde koparmıştır. Eylemin, "gerçek şeylerin," "aristokrat yürekler"le, yani geçmişte kalan dünyanın temsilcileriyle ilgili bir mesele olduğunu söylemektedir bize Stendhal. Mathilde, Lig devrinin⁴³ asi genç bey-zadelerine hayran olan bu genç kadın, bu hakikatle yalnız ba a çıkacaktır, her ne kadar eyleme duyduğu asil tutkuyu sergileyebileceği tek mecra, bayağı bir cenaze töreni düzenlemekten ibaret olsa da (gerçi, yeni toplumun eylem adamlarının elinden de daha fazlası gelmeyecektir. Balzac'ın yaratımında Ferragus'un kızının gömüldüğü  a aali t -

43 Fransa'da 16. yy'ın son çeyreğinde Katolikler ve Huguenot'lar (Lorrain'li Guise ailesi tarafından temsil edilen Fransız Protestanları) arasında ba   steren  atı ma, Polonyalı Fransız kralı III. Henri'nin 1568 yılında Protestanlar'a geniş imtiyazlar tanıyan Beaulieu Fermanını ilan etmesi üzerine sert bir mecraya girer. Katolik kilisesi ve çok sayıda yerel d kalık, Guise ailesinden I. Henry liderliğinde krala karşı Katolik Lig adı altında biraraya gelir. İlk kral karşısında güçlenen hareket bir aralık İspanyol kralı II. Filip'in de desteğini alarak g  lenmi se de uzun yıllar süren mücadele 1595'te IV. Henri'nin ayaklanmaları tümüyle bastırmasıyla sonuçlanmıştır ( .n.).

ren On Üçler'in⁴⁴ en büyük başarısı olacaktır). Sansasyonel bir suç işlediklerinde bile toplumun iki haftaya kalmadan unuttuğu silik varlıkları tam anlamıyla mutlu kılabilen ideal yaşam işte budur. Kendisini sonsuz zanneden Devrim öncesi toplum, bu al ipek tenli, kaba saba tavrılı, sonradan görme köylülerle ara sıra bir parça gönül eğlendirmekten –ister erotik yolla, isterse anlatı yoluyla olsun– pek hoşlanır, işi bitince de onları istediği an tarlalara geri gönderebileceğini bilirdi. Fakat yeni toplum, rahiplerden aldıkları derslerle birer Latince uzmanı kesilen, Napolyon'un başarı hikayelerini dinleyerek hırslanan ve genç kızların cazibesine kapılıp gelen bu işçi çocuklarıyla masum oyunlar oynamaya bundan böyle kalkışamaz. Onların bu azmine ayırabileceği en geniş yer, bir üçüncü sayfa haberidir. İşin aslı, *Kızıl ve Siyah*'ın konusu da iki gazete haberinden, yayın hayatına daha yeni başlamış olan, ve halkın çocuklarının zekasına ve tehlikeli enerjisine delalet eden suç haberlerinin arşivini oluşturan *Gazette des Tribunaux*'da çıkan iki tuhaf suç hikayesinden ilham almıştı. Bu iki haftalık saltanat, azimli pleblere vaat edilen gerçek sondu, Julien ise kendisini zamandan koparıp alan düşün katışıksız hazzını bu saltanatta tercih etmişti. Ve bu emsal niteliğindeki yazgının öyküsünü anlatan kitabın bitişi de, tıpkı Julien'in yaptığı gibi, toplumu bir on beş gün kadar oyalayan bu üçüncü sayfa haberini, içinde bulunulan anın saf hazzından soyutlamaktan fazlasını yapamazdı.

Ne var ki bu bitiş, bizi başlangıca geri döndürüyor. Aslında Julien'in kalbi baştan beri bölünmüş durumdadır, keza romanın kendisi de.

44 *On Üçler'in Hikâyesi (Histoire des Treize)* Honoré de Balzac'ın 1833-1839 yılları arasında yayımlanan ve Devont'ların Şefi Ferragus, Langais Düşesi ve Altın Gözlü Kız adlı üç kitaptan oluşan romanıdır. Kitabın kapak yazısında On Üçler şöyle tarif edilmekteydi: bu on üç adam, aynı duyguya eşit derecede gönül vermiş, aynı fikre sadık kalmak için büyük bir enerjiyle donatılmış, çıkarları birbirine ters düştüğü anda bile asla birbirlerine ihanet etmeyecek kadar dürüst, onları birbirine bağlayan kutsal bağ gizleyecek kadar siyasi, kendilerini bütün yasaların üstüne çıkaracak denli güçlü, her işe girişecek denli dayanıklı, ve neredeyse her zaman planlarında başarılı olacak kadar şanslı." (ç.n.).

Bir yanda *Mémorial de Sainte-Hélène*'i⁴⁵ okurken genç adamın içinde filizlenen büyük tasarımlar vardır, diğer yanda ise Mösyö Rénal'in evinde geçen hayatı hareketlendiren “küçük hadiseler.” Fakat bu “küçük hadiseler” de kendi içlerinde iki türdür: bunlardan bazıları –sözgelimi koltuğun şiltesinin tamir edilmesi ya da bir makasın düşmesi gibi, Madame de Rénal'i istemeden Julien'in işbirlikçisi haine getiren olaylar– küçük nedenlerin büyük sonuçlara yol açmasını öngören klasik mantığa uyar. Diğer bazı olaylar ise, herhangi bir neden-sonuç, amaç-araç zincirinin parçası değildir. Tam aksine, salt hissetmenin mutluluğu, salt varolma hissi adına bu zinciri askıya alır: kırdı bir piknik, bir kelebek avı veya bir yaz akşamı rüzgâr hafifçe uğuldarken bir ıhlamur ağacının gölgesinde oturmanın hazzı gibi. Küçük olayların bu heterojen örgüsü içinde büyük tasarımlar, iki farklı mantık arasında bölünür: bir yanda Julien'in *vazifesi* vardır; ona kendisini hor görenlerden intikam almayı, bunun için de efendisinin karısının efendisi haline gelmeyi emreder; diğer yanda ise parçalanmış bir duyusal anın salt mutluluğu durur: kocaman ıhlamur ağacının altında akşamın ılıkılığı içinde bir elin kendini bir diğerine bırakışı. Julien ile Madame de Rénal arasındaki ilişkinin hikâyesi baştan sona, bu *vazife* ve bu haz arasındaki gerilimden oluşur. Gelgelelim bu kurgusal gerilim, bireysel duygulardan ibaret bir mesele değildir. Aslında, pleb'in boyunduruktan kurtuluşunun iki ayrı biçimi arasındaki tezatı ortaya koyar: konumların alaşağı edilmesi, veya bu konumların bizzat işleyişinin askıya alınması. Julien'in zafer kazandığı an, savaşmaktan vazgeçtiği andır; Madame de Rénal'in dizlerine kapanıp ağlayarak bir duygunun saf eşitliğini paylaştığı andır. Bu mutluluk ancak, zafer kazananın o “işbilir” tavrını tamamen bir yana bırakması, sevgi “nesne”sinin de artık hiçbir şeyin nesnesi olmaması, her tür toplumsal belirlenimden soyutlanması, amaçlar ve araçlar arasında ilişki kuran her tür mantıktan azat olması koşuluyla mümkündür. Julien'in

45 1812'de Karayıpler'de bulunan St. Hélène Adası'ndaki sürgün yıllarında Napolyon ile bir dizi mülakat yapan de las Cases tarafından kaleme alınan, Napolyon'un çocukluk yılları ve askeri seferlerinin ayrıntılarıyla anlatıldığı ve Bonapartizm'in genel ilkelerinin tanımlandığı eser 1823'te basılmıştır (ç.n.).

Madame de Rénal ile Vergy'deki kır inzivasında yaşadığı, işte böyle bir mutluluktur. Paris'in ve büyük umutlarının yolunu tuttuğu sırada vazgeçtiği şey de budur. Hapishane hücrelerinde, yani ölümden başka hiçbir şeyi beklemediği yerde bunu tekrar bulacaktır. Bu mutluluk çok basit bir formülle özetlenebilir: insanın hesap yapmayı, irade sergilemeyi ve beklemeyi bir kenara bıraktığı, hiçbir şey yapmamaya karar verdiği zaman ulaştığı o duyuşsal deneyimin tadına varmak.

Julien'in hücrelerinde ya da hapishanenin tıraşında tadına vardığı bu pleb cennetinin kökenine inmek zor olmasa gerek. Yetmiş yıl önce, Jura Dağlarının karşı tarafında, bütün bir öğleden sonrayı Bienne Gölü üzerindeki sandalının dibine uzanarak geçiren o diğer zanaatkâr çocuğu, Jean-Jacques Rousseau'nun tadına vardığı gökyüzünün ta kendisidir bu. Toplumun dışladığı bu pleb'in orada bulduğu sığınak, kendisine kucak açan bir hapishanedir adeta: “Beni endişeye sürükleyen bu meşum önsezilerle cebelleşirken bu sığınağı daimi bir hapishaneye çevirmek isterdim, hayatımın sonuna dek beni tutsak edecek, kurtulmaya dair en ufak ihtimal ve umudu içimden söküp atacak, karayla bağlantı kurma ihtimalini bana hepten yasak edecek bir hapishane; dünyada olup bitenlerden beni öylesine koparsın ki öyle bir dünyanın varlığını dahi unutayım ve onlar da benim varlığımı unutsunlar.”⁴⁶ Romandaki katilin mahkum edildiği “gerçek” hapishane, dostları tarafından lanetlendiği söylenen adamın içinde yaşamını sona erdirmeyi umduğu metaforik hapishaneyle fazlasıyla benzerdir. Genç Fabrice del Dongo'nun –ki *Parma Manastırı*'nin okuru, onun, Fransız Devriminin aralarından generaller yetiştirdiği halkın çocuklarından birinin zina sonucu doğan oğlu olduğunu düşünmeye davet edilmektedir– Clélia'nın penceresine bakarken, dünyanın alicengiz oyunlarının, bir rahibin elde edebileceği zaferin ve kadınlara sahip olmanın asla boy ölçüşmeyeceği bir mutluluğun tadına vardığı yer de yine bir hapishanedir. Marangozun oğlu taraçada puro içer, markizin oğlu ise marangozluk işleriyle uğraşır ve bu ona gökyüzünden kendine ait olan o kareyi ve pencereden

46 Jean-Jacques Rousseau, *Yalnız Gezenin Düşleri, Beşinci Yürüyüş*, Gallimard, s. 1041.

kuş kafesine bakan bir manzarayı bahşeder. Bu rol değişimi aynı uğraş (yahut aylaklığa) geri dönmek anlamına gelir: içinde bulunulan an dışında hiçbir şey düşünmemek, yalnızca varoluşun saf duygusunun tadına varmak, ve son olarak, yalnızca bunu eşit derecede hissiyatlı bir başka ruhla paylaşmanın hazzını duymak. Cenevreli saat imalatçısının oğlu bu hazzın mahiyetini çok açık bir şekilde tasvir etmiştir: “paha biçilmez aylaklık, bütün güzelliğine doymaya çalıştığım bu hazların başında gelir ve en önemlisidir; burada kaldığım süre boyunca yaptığım herşey, kendini aylaklığa adanmış bir insanın keyifli ve zaruri uğraşından başka bir şey değildi.”⁴⁷

Bu masum aylaklığın yıkıcı gücünü de sezmemiz gerekir. Aylaklık, tembellik değildir. *Otium*’dan zevk almaktır. *Otium*, insanın hiçbir şeyi beklemediği zamandır; içinde bulunduğu koşullardan çıkma endişesiyle daima bir tehlikenin veya dalaverenin sonucunu beklemeye mahkûm olan pleb’in tam da men edildiği türden bir zaman. Hiçbir işle uğraşmamak değil, uğraşlar veya meslekler arasındaki hiyerarşinin ortadan kaldırılmasıdır bu. Patrisyenler ile plebler arasında ta antik dönemden gelen karşıtlık, aslında her şeyden önce “uğraşlar” arasındaki farklılıktan ileri gelir. Ömrü doldurmanın bir yolu olan bir meslek, aynı zamanda bedenlerin ve ruhların varlık tarzını tanımlar. Patrisyenlerin uğraşı, *eylemde* bulunmak, büyük tasarımların peşinden gitmektir; bu sırada elde ettikleri şahsi başarı, büyük toplulukların kaderini de tarif eder. Pleblerin uğraşı ise *yapmaktır*; kullanışlı nesneler imal etmek ve kendi yaşamlarını idame ettirmek için zorunlu olan ihtiyaçları karşılayacak hizmetleri ifa etmek. Julien Sorel ve Fabrice del Dongo’yu şekillendirmiş olan devir, antik dönemden kalan bu hiyerarşinin altüst edilmesine tanık olmuştur. Genelde bu devrin yalnız en bariz özelliği akıllarda kalır: *eylemde* bulunmak isteyen halk çocuklarının, devrimci bir terör estirmek pahasına cemiyetlerin büyük tasarımlarında söz sahibi olmaya kalkışması. Bu terörün sorumluluğu ise bir çırpıda *Toplumsal Sözleşme*’nin yazarına havale edilir. Oysa eşitlikçi devri-

47 A.g.y. s. 1042.

min bu denli iyi idrak edilmemiş olan bir başka veçhesi daha vardır: insanın *hiçbir şey yapmadığı* bir duyusal deneyimin teşvik edilmesi, ki eski düzenin zevk-ü sefa ehli ve emekçiler olarak ikiye ayırdığı, yeni düzenin de benzer biçimde etken (aktif) ve edilgen (pasif) yurttaşlar olarak ikiye ayırdığı insanlara eşit olarak sunulan bir deneyimdir bu. Bu askıda kalma durumunu, bilmenin ve hazzın hiyerarşilerinden ve çıkarlarından azade olan bu duyusal hali Kant, estetik yargının öznel evrenselliğinin nesnesi olarak tarif etmişti. Schiller ise bunu biçim ve içerik arasındaki eski karşıtlığı ortadan kaldıran oyun güdüsünün nesnesi kılmıştı. Kant, bir kavramı bulunmayan bu evrensellikte, şimdiye dek birbirine yabancılaşmış olan sınıfları birleştirmeye elverişli yeni bir tür ortaklaşalık hissinin (veya ortak duyunun) ilkesini bulmaktaydı. Schiller ise, bu duyusal eşitlikten yeni bir özgürlük ilkesi çıkararak siyasi kurumların şiddete başvuran devrimine karşı insanlığın estetik eğitimini savunuyordu. Fakat her ikisi de, çıkardan ve ilgiden arınmış bu duyusal hali ilk kez teorileştiren kişinin adını gizlemiyorlardı. Bunu her ikisinden de önce “düş” adı altında teorileştiren kişi Rousseau’ydu.

Stendhal’ın pek fazla Kant ve Schiller okumuşluğu yoktu. Öte yandan *Yeni Héloïse*’in yazarı, onun gençlik döneminde tutkularının kaynağı, olgunluk döneminde ise durmadan akıl yürüten aşıkları ve köylü saflığına düzdüğü övgüler nedeniyle tiksintisinin hedefi olmuştu. *Toplumsal Sözleşme*’nin yazarına gelince, çapulculara ilham vermiş olmakla itham edilmesinden ötürü değil, ancak tek biriyle bile rastlaşmadığı için onda daha da derin bir takıntı halini alan şu Manhattan’lı mağaza sahipleri ve zanaatkarların iktidarı ile özdeşleştirdiği bir demokrasinin babası olmasından dolayı Stendhal’ın nefretini kazanmıştı. Gelgelelim *Toplumsal Sözleşme*’nin yazarını reddetmekle, *İtiraflar*’ın ve *Yalnız Gezenin Düşleri*’nin yazarını gözden çıkarmış olmuyordu. Stendhal yurttaş eşitliğine boş verir ama, o diğer tür eşitliği en üstün fayda olarak tanımlamak adına yapar bunu –sınıf farkını da, seçkin zümrenin bütün o dalaverelerini de onun için bir alay konusuna dönüştüren, varoluşun ve paylaşılan duyusal anın o saf hazzının eşitliği. Julien de, Fabrice de,

hapishanede pleb'in en derin hazzını eşit derecede tadarlar; sandalına uzanmış Rousseau'nun da tattığı, gelecekte hiçbir şey beklemeden, ne geçmişe dair bir pişmanlık veya hayıflanma, ne de geleceğe dair herhangi bir korku ya da umuttan eser olmayan, kesintisiz şimdinin tadına varmaktan doğan hazdır bu. Madame de R  nal'in "fethi"ne giden adımların her birinde *  tiraflar*'ın yazarının dile getirdiği olağandışı duygusal anların izlerine kolayca rastlanabilir: tıpkı Madame de Warens gibi, zanaatkâr bir adam ile onun   len karısından olan oğlu için evinin kapılarını ardına kadar a  an ana   bir kadın; ünlü bir   ilek toplama sahnesini hatırlatan kelebek avı partileri; kırdı piknik yapılan bir günün ak  şamında tutulan, sonra bırakıverilen bir el, tıpkı Matmazel Galley'ninki gibi; gözyaşları içinde kapanılan dizlerin çağrıştırdığı, Turin'de Madame Basile'in dizlerine yaslanarak sessizlik içinde geçirilen bahtiyar bir an... Aynı   ekilde, Fabrice'in sevdiği kestane ağacında, genç Jean-Jacques'in çok sevdiği ceviz ağacının izlerini görmek zor değildir; tıpkı Bienne G  l   kıyısındaki ak  şamların, C  me G  l   kıyısında geçirilen, ve kıyıda düzenli aralıklarla kırılan küçük bir dalgadan başka etraftaki mutlak sessizliği bozacak hiçbir şeyin olmadığı o ak  şamdan izler taşıması gibi.

Burada önemli olan nokta, roman yazarı Stendhal'in gençliğinde kendisini heyecana sürüklemiş olan bir yazar karşısında muğlak bir tavır sergilemesi değildir elbette. Filozofun   ocukluk hatıraları ve d    lerinin, Napoleon'un hayranı ve generallerinden birinin oğlu olan kahramanın girişimlerini anlatan bir aksiyon romanının tam ortasına taşınmasıdır dikkat çekici olan. Bu kurmaca anlatıların tanıklık ettiği şey, roman biçiminin ortaya çıkışı ile pleblerin yeni toplum içerisindeki yükselişi arasındaki girift ilişkidir. Aslında bu ikisinin birbiriyle çakışması, yalnızca tuhaf bir kazanç-kayıp dinamiği aracılığıyla olur. Topluma meydan okumak için yola çıkan duygusal pleb, kendisini tatmin edebilecek yegâne mutluluğu –bir hissin veya bir duygunun salt paylaşılması yoluyla erilen eşitlik hali içerisinde meslekler arasında varolan hiyerarşinin ortadan kaldırılmasından doğan mutluluk– feda

etmek pahasına amacına ulaşır. O diğer tür eşitliğe ulaşmak için göğüs gerilmesi gereken acılara ve kandırmacalara yazgılıdır, kendisini buna adanmıştır: aşağılanmanın intikamını almak anlamına gelen, toplumda belirli bir konuma sahip olan veya olmaya çabalayan, bir nüfuz sahibi olan veya olmayı arzulayanların dalaverelerinden örülü ilişkiler ağı içerisinde aranan bir eşitlik. Genç soyluların en ahmağı, pleblerin en yeteneklisini içinden sıyrılıp geldiği sefil koşullara geri yuvarlamak için gereken araçlara daima sahip olacaktır. En kıdemsiz bir Cizvit papazı, onun en gözü pek girişimlerini yerle bir etmek için gerekli silahları daima elinde bulunduracaktır. Zira bu berikiler, duysal mutluluğu, toplumsal başarıya çoktan feda etmişlerdir. Kibirli bir başarıyla alay etmekte usta Rus aristokratlar bütün meseleyi veciz bir sözde özetlerler: Julien'i, doğuştan "o anda hissettiklerinin fersah fersah uzağında görünen" soğuk bir çehreye sahip olmasından dolayı kutlayarak, onu "kendisinden beklenenin daima tam aksini" yapmaya teşvik ederler.⁴⁸ Başarının şaşmaz reçetesi görünümü altında mutluluğa asla kavuşmanın yolu bundan daha iyi tarif edilemezdi. Zira mutluluk ancak, bekleyecek hiçbir şeyin, olduğundan farklı görünmek için hiçbir nedenin kalmadığı şimdiki anın duyusunda varolur.

Karakterlerin talihsizliğinin genelde kitapların başarısına yol açtığı doğrudur. Aristoteles'e göre tragedyanın konusunu oluşturan önemli kişilerin başlarına gelen talihsizlikler için geçerlidir bu tespit. Don Quixhote'nin, başka bir devrin kahramanlıkları peşinde katettiği yolda yaşadığı uyanışlarda, mevcut koşullar ile duyguların birbirine karıştırıldığı modernliğe özgü o halden istifade eden Tom Jones veya Jacob'un durumunda, hatta Tristram Shandy'nin olaysız maceralarında da geçerlidir aynı kural. Atlattığı badirelerin sonunda karaktere mutluluk bahşedip etmemek yazara kalmıştır. Asıl önemli olan, bu badirelerle romanın izlediği dolambaçlı hat arasındaki uyumdur. Balzac *Tılsımlı Deri*'de, modern köy çocuklarının maceralarını, eski devrin soylularının maceralarının bir uzantısı olarak resmeden bu yıllık

48 Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*, s. 599.

hattı benimsediğini ilan eder. Fakat daha birkaç sayfa ileride, herhangi bir romanın, bir üçüncü sayfa haberinin soğukkanlı satırlarında sergilenen dehayla boy ölçüşebileceğinden kuşku duyacaktır: “Dün, saat sabaha karşı dörtte, genç bir kadın kendisini Pont-des-Art köprüsünün üzerinden Seine Nehri’ne attı.”⁴⁹ Ne var ki romana bundan böyle meydana okuyan şey yalnızca mutsuzluğun değil, bir o kadar da mutluluğun mantığıdır. Fabrice’in yüzüne bakmaya bile haddi olmadığı o kadınla baş başa, üç yıl boyunca günlük güneşlik bir mutluluk yaşaması söz konusu olduğunda yazar, “tek kelime dahi etmeden bu faslı geçmek” için okurundan izin ister.⁵⁰ Kahramanı mutlu eden şey hakkında söyleyecek tek sözün olmayışı, romanın malzemesini oluşturan şeyin, kahramanın başarısını ve yenilgisini belirleyen dünyevi dalaverelerin çetelesini tutmaktan ibaret olduğu anlamına gelir.

Clélia ile birlikte geçirilen bu geceler hakkında sessiz kalmak, yazarı tam da, Clélia’nın babası “liberal” Conti’nin hesapları, Moska’nın bahneleri, Ranuce-Ernest’in şantajı, ya da mali müfettiş Rassi’nin dalavereleri hakkında çok şey söylemek zorunda bırakır. Gelgelelim zamanın bu şekilde bölünmesi, yazarın topluma dair bilgisini oluşturan komplolar ve karşı-komplolar silsilesini daha baştan boşa çıkarır. Plebin yeni mutluluğu, hiçbir şey yapmamanın mutluluğu, romanı iki parçaya ayırır. Burada Lukacs’ın yaptığı gibi yitirilen bir bütünlük için yas tutan bir ruhtan söz etmeye hiç gerek yoktur. Yitirilen şey, eski bölüşüm düzeni, yani iki farklı anlatı mantığı arasında eskiden varolan hiyerarşidir: bir yanda trajik şiire özgü, eylemler zincirinin soylu mantığı, diğer yanda ise, birbirine karışan koşullar ve üst üste binen olaylardan oluşan ve romanı böylesine eğlenceli kılan bayağı mantık. Devrimci altüst oluş ve imparatorluk destanının ardından gelen “maddi çıkar” toplumunda nedensel mantıklar arasındaki ayrım artık geçerliliğini yitirmiştir. Bu yüzdendir ki Victor Hugo gibi çağın yazarları, zaman örgüsünün

49 Honoré de Balzac, *Tılsımlı Deri*. Çev. Vahdet Güntekin. İstanbul: Hayat, 1968.

50 H. B. Stendhal, *Parma Manastırı*. Çev. Nesrin Altınova. Remzi Kitabevi: İstanbul, 1985.

yerine mekânsal eşzamanlılığı koyan, ve soyluların ihtişamına, karanlık adamların tezgahlarına, bohemlerin eğlenceleri ve pleblerin yeni cenete dahil olma hevesine aynı sahnede yer verecek olan yeni ve büyük bir edebi türün hayalini kurmaktadırlar. Bu yazarlara göre, türlerin karışımından oluşan ve koşulların birbirine karışmasını, örneğin ihtişamlı eylemlerle mahrem duyguların iç içe geçmesini temsil eden bu yeni tür, tiyatrodur; kısacası “yaşamda birbirine karışmış olanın sahnede de iç içe geçmesi”dir söz konusu olan: “şurada bir ayaklanma, öte tarafta bir aşk dedikodusu.”⁵¹

Fakat her şeyi içermesi ve bir araya gelmiş olan topluluğu eğitmesi beklenen bu geleceğin edebi türü, ilan edilmekten öteye geçemeyecektir. Yeni toplumun içinden doğan edebi tür, tiyatronun kamusal sahnesinde cereyan etmeyecek, aksine, bireylerin tek başlarına okudukları, ve içinden kendi paylarına ne gibi bir hisse çıkardıklarını kimsenin bilmediği bir yazım türünde, romanda ifadesini bulacaktır. İçinde her şeyin söylenebildiği, her şeyin temsil edilebildiği bir türdür bu aynı zamanda: toplumsal tabakalaşma, bunun şekillendirdiği karakterler, bunu yansıtan yaşam alanları, orada dolaşıma giren tutkular ve dalavereler. Gelgelelim bu her şeyi denetleme arzusu, daha baştan tuhaf biçimde bir güçsüzlükle damgalanmış gibidir. Bizi modern metropolün bütün toplumsal çevrelerinde dolaştırmak isteyen Balzac, “bütün salonlarda ayağı olan, kolu bütün çelik kasalara uzanan, her caddede dirseğine çarptığınız, kafalarını her yastığa koyan”⁵² akıl almaz bir komplocular topluluğunu polisiye roman türünden ithal eder. Fakat iflah olmaz On Üçler topluluğunun hikâyesini oluşturan üç bölüm, girizgahlarla sona eren üç fiyasko öyküsünden başka bir şey değildir: altın gözlü kız “veremden ölür;”; bir zamanlar yaman bir kadın olan Langeais düşesi, suya fırlatılabilecek bir kadavra ya da okunup bitmiş bir kitaptan başka bir şey değildir artık; Dévorant’ların şefi olan Ferragus ise sonunda,

51 Victor Hugo, *Marie Tudor*’a önsöz, Gallimard, s. 414

52 H. De Balzac, Devont’ların Şefi Ferragus’ya önsöz. *İnsani Komedi*’de içinde, Gallimard, s. 792.

bir golf turnuvasını izlemekten başka yapacak işi olmayan, taştan bir heykele dönüşür. Bu kerametinden sual olunmaz komplocular cemiyyetinde tekrar eden fiyaskolar arasında yazar, bize çok daha radikal bir eylemsizlik mantığını bir anlığına gösterir: “en yukarıdan en aşağıya, toplumun bütün tabakalarını kat edebilmek için kanatlar geliştirmişken toplum içinde herhangi bir şey olmayı hor gören, çünkü istese her şey olabilecek olan bu adsız-sansız krallar.”⁵³

Her şey olabilecek olmak ve bu yüzden hiçbir şey yapmamak, hiçbir yöne meyletmemek. İşte bundan böyle her şeye ilgi duyabilen, kralların oğullarıyla köylü kızlarını, muktedirlerin büyük girişimleriyle taşra kasabalarındaki ev içi yaşamına renk katan ufak tefek olayları eşit biçimde ele alabilen bu edebiyatın çıplak olarak ortaya koyduğu rahatsız edici mantık budur. Filozof ve eleştirmenler bu kaderine razı olma halinin örnek bir figürü olarak kâtip Bartleby’nin “yapmamayı tercih ederim” sözünü öne çıkarmışlardır. Ama kâtip Bartleby’nin bu “yapmama tercihi,” elinde divit ve karbon kâğıdı tutan o diğer kâtibin, Mole Markizi’nin sekreterinin akıldışı eyleminin karşısından başka bir şey değildir. Julien ise kaderinin belirleneceği anda herhangi bir tercihte bulunmaz: içinde daima tercihte bulunmak, daima tercihlerinin sonuçlarını hesap etmek, siyaset, savaş, veya aşk stratejileri konusunda iyi örnekleri daima taklit etmek gereken bu alemin dışına çıkarmıştır kendisini. Akla aykırı tek bir eylemde bulunmak pahasına karşı kıyıya, “ideal yaşam”ın tarafına, “hiçbir şey yapmama”nın mümkün olduğu tarafa geçmiştir. Bartleby’yi benzersiz bir figür gibi öne çıkararak ondan, Deleuze’nin yaptığı gibi, yeni bir İsa türetmek gereksizdir. “Yapmamayı tercih etmek” alışlageldik olanın dışında bir mizacın tekilliği olmaktan çok, insanlık durumu üzerine genel bir derstir. Eski edebiyatın tercihleri ile bunların üzerinde temellendiği hiyerarşileri altüst eden bu edebiyatın yasasıdır. Hiçbir durum, hiçbir konu veya kişi bir diğeri karşısında “tercih edilme”ye layık değildir. Herhangi bir şey ilgi çekici olabilir, herhangi bir karakterin başına herşey gelebilir, eli divit

tutan adam herhangi bir şeyi kopyalayabilir. Yeni edebiyatın bu yasası kuşkusuz diğer bir icat karşısında askıya alınır: herhangi bir kimse eline diviti alabilir, herhangi tür bir zevkin tadını çıkarabilir ve herhangi bir ihtirası içinde büyütebilir. Edebiyatın, hayalinde canlandırdığı bu yüksekten uçan dalavereciler cemiyetine –entrikalarını boşa çıkarmak pahasına– bahsettiği bu her şeye kadir olma durumu, avam sınıfının toplum düzeni içerisinde hiçbir yeri olmadığından eninde sonunda bu düzen içinde bir baltaya sap olmaya mecbur olduğunu söyleyen dünün manifestoları ile, yarının “Biz hiçbir şey değiliz, her şeyiz” diyecek olan proleter şarkılarının diğer yüzüdür.

Her şeyi isteyen bu hevesin, büyük anlatılar çağına ait olduğu sıkça söylenmektedir. Toplum düzenine –veya düzensizliğine– dair büyük ifşaatların, tarihin ereksel (teleolojik) niteliğinin ve evrim bilimi üzerinden temellenen dünyayı dönüştürme stratejilerinin ilan edildiği çağdır bu, kuşkusuz. Aynı zamanda, bir toplumu boydan boya kucaklamak, bütün katmanlarını katetmek, örnek bir aile veya bireyler ağı üzerinden toplumsal dönüşümün yasalarını göstermek iddiasıyla ortaya çıkan büyük roman döngülerinin de çağıdır. Ne var ki sosyalist siyasi anlatı ile “gerçekçi” edebi anlatı arasındaki bu dayanışma daha ilk anda iflas etmiş gibidir. Yazıda her şeyin mümkün olduğu iddiasıyla, içerisinde her şeyin mümkün olduğu bu yeni toplumsal yaşamı keşfe çıkan edebiyat, üzerinde tam bir hakimiyet kurulabilen o büyük toplumsal anlatıyı, kendi kendini imha etme noktasına taşır gibidir. Julien Sorel mutluluğu ancak ölümüne ramak kala hapishanede, toplumda yükselmeye olanak veren bütün stratejilerin mutlak surette yerle bir oluşunda bulacaktır. Fakat onun kaderi, aynı zamanda, romancının tasvir etmekle gurur duyduğu, ve bir toplumun uğrunda enerjisini tükettiği bütün o dalaverelerin beyhudeliğini ortaya serer. Enerjinin bu şekilde boşa harcanması, Balzac’ın *İnsani Komedyası* ve Zola’nın “İkinci İmparatorluk idaresi altında bir ailenin doğal tarihi”ni anlattığı yapıtından çıkarılacak ortak derstir. Zola, bu beyhudeliğe, olsa olsa, düpedüz alaycı bir değer atfeder: doktor Pascal’ın eski dolabında, zina sonucu doğan

oğlunun çamaşırları, ailenin evrimini ve tüm aile üyelerinin kaderini bilimsel bir şekilde açıklayan notların yerini alır; notlar ateşe verilir, ve gayrimeşru bebeğin –ki Deleuze’ün Bartleby’sinden farklı türde bir Mesih’tir– havaya kalkan yumruğu, bütün bilime karşın, ısrarla kendi özbeöz anlamsızlığının izinden giden yaşamın şarkısını haykırır. Edebi kurgu, tarihin akışını da devrimci bilimi de iflas noktasına taşımıştır: toprak sahibi sınıfın tantanalı biçimde yerle bir edilişi, finans krallarının, mağaza sahiplerinin ve sonradan görme köylü çocuklarının yükselişi, ticaret ve eğlence şehrinin sahte cennetleri, sanayi cehennemlerinde gitgide büyüyen sefalet ve isyan... Gelgelelim, toplum bilimi ve kolektif eylem tarafından vaat edilen gelecek yerine, yaşamın saf anlamsızlığını, yani hiçbir şey yapmak istemeyen o inatçı arzuyu koymak demektir bu. Sosyalist bilimle çalışmaktan düpedüz haz almak, hatta bu bilimi tepetaklak etmekten coşku duymaktır: karnında özgür bir gelecek taşıyan toplum bilimi, hiçbir şey istemeyen bir yaşam arzusu felsefesiyle aynı anda doğmuş, gerek toplumsal düzenin gerekse anlatı düzeninin eski hiyerarşilerin çürümekte olduğu o ortak toprak üzerinde filizlenmiştir.

Paris şehri sakinlerinin ilahi haklarla donanmış olan son kralı kovdukları yıl, Julien Sorel’in serüveni şu rahatsız edici ifşaatı önümüze koyar: pleb’in mutluluğu, toplumu fethetmekle elde edilebilecek bir mutluluk değil, hiçbir şey yapmayarak, salt duyumsamanın, duyusal anın hesapsız paylaşımının eşitliği içerisinde, toplumsal hiyerarşinin engellerini ve bunlara meydan okumak için katlanılan o ezayı *şimdi ve burada* ortadan kaldırmanın mutluluğudur. Bastille’in ele geçirilmesinden daha on iki yıl önce, *Yalnız Gezenin Düşleri*’nin yazarından çıkan ders de buydu. Eşitliğin iki biçimi, devrim rüyası ile pleb’in gündüz düşleri arasındaki çatışma, bir başka çalışmanın konusu. Fakat burada bizi ilgilendirmesi gereken şey, büyük roman türünün daha ilk ortaya çıktığı anda, tezatı tarafından, yani hiçbir şey yapmamanın mutluluğu, anın askıya alınışı içinde, ne geçmişle hesaplaşmanın acısını, ne de geleceğe dair hesapların endişesini duymaksızın, “kesintisiz” salt

varoluş hissinin deneyimlenmesi tarafından nasıl kemirilmekte olduğudur. Julien için bu an, yaşamının sonuna çok yakın bir yerde durur. Ancak, en mütevazı yaşamların bağrında, bütün akla yatkın neden ve sonuç zincirlerinin, bireylerin ve toplumların evriminin düzenine uyan bütün anlatıların içerisinde kaybolacağı o uçurumları açmaya meyilli o önemsiz hadiseler çoğulluğuna gark olan yeni roman da, tam sona yaklaştığı anda doğar. İki kez doğar, sonunda kendi enerjisini tüketecek olan iki düşsel tür biçiminde. Bunların ilki, duyunun yol açtığı o muallakta olma haline, bütün bir dünyayı özetlemek için yeterli olan o küçük sahneye kulak vermek için eylemi ortadan kaldıran nesir şiiirdir. Sözelimi Baudelaire’de, bir parkta rastlanan ufak tefek yaşlı bir kadın, ya da bir kafe’nin verandasındaki ışığın altında duran fakir çocuklar. Daha sonraları novela (uzun öykü) türü, eylemin asgariye indirilmesi, ardından, sıradan yaşamın susturulamayan yanı içinde bir matkap darbesiyle açılan delikte, ya da salt tekrar uğruna karakterleri yutan, onlarda yaralar açan bir boşluğun içinde eylemin yeniden ortaya çıkarılması yoluyla bu üslubu devralır. Örneğin, Maupassant’da, bir defalığına her zaman izlediği yoldan ayrılarak bir bahar gezintisine çıkan vasıfsız bir işçinin, gezintinin sonunda intihar edişi, veya hak ettiği bir aşktan mahrum kalmış bir yaşamın kederinin kısacık bir anlığına görünür olup sonra tekrar kaybolması gibi. Chekhov’da, aşk ve mutluluğun, elini uzatsan yakalayabileceğin kadar yakın olduğu bir yaz akşamı hatırlandığında dökülen gözyaşları; ya da küçük köle çocuğun bir isyan anında, uykusunu kaçırın öteki çocuğu boğması gibi. Modern romanın zamanı ikiye parçalanmıştır: bir yanda, toplumsal hareketi, düşünce için tümüyle anlaşılır ve denetlenebilir kılan devrimci altüst oluşun zamanı; diğer yanda ise, bu dinamizmi, herşeyin yazgılar arasındaki eşitlik veya eşitsizliğe bağlı olduğu bir âna veya mekan parçasına taşıyan askıya alınışın zamanı. Yeni roman bu ikisi arasındaki çatlaktan doğar –toplumsal koşulların görkemli biçimde altüst oluşu ile pleb düşlerinin ehemmiyetsiz karmaşasının getirip eylem mantığının tam ortasına yerleştirdiği fay hattının hikâyesi olarak.

4. Yeni Dünyanın Şairi (*Boston, 1841-New York, 1855*)

Zaman ve doğa bize pek çok nimet bahşetmiş, fakat zamane adamını, yeni dini, her şeyin beklemekte olduğu o uzlaştırmacıyı bize henüz vermedi. Dante'nin mahareti, kendi yaşam öyküsünü dev harflerle ya da evrensel ölçekte yazmaya cüret etmesidir. Amerika'da, sahip olduğumuz eşsiz malzemenin kıymetini bilecek, zamanın barbarlığı ve maddiyatçılığına bakarken orada, Homer, ardından Orta Çağ ve sonra da Kalvincilik'teki tasvirine hayran kaldığı o tanrıların karnavallarından birini görecektik, bir tiranın gözlerine sahip bir deha henüz ortaya çıkmadı. Bankalar ve kotalar, gazeteler ve meclis komisyonu, Metodizm ve Üniteryenizm, vasat insanlara bayağı ve vasat görünebilir, oysa Truva şehri ve Delfos tapınağı ile aynı mucizevi temeller üzerine kuruludur, ve tıpkı onlar gibi hızla geçip gitmektedir. Bizdeki tomruk yuvarlama oyunu,⁵⁴ kürsülerimiz ve oradan seslenen siyasetçiler, balık üretme çiftliklerimiz, Zencilerimiz ve Kızılderililerimiz, gurur duyduğumuz ve kınadığımız şeyler, sahtekârların hıncı ve dürüst insanların ödleklığı, kuzeyin ticareti, güneyin büyük tarım çiftlikleri, batının yerleşime açılması, Oregon ve Texas'ın şarkısı henüz yazılıp söylenmedi. Oysa Amerika gözümüzün önündeki bir şiir; onun cömert coğrafyası hayal gücünü kamaştırıyor; kafiye kavuşacağı günler ise uzak değil.

54 Kuzey Amerika köylerinde ormandan kesilen ağaç gövdelerini nehir kıyısına yuvarlarken iki kişinin tomruğun üzerine çıkarak birbirini suya düşürmeye çalıştığı oyun. Metinde ima edilen, tabirin siyasi bir mecaz olarak taşıdığı anlam, Türkçe'de "danışıklı dövüş" sözüyle karşılanabilir (ç.n.).

Bu satırlar, Emerson'ın Aralık 1841-Ocak 1842 aralığında "Zaman" genel başlığı altında verdiği seminerlerden birinde sunduğu, "Şair" başlığını taşıyan metinden alıntıdır.⁵⁵ Emerson metni 1844'te *Denemeler*'in ikinci dizisinde yer almak üzere yayıma hazırladığı sırada etraflıca gözden geçirdiğinden, Boston'daki Mason Tapınağı'nın kubbesi altında toplanmış olan dinleyici kitlesinin bu iman itirafnamesini işitmiş olması pek mümkün görünmüyor. Eğer işitselerdi, İngiliz ansiklopedilerini ve antik Yunan ve Roma'nın hatıralarını bir kenara bırakıp, yeni dini ve şiiri, Doğu Sahilinin balık çiftliklerinde, ya da Batı'nın yerleşime açılmasında, günlük gazetelerin düz yazı üslubunda, seçim kavgalarında veya banka faaliyetinde bulmaları yönündeki bu daveti nasıl karşılardı, bilmiyoruz. Gerçi bu eski Üniteryen papazı, galeyana getirme sanatının acemi-si değildir. Daha önce de birçok kez dinleyicilerine, geçmiş yüzyılların komplolarını reddederek, Avrupa'nın incelikli ilham perilerine, Dor usulü kolonlarına, Gotik süslemelerine elveda diyerek şimdiyi bütünüyle kucaklamalarını telkin etmiştir. "İhtişamı, uzakta olanı, Romantik olanı arzulamıyor" olduğunu beyan etmekteydi hayretler içindeki Harvard Üniversiteli *fellow*'lara. "Arabistan'da veya İtalya'da olup bitenleri, Yunan sanatını veya Provence'lı ozanları da. Ben sıradan olanı kucaklıyorum, aşına olanı, aşağı olanı araştırıyor, onun yanı başına diz çöküp oturuyorum. Bana şimdiki zamanın anahtarını verin, sizlere antik dönemin ve geleceğin dünyalarını vereyim."⁵⁶ Burada dikkat etmemiz gereken nokta: ne Londra'da Kristal Sarayın cam ve çelikten kubbesi altında, ne Eiffel kulesiyle övünen yüzyıl sonu Paris'i ya da gökdelenler şehri New York'ta, ne de devrimci fütürist ve konstrüktivistlerin Rusyası'nda değil de, 1841 yılında Boston'da, nezih kültürün, klasik filolojiye, Fransız medeniyetine, antik harabelerin ve Rönesans başyapıtlarının diyarı İtalya'ya seyahat etmeye tutkun münevver ve sanatseverlerin başkentinde, kelimenin tam anlamıyla modernist idealin, yeni insanın elinden çıka-

55 Ralph Waldo Emerson, "The Poet." Joseph Slater, Alfred R. Ferguson ve Jean Ferguson Carr (der.) *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*. Cilt 3, *Essays, Second series*. Harvard Üniversitesi Yayınları, 1983; s. 21-22.

56 "The American Scholar," Alfred R. Ferguson (der.), *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*. Cilt 1, *Essays, First series*. Harvard Üniversitesi Yayınları, 1971; s. 67.

çak yeni şiir idealinin formülü, olanca radikalliğiyle ilk kez ortaya konmakta oluşudur.

Fakat bu beyanın içerdiği paradoksu da görmek gerekir. Beyanatta bulunan kişi, ne bankerlerin faaliyetlerine, ne de seçim kürsülerine zerre kadar ilgi duymamaktadır. Ona göre bunlar insanı, uğraşmaya değer yegâne amacından, kendi doğasını gerçekleştirmekten, alıkoyan şeylerdir. Kırılık yerin sakinliğini sevmesi, orada düşünceleriyle ya da kendisine yürekten benzeyen ruhlarla baş başa kalabildiği içindir, yoksa balıkçıların işlerine ya da oduncuların eğlencelerine dahil olduğu için değil. Hayatında bir kez bile Güney'in büyük çiftliklerini görmeye gitmemiştir. Batı'nın fethini yahut Texas ve Oregon'un kısa süre önce ülke sınırlarına dahil edilmesini ise ancak gazetelerden duymuştur. Bunları dile getirmesi, yeni insanın ve bâkir toprağın büyük serüvenine dair en ufak bir kişisel tutkunun dışı vurumu değildir. Daha ziyade, şiirsel paradigmadaki bir değişimi tarif eder: Şimdiki zamanın şiiri, belli bir zaman anlayışından, büyük hadiselerin ve geçmişten miras kalan ritmin şekillendirdiği zamandan kopuşu ifade eder. Bu şiir malzemesini, artık tarihsel ardışıklıktan değil, coğrafi eşzamanlılıktan, bir sahanın çeşitli kısımlarına dağılmış olan faaliyetler çokluğundan almaktadır. Biçimini ise, gelenekten miras kalan düzenli vezinden değil, bu faaliyetleri birleştiren ortak nabız atışından alır.

Fakat bu noktayı yanlış anlamamak gerekir: Yeni dünyanın maddi faaliyetleri içinde yeni şairin yeniden duyurması gereken ortak nabız atışı aslen, bütünüyle manevi [ruhsal] bir şeydir. Yeni şair ideali, incelikli ilham perilerini ve *American Scholar*'da ortaya konan kıtası reddederek, "kendisini yılmaz biçimde kendi içgüdüleri üzerinde kuran basit insan" a seslenebilir.⁵⁷ Bu kibirli beyanat, yeni kıtanın yayılmacı halkının naif materyalist sarhoşluğunun dışavurumu değildir belki de. Tam aksine: yeni şairin modern Amerika'nın maddi özelliklerini işlemesi mümkün ve gerekli ise, bunun nedeni, İngiliz ampirik ve duygusalçı geleneğinin somutlaşması olan mevcut materyalizmi mahkûm etme arzusudur. Bu gelenek

57 A.g.y., s. 69.

ilk olarak, maddi şeyleri, faydalı olmak kısıtına ve mülkiyetin soyutlamasına hapseder, sonra da bu bayağı dünya ile manevi hazlara ayrılan dünya arasında bir tezat kurar. Materyalizm, münferit şeyleri bütüne ait olan yaşamdan koparmak suretiyle, maddi olanı manevi olandan ayıran ikiliktir. Amerikalı şairin görevi, çalışma dünyası ve gündelik varoluşa ait kaba, somut gerçekliği, düşünceye ve bütüne ait olan yaşamla kaynaştırmaktır. İngiliz aristokrat duyarlılığına karşı, Fransız Devrimi sırasında Alman filozoflarca devreye konan manevi [ruhsal] devrimi savunmaktır. Bu filozoflar, duyularla algılanabilir olan bütün gerçekliğin içinde saklı olan manevi yaşamı, onu ortaya koyacak bir düşünce beklentisiyle açığa çıkarmışlardır. O halde Amerikan yaşamının yeknesaklığının şiirini yazmak için yapılan çağrı, gizemli gibi görünen ama belki de tam tamına aynı şeyi söyleyen şu satırlara tercüme edilebilir: “Bizler birer sembolüz ve sembollerin içinde yaşıyoruz; işçi, iş ve aletler, kelimeler ve şeyler, doğum ve ölüm, hepsi birer amblemdir; sembollere yakınlık duyuyoruz, ve bir şeyi iktisatlı kullanmaya bayıldığımız için bunların her birinin birer düşünce olduğunu gözden geçiriyoruz. Şair, daha derin bir entelektüel sezgiyle yaklaşarak, bu şeylere eski kullanımlarını unutturan bir güç verir; dilsiz ve cansız nesnelerin hepsine bir çift göz ve bir dil bahşeder. Sembolün taşıdığı düşüncenin bağımsızlığını, sembolün rastlantısallığı ve gelip geçiciliğine karşı düşüncenin kalıcılığını görür. Lynceus’un gözleri, dünyanın öbür ucunu görürmüş, derler. Şair de dünyayı bir cam küreye çevirerek, her şeyi ait olduğu dizinin ve geçit alayının parçası olarak gösterir. Çünkü şair, sahip olduğu üstün algı sayesinde, nesnelere bir adım daha yakın durarak onların parçası oldukları akışı ya da başkalaşımı görür. Düşüncenin çok katmanlı olduğunu; her yaratığın, sahip olduğu biçimin içinde onu daha üst bir biçime yükselmeye mecbur kılan bir güç barındırdığını algılar [...] Canlının ekonomisini oluşturan ne varsa –cinsellik, beslenme, üreme ve doğum– dünyanın insan ruhuna nüfuz etmesinin sembolüdür, orada bir değişime maruz kalır, ardından yeni ve daha üstün bir gerçek olarak tekrar belirir. Şair, biçimleri yaşama göre seçer, biçime göre değil.”⁵⁸

58 Emerson, “The Poet,” s. 12-13.

Emerson birkaç satırda bize Alman idealist felsefesinin özetini veriyor. Coleridge ve Carlyle’ın İngilizce konuşan dünya için tercüme ettiği bu felsefeyi, yeni bir yaşam dinini dert edinen “transandantalist” Amerikalılar kendi ihtiyaçlarına uyarlarken, Amerika’ya özgü mülkiyetçi ruh, Kalvinci azim ve Lockçu ampirizmin çakışmasıyla tariflenen zihinsel ve toplumsal uzlaş çemberini de kırmaktaydılar. Burada inşa edilen yapının katmanları kolaylıkla görülebilir. Öncelikle Kant’ın aşkınsal [transandantal] felsefesinin yürürlüğe koyduğu çifte ayrım karışımızda durmaktadır: bir yanda, olgular ile kendinde şeyler arasındaki ayrım; diğer yanda ise, estetik yargının, gerek şeyleri bilinebilir kılan anlayışın yasasına, gerekse şeylere el koymayı isteyen arzunun münferit işleyişine karşıt olarak tanımlanması. Kant bu iki ayrımı birbirinden ayırmakla uğraşmıştı. Takipçileri ise, aksine, bu ikisini yeniden birleştirmek suretiyle, estetik müşahedeyi kullanarak, olguların zihin yoluyla sonlu olarak belirleniminden mutlak bilgiye giden yolu elde etmeye çalıştılar. Ne var ki Kant’ın kendisi de, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nde, doğanın güzel biçimler aracılığıyla bizimle sembolik olarak konuşmasını sağlayan şifreli bir dilden bahsettiği paragraf sayesinde kendinden sonrakilerin işini kolaylaştırıyordu.⁵⁹ Bu şifreli dil, Novalis’in bütün şeyleri gizli birer söze ve dilin kendisini de muazzam bir şiire dönüştüren düşüncesinde doğrudan yankısını bulmuştu. Genç Schelling’in ise *Système de l’idéisme transcendantal* [Aşkınsal İdealizmin Sistemi] yapıtında, sanatsal bilgiye stratejik bir konum atfetmesini sağlamıştı –eleştirel idealizm geleneğini yeni Platoncu metafizik ile evlendirmek pahasına da olsa. “Doğa adını verdiğimiz şey, mucizevi bir şifreli yazının içinde gizlenmiş olan bir şiirdir. Bu gizem kendisini açığa vurabilirdi, eğer biz onda ruhun serüvenini görebilseydik –tuhaf biçimde istismara uğramış ruh, kendisini ararken kendinden kaçır, çünkü duyularla algılanan dünyada anlam ancak kelimeler aracılığıyla kavranabilir, her ne kadar arzularımızın kaynaklandığı hayali diyar ancak yarı saydam bir sisin içinden geçerek varolsa da. Gerçek dünyayı ideal dünyadan ayıran

59 Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea, 2006.

görünmez perde ortadan kalktığında, bütün güzel resimler bunu dile getirmek için doğar...”⁶⁰

İki dünyayı birbirinden ayıran perdeyi kaldırmak, aynı zamanda Carlyle’in savunduğu “doğal doğaüstücülük”ün de ilkesiydi; Emerson’ın yeni şaire atfettiği program da buydu. Şiir, yaratılmış her şeyin bir görüntüsünü sunmak için şeylere tutulan aynadır. “Sokak boyunca taşınan”⁶¹ bu ayna, birbirinden son derece farklı anlayışlar tarafından paylaşılan bir mecazdır kuşkusuz. Dönemin gizemle en az alâkadar olan yazarı Stendhal’da da bunun bir benzerine rastlanır; o ise bunu Saint Réal’e atfeder. Fakat burada asıl önemli olan, bu mecazın işlevini anlamaktır. Ayna, şeylere görüntüsünü geri veren yansıtıcı bir yüzey değildir. Cilalanmış, bütün pastan arındırılmış bir yüzeydir bu, öyle ki üzerinde beliren sıradan yaşama ait şeyler, onları kullanım ve mülkiyete bağlayan her şeyden sıyrılmış halde, Plotinius’a göre duyularla algılanabilen şeylerin duyu-ötesi düzenini ifade eden bu “geçit alayı”nın ilahi düzeni içerisinde sıraya konmuş olarak görünebilsin. Fakat tersi de eşit oranda doğrudur: ideal dünya, bir öte-dünya değildir; içinde yaşadığımız dünyanın ta kendisidir. İdealist adı verilen bu filozoflardan alınan derslerden biri de budur zaten: Şiir, istisnai varlıklar tarafından hissedilen ve özgül biçimlerde ifade edilen nadir duyguların alemi değildir. Şiir, bir yaşam biçiminin filizlenişi, bir halkın ve onu meydana getiren bireylerin varoluş tarzına içkin olan bir şiirselliğin dile gelişidir. Şiir, şiirlerde varolabilmek için, yaşamın biçimleri içerisinde beklemekte olmalıdır. Şiir, doğaya özgü biçimleri sunan “ezgiler” içinde mevcuttur: deniz, dağ zirvesi, Niagara Şelalesi ya da kulağın şiir beklentisiyle dinlediği ve sözlere dökmek için seferber olduğu bütün çiçek tarhları; deniz kabuğunun kıvrımlarının sunduğu uyakta, fırtınanın ya-

60 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Système de l'idéalisme transcendantal*. Fr. çev. Christian Dubois. Paris: Vrin, 1978; s. 259. Bu metnin Alman Romantikleri, özellikle de Agust Schlegel’in *Sanat ve Edebiyat Üzerine Dersler* yapıtı üzerindeki etkisi bilinmektedir. Bkz. Philippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*. Paris: Le Seuil, 1978.

61 Emerson, “The Poet”. *Collected Works*; s. 23.

bani şarkısı ya da yaz mevsimi ve hasat zamanının destansı şarkısında, ama aynı zamanda bir otun ayasında ya da “küçük bir okyanus”⁶² olan su damlasında, ateşin üzerine konan et parçası, köpüren süt, dükkân, saban ve muhasebe defterinde.⁶³ Doğanın sembolik gücünü “kelime tercihlerinde değilse de yaşam tercihlerinde”⁶⁴ kutlayan bu köylülerin, hayvan üreticilerinin, arabacı, avcı ya da kasapların duyularında, jestlerinde ve tavırlarında mevcuttur. Ve nihayet, her biri sessiz bir şiir olan, gözle görülen şeylerden menkul o diğer kelimelerle kurulan kökensel ilişkinin tercümesi olan kelimelerde mevcuttur.

Emerson böylece, şairin bir sembol yaratıcısı olduğu fikrini ödünç aldığı yazarın, yani Carlyle’in düşüncesinin ötesine geçer. Berikine göre, doğal düzenin içinde mevcut olan manevi dünyaya ait semboller, bayraklarda, pankart ve armalarda, sanat yapıtlarında ya da kahraman kişilerin örnek yaşamlarında ve züppelerin kıyafet defilesinde aranmalıydı.⁶⁵ Emerson içinse manevi dünyanın sembollerini her yerde bulmak mümkündür. Şaire düşen görev, sözün sahip olduğu bu gücü, manevi bir dünyanın ortak deneyimine ait olan, bütün sözcük listelerinde, dükkânlarda teşhir edilen nesnelerde ve sıradan işlerin dağılımında uyku halinde olan bu gücü uyandırmaktır. Bu görev, kelime ve şeyleri yeniden birbirine bağlamayı; şeylere, tabiatları gereği birer söz olduklarını ifade eden isimler vermeyi; kelimelere ise, onları yaşamın hareketine bağlayacak olan duyusal gücü vermeyi içerir. Bu adlandırma işi bir sanat yapıtı değildir. Şans eseri yapılan bir icat değildir. Yaşamın ortaya koyduğu bir yapıttır. Şair şeyleri, şeylerin kendi kendilerini adlandırdığı, kendi kendilerini sembolize ettiği biçimde adlandırır: “Bu

62 *American Scholar*, s. 68.

63 *A.g.y.*, s. 67.

64 “The Poet,” s. 10.

65 Carlyle, *Sartor Resartus*. Oxford: Oxford World Classics, 1999. Sembollere ilişkin teori özellikle III. Ciltte, Bölüm 3 (Symbols), 7 (Organic Filaments) ve 10 (The Dandiacal Body)’de geliştiriliyor. Carlyle’in önce İngiltere’de makaleler biçiminde yayımlanan metnini kitap haline getirerek ona önsöz yazar kişinin Emerson olduğunu da hatırlayalım.

ifade ya da adlandırma, bir sanat değildir; tıpkı bir yaprağın ağaçtan doğduğu gibi, doğadan neşet eden ikinci bir doğadır.”⁶⁶

Burada bir paradoks olduğu düşünülebilir: Düşünür, akademinin temel yapıtlarıyla, Homer kültü, antik dönem harabeleri ve Dor usulü kolonlarla kopuş yaratarak, doğmayı bekleyen yeni dünyanın ritmini ortaya koyacak bir Amerikan şiirinin yaratılmasını savunmaktadır. Fakat böylelikle aslında klasik antik çağın kalıntıları karşısına, Alman idealist ve Romantik filozofları ve şairleri tarafından icat edilen bir başka Yunan’ı koyar: Schiller’in naif şiirindeki Yunan, veya Hegel’e göre “bir halkın yaşamının kitabı” olan, kendi içinde zaten şiirsel olan bir dünyayı ifade eden şiir: şarkının tapınma ritüelinden, dinin sivil yaşamdan, kamusal dünyanın özel yaşamdan, ya da söze dayalı işin kol işinden ayrıışmadığı, iş bölümünün öncesinde varolmuş bir dünya. Yeni Amerika’nın şiiri, Alman düşünür ve şairler tarafından yeniden yaratılan bu Yunan’ın şiiriyle özdeş gibi görünmektedir. Fakat bunda çelişkili bir yan yoktur. Geleceğin Amerikan şairi aslında, antik dönem şiirinin Almanlar tarafından yeniden icat edilmesinin yol açtığı problemi çözmekle yükümlüdür. Naif şiire, kültürün doğadan ayrılmadığı bir dünyanın şiirine karşı Schiller, duygusal şiirin modern yazgısını koymuştu. Ona göre bu şiir, iş bölümü ve faaliyetler arası hiyerarşinin damgasını vurduğu yeknesak bir dünyanın şiiridir. Böyle bir dünyada şiirin kendisi de yalıtılmış faaliyetlerden biri haline gelmiştir: Olaylardan, düşüncelerden, seçilmiş biçim ve ritimlerden menkul bir evrendir şiir, fakat aynı zamanda ortak yaşamdan yalıtılmış olduğunun bilincinde olan, koparılmış bir faaliyettir. Bu ayrıışmış yazgıya karşı Schiller geleceğin şiirinin vaadini koymuştur; maddi dünyada yitirilmiş olan birliği, düşünce dünyasının bağrında yeniden kuracak olan ideal bir şiir. Gelgelelim Hegel’in verdiği hüküm, bu vaadi de hesaba katmaktaydı: bu şekilde (Schiller’in önerdiği biçimde) tahayyül edilen ideal şiir, kavramlar arasında bir çelişki içerir. Kendi içinde bir birlik oluşturan düşünce dünyası, ancak şiirin sona erdiği yerde başlar. Bütün sanat

66 Emerson, “The Poet;” s. 13.

dalları gibi şiir de, kendisine yabancı olan bir gerçekliği, ortak yaşamın nefesiyle canlandıran, kendisi için henüz muğlak olan bir düşüncedir: mimar ya da heykeltıraşın kullandığı taş, ressamın kullandığı boya, şiirin hayali malzemesi ve zamansal kısıtları. Dünya şiirselliğini henüz yitirmediği sürece; düşünce, görüntüler dünyasına özgü kendini bilme biçimlerinden ayrıışmadığı; şeylerin akılcı yönetimi, insan ilişkilerinin dolaysızlığından ayrıışmadığı sürece, şiir canlıdır. Akılcı bir dünyanın yeknesaklığı karşısında ideal şiir, herhangi bir somut içerikten yoksun birtakım göstergelerle oynayarak kendi kendisinin fikrini taklit etmeye mahkûm olur.

19. Yüzyıl, siyasi ve şiirsel açıdan, aynı anda hem şiirsel üslupların uzun tarihinin, hem de modern devrimci çalkantıların kısa tarihinin kapandığını ilan eden bu yargıyı boşa çıkarmak için verilen bitmez tükenmez çabadan başka bir şey değildi belki de. Hegelci yargıyı boşa çıkarmak demek, onun modern dünya hakkında öne sürdüğü fikri reddetmek demektir: düşüncenin içinde varolduğu dünya ile nihayet bilinçli bir şekilde çağdaş olacağı bir zaman fikridir bu. İçinde bulunduğumuz dünya kendi düşüncesi ile çağdaş değildir: İşte, bir araya toplanmış kitleye ya da yalnız şaire zorunlu bir devrim görevi atfetmek isteyenlerin karşıt hükmü budur. Modernlik sözcüğüne bir anlam vermek isteyen kişi bu karşıt hükmü hesaba katmalıdır: Modernizm –sanatsal ve siyasi anlamıyla– emeğin, elektriğin, betonun ve süratin ihtişamını riyakârca tasvip etmek demek değildir. Her şeyden önce modernlik üzerine bir karşı olumlamadır: Çağdaş dünyanın kendi düşüncesine ve çağdaş düşüncenin de kendi dünyasına sahip olduğu görüşünü reddeder. Bu karşı-olumlama aslında iki tez içerir. Öncelikle ayrıışmaya ilişkin bir tez: çağdaş dünya, ortadan kaldırılması gereken bir ayırım üzerine kurulmuştur: bir araya toplanmış insanlığın öznel zenginliği, insanlara yabancı bir yaşam sürmektedir; bu yabancılaşma, kitabî dinin dogmalarında, devlet yönetimi mekanizmasında ya da emeğin ürününe sermaye tarafından el konmasında kemikleşmiştir. Geleceğin işaretleri, geçmiş devrimlerin fosillerinde ya da sanayi

ve sömürgeciliğin yeni keşiflerinin barbarca hiyeroglifinde kodlanmış biçimde zaten mevcuttur. Geleceğin devrimi, nesnel dünyada sabitlenmiş olan bu öznel zenginliğin bilinçli olarak geri alınması ve bu gizemli işaretlerin şifresinin çözülmesini içerir. “Bir itiraftan başka bir şey değil bu,” diyordu genç Marx 1843 Eylül’ünde Ruge’a yazdığı mektupta, devrimci modernliğin ve *Fransız-Alman Yıllıkları*’nın programını aynı anda tespit ederken. Bir yıl önce, Atlantik’in diğer kıyısında, Kant sonrası idealizmin bir başka öğrencisinin, aynı terimlerle yeni şairin misyonunu tespit ettiğini ise elbette göz ardı etmekteydi ve bundan böyle de göz ardı edecekti kuşkusuz: “Bütün insanlar hakikat üzerine yaşarlar, ve onu ifade etmek ihtiyacındadırlar. Aşkta, sanatta, mal hırsında, siyasette, işte, oyunda, acı sırrımızı dile getirmeye çalışırız. İnsan ancak yarı yarıya kendisidir, diğer yarısı ise ifadesidir [...] Zira her yeni çağın deneyimi, yeni bir itirafı gerekli kılar ve dünya daima şairini beklemekte gibidir.”⁶⁷

Ayrılma tezi böylece kendi zamanıyla çakışmamaya ilişkin bir tez biçiminde yeniden ortaya çıkar: Modern dünya, zamansallıklar arasında bir yarılma ile tariflenmiştir. Bu durumun siyasi formülü 1843 Almanyası’nda yine genç Marx tarafından verilmektedir: Gelecek devrimin gerek ibaresi, gerekse vazifesi, çifte zamansal kayma içerisinde mevcuttur: Alman felsefesi tarafından geliştirilen insan özgürlüğüne dair düşünce, Fransız siyasal devriminin kıyısında ve daha şimdiden ötesindedir, ancak, akademik Hegelciler’in dediği gibi, çağdaş Almanya’nın sefil feodal ve bürokratik gerçekliği içerisinde henüz hiçbir karşılık bulamamıştır. Öyleyse Alman devrimi, Fransa’daki politik devrim aşamasını atlayarak doğrudan doğruya insani bir devrime dönüşebilir. Fakat bunu gerçekleştirmesi, dünyayı aktif olarak dönüştürme enerjisini kendine mal etmesine bağlıdır. Fransız Devriminin savaşçıları bu enerjiyi kullanmayı bilmişlerdi ve hala da bilmektedirler, ancak ona dönemin ve eylemin irtifasına denk bir teorik formülasyon vermeyi başaramamışlardır.

67 A.g.y., s. 4-7.

Emerson'cu devrim ise, kendi adına, herhangi bir kolektif özgürleşim önermemektedir. Bir topluluğa sahip olduğu manevi ve duyuşal zenginliğin anlamını ve hazzını verme görevini örnek bireylere saklar. Şair, “münferit kişiler içinde tam insanı temsil eder;”⁶⁸ kelimelerle şeyleri yeniden birbirine bağlayacak ve böylelikle çağdaşlarını, evrensel ruha ait olan ve kendisini maddi dünyada dışa vuran ortak zenginlikten haberdar edecek olan kişi odur. Fakat onları işte tam da ortak zenginlikten haberdar eder, kendi şahsi zenginliğinden veya kişisel sanatsal yeteneğinden değil. Şairin şeyleri isimlendirme gücü, “kendisini biçimlerin içinde nefes alıp veren ilahi *aura*'ya bırakma ve ona eşlik etme gücü”nden ileri gelir.⁶⁹ Onun tam insan oluşu, ancak her bir münferit duyuşal biçimi ve dilin her bir kelimesini, bütününe nefes alıp verişine bağlama yetisinden ileri gelir. Ve bu gücü elinde tutması, ancak kolektif deneyimin içinde gizil olarak bulunan güçten beslenmeyi bilmesinden, yeni kıtanın vahşi ve çok katmanlı doğasında olduğu kadar, bu doğayı keşfe çıkan ve onun içinde yerleşimler inşa eden melez kitlenin yüz hatlarında ve jestlerinde de nakşedilmiş olan hiyeroglifleri okumaya yatkın oluşundan ileri gelir. Neşeli oduncular ve bâkir toprağın amansız fatihlerinin Amerikası, kurucu babaların, üzerine yalnız aydınlanmış mülk sahiplerine söz hakkı tanımak istediği ortak meselelere dair kürsüden edilen sözlerin, birlikten yoksun bir kitleyi bir süredir pek de ikna edemediği bu ülke, Boston'ın *asil* sınıfa mensup özgür ruhlarının Güney'deki büyük tarım çiftliklerden kaçan kölelerle yollarının kesiştiği bu kaos ve tezatların ülkesi, Berlin menşeli felsefenin tarif ettiği Prusya idaresi altındaki modernlik imgesiyle taban tabana zıt, hercai bir modernlik görüntüsü arz eder. Her yerden çok burada, çağdaş olan, heterojen zamansallıklar arasındaki bir afallama biçiminde, bedenini arayan bir maneviyat [ruhsallık] ile düşüncesini arayan maddi bir gelişim arasındaki radikal bir yarıma biçiminde kendini gösterir. Her yerden çok burada, yeni şair görevini, akademik helenizmin külleri üzerinde, savaşçı Akhilleus'un vahşi öfkesi

68 A.g.y., s. 4.

69 A.g.y., s. 15.

ile onun kalkanının üzerindeki süslemelerde tasvir edilen binbir çeşit faaliyeti aynı anda ifade edebilen Homeros şiirinin somut gücünde bulabilir. Son olarak, her yerden çok burada, şair, kendine özgü anlama malik olan bir topluluğun inşasını görev edinebilir.

Yeni şair, modern şair, kuluçka evresindeki Amerika'nın barbarlığında mevcut olan manevi cevheri ifade edebilecek olan kişidir; bu ortak manevi gücü ifade etmek, bütün maddi gerçekliğin sembolik tabiatını olduğu kadar, bütün yeknesak çağrılar da ortaya koymak anlamına gelir. Sembol, soyut bir düşüncenin mecazi ifadesi değildir. Bütünden ayrılmış olan, bütünün gücünü içinde taşıyan bir parçadır. Bu gücü içinde taşıması, onu maddi bir varlık olarak içinde bulunduğu yalnızlıktan koparıp diğer parçalarla ilişkilendirdiğimiz, ve bu parçalar arasında bütünün nefes alıp verşi olan havayı dolaştırdığımız takdirde mümkündür. Öyleyse geleceğin şiirini şekillendiren şey, çelişkili gibi görünen iki kavramdır: bu şiirin *idealist* olduğu söylenebilir, çünkü şeylerin çeşitliliği ve maddi faaliyetler içerisinde gizlenmiş olan manevi gücü tanımlamakla uğraşır. Aynı zamanda *materyalist* olduğu söylenebilir, çünkü maneviyatı, kendi içinde herhangi bir dünya olarak değil, duyularla algılanabilir biçim ve faaliyetleri birleştiren bir bağ olarak ele alır. Bu şiire birbiriyle bağdaşmaz gibi görünen isimler vermek mümkündür. *Sembolist* olduğu söylenebilir, çünkü duyularla algılanabilen şeylerin tablosunda gösterdiği yegâne şey, "yıldız alfabesi"⁷⁰ ile yazılmış bir metnin kopyasıdır. *Ünanimist* olduğu söylenebilir, çünkü bir şeyin şiirsel olabilmesinin ancak yaşayan bütünle ilişkilendirilmesi koşuluyla –ki şeyin kendisi de zaten bu bütünün ifadesidir– mümkün olacağını gösterir. Kuşkusuz bu iki sıfat farklı iki şiirselliği ifade eder. Sembolist şiir, bir araya toplanmış biçimler dizisine gücünü veren üçüncü ögeyi öne çıkarır: Mallarmé'ye "kesin görünümüler arasındaki ilişki"yi sunan "birleştirici üçüncü veçhe";⁷¹ Maeterlinck'in vurguladığı, Ibsen'in oyunlarında "bir ölünün

70 Stéphane Mallarmé. "L'action restreinte," *Divagations*. Bertrand Marchal (der.). *Œuvres complètes*. Cilt II. Paris: Gallimard, 2003.

71 Mallarmé, "Crise de vers," *Divagations*, s. 210.

odasında oturmuş yağmurdan ya da güzel havadan bahsediyorlar”mış gibi görünen kişilerin bayağı diyalogunda, ruhun dünyasını temsil eden “üçüncü kişi”nin varlığı.⁷² Ünanimist şiir ise, bir araya gelen kelimeler ve biçimlerden oluşan çokluğa, kendi sahip olduğu sonsuzluğu temsil etme gücünü atfetmekle yetinir. Fakat Mallarmé’den Dziga Vertov’a uzanan zaman içerisinde bu iki şiir tarzına özgü biçim ve etkiler, iki nedenden ötürü sıkça iç içe geçer. Öncelikle, sembolist şiir, eşitlikçi bir şiirdir: Şiir geleneğinin yalnızca imtiyazlı birtakım ilişkilerle sınırlı tuttuğu sembolize etme gücünü her şeye, bütün maddi ilişkilere verir. İkinci olarak, her iki tür şiir de, şiirin gücüne dair aynı fikir üzerinde temellenir: bu ise, “herbir duyusal verinin taşıdığı çifte anlamı, daha doğrusu, dört katmanlı, yüz katmanlı, ya da çok daha fazla katmanlı anlamı araştırma,” ve duyularla algılanabilen bütün biçimlerde duyu ötesi olanın gücünü, onu kendisinden öteye taşıyan sonsuzlaştırma gücünü bulma yetisidir. Bu öte taraf, aynı hareket içinde taşınan eşit varlıkların sonsuz “geçit alayı” olabileceği gibi; kendisini öğeler arasındaki ilişkiden soyutlayan “birleştirici üçüncü veçhe” de olabilir. Her halükârda, maddi nesne, bencil ihtiyaçların kısıtlarından koparılarak, onu bir ambleme, dönüştüren ortak bir gücün taşıyıcısı haline getirilmiştir: kendi maddi yaşamının ruhuna, veya kendi fikrinin duyusal somutluğuna sahip olan bir topluluğun amblemi. Şiir bütün şeyleri olduğundan fazla bir şeye dönüştürür, ancak bunu ancak kendisi de bir sanat dalından öte bir şey olmak, başka bir ekonomi, özneler, kelimeler ve şeyler arasında başka bir dolaşım olmak koşuluyla başarabilir.

Sembolist maneviyat ile ünanimizm –ister demokratik ister komünist biçimleri olsun–arasındaki bu uzlaşmanın formülünü Emerson’ın dikkatli bir okuru bulmuştu. Bu kişi, Emerson’ın 1855 tarihli bir mektubunda “Amerika’nın bugüne değin yetiştirdiği en olağanüstü deha ve bilgelik eseri”⁷³ olarak övgüyle bahsettiği *Çimen Yaprakları*’nın şairi

72 Jules Huret, “Conversation avec M. Maurice Maeterlinck,” *Le Figaro*, 17 Mayıs 1893.

73 R. W. Emerson, “Letter to Walt Whitman, 21 Temmuz 1855.” Joel Myerson (der.) *The Selected Letters of Ralph Waldo Emerson*. New York: Columbia Üniversitesi Yayınları; s. 383.

Walt Whitman'dı. Emerson'ın arkadaşlarının ve Boston'lı münevver kesimin, böylesine seçkin bir şahsiyetin, bayağılığı ve "müstehcen küstahlığı"⁷⁴ ile "insanların en kutsal ve saygın kabul ettiği şeyleri" rencide eden bir yapıta kefil olmasından esef duyduğu, ve Emerson'ın kendisinin de, yazdığı mektubun şair tarafından kitabın ikinci basımının tanıtımında kullanıldığını görmekten pek haz etmediği malumdur. Gelgelelim bir teşekkür mesajının izlediği bu dolambaçlı yol, daha radikal bir operasyonun faturasıdır olsa olsa. O güne değin kendi halinde bir New York'lu gazeteci gibi görünen bu kişi tarafından kaleme alınan bu yapıt, filozofun ağzından yapılan çağrıya tam olarak karşılık vermektedir. 1841 yılında Boston'da düzenlenen konferansta dile getirilen önerilerde tarif edilen programın tam bir somutlaşmasıdır: Amerikan toprakları ve halkının ölçsüzlüğüyle boy ölçüşecek, onun meydana getirdiği yaşayan şiiri ifade etme gücüne sahip yeni şair modeli. Whitman "barbarca nağrasını dünyanın çatıları üzerine" savurduğunu ilan eder. Ancak bu açık sözlü barbar, Schiller'den Schelling'e, Hegel, Coleridge ve daha nicelerinden Emerson'a dek uzanan en üstün felsefi kafalar ve en yüce şiirsel ruhlar silsilesi tarafından geliştirilen bir şiir fikrinin aşırı ve kasten barbarlaştırılmış bir versiyonundan başka bir şey değildir. Gerçi, Akhilleus'un zırhının Homer'deki tasviri uzak bir model olsa da, birbiri ardına sıralanmış bu faaliyetler ve gündelik araç-gerecin, bu anlamsız, kaba-saba ya da korkunç gündelik yaşam sahnelerinden oluşan serginin bir şiir yapıtı olduğunu ileri sürmek kimsenin aklından geçmemişti. Sözgelimi, *Song of Myself* (Kendimin Şarkısı) adını alacak olan ilk şiirde: buğday başaklarını seyreden çiftçi, akıl hastanesine götürülmekte olan deli, tütününü ağzına götüren avurtları çökmüş yayıncı, kesme tahtasının üzerine bağlanmış kadavranın deforme olmuş uzuvları, kesilen parçaların korkunç bir gürültüyle kovanın içine düşmesi, açık artırmada satılan genç melez köle, üç ayaklı bir maltızın dibinde uyuklayan bir sarhoş, kollarını sıvamış araba

74 Kitap üzerine *Christian Examiner*'in Haziran 1856 sayısında isimsiz olarak yayımlanan bir eleştiri yazısı, Graham Clark (der.), Walt Whitman, *Critical Assessments*, cilt 2. Mountfield: Helm Information, 1995; s. 39.

tamircisi, ekspres tren kondüktörü, şeker kamışı tarlasında çapa yapan kıvrıkcık başlar, kürsünün üzerinde genzinden konuşan reformcu, matkabın üzerine yaslanmış kaldırım işçisi, sığırtmaç, yükünün altında iki büklüm olmuş seyyar satıcı, afyonkeş, küfreden fahişe, zift isteyen duvarcı ustaları, somon avlayan balıkçı, rakun avcısı ve gündelik yaşamdan daha düzinelerce portre, bütün bunların tam ortasında şairin ustaca yaydığı bir kilise kontraltosu, takdis edilmeyi bekleyen dekanlar, bir resim galerisinde dolaşan bir sanatsever ve etrafı bakanlar kuruluyla çevrilmiş Devlet Başkanı. İleride *Mesleklerin Şarkısı* adını alacak olan bir sonraki şiirde sunulan saf listelemeyi o güne kadar kimse başarmamıştı: kölelerin ayağındaki prangayla demircinin tavını, buğday tanesi, tezek, kireç taşı ve kille; yalak ile yemliği, kanca, çekiç, testere ve zımparayı, çekül, mala ve inşaat iskelesini; denizcinin pusulası ve ıstralyasını; barut ve tüfeği; cerrah ve göz doktorunun çantası; buharlı testere, pamuk balyası, kasabın bıçağı, el presi, plastik ve kartondan eşyalar, vernik ve tutkal kovası, tornavida ve döşemecinin dizliği, bilardo sopaları, kadın çorapları, buharlı motorun pistonu, talaş ateşi, levazımatçının ardiye odasında depolanan tabutlar, kasabın vitrinindeki etler, şapkacının kurdeleleri, terzinin patronları, bir kuruşluk gazetelerdeki “aranıyor” ilanları, ve piyasa bedelinin hem çok daha altında hem de çok daha üstünde bir değere sahip olan ve şairin ruhunun fiyatını hiç umursamadan kucak açtığı daha yüzlerce parça. Bunu mezatçının kataloğu, diye küçümseyenler olabilir. Fakat kinayeleri boşa çıkar. Şair onların bu yargısını öngörmüş, ve kendisini metaların en aşağılık ve en soylu olanını satışa çıkaran kişiyle özdeşleştirmiştir: şu siyah köle, şu “hayret içindeki yaratık”, kemik ve kaslardan müteşekkil şu hayranlık verici yapı, şu yaşam dolu bakış, şu şaşkınlık verici zihin ki hiçbir açık artırmacı değerini ödeyemez, “çünkü dünya, milyarlarca yıl boyunca, tek bir hayvan ya da bitkinin yokluğunda, onun gelişine hazırlanmıştır.”⁷⁵ Kendi müdahalesinin nedenini de açıkça ortaya koyar şair: açık

75 Walt Whitman, *Leaves of Grass. Complete Poetry and Prose*. Justin Kaplan (der.). New York: Library of America, 1982; 255. Türkçesi: *Çimen Yaprakları*. Çev. Memet Fuat. İstanbul: Adam, 2003. Alıntıların çevirisi bana ait (ç.n.).

artırmacının yardımcılığını üstlenmiştir, çünkü berikinin elindeki malzeme hakkında en ufak fikri yoktur. Teşhir ettiği şeyin değerinden bihaberdir, çünkü bizzat yaptığı iş onu, bu değeri, yani her varlığın ve tek tek her şeyin sahip olduğu, o şeyin pratik kullanım değerinin üzerine eklenen ve onu pazarın biçtiği bedelden sıyıran değeri göz ardı etmeye zorlar: bütünün birer mikrokozmosu olmak, ve varlıkların sonsuz zincirine, bütünün tükenmez yaşamına bağlanmaya yatkın olmak vasfıyla sahip olunan eşitliğin değeridir bu.

Öyleyse “açık artırmacının kataloğu,” şeylerin her birini kendi yerine iade etmek suretiyle, kullanım değeri ile mübadele değeri arasındaki farkı ortadan kaldıran bir anti-katalogtur. Bu yer, her bir ferdi yalnızca “kendi işine bakmak”la yükümlü kılan konumlar arasındaki kadim hiyerarşiyi reddederek, bütün şeyleri ve bütün işleri, iç içe geçmiş manevi ve maddi gerçekliklerin büyük “geçit töreni”ne dahil eder. Sıradan nesne ve faaliyetlerin bitimsiz teşhiri, Emerson tarafından ilan edilen manevi ilkenin harfiyen uygulanması anlamına gelir: doğanın sembolik olarak kullanımı, alçak ile yüksek, saygın ile düşkün arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. “Küçük ve vasat şeyler de ihtişamlı semboller kadar iş görür. Bir yasa ne kadar vasat bir örnekle ifade edilirse o denli çarpıcılık kazanır ve insanların hafızalarında o ölçüde kalıcı olur.”⁷⁶ Sıradan şeylere ait sıradan isimlerin yarattığı bu baş dönmesi de, şairin isim verme rolüne, bir sözlüğün içerdiği “salt sözcük listesi”nin “hayal gücüne sahip ve coşkunun bir ruh” için taşıdığı çağrışım değerine, ve “müstehcen kişiler için bayağı ve müstehcen olan şeyin, yeni bir düşünce bağlamında dile getirildiğinde dahice bir şekle büründüğü” gerçeğine dair Emerson’ın işaret ettiği yolu izler.⁷⁷ Katalog bir bağlantıdır ve bu bağlantı bütün çirkinliği ve bayağılığı bertaraf eder. “Şeyleri çirkin kılan şey, Tanrı’nın yaşamından uzaklaşmış ve koparılmış olmaları olduğuna göre, şeyleri yeniden doğaya ve Bütün’e bağlayan şair [...]

76 Emerson, “The Poet,” s. 11.

77 A.g.y. Whitman kendisi de *Çimen Yaprakları*’nın basımından sonra yazdığı bir metinde isimlerin çoğalmasına dair bir teoriyi sistematize eder. *The American Primer*. Horace Traubel (der). Duluth, Holy Cow! Press, 1987.

en rahatsız edici gerçekleri kolaylıkla bertaraf eder. Şiir okurları kırdaki fabrikayı, demiryolunu gördüklerinde bunların kıra has şiirselliği ke-sintiye uğrattığını düşünürler; çünkü bu sanat yapıtları henüz onların okuma deneyiminde takdis edilmiş değildir; oysa şair bunların da, tıp-kı arı kovanı, ya da örümceğin geometrik ağı gibi büyük Düzen'e dahil olduğunu görür.”⁷⁸ Sıradan faaliyet, nesne ve isimlerin sonsuza dek ço-ğalması, böylelikle manevi bir kefaret görevinin yerine getirilişini ifade eder.

Bitimsiz döküm, verilerin ve nesnelerin dolayımsızlığına saplanıp kalan materyalistin dar görüşlülüğünün dışı vurumundan ibaret de-gildir. Kendi kendisinin şarkısını söyleyen kişinin muzafferane olum-lamasında ifade edilen şey artık, bireyci yeni dünyanın kibirli sakini-nin naif bencilliği değildir. Bu olumlama, Alman idealizmi tarafından savunulan, deneysel dünyanın muazzam beraatinde rol oynamaktadır: ruhun, bundan böyle kendi öz düşüncesi olarak benimsediği ilahi dü-şüncenin dışsal biçimini kendisinde bulduğu duyuşsal dünyanın beraat edişi. Derlemenin ilk beyanında ifade edilen, kaba-saba bir Yanki'nin budalaca kibri değil, bu esaslı altüst oluşturu: “Kendi kendimin şenliği-ni kutluyor, kendimin şarkısını söylüyorum/Ve benim farz ettiklerim senin için de geçerli.”⁷⁹ Bu formül, “İnsanların hepsi benim kanımı taşıyor, ben de hepsininkini”⁸⁰ diyen Emerson'ın düşüncesinin tercü-mesinden ibaret değildir. Daha derininde, Emerson'ın “kendi ayakları üzerinde durmak” (*self-reliance*) olarak tarif ettiği erdemi uygulamaya koymaktadır. Bu ise, kendi kendine hayran olmak değil, “insanın iş gördüğü her yerde büyük ve sorumluluk sahibi bir Düşünür ve Eyle-yen'in iş başında olduğunu”⁸¹ bilmektir. Bu kendi kendini onaylama aynı zamanda şairin özel adının ortadan silinmesiyle elele gider. *Çimen*

78 Emerson, “The Poet,” s. 11.

79 Whitman, *Leaves of Grass*, s. 51.

80 R. W. Emerson, “Self-Reliance.” Joseph Slater, Alfred R. Ferguson ve Jean Ferguson Carr (der) *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, cilt 2, *Essays, First series*. Cambridge: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1979; s. 41.

81 A.g.y., s. 35.

Yaprakları'nın kapağında herhangi bir yazar adı belirtilmemiştir. “Walt Whitman” adı yalnızca bir kez, o da yapıtın içerisinde geçer, yani yapıtın hem merkezindedir hem de onun hacmi içinde kaybolmuştur. Bu ad, “avamdan biri” ve “bir kozmos” nitelemesiyle birlikte belirir, yani topluluğun içerisindeki bir mikrokozmostur. Kendini her şeyin merkezine koymak, herkesin sahip olduğu ancak çoğunluğun vazgeçtiği entelektüel kapasiteyi böylelikle olumlamak anlamına gelir. Şeyleri fayda ve paranın düzeni içine, bireyleri ise toplum tarafından kendilerine biçilen role hapseden zinciri açmak demektir bu. Kitabın önceki bir basımında kendi kendini onaylayan kibir, bir özgürleşme beyanının parçası olarak dile getirilir:

Ben senin sesinim –senin içinde düğümlenmişti o– bende dile geliyor.

Kendi kendimin şenliğini kutluyorum, ki yaşayan bütün erkek ve kadınları kutlayabileyim;

Onlarda tutuk olan dili çözüyorum,

Benim ağızımdan konuşmaya başlıyor.⁸²

Ben'in bütün şeylere mutlak içkinliği aynı zamanda, şimdiye dek uzak-taki şeylere ayrılmış olan güzellik ve harikulade niteliği, en yakındaki şeylere atfetmenin bir yoludur.⁸³ Yakın ile uzak arasındaki farkın kendisini ortadan kaldırmanın, ilkinin sonsuzlaştırarak ikinciye yaklaşmanın yoludur bu. Yakınlaşma, nefesle, ortak soluk alıp vermeyle ilgili bir meseledir. Şiirin bu topluluğu var etmesi, öncelikle bütün şeylerin akışını şairin nefesine, şiirin sözlerini ise bahsi geçen şeylerin nefesine bağlamak yoluyla gerçekleştirir:

82 Şiir taslağı, aktaran Francis Matthiesen, *American Renaissance : Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Londra: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1968; s. 555.

83 Emerson, *American Scholar*, s. 68.

Kendi nefesimin buharı
 Yankılanıyor, dalga dalga yayılıyor, fısıldıyor, sevgi kökü, ipek
 iplik, budak ve sarmaşık
 Nefesim ve ilhamım, kalbimin atışı
 ciğerlerimden geçişi kan ve havanın,
 Yeşil yaprakların ve kuru yaprakların kokusu ve kıyının
 Ve koyu renkli deniz kayalarının, ve ahırdaki samanının,
 Sesimde бүклүм бүклүм kelimelerinin tınısı
 Rüzgârın kıvrımlarında salınan
 Birkaç hafif öpücük, birkaç kucaklaşma, kollar
 çepeçevre dolanan...⁸⁴

Kendi ortaya çıkışını kutladığı isimsiz makalelerin birinde şairin “hakiki bir maneviyatçı”⁸⁵ olmakla övünmesi yersiz değildir. Hakiki maneviyatçı, her şeyi kendi döngüsüne dahil eden ve böylelikle orada beklemekte olan hakikati açığa vuran –ona ten ve ruh veren– bedenın nefesinde ruhun tezahürünü gören kişidir. Bu ruhun/nefesin sürekli soluğunu durdurabilecek olan ne varsa bertaraf eden kişidir. Derlemenin, şiirin nefesi tarafından ortaya konmuş olan dışında bir yazar adı taşıması bu yüzdendir. Kapak sayfasında, ismin yerine bir boy resminin konması da bu yüzdendir: ayakları üzerinde gayet sağlam duran ve “kendini içgüdüleri üzerinde kuran;” sağlığını, sıradan şeylerin sağlığıyla değiş tokuş etmeye kadir bir bedenın portresi. Kitabın ilk yorumcularından biri, adın yerine resmin ikame edilmesinin aşkınlığın ilkesi olarak ne kadar yerinde bir tutum olduğunu vurgular: “transandantal [aşkınsal] şiire adanmış bir kitapta müellifin adını kapaktan kaldırarak onun yerine çelik üzerine özenle işlenmiş bir portresini koyması, son derece yerinde bir davranış. Bu tercih, kuşkusuz, ismin yalnızca rastlantısal bir şey olduğu, portrenin ise, bu sözlerin kaynağı olan kişinin asli varlığı hakkında bir fikir verdiği düşüncesine dayanıyor.”⁸⁶ Derlemeye *Çimen Yaprakları* adının verilmesi

84 Whitman, *Leaves of Grass*, s. 51.

85 G. Clarke (der.) *Walt Whitman, Critical Assessments*, cilt 2, s. 15.

86 Charles Eliot Norton, “Whitman’s *Leaves of Grass*,” *Putnam’s Monthly*, Eylül 1855. A.g.y., s. 6.

de aynı mantığın sonucudur. Başlık, kitaba hâkim olan şiirsel tezi tasdik eder: Bütün her şey eşittir, çünkü en küçük zerre, içinde evreni barındırır. “Bana kalırsa bir otun ayasının yıldızların izlediği yörüngeden daha arta kalır yanı yok.”⁸⁷ Fakat kitap bu eşitlikçi geçit törenini aynı zamanda kendi tavrında da somutlaştırır: Kitabın yaprakları herhangi bir ağaçtan kopmuş yapraklar gibi düşünülmelidir, isimsiz, evrensel yaşamın birer tezahürü. Walt Whitman, sembolizmin temel sorusunu Mallarmé’den önce ortaya atmıştır: Kitap, nasıl olup da kendisini kuran fikrin duyusal gerçekliği halini alır? “Saf” şair, buna cevap olarak, dizelerin sayfa üzerindeki dizilişinde yıldızlı gökyüzünü taklit etmekten daha incelikli bir yol bulamayacaktır. Long Island’ın kaba-saba yerlisi ise şeyleri daha bir kökünden yakalar: matbu kâğıttan şiirin konusunu taklit etmesini beklemek yerine, orada yalnızca konunun ifade ettiği gücü, ruhun katettiği maddi gerçekliğin süregiden geçit alayının gücünü ifade etmeyi umar. Bu yüzdendir ki şiirin, gerçek anlamda, ne başı ne de sonu vardır. Önsöze ayrılan sayfalar, günlük gazetelerin görünümünü taklit edercesine, sütunlar şeklinde dizilmiştir. Önsözün kendisi de bir şeyin ilanı değildir; tıpkı kitabın geri kalanı gibi o da, ezelden beridir süregelen bir konuşmanın devamıymış gibi söze girer. İlk harfinin büyük olması, bu şiiri ifade eden ve onda ifadesini bulan özel isme ait olması yüzündendir: Amerika. Derleme herhangi bir bölünme içermez. Uzunlukları birbirine hiç de eşit olmayan ve hiçbirini bir başlık taşımayan bir düzine şiiri birbirinden ayıran, yalnızca derinden alınan bir nefesin süresidir. Altmış sayfa boyunca sürecek o bir tek dalgayı yayan ilk şiir, ileride *Kendimin Şarkısı* adı altında elli iki kısıma ayrılacaktır. Şair, sıradan şeylerin ve varlıkların büyük geçit töreni için, benzeri olmayan bir söyleyiş biçimi icat etmiştir elbette. Bu biçim “nesir şiir” adını alacak, ve nesir şiirin öncülleri orada burada aranacaktır: Amerika’da Martin Farquhar Tupper’ın çok okunan *Proverbial Philosophy* (Atasözleriyle Felsefe)’sinin ahlak derslerinde; Fransa’da Baudelaire’in öncülü varsayılan Aloysius Bertrand’ın resimsel çağrışımlarında. Baudelaire’in elinde ise nesir şiir, kıvrımlarında büyük şehrin yolları ve dolambaçlarını ve yeknesak dünyada gizlenmiş

87 Whitman, *Leaves of Grass*; s. 109.

olan şiiri ifade etmek için şiirleştirilmiş bir düz yazıya dönüşecektir. Ancak Whitman'ın Amerika'nın hikayesini anlatmak için keşfettiği şey, İngilizler'in onca değer verdiği yılankavi dizelerin kıvraklığından daha radikaldir. Onun sergilediği biçimiyle nesir şiir, felsefe hocasının Monsieur Jordain'a dayattığı ikilemi reddeden, yazıya geçirilmiş sözdür. Tıpkı inatçı kumaş tüccarı gibi, pleblerin Amerikası'nın şairi de “ne nesir ne de nazım”ı istememektedir: “ne şeylerin meta konumunu koruyan hikayelerden oluşan bir kitap, ne de seçkin konu ve vezinlerini sıradan mesleklerden ayıran şiirsel söz. Modernist aksiyom –ki şimdilik hâlâ “transandantalist” gibi çetrefil bir sıfatla anılmaktadır– burada özetini bulur: sıradan şeyleri sunmanın öyle bir yolu vardır ki, onları hem iktisadi ve toplumsal düzenin zincirlerinden, hem de şiirsel istisnanın suniliğinden çekip çıkarır. Şeylere maddi gerçekliğini vermek için Whitman aynı anda hem vezinin alışlageldik kapalılığını kırar hem de sıradan düz yazının sürekliliğini (evrensel muhabirlik). Benzersiz bir noktalama icat eder: daha önsöz'ün ilk paragrafında takdim edilen ve şiirlerde yeniden karşımıza çıkan o bariz üç nokta. Üç nokta, “ne ..., ne de...”, “ne nazım, ne de nesir” şiarını fiile döken noktalama işaretidir; şeylerin manevi hakikatini, bütünden birer parça olduklarını kanıtlayan ilişki kurma yetisini ifade etme iddiasındadır. Muallakta kalan bir ilişkidir bu: Üç nokta, mikro-hadiseleri sıradan yaşamdan çözerek onları yaşayan şiirin sürekliliği içerisinde yeniden birbirine bağlar. İdea'nın gözle görünür biçimidir; bayağı şeylerin hepsini çözerek kendi içsellği içinde yeniden birbirine bağlayan Sonsuz'un aldığı biçimdir.

Sonraki basımlarda üç noktalar ortadan kaybolacak, şiirler birer başlık altında bölümlere ayrılacaktır. “Modern yaşam”ın şiirini yazma ve görselleştirme deneylerinden ilki ve en önemlilerinden biri değildir artık bu şiirler. Zira Whitmancı yenilik yerini aslında ikili bir miras bırakmıştır. Yeni şiir, yaşama iki ayrı biçimde yakınlaşan bir şiirdir. Bir yanıyla içe dönük bir şiirdir bu: dünyanın temaşasının tasviri sözün hareketinde yankısını bulur; sözün hareketi harflerle yakalanarak yaşayan ruhuna, kendisinden doğduğu nefese doğru ilerler. Fakat diğer yandan, bu ruh kendinden ayrılarak sayfanın yeni düzeninde görünür

hale gelir. Bir yanıyla, şiirsel duygunun ideallliğini ifade etmeye uygun oluşuyla Whitman'ı "serbest vezin," sembolistlerin geleneksel vezinin maddi kısıtlarından sıyrılmış bir ritim arayışı için örnek teşkil edebilir. Sembolist şairlerden Fransa'da Vielé-Griffin, Rusya'da Balmont, Whitman'ı takdim edenler arasında sayılacaktır. Fakat daha sonra gelen, natürist ya da ünanimist tepki, sembolistlerin solgun ideallik düzlemine karşı tenin, büyük şehrin ve yaşamın çoğulluğunun şairini savunacaktır. Genç Sovyet Rusyası'nın propagandacıları Kornei Chukovsky tarafından yapılan çevirileri el ilanına haline getirip, Kızıl Ordu askerlerine ya da sanayinin yeniden inşasında çalışan işçilere moral destek vermek için geniş çapta yayması ise daha sonradır.⁸⁸ Fakat savaşçılara dağıtılan el ilanlarına dönüşen bu şiirlerin yanı sıra, 1923 tarihli bir Petrograd basımı da vardır ki bu basımın fütürist kapak tasarımında Walt Whitman'ın adını meydana getiren, Siril alfabesiyle yazılmış harfler, arka plandaki gökdelenlerin üzerinde, Amerikan bayrağının yıldızları ile dalgalanan kızıl bayrağın katları arasında dans etmektedir. Modern yaşamın manevi ve materyalist şiiri, aynı zamanda, sözün işaretleri ile imgenin grafik ifadesi arasındaki ayrımı da ortadan kaldırmaktadır. Bu yüzdendir ki Whitman'ın mirası, ki Emerson'ın elbette öngöremediği bir mirastır bu, Claudel'in kuşağındaki şairler tarafından ödünç alınan birkaç dizeyle sınırlı değildir. Aynı zamanda kübist ve fütüristlerin gerek modern şehrin resminde, gerekse işçilerin ülkesinin geleceğe dönük hamlesinde, dilsel işaretlerle biçimsel taslakları kaynaştırarak birbirine özdeş kıldığı tabloları, çizim ya da afişlerde ortaya çıkar. Yine bu yüzdendir ki Whitman'a has lirizm birçok kez, çılgınca ritmini, sinemayı diyalektiğin dili haline getirmeye kendini adanmış Sovyet avangard yönetmenlerin iddialı yapıtlarına bulaştıracaktır. Dziga Vertov, Eisenstein'ı sine-gözün montajını, burjuva anlatı sinemasının hizmetine sunmakla suçlayabilir. Eisenstein ise Vertov'un montaj üslubunun diyalektik değil birikimli niteliğini itham edebilir. Fakat kesin

88 Bu konuyla ilgili olarak bkz. Stephen Stepanchev, "Whitman in Russia," Allen Gay Wilson (der.), *Walt Whitman Abroad*, Syracuse: Syracuse Üniversitesi Yayınları, 1995; s. 150, 152.

olan bir şey vardır: manikürcü kızın özenini, sihirbazların dönüşlerini ve köle işçiliğini aynı hızlandırılmış ritim içerisine katıp götüren *Kameralı Adam*'ın montajı, *Mesleklerin Şarkısı* veya *Baltanın Şarkısı*'na *Kapital*'den daha fazla şey borçludur. *Genel Çizgi*'nin diyalektiği ise ifşa gücünü, Whitman'a has bir ritmin sürüklediği çalkalanan süt ve çılgın gibi hareket eden çiftçilerden alır. Üretimde gerçekleşen devrimin yeni şiirin biçimlerinde dile gelmesi için, *Fransız-Alman Yıllıkları*'nın devrimci editörünü Boston'lı transandantalist konuşmacıdan ayıran mesafeyi bir anlığına unutmak gerekir.

5. İmkânsızın Akrobatları (Paris, 1879)

Sevgili okur, elinde tuttuğun bu kitabın, tek bir hecesini atlamadan, iyice tadına var, çünkü sana yüzyılın yetiştirdiği en ilginç kişileri, Hanlon Lees adındaki o hayran olunası pantomim sanatçıları ve akrobatları tanıtacak. Sürünmek iyidir, diyerek toprağa doğru meyletmekteyken her şey, onlar sürünmeye razı olmayıp, maviliğe, sonsuza, yıldızlara doğru fırlıyorlar! Böylelikle bizi teselli ederek, sefilce bir boyun eğiştten ve evrensel biteviyelikten kurtarıyorlar. Konuşmuyorlarsa, düşünceden yoksun olduklarından değil, haşa!, günlük yaşam dışında sözü kahramanca ve ilahi şeylerin ifadesi dışında sarf etmemek gerektiğini bildikleri için. Hayran olunası pantomim sanatçıları dedim; evet, üstelik Deburau'dan sonra ve Deburau'yu yetiştiren ülkede ortaya çıktılar; çünkü tıpkı onun gibi kıpır kıpır bir yüze, yüzü şekilden şekle sokan hızlı düşünceye, bakışın ve gülüşün aydınlığına ve her şeyi anlatmayı bilen suskun sese ve Deburau'dan da öte, arzu ve eylemi tek bir hareket içinde kaynaştırmalarına olanak veren ve onları o sefil uyusukluktan kurtaran bir çevikliğe sahipler. Tıpkı Jean-Gaspard'inki gibi, komedyen bir yüze sahipler ama bundan sıyrılabilirler; aslında, nasıl ki Deburau yüzünü şekilden şekle sokarak atıklık izlenimi ve yanılması yaratıyordu ise, onlar da hareketlerinin sürati ve ritmik dakiklığıyla düşünce yanılması yaratmayı başarıyorlar.

Onları sıkı bir tarafgirlikle seviyorum, çünkü şairin düpedüz birer müttefiki ve işbirlikçisi olarak şairle aynı amacı güdüyorlar.

Başlangıçta insanoğlu üç parçadan oluşmakta, kendisinde üç varlığı barındırmaktaydı: bir insan, bir hayvan ve bir tanrı. İnsanı meydana getiren toplumsallık, hayvana özgü içgüdü, süratli hareket, naif zarafet, masumiyet, keskin ve şaşmaz duyular, neşeden sıçramalar ve kendinden emin hareketlerin yanı sıra, tanrıyı meydana getiren şeyi, doğüstü hakikatlerin bilimi ve gökyüzüne duyulan özlemi birleştiriyordu. Fakat çok geçmeden insan kendisindeki hayvanı ve tanrıyı öldürdü ve geriye, bildiğimiz toplumsal insan kaldı [...]. İnsanoğlundaki hayvanı ve tanrıyı yeniden diriltmek, klişelerle tıka basa dolu bir dünyada içgüdüleriyle hareket etmeyi sürdüren, budalaca koşuşturmanın üzerinde kanatlı düşüncelerle, özgürce dolaşan şairin peşine düştüğü iştir. Pantomim sanatçısı ve jimnastikçi de aynı şeyin peşindedir. Fakat, şairin, uçan ve sıçrayan ritimler yardımıyla ancak mecazi olarak yaptığı şeyi, mim sanatçısı gerçeklikte, düz anlamıyla meydana getirir. Toplumsal insanın edindiği o affedilmez hantallıktan, ağırlıktan özgürleştirdiği şey onun kendi tenidir. Genç faunun ürkek koşusunu, kedinin zarif zıplayışlarını, maymunun yürek hoplatan taklalarını, panterin şimşek gibi fırlayışını, hem kuşu hem de tanrıyı meydana getiren, havayla, uzamla, görünmez maddeyle olan bu kardeşliği keşfetmiştir o.

Richard Lesclide adında bir edebiyatçı tarafından derlenen *Memoire et pantomimes de frères Hanlon Lees* [Hanlon Lees Kardeşlerin Pantomim Çalışmaları ve Anıları] adlı yapıtı, şair Théodore de Banville bu sözlerle takdim eder.⁸⁹ O sırada şöhretinin zirvesinde olan bu akrobat-mim sanatçılarınin gösterisine ilgi duyan tek yazar değildir Banville. Onları aynı yıl Folies-Bergère'de izleyen Émile Zola da ertesi yıl sergileyecekleri Varyete gösterisi hakkında bir tanıtım yazısı kaleme alacaktır. Taklaları gerçekleştirmedeki mükemmeliyetlerinin yanı sıra, "kırık kol ve bacaklar ve delik deşik göğüsler arasında kendilerinden geçişleri, ayyuka

89 *Memoire et pantomimes de frères Hanlon Lees*, önsöz: Théodore de Banville. Paris, 1879. Théodore de Banville'in önsözü, *Critique littéraire, artistique et musicale choisie*. Cilt II. Peter J. Edwards ve Peter S. Hambly (haz.). Paris: Honoré Champion, 2003; s. 429-36 içinde yeniden yayımlanmıştır.

çıkan kötülük ve suç, yerle bir olan ahlâk karşısında bir zafer kazanmış-çasına” sergiledikleri “sarsılmaz” neşeden övgüyle söz edecektir.⁹⁰ Gösterilerin izlerine Huysmans’ın *Croquis parisiens*’inde olduğu gibi, Edmond de Goncourt veya Jean Richepin’in kurgularındaki akrobat yahut pantomim sanatçısı karakterlerde de rastlanır.⁹¹ Gelgelelim “natüralist” romancılar pantomimin kasvetli, marazî ve nihilist içeriğini inceleye-dursunlar, *Odes funabulesques*’in şairi⁹² performansın biçimi ve oradan türetilebilecek sanat fikri üzerine yoğunlaşır. Hanlon Lees’in sergilediği performans, pantomim türünün üç büyük özelliğini aşırılığa vardır-“İngiliz pantomim” geleneğini en üst noktasına taşır: herhangi bir gerek-çeden yoksun durumların saçmalığı; mutlak bir durağanlığın ardından birdenbire, dört bir yana durmadan darbelerin indirildiği ve bedenlerin mekânın bir ucundan diğerine fırlatıldığı ardı arkası kesilmeyen, şiddetli el-kol hareketlerine geçiş; ve son olarak da, bedenlerin duvar, pencere ve aynaların içinden geçerek bir belirip bir kaybolmasını, kafadan yok-sun gövdelerin kaybolan kafanın peşinden koşarak onu en beklenmedik yerlerde bulmalarını sağlayan bir sürü hile. Hanlon Lees bu ustalığı aynı anda hem entrikanın yerleşik düzenini hem de toplumsal değerlerin anlamını yerle bir eden bir gösterinin hizmetine koşar. Kâh küçük bir İngiliz köyünde dehşet tohumları saçan birer Pierrot olurlar; yaşlı bir kadının döner sandalyesinde bir tür dönmek için kadını sandalyeden aşağı atar, fırıncının öz oğlunu fırında pişirir, yoldan geçen bir adam buna engel olmaya çalışınca onu da fırına atar, en sonunda bütün köyü ateşe verirler. Kâh Noel şenliğinde panik yaratmak için bizzat şeytan tarafından dünyaya gönderilmişlerdir; telaş içindeki bir kadın onlardan kaçmak için kendisini hedef tahtasının önüne atar ve baldırlarına bir kurşun yer. Bazen de Saint-Germain mahallesinde bir akşam davetiyle alay ederler; bir ressam bir piyanoya dalar, onu fırça darbeleriyle ayıltır-

90 Émile Zola, “Le naturalisme au théâtre,” *Œuvres complètes*. Cilt X. Paris: Nouveau Monde, 2004, s. 568.

91 Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*. Paris: Charpentier, 1879; Jean Richepin, *Braves gens*. Paris: M. Dreyfous, 1886.

92 Theodore de Banville kastediliyor. Kitabın adı “İpcambazının Ağıtları,” veya “Aca-yip Ağıtlar” olarak çevrilebilir (ç.n).

lar, bir portrenin içindeki baş kaybolur ve model onun yerine kendi kafasını koyar, ve misafirler sonunda davetin verildiği salonu yağmalarlar. Kimi zaman gururu kırılmış bir aşğın öcünü alırlar; genç kızın ailesine kendilerini berber olarak tanıtıp sabunlu su dolu bakracı kafalara boca eder, direnenlerin boynunu keserler; kimi zaman da kendi imal ettikleri tabutları doldurmak için birer suikastçıya dönüşürler; yahut kendinden geçmiş orkestra şefinin ruhu bile duymadan giysisinin eteklerini yırtıp onu kalın bir gemici halatıyla bağlayan asi müzisyenler olarak çıkarlar karşımıza.⁹³ Bu coşkun enerjiden Banville iki önemli özellik türetir: ilki, gerek fiziksel gerek toplumsal anlamda, uyuşukluğun ortadan kaldırılmasıdır. Hanlon Lees her şeyden önce uçan varlıklardır, göğe doğru fırlayan çevik birer hayvandırlar. Hayvan/toplumsal insan/tanrı üçlemesi, XIX. yüzyıl boyunca dolaşımda olan, ve insanlık üzerine felsefeleri ve ideal topluluğa ilişkin planları olduğu kadar, yaşamsal, zihinsel ve hayvansal boyuttan oluşan üçlü üzerinde temellenen François Delsarte'ın oyuncunun oluşumuna ilişkin yöntemi benzeri beden tekniklerini de besleyen üç parçalı insan tanımını akla getirir kuşkusuz.⁹⁴ Ne var ki bu tanımların hepsi bir bütünleşme ideale yöneliktir. Sözelimi, Delsarte'ın üçleme hakkındaki incelemesi, eksiksiz ifadeye ilişkin bir bilimin temelini atar, ve bir sonraki yüzyılda dansta ıslahat yanlıları, bale pabucu ve tutu ile yapılan dansın dönüşleri karşısında beden ve yerçekiminin sunduğu olanaklara ilişkin kesin bilgiyi savunan Delsarte'ı yenilikçiler safında konumlandıracaklardır. Banville ise aksi yönde bir hareket gerçekleştirir. Üçlemeyi ayrıştırması, toplumsal atalete karşı çevik hayvan ve tanrısal yaratığın semavî yüksekliğe yönelik ortak eğilimini savunabilmek içindir.

Kendini İdeal olana doğru fırlatmak, aslında şairlerin –Mallarmé gibi Banville de sözcüğü bir uzatma işaretiyle taçlandırır– her daim

93 Sırasıyla, *Viande et farine* [Et ve Un], *Les Cascades du diable* [Şeytanın Taklaları], *Une soirée en habit noir* [Siyah Takım Elbiseli Konuk], *Le Frater du village* [Köy Berberi], *Pierrot menuisier* [Marangoz Pierrot] ve *Do, mi, sol, do*. Bu pantomim gösterileri hakkında, *Memoires et pantomimes des frères Hanlon Lees* dışında özellikle şu iki yapıta bakılabilir: Ernest Coqueline, *La Vie humoristique*. Paris: P. Ollendorf, 1883 s. 197-227; ve John E. Towsen, *Clowns*. New York: E. P. Dutton, 1976.

94 Bkz. Alain Porte (der.), *François Delsarte: une anthologie*. Paris: IPMC, 1992.

öväündükleri şeydir. Ne var ki çoğu kez kelimelerin gökyüzüne fırlatılışını, sirkin kaba saba gülünçlükleriyle kıyaslamak anlamına gelir bu. Banville ise bu bakış açısını altüst eder: Şiir-dizen kişi için bir ideal yahut mecaz olarak kalan şeyi, akrobat-soytarı düz anlamıyla, somut olarak gerçekleştirir. Dünyevî atalete ve toplumsal rollerin yerine getirilmesine karşı, hayalperest kafaların arzuladığından daha fazlasını, arzuyu eyleme dönüştüren, daha doğrusu ikisini birbirine özdeş kılan, hayvana özgü içgüdüsel enerjiyi harekete geçirmeyi bilir. Kayıp bir ülkenin peşindeki şiirin duygusal uzaklığı, akrobat pantomimcinin ani harekete geçişleri, bir belirip bir kayboluşlarında ortadan kalkar. Bu birdenbirelik düşle birebir özdeşleşebilir çünkü, düşünce ile eylem arasındaki uzaklığın yanı sıra, olanaklı ile imkânsız arasındaki mesafeyi de ortadan kaldırır: “*Mümkün* sıfatı ile *imkânsız* sıfatı arasında Mim sanatçısı seçimini yapmış, *imkânsız* sıfatını tercih etmiştir. İmkânsız olanda mesken tutar; imkânsız olan ne varsa onu yapar. Saklanmanın mümkün olmadığı yerde saklanır, bedeninden daha dar aralıklardan geçer, ağırlığını taşıyamayacak kadar zayıf destekler üzerinde dikelir; üzerine dikilmiş bakışların altında mutlak surette görünmez olan hareketleri gerçekleştirir, bir şemsiyenin üzerinde dengesini sağlar, tam bir umur-samazlıkla bir keman kutusunun içine girip yerleşir [...]”⁹⁵

İmkânsız olanın teknik bir düzenek sayesinde gerçekleştirilmekte oluşu, pantomimin ideallik vasfına hâlel getirmez. Şiirin kendisi de insanı atalete alıştıran toplumsal eğitimi reddeden ideal bir düzendir. Fakat Hanlon Kardeşler’in pantomim gösterisinin ideallik vasfı, beden ve tekniğin atalet karşısındaki galibiyetine dayanmaz yalnızca. Zira, havai zarafet, “birbirini hayrete düşüren ve birbiriyle çarpışan, birbirini kırıp geçiren ve birbiriyle yumruklaşan, birbiri üzerine devrilen, pencerelere tırmanıp camı çerçeveyi indiren, evlerin çatısından sallanıp beşlik Reşat altını gibi yere yapışan ve bir tokat yağmuruyla kendine gelen”⁹⁶ bu bedenlerin vahşî karşılaşması ile dengelenir. Dingin zarafet

95 *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*, s. 9.

96 A.g.y., s. 11.

ile şiddet yüklü hareketlilik arasındaki ikilem, ideal olan ile deneyimsel dünya arasındaki çatışmanın ifadesi biçiminde açıklanabilir elbette. Hanlon Kardeşler'in bütün o aşırılığının, hakiki gerçekçiliğin, "yaşamın onsuz varolamayacağı bu yiyip bitirici ve anlamdan yoksun yeğînliğin" ifadesi olduğunu söyler Banville, ve bize derhal bunun bir örneğini verir: "[...] yuvarlanmak, devrilmek, saklanmak, uyuya kalmak ve bir sarsıntıyla uyanmak, arabayla geri geri gitmek, sandıkları doldurup boşaltmak, tehlikeli bir şekilde yerinden zıplayıp yeniden sandalyenin üzerine düşmek ama orada oturmaya fırsat bulamamak, yara-bere içinde kalmak, vücudu anlaşılmaz şişliklerle kaplı olmak, kapıların arasına sıkışmak, üst üste yığılmak, ezilmek, soyup soğana çevrilmek, dayak yemek, kucaklanmak, öpülmek, lime lime edilmek, görünmez ipleri alaycı bir el tarafından hareket ettirilen bir kukla gibi sarsılmak, işte aslında olduğu gibi yaşam."⁹⁷ Ancak dublör palyaçolar tarafından canlandırılan bu "aslında olduğu gibi yaşam"ın sıradan toplumsal yaşamdan niçin tamamen farklı olduğunu, ve niçin, aksine, ideal olana fırlatılmış yaratıkların düşlediği yaşama yakından benzediği kolayca görülebilir: Çünkü bir amaçtan ve anlamdan yoksun bir yaşamdır bu. Yaptıkları şey ister atalete meydan okumak olsun isterse birbirleri üzerine devrilmek, Hanlon Kardeşler bunları eşit derecede sebepsiz yere yaparlar; onları buna mecbur eden ne herhangi bir zorunluluk vardır, ne de bütün bunların hizmet ettiği herhangi bir amaç. İşte, Banville açısından onların gösterisini tarifleyen ikinci özellik budur. Atalete yöneltilen meydan okuma, aynı zamanda, eylemleri tutarlı bir plandan, başvurulacak araçları ise gerçekleştirilmek istenen bir amaçtan türeten nedensel mantığı hedef alır. Bu meydan okuma yalnızca gündelik yaşamın sıradanlığına değil, aynı zamanda –hatta daha da fazla olarak– tiyatronun alışlageldik işleyişine yönelmiştir: gayet basit bir nedenden beklenmedik sonuçların doğmasını sağlayan sağlam bir örgü üzerine kurulmuş entrikalar; karakterlerin, onları eyleme iten karmaşık motivasyonları içinde analiz edilmesi; salonları ve sokakları dolduran kişilerin birer taklidi

97 A.g.y., s. 12-3.

olarak iyi tasarlanmış oyun kişilerinden oluşan tiyatro. Pantomim bir anti-tiyatrodur, ya da tragedyanın [trajedinin] akademik niteliğinden de, melodrama ya da ahlaki güldürünün burjuva kaba sabalığından da arındırılmış, ideal özüne ulaşmış, performansın hatasız somutluğu ile her şeyin olduğu gibi kabul edildiği peri masalının ideallik vasfının birbirine karıştığı bir tiyatro.

Birtakım şairlerin yarım yüzyıldan beridir havariliğini yaptıkları bir tiyatrodur bu, her ne kadar onu, saygın edebiyat erbabının yahut genel olarak saygın kişilerin pek sık uğramadıkları yerlerde aramak zorunda kalsalar da. 1830'ların arifesinde Debureau hayranları *Théâtres des Funambules*'de⁹⁸ biraraya gelmektedir. Müdavimi oldukları tiyatro, onlara göre, popüler niteliğini şu iki özelliğine borçludur: ilk olarak, salon ve sahnenin birbirine yakınlığı, ve bu sayede "aslında aynı soya mensup olan, tiyatronun dışında herbiri kendi mesleğini icra eden halktan kişiler olan oyuncular ile izleyicilerin, karşılıklı bakışmaları, birbirlerini yakından görebilmeleri, neredeyse ağız ağıza verip konuşmaları"nın mümkün hale gelmesi"⁹⁹; ve ikinci olarak da, aşağıda yer alan üç katmanlı mekanizmanın olanak sağladığı pek çok seyirlik hadise ve görsel başkalaşım. İzleyici kitle ile oyuncular, sıradan olan ile büyülü olan arasındaki bu çifte yakınlık, Debureau'nun Pierrot'sunda ete kemiğe bürünür. Bu karakter, eğitilmiş hayranları açısından halkın cisimleşmesidir: adsız bir yaratıcı olan halk, "o büyük şair, Voltaire, Beaumarchais veya Byron'dan daha zeki olan o kolektif varlık,"¹⁰⁰ içinde binlerce oyuncu, binlerce çehre, binlerce surat ve binlerce duruş barındıran oyuncu-halk.¹⁰¹ Gelgelelim bu Debureau-halk, *Les enfants du paradis*'de [Cennetin Çocukları] Jean-Louis Barrault'nun canlandırdığı, umutsuz aşkını şarkıya döken hayalperest karakterden daha somut ve daha

98 İpcambazı Tiyatrosu, veya Acayiplikler Tiyatrosu olarak çevrilebilir (ç.n.).

99 Théodore de Banville, *Mes souvenirs*. Paris: Charpentier, 1882, s. 216.

100 Théophile Gautier, "Shakespeare aux Funambules," *Revue de Paris*. Eylül 1842, s. 61.

101 Jules Janin, *Debureau. Histoire du théâtre à quatre sous*. Paris: Cercle des Bibliophiles, 1881, s. 77.

kinayelidir. Elle tutulur-gözle görünür olmayan bir ilham perisine avuç açmak yerine, daha bayağı bir biçimde, ustası Cassandre'ın bedenine yanlışlıkla sapladığı mermiyi çıkarmaya girişir, ancak bunun sonucunda ustasını bir delgiyle delik deşik ettiği yetmezmiş gibi, çıkardığı ateş gibi sıcak kurşun da gözünün önünde patlar; hançeriyle Arlequin'in kafasını koparır, yahut onun sığındığı bir kahvehaneye değirmenin manivelasıyla saldırır, tabii eğer kendisi Arlequin'den kaçmak için bir seranın camını kırarak içeri girmek zorunda kalıp üstü-başı cam kırıklarıyla kaplı olarak dışarı çıkmadıysa.¹⁰² Sonuç olarak bu Deburau-halk, daha saldırgandır, üstelik şiddete yol açan olaylara karşı da daha kayıtsızdır. Halk rolünü canlandırmak, der Banville, "güldürü kahramanı" rolünü reddetmek demektir. Öyleyse bu Pierrot-halk bir ağacın içinden, yenilebilir olsa da kesinlikle kendisi için hazırlanmış olmayan bir ziyafet sofrası çıktığını görmekten salt "plastik ve dekoratif" bir haz alır. Keza, firari aşıkların kovalanması sırasında da büyük bir kayıtsızlık sergilemesi, hem onları yakalamaya mecbur olduğu içindir, hem de "sebepsiz yere, yapacak daha iyi bir işi olmadığı için"¹⁰³ böyle yapar. Eylem ile herhangi bir amaç arasındaki bu ayrışma, karşıt tutumlar arasındaki bu özdeşlik, halktan karakter ile ideal sanatın biçimini çakıştırmaya hizmet eder. Théophile Gautier'ye göre, Pierrot'ya özgün niteliğini veren şey, zıtlıklar arasındaki bu birliktir; "ince bir budalalık ve budalaca incelik [...] mağrur bir ödlelik, kuşkucu bir safdillik, tepeden bakan bir mütevazılık, efkârlı bir kayıtsızlık, aylak meşguliyet, ve bunun gibi, bir dudak bükme, bir kaş çatma süresinde, göz açıp kapayana kadar belirip kaybolan bir jest ile ifade edilmesi gereken nice hayret verici karşıtlık."¹⁰⁴

Pierrot'nun mimikleri böylece pantomimin gücüne dair yüz yıldır sürmekte olan tartışmaya yepyeni bir yanıt sunar. 1719'dan beri Du Bos piskoposu, Roma pantomiminin ıslah edilmesini savunmuştu.

102 "Ma Mère l'Oie ou Arlequin et l'œuf d'or," a.g.y. içinde, s. 131-153.

103 Théodore de Banville, *L'Âme de Paris*. Paris: Charpentier, 1890, s. 17.

104 Th. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Cilt IV. Paris: Hetzel, 1859, s. 320-321.

Ona göre, duygu ve düşünceleri kesin bir biçimde ifade etme gücüne sahip, sahici bir sanattı bu. Dansta reform yanlısı Cahusac veya Noverre gibi kimseler ise balenin alışlageldik zarafetine karşı, her tür durum, düşünce ve duyguyu sözsüz olarak ifade edebilecek, jest ve tavırlardan oluşan bir dili savunmuşlardı. Ne var ki bu ideal dilin yaşama geçirilmesi, onun kısıtlarını ortaya sermişti. Johan Jacob Engel, *Horace*'ta Camille'in Roma'ya yakarışını pantomim diline tercüme etmeye girişen icracının beyhude çabasını bize tüm açıklığıyla tasvir ediyor: "Kendi kendisini duvarlara çarpar/Ve kendi elleriyle bağırsaklarını deşer!": "Dansçı önce sahnenin en gerisinde belirir (anlaşılan Roma şehrinin bulunduğunu varsaymamız gereken yeri belirtmek için), ardından elleri yere uzanmış halde hızlıca bir oraya bir buraya koşturmaya başlar, derken bir canavarın ağzını değil, kendi küçük ağzını uysalca açar ve sıkılı yumruğunu ağzına birkaç kez götürür, sanki onu büyük bir iştahla yutmak istermiş gibi. İzleyicilerin büyük kısmı bir kahkaha koy-verir, geri kalanlar ise bu alışılmadık oyunun anlamını çıkarmak için mahcup bir halde kafa yorarlardı [...]"¹⁰⁵ Pantomim dili, bu durumda, ya fuzuli ya da muğlak olmaya mahkûm gibi görünmektedir. Gautier bu noktada sorunu tersine çevirir. Pantomime gücünü veren şey, düşünce ve duyguların ifadesinde sözün yerine geçmesi değil, gerek entrikaların nedensel mantığından gerekse tutkuların ifadesinde başvurulmuş göstergebilimden (*sémiologie*) kopuşudur. Tümüyle gerekçelere dayalı, duyulara özgü bir dile dair çok eski bir düştür bu. Popüler sanatın formülü, hiçbir gerekçeden kaynaklanmış olmayan masalsı bir performansı esas alır. Popüler oyun kişisi, kendisi için hiçbir şey ifade etmeyen bir görevi ustalıklı yerine getiren bir karaktere sahiptir. Funambules'deki soytarlıklar, gerek entrikaların dâhiyaneliğinden, gerekse karakter ve ahlâka dayalı güldürüden özgürleşmiş bir tiyatro sanatının modelini sunar. Hayali bir tiyatro güncesinde Gautier, kendi icadı olan bir pantomimin olağanüstü ahlaki niteliğini vurgulayarak

105 Johan Jacob Engel, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*. Cenevre: Slatkine, 1979; s. 41-42.

eğleniyor: Pierrot tarafından öldürülen bir giysi tüccarının kafası, Banquo'nun hayaleti rolünü oynar ve oyunun sonunda katilini mezara götürür.¹⁰⁶ Oysa, Funambules'deki gösterilerden çıkardığı ders, bunun tam aksine, tiyatroya özgü eylemin her tür ahlaki son karşısındaki kayıtsızlığına işaret eder.

Yine bu sebeptendir ki aynı Gautier, Funambules'ün pislik içindeki salonlarında gaz lambası ışığında oynanan popüler pantomim'i, bir aristokrata ait şatonun bahçesinde hayal edilen şiirsel bir peri masalına tercüme etmekte hiçbir beis görmez. *Mademoiselle de Maupin*'de D'Albert'in güldürü, dram ya da tragedyanın birbirine eşdeğer sıkıcılığına karşı, görülmedik tuhaf renklerdeki gökyüzünün, ormanın, kubbelerin, takların, ve trabzanların arka planına karşı, sivri şapkalı, parlak renklerde ışıltılı cüppeler giymiş, herhangi bir mesleği olmayan ve hiçbir yerde ikamet etmeyen kişilerin, koltuk altlarına sıkıştırdıkları "güvercin yumurtası büyüklüğünde ham elmaslarla dolu küçük bir kutu" ile, "nasıl ve niçin olduğu bilinmeyen bir şekilde dolaşıp durduğu," "fantastik, uçarı, imkânsız bir tiyatro"yu savunur. Bu kişiler aşk ilişkilerinde, tıpkı Colombine karşısında Pierrot'nun yaptığı gibi, mesafeli bir tavır sergilerler: "Kendilerini zahmete sokmadan, bağırmadan konuşurlar, tıpkı yaptıkları şeylere pek fazla önem vermeyen soylu sınıfından insanlar gibi: aşık adam sevgilisine ilan-ı aşk ederken akla gelebilecek en mesafeli tavrı takınır [...] asıl meseleleri ağızlarından inci taneleri, demet demet gül dökmek ve böylece, hakiki bir müsriflikle, şiirin kıymetli taşlarının tohumunu ekmektir [...]. Bütün bu düğümün oluşması ve çözülmesi takdire şayan bir umursamazlıkla gerçekleşir: sonuçlar herhangi bir nedenden doğmuş değildir, ve nedenler en ufak bir sonuca yol açmaz [...]. Görünüşteki bu kargaşa ve düzensizlik hikâyenin sonunda, yaşamın hayali cazibesinin altında yatan gerçeğini, kılı kırk yaran ahlaki dramdan daha büyük bir kesinlikle ortaya koyar."¹⁰⁷

106 Théophile Gautier, "Shakespeare aux Funambules," *Revue de Paris*. Eylül 1842, s. 60-69.

107 Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin. Romans, contes et nouvelles* içinde. Cilt I. Paris: Gallimard, 2002, s. 406-408.

Şairlerin Hanlon Kardeşler'in Folies-Bergère'deki varyete gösterisinde buldukları şey, Gautier ve arkadaşlarının daha önce Deburau'da bulduklarının aynısıdır: yaşamın gerekçelerini neden ve sonuç arasındaki bağ biçiminde taklit etmeye kalkışan psikolojik ve sosyolojik entrikaların yerine, nedenden yoksun oluşunun hile ve dolambaçlarını öne çıkaran hatasız bir performansın büyüğü gösterisini koyan bir drama sanatı. Fakat burada söz konusu olan yalnızca gösterinin gerçektışı oluşuna yönelik bir eleştiri değildir. Gerçeğe uygunluk mantığının devre dışı bırakılmış oluşu, aynı zamanda gösterinin performansı ile izleyicinin performansı arasında yeni bir dengeye tekabül eder. Pantomimin kopuk hattı, dramanın zekice kurgulanmış düzeneğini devre dışı bırakan şeyin önünü açar: gösterinin motiflerinin çevresine izleyicinin kendi şiirini işlemesi. Jestlerin dilini küçümseyen kimseler, gördüğü şeylerin anlamını zihninde canlandırma işinin izleyiciye bırakılmasına esef ederler. Ancak eğer pantomim dilbilimsel modelden özgürleşiyorsa, bu kusur bir meziyete dönüşür. Pantomim, "her bir dinleyicinin genel resim içerisinde kendi rüyasının peşinden gittiği bir senfoni gibidir," der Gautier, ve ardından, Mallarmé'nin daha sonra devralacağı terimlerle bunu şöyle açıklar: "Bir mekân ve düş gören bir kişiden pantomimi var eden şey izleyicidir."¹⁰⁸ Mim sanatçısı bir şair-izleyiciye hitap eder; bu izleyici iki biçim alır: kurguyu olduğu gibi kabullenen izleyici kitlesi, ve orada kendi rüyasını gerçekleştiren sanatçı. Banville'e göre izleyici, burjuva vodviline ve onun kralına, Fransız Tiyatrosu ve Operasının kralı haline gelen Eugène Scribe'e karşı, şairin müttelikidir. Gelgelelim kırılğan bir ittifaktır bu, çünkü pantomimden zevk alanlar arasında bile bazı kimseler onun gücünü yanlış anlayarak, sözüm ona hizmette bulunmaya kalkışırken tam aksi bir sonuca yol açarlar: pantomimin tiyatro alanındaki haysiyetini tesis etmek isteğindeki bu kişiler onu modernize ederler, alışlageldik tipleri değil de, döneminin toplumsal gerçekliğini temsil etmesi için pantomimi kurgusal niteliğinden koparırlar. Funambules'de Gautier ya da Nerval'in yan koltuğunda

108 *La Presse*, 26 Temmuz 1847, ve *Moniteur Universel*, 2-3 Kasım 1856.

oturmakta olan bir yazarın, Champfleury'nin projesidir bu. Reddettiği pantomim kavramının Gautier'in düşünce ve sözlerini içerdiği kolaylıkla görülebilir. Kimileri, der bize, "oyunun konusunun öylesine muğlak olmasını istiyorlar ki izleyici, Pierrot, Colombine adındaki genç hanım, Arlequin, Polichinelle, Léandre ve Cassandre arasındaki basit çekişmeden başka bir şey görmesin. Bu kaos ve çekişmeden izleyici ne isterse onu anlayacak, ve kendi başına bir oyun inşa edecek. Öyle ki, aynı yapıtı izleyen on ayrı izleyici, on farklı oyun elde edecek. Bu görüşe göre pantomim, bir tür müzikten, senfoniden başka bir şey değildir; kimleri onda gün batımını görürken, kimileri ise kırmızı kuyruklu kuşları görür."¹⁰⁹ Sahnenin değişimleri, açılıp kapanan kapaklar ve diğer etkiler sayesinde "Cassandre, Columbine, Arlequin, Polichinelle'den oluşan ailenin sahneye girip çıktığı, kendini pencereden atıp paramparça olduğu ve yeniden yaşama döndüğü" bu gülünç gösteride, "art arda gelen bütün bu olayları bir arada tutabilecek *fikrin*" ne olduğunu çıkarmak imkânsızdır.¹¹⁰ Gautier'in övdüğü, başı sonu belli olmayan extravaganza'nın "gerçekçiliği"ne karşı Champfleury, Pierrot'nun kostümünü üzerinden atıp, "popüler sahneleri yeniden üretmek" üzere asker, cenaze levazimatçısı, ya da ayakkabıcı kılığına bürünen Deburau'nun önyak olduğunu düşündüğü türden, toplumsal gerçekliğe yapılacak bir müdahaleyi savunur. Alışlageldik tiplerden toplumsal karakterlerin yaratımına doğru bu geçişi sabit kılarak, pantomimi, "şimdiye dek temkinle yaklaşılan ciddi komedinin etkileri"ne¹¹¹ uygun hale getirmek istegindedir. Böylelikle Deburau'nun varisi Paul Legrand için *Marki Pierrot* gibi gerçekçi bir pantomim yaratır. Pierrot'nun teninin beyazlığı, burada değirmende çalışan bir işçi olmasıyla açıklanır; Polichinelle'in burnundaki sivilceler ise, Pierrot'nun kopardığında soylu adamın altınlarını bulacağı gizli oyuklardır. Onu öldürdükten sonra maktulün yerini alarak tamamen kendi çıkarına bir vasiyet yazdıracak; ardından

109 Champfleury, *Souvenirs des funambules*. Paris: Michel Lévy, 1859, s. 84.

110 A.g.y., s. 86.

111 A.g.y.

*Bourgeois gentilhomme*¹¹² misali, kendisine hitabet sanatını öğretmesi için Ponsard'ın tragedyalarına düşkün bir belagat hocası tutan eğitimli marki rolünü oynayacak; derken bu kez Polichinelle'in oğlu onu soyup soğana çevirecek, ve nihayet peri onu tekrar değirmende çalışan bir çocuğa çevirecektir.

Gautier modernize edilmiş bu pantomimin anlamı konusunda yanılmamaktadır. Gösteri hakkında kaleme aldığı yazıda, beylik birtakım övgülerin altında, pantomimin ruhuna karşı işlenen "protestan" günah addettiği şeyi vurgular:

Eski inanç yitmiş durumda; Monsieur Champfleury ise pantomimin Luther'i olmaya soyunuyor [...]. Sıradan pantomimde Pierrot beyaz tenlidir, çünkü işte, beyaz tenlidir; bu soluk ten rengi *peşinen* kabul edilir; şair, geleneğin kendisine aktardığı bu tipi olduğu gibi kabul eder ve bunun varlık nedenini sormaz [...] oysa yarattığı sofizmde Monsieur Champfleury Pierrot'nun alegorik beyazlığına tümüyle fiziksel bir gerekçe yüklüyor: Bu solgun ve melankolik kişinin yüzü ve üstü-başı değirmenin ununa bulanmıştır. Bu beyaz hayaleti akla yatkın kılmak için daha ikna edici bir araç düşünülemezdi; gelgelelim, biz izleyiciler o gizemli ve herhangi bir gerekçeye dayanmayan solgunluğu, bu şekilde açıklanan solgunluğa tercih ederiz. Daha ileride yazar, Polichinelle'in kamburunu da gayet dahiyane bir şekilde açıklar: böylece pantomimde Katolik sanatın devrinin kapandığını ve protestan sanatın devrinin başladığı görülür. Bundan böyle Otorite ve gelenek yoktur; özgür araştırma doktrini, meyvelerini verecektir: naif formüllere, Bizans'ın barbarca üslubuna, imkânsız renklere elveda; analiz neşterini çıkarıp anatomiye başlar."¹¹³

Şu hâlde, mim sanatçısı Paul Legrand'ın toplumsal gözlem ve dramatik ifade yeteneğiyle beslediği ustaca kompozisyonlarında sergilenen

112 Molière'in *Kibarlık Budalası* (veya doğrudan çevirisiyle, "Asil Burjuva") oyununun başkişisi (ç.n.).

113 Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Cilt V. Paris: Hetzel, 1859, s. 150.

biçimi, Gautier ve takipçileri tarafından melankoliyle izlenmekte olan pantomimin böylece tarifiilen modernleşmesi, türün yozlaşmasına tekabül eder: Halka özgü beyaz giysisini bırakıp ofis çalışanının daracık, buruş buruş siyah giysisine bürünen Pierrot, artık çalışma saatlerine tâbi, âmirine karşı itaatkâr ve terfi endişesi taşıyan biridir. Yahut tıp öğrencisi Pierrot, yaşamın tadına varır ve aynı anda Latin Mahallesinde oturan bohemlere özgü para sıkıntısıyla tanışır. İtaatkâr Pierrot artık ustası Cassandre'a mecburiyetten birkaç tekme atsa bile pişman olur; hırsızlığa hâlâ biraz devam etse de gayet dürüstçe yapar bunu; kısacası, fantastik bir tip iken, izleyicilerin sempatisini kazanmaya uygun, insancıl bir karaktere dönüşmüştür.¹¹⁴ Pantomimin bu kuşku uyandıran insancillaşması karşısında, bembeyaz yüzünün iki yanına renkli bir hayal gücünün, içkinin verdiği hararetin ya da gözü dönmüş bir şiddetin sembolü olarak kırmızı birer yuvarlak konduran İngiliz mim sanatçılarının pervasız zalimliğine dayanan karşıt model değer kazanır. Gautier bu türün üstadı Tom Matthews ve İngiliz meslektaşlarının 1842 yılında *Variétés*'nin burjuva sahnesinde gerçekleştirdikleri rahatsız edici müdahaleyi alkışlayanlar arasındadır. Birkaç yıl sonra Baudelaire, Debureau'nun mecnun karakterine taban tabana zıt olan bu Pierrot'nun sahnede belirlediği ânı, bir fırtına gibi gelip, külçe gibi yere yığılarak salonu gök gürültüsünü andıran bir kahkahayla sarsmasını, ve bir sihirbazın çubuğunun dokunuşuyla herkesi "mutlak gülünçlüğü" baş dönmesiyle sarmalayarak eylemi, "bir manga topçuya eşdeğer bir gürültü çıkaran göz alıcı bir tekme, tokat, sille tufanına"¹¹⁵ dönüştürmesini anımsar. Ahlaki komedinin "anlam ifade eden" gülünçlüğüne karşıt olan bu mutlak, pervasız gülünç, Baudelaire'e göre, hatırlanacağı gibi, kahkahanın "şeytani" özünün işaretidir.

114 "Revue Dramatique." Moniteur Universel. 28 Temmuz 1856, 2-3 Kasım 1856, ve 30 Ağustos 1858. Burada sırasıyla *Pierrot employé* [Pierrot İşe Giriş], *Les Carabins* [Jandarmalar] ve *Le duel de Pierrot* [Pierrot'nun Düellosu] hakkında yorumlar yer alır.

115 Charles Baudelaire, "De l'essence du rire," *Œuvres complètes*. Cilt II. Paris: Gallimard, 1941, s. 180.

Le Portefeuille adındaki kısa ömürlü dergide yayımlanan, İngiliz palyaçoların ete-kemiğe büründürdüğü gülünç satanizm hakkındaki bu yorumu Baudelaire'in çağdaşlarından kaçının okuduğunu bilmiyoruz. Ancak bu yorum tam da, “mutlak gülünç”ün uçarı hafifliği ile kara Pierrot'nun rahatsız edici dramının çakışma noktasını işaret eder, ki natüralizm ve sembolizm çağında Hanlon Lees'in şansının yaver gitmesine ve eğitilmiş çevrelerin pantomime duydukları tutkuya yol açan da budur. Parisliler *Le Frater de village* [Köyün Berberi]'ndeki kara mizahı 1867'de, Baudelaire'in öldüğü yıl keşfederler. Fransız geleneğine has “komik son”un taraftarları bu oyunda gösteri dünyasının girişimcileri arasındaki bir fikir birliğinden daha öte bir şey, entelektüel bir semptom görürler. İngiliz palyaçoların vahşetiyle birlikte Paris'in eğlence sahnesine yerleşen şey, taşkın hazlar, sinirsel hastalıklar, ve insanlığın evrimine dair karamsar görüşlerden oluşan yeni medeniyettir: “Bu ölümcül palyaço ülkemize, safrasında Darwin'in kitaplarını ve Schopenhauer'cuların yorumlarını taşıyan gemilerle birlikte geldi. Komşularımızın kederine bir saatliğine hak veriyoruz; siyahlar içindeki akrobat gayet iyi karşılanıyor [...]. Bu egzotik sanat, mantık hakkındaki bütün fikirlerimizi yerle bir etti; sarıhlığe, ince ayrımlara dair doğuştan gelen yatkınlığımızla taban tabana zıttı. Yine de hoş gitti, çünkü şu anda elimizden gelen belki de yegâne kahrkabayı kıskırttı; neşeden yoksun, kıvranmaya benzer, dehşet dolu bir kahrkaha.”¹¹⁶ Yirmi beş yıl sonra yazılan bu yorum tamamen geçmişe dönük bir yorum gibi görünebilir. Ancak “İngiliz palyaço” figürünün, sanatçıların, eleştirmenlerin ve toplumun ve döneme özgü ruhun analiziyle uğraşan herkesin zihninde açtığı yolu isabetli bir biçimde işaret eder. Ölümcül palyaço, Charcot'nun histeriklerinin, Zola'nın –kâh ayyaş, kâh ruhban olan– “yoldan çıkmış karakterlerinin,” ve Lombroso'nun –kâh birer suçlu, kâh birer dahi olan– yozlaşmış karakterlerinin çağdaşı haline gelir. Zola'nın ayyaşlarının (Coupeau ve Macquart) özelliklerini, onun her şeyi mutlak yapıt arayışına feda eden tablolarının (Claude Lantier) özellikleriyle kaynaştırmak yoluy-

116 Hugues Le Roux, *Les Jeux du cirque et de la vie foraine*. Paris: Plon, 1889, s. 215.

la Jean Richepin, *Braves gens* [Cesur İnsanlar]'daki Tombre karakterini yaratır: Pantomim alanında tutkulu bir yenilikçidir bu; ölümün kişileşmesi olan, “zarif, ideal, dans eden, kanatlı,”¹¹⁷ bir Colombine’in, “uçuşan beyaz bukleleri, korku, aşk ve esrimeyle çılgına dönmüş gözleri; yaşamın kayıtsızlığını, ölüme duyulan susuzluğu, tanrısallaşmanın zaferini tercüme eden hareketleriyle bir Kral-Lear’i andıran Pierrot”¹¹⁸ etrafında dalavereler çevirdiği bir sahne hayal etmiştir. Girişimi başarısızlığa uğrayan Tombre, tıpkı Hanlon Lees gibi, Amerika Birleşik Devletleri’ne yolculuk eder, ve oradan “*Happy zigzags*” adlı bir pantomim gösterisiyle geri döner: hastane ya da hapishaneyi andıran bir çıkmaz sokak dekorunun önünde, biri bir kırkayağı diğeriye “tavandan düşmüş kocaman bir böceği” andıran iki yaratık eşliğinde, boğazına kadar düğmelenmiş siyah giysisi, harareten parlayan gözleri ve delice bir sırtışıla titreyen dudaklarıyla belirir; sahnede tek yaptığı şey, diğerleriyle birlikte takıntılı bir tempo eşliğinde “*we are the happy zigzags*” [mutlu zikzaklarız biz] diye şarkı söylemek ve gördüğü sanrılar karşısında dehşetten kaskatı kesilmişçesine acı dolu kıvranışlar içinde kasılıp kalmaktan ibarettir. Çileden çıkarıcı ağır melodi, çılgınca bir hal alan yüz hareketleri ve abartılarla neredeyse bir epilepsiye dönüşen kasılmalarla birlikte dehşet dolu bir ürperti izleyici kalabalığını bir baştan bir başa kateder; galeyana gelmiş göstericilerle birlikte izleyiciler de galeyana gelir; tiz bir feryat koparan kadınlar hıçkırarak elleriyle yüzlerini örter ya da marazî bir kahkaha koyverirler.¹¹⁹ Bu gösteri, pantomimi salt grafik bir parıltıya indirgeyen yeni sanatsal idealin gerçekleşmesidir bir bakıma: “Bu sentez, ... donakalan bu duruşlarla eyleme dökülen bu imgesellik, pantomimin bu özeti, teorilerimin nihai mutlaklaşması olan mutlak sanatın ta kendisidir. Zik-zak, paf! şimşek gibi çakan, ekspres bir tren gibi geçip giden, bir şimşegin aydınlattığı kır gibi bir anda beliriveren hakiki bir drama!”¹²⁰

117 J. Richepin, *Braves gens*, s. 178.

118 A.g.y., s. 180-181.

119 A.g.y., s. 459-463.

120 A.g.y., s. 477.

Tombre ise mutlak sanata ilişkin bu fikri, kabare izleyicileri önünde *delirium tremens*'i¹²¹ taklit etmek olarak tahayyül etmekteydi. Aynı zamanda bunun, ruhun ve uygarlığın mustarip olduğu modern hastalığın teşhi-
rinden ibaret olduğunu keşfetmişti: “Yalnızca kendi bedenim, ağzım, el hareketlerim. Sarhoşluk tam burada somutlaşıyor! Modern insanlığın tamamının sinir nöbetine girmesi, işkence çekmesi, şeytanileşmesi, cennete ermesi, Tanrı diye taptığı bu alkolün eseridir.”¹²²

Bu epileptik pantomim görüşüne karşı çıkanlar da yok değildi. *Cercle funambulesque*'in¹²³ eğitilmiş çevreleri, pantomimi halka hitap eden küçük salonlardan, seçkinlere hitap eden salonların sahnesine taşıyarak canlandırmayı arzulamaktadır. Bu çerçevede Champfleury'nin yetiştirdiği öğrenciler, pantomimin, ahlâki güldürü ile “günümüzde edebiyatla uğraşan gençlerin aklını çelen sentetik sanat dürtüsü”ne karşılık gelen “gizemli pantomim”¹²⁴ arasında bocalamasına neden olurlar. Kimi zaman şair Pierrot, edebî eğitimi Cassandre tarafından kendisine emanet edilen Colombine'i baştan çıkarmaya girişir; kimi zaman ona Sully Prudhomme'un *Vase brisé* [Kırık Vazo] şiirinden dizeler yazdırdığı sırada, yakışıklı bir askeri hayal etmekte olan Colombine tarafından aldatılır; bazen de, Sfenks'te gizlenmiş olan bir defineyi arayanlar arasına katılarak Hermonthis adındaki Mısırlı bir Brunehilde'i uykusundan uyandırır. Ondan sonsuz neşenin amblemi olan kutsal nilüfer çiçeğini almak için yaşamından vazgeçmesi ve onun ayakları dibinde “hiyeratik bir pozda uykuya dalarak ölmek üzere olan dudaklarıyla ele geçirilen nilüfer çiçeğini öpmesi”¹²⁵ gerekecektir. Edebiyatla uğraşan böyle bir adam bir yandan “dekoru doğru olarak tasarlanmış bir sahnede soylu

121 Alkol yoksunluğunun alkolik bir kişide yol açtığı, kol ve bacaklarda titremeyeyle birlikte görülen sanrılı nöbet (ç.n.).

122 A.g.y., s. 478.

123 “İpcambazı Çevresi,” veya “Garipler” olarak tercüme edilebilir (ç.n.).

124 Félix Larcher ve Paul Hugounet, *Les Soirées funambulesques. Notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*. Paris: Ernest Kolb, 1891; s. 58.

125 A.g.y., s. 62. Burada özetlenen *La Fin de Pierrot* adlı pantomim bizzat Paul Hugounet'nin yapıtıdır.

ve dingin jestlerin ardı ardına gelişini, oyun kişilerinin giysilerinin uyum içindeki kıvrımlarını” keyifle düşlerken, bir yandan da “İngilizler’e özgü budalaca patlamaları” ve “tatlılıkla fısıldayan fısıkiyelerle süslü bir bahçenin çerçevelediği, ve Schumann’ın bazı parçalarının onlar için yazılmış olduğunu sandığınız kederli ve kırılgan düşler”i¹²⁶ övebilmektedir.

Pantomimin bir salon piyesine dönüşmesi karşısında, epilepsi nöbeti geçiren Pierrot’nun natüralist versiyonu ile fısıkiyelerin dekoru önünde yer alan soylu tavırlara dair sembolist düşler arasında Banville’in metni, şiirsel düş ile jimnastik performans arasındaki zaruri bağı muhafaza eder. Gelgelelim şair, palyaço ve jimnastikçi arasındaki bu ittifakın geleceğini güvenceye alacak olan kişiler, ne kafiye erbabı ne de tiyatro yazarları değil, biri tiyatro sahnesinden, diğeryse halka hitap eden gösteri mekânlarından doğan iki yeni sanat dalıdır. İlki “mizansen” adını alır: dramayı bir tabloya ve hareketlere uyarlamakla yükümlü olan olan tâli uğraşın, dramayı yenilemenin, ve sözcüklerde sabitlenmiş düşünceye kendisine uygun mekânsal bir biçim kazandırmanın aslı aracına dönüştüğü bir yer değiştirmeden doğmuştur. Arlequin ve Colombine’in önemli bir dönüşüm geçirerek, temsil edilen oyun kişileri olmaktan çıkıp yeniden keşfedilen bir teatralliğin hem teorik hem de pratik düzlemde uygulayıcıları halini alması, özellikle Rusya’da, ve bilhassa da Meyerhold’un tiyatro sahnesinde gerçekleşir. Meyerhold natüralist temsile karşı yerleşik kabulleri; belli bir karakteri yorumlayan oyuncunun performansı olarak anlaşılan oyuna karşı, mim sanatçısının soytarılığını temel alan bir oyun yaklaşımını savunur. Pantomim bundan böyle seyirlik gösterinin bir türü değildir; burjuva tiyatrosunun çılgınlığından kaçan sanatseverlerin, sanata ilişkin kendi düşlerini üzerine işleyecekleri şakalar ya da akrobasi üzerine kurulu popüler bir sanat türü de değildir. Yeniden keşfedilen tiyatronun *organıdır* pantomim; oyunun, “beden tekniğine ilişkin bilgi birikimini

126 Leo Rouanet, aktaran P. Hugounet, *Mimes et Pierrots. Notes et documents inédits pour servir à l’histoire de la pantomime*. Paris: Fischbacher, 1889, s. 234.

serbestçe biraraya getirme sanatı”¹²⁷ olarak deneyimlenmesidir. Teknik bilgi, sahnede bir eylemi tarif eden bedensel hareket kalıplarının tümünün edinilmesi anlamına gelir: yürüme, koşma, tırmanma, aşağı inme, kayma, takla atma, step dansı yapma, tokat atma, nesnelerle oynama, bir ağırlığı yakalama ve fırlatma, ok atma ya da yumruk atma.... Serbestçe biraraya getirme sanatı, bu kalıpları birleştirmek ya da ayırıştırmak yoluyla beklentileri boşa çıkaran ve birbiriyle bağdaşmayan şeyleri biraraya getiren bir takım pantomim senaryoları kurgulama sanatıdır. Pantomim bundan böyle, mekân içerisinde gerçekleşen plastik performanslarda düşünceyi görünür kılma uğraşıdır. Öyleyse Arlequin, Pierrot ve Colombine beyaz ya da rengârenk yamalı giysiyi çıkarıp tamircinin mavi tulumuna bürünebilirler. Kusursuz ve kayıtsız hareketleriyle güçlülerin entrikalarına her daim karşı koyan halktan kişiler değildirler artık. İnşa halindeki yeni bir dünyanın hareket ve biçimlerini savunan işçi/jimnastikçilerdir. Hanlon Lees’inki gibi fantastik eylemler böylece biyomekaniğin kodlanmış alıştırmalarına dönüşerek, teatral eylemi hareketli bant üretimi (*taylorisée*) olarak tahayyül eden düşe karışabilir. Gautier ve Banville, İngiliz palyaçolarının doğaçlama fırlayışlarını ve akrobatik sıçrayışlarını iyi kurgulanmış aşk ve hırs entrikalarına karşı savunmaktaydılar. Genç Sovyet Rusyası’nda ise bir yandan Crommelynck’in *Le Cocu magnifique*’ini sahneye koyan Meyerhold kıskançlık ve zinaya dayanan bir entrikayı kolektif bir spor gösterisine dönüştürürken, diğer yanda Lioubov Popova bir değirmen “dekor”undan hem oyuncuların ustalığını sergilemesine, hem de insanın mekân üzerindeki hakimiyetine dayanan yeni bir toplumun yükselişini sembolleştirmeye olanak veren, kaydırak, merdiven ve sıçrama tahtasından oluşan bir jimnastikçi düzeneği yaratır.

Taylor ile Colombine arasındaki bu Marksist evliliği mümkün kılan şey, devrimci mizansen sanatçılarının ithal etmek istedikleri halk sanatının başka diyarlarda kendisine bir yol açmış ve yeni sunum biçimleri bulmuş olmasıydı. Yeni bir sanat dalı, sinema, pantomimin icrasına yeni

127 Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*. Paris: CNRS éditions, 1990, s. 58.

bir görünürlük mekânı sağlamıştı. Perdeye yansıtılan görüntü, Funambules izleyicilerinin sahip olduğu ayrıcalığı geniş bir kitleye taşıyor, hem beyaz bir yüz üzerinde bir kaşın ifadesini izlemeye olanak veren yakınlığın, hem de makineler aracılığıyla üretilen hiç durmadan değişen sahnelerin tadına varmayı mümkün kılıyordu. Hareketin parçalanması, aniden duraksaması, yinelenmesi ve baş döndürücü bir biçimde ivmelenmesi için gereken teknik araç ise film malzemesinin kesim ve montajında bulunuyordu. 1922’de Kozintsev, Trauberg, Yutkevitch ve Kryzhitsky’in imzasıyla yayımlanan *Eksantrizm Manifestosu*, düzenli olarak üretilen sinirsel şoklar üzerine kurulu yeni dünyanın sanatı ile İngiliz palyaço geleneği arasındaki çakışmaya işaret eder. Yeni montaj sanatı, plastik, teatral, sinematik niteliğiyle, o dönemde *gag* adı altında anılmaya başlanan imkânsızın icrasının evrenselleşmiş biçimidir. Ne var ki “eksantrik” geleneğin Sovyetler’in mekanik yeni dünyasına bu şekilde ithal edilmesini mümkün kılan şey, İngiliz palyaço geleneğinin çoktan başka bir dönüşüm geçirerek, Amerikan yeni dünyasında sirk ya da konser salonu sahnesinden sinema ekranına terfi etmiş oluşuydu. Pierrot’nun aldatıcı bir kayıtsızlık taşıyan mimikleri, Arlequin’in şiddet nöbetleri, Hanlon Lees’in şeytani taklaları, bu ülkede Charlie Chaplin’in keyfi ve sinsî saldırganlığına, Buster Keaton’ın vurdumduymaz figürü ve tahmin etmesi imkânsız *gag*’lerine, ya da Harold Lloyd’un istemdişi baş döndürücü akrobasisine dönüşmesinin ardından, Marx Brothers’ın kurbanlarının etrafında yarattığı pervasız girdap biçimini alır. Sovyet sanatçılar, önceki yüzyılın hassas şairlerini düşlere sevkedilen Funambules ya da Folies-Bergère’e özgü akrobasiyi, yeni insanın üretiminin büyük sahnesine taşımak istegindeydiler. Konser salonlarının şimdi sinemaya terfi etmiş olan çocukları ise, bu akrobasiye daha tanımlı ve kalıcı bir gelecek sağlamayı başaracaklardı.

6. Işığın Dansı (*Paris, Folies-Bergère, 1893*)

Bir festivalde veya herhangi bir mekânda perde açıldığında, kim bilir hangi rüzgarla savrulmuş, bir kar tanesi misali beliriverir, mucizevi bir biçimde, Dansçı; sıçrayışlarıyla değmekten sakındığı ya da adımlarıyla vurguladığı sahne bir çırpıda, bakir kesilir, yabancı bir yer gibi, uzaklardaki ve düşünmemiş; ve böylece işaret edilecek, inşa edilecek, yeşertilecektir ilkin yalıtın Figür tarafından. Dekor, istikbalde yatar, orkestrada, hayal gücünün o gizli hazinesinde; derken çıkacaktır oradan, püskürüşlerle, kâh orada kâh burada, uygun görüldüğü biçimde, fikrin sahnedeki temsilcisi. Sonra birden kesilir! Seslerden kumaşa doğru bu geçiş (bir peçeye müzikten daha çok benzeyen ne vardır?), gözle görünür biçimde, Loïe Fuller'ın, içgüdüsel olarak, başardığı şeydir, sergilediği şelalelerle, eteğinin ve kendisinin geri çekilişleriyle bir mekânı meydana getirerek. Efsuncu ambiyanı yaratır, onu kendisinden çekip çıkarır, ve maharetle yeniden ona döner; ifade eder onu, Çin ipeğinin nabızı atışlarıyla bölünen bir seslilikte.

Bu efsunlanmanın ardından ve pek yakında sahneden kaybolacaktır, bu koşullarda bir aptallığa dönüşen, koreografinin kıvrak hareketiyle öylesine tezat arz eden, geleneksel sabit ya da mat dekor. Kartondan, boyalı aygıtlar, bütün bu müdahale, derhal, çöplüğü boylar; böylece Balerin asıl atmosferine kavuşur, ki bir hiçlikten farksızdır, ortaya çıkmasıyla dağılması bir olan bir rüzgâr, bir mekânı

ima etmeye ancak vakit bulur. Bir edayla savrulan peçenin soluğundan peydah olan, özgür sahne, kurgu için biçilmiş kaftan, çok saf bir sonuca dönüşür.

Kökeninde, ya da bu örneğin dışında, bir icat olarak ele alınan egzersiz, kadınsı bir sarhoşluk ve yanı sıra bir başarı içerir, endüstriyel olarak adlandıracağım: Balerin elbet baş dönmesi geçirir, bu dehşet verici kumaş banyosu içinde, kıvrak, ışıltılı, soğuk, ve dolambaçlı bir motif çizer, uzaklara yayılan bir esintinin akrobatik gösterisi, dev çanak yapraklar ve kelebekler, deniz kabuğu ya da yelpaze, hepsi de yalın ve muntazam bir düzende. Sanat fışkırır, tesadüfi, boyun eğmez bir biçimde: anonim, euritmik yüzeylere aktarılan yaşamdan, ve bu yüzeylerin, figürana kıyasla, abartılmasının verdiği duygudan: bir de kafiyenin çılgınlığından.

Şaşılacak yanı yok bu dâhinin Amerika'da doğmuş, ve Yunanlı olmasının. Tepeden tırnağa modern olduğu kadar klasik.

Mallarmé 13 Mayıs 1893'te *National Observer* okurları için Loïe Fuller'ın gösterisini bu sözlerle över.¹²⁸ Bunu dile getiren ilk kişi o değildir. Dört aydır Parisli tüm sanatseverler, Folies-Bergère'e akın etmektedir: o ana dek, şehvetli pozların ve sisli bir yarı çıplaklığın meraklısı olduğu varsayılan "kaba-saba" kitleye terkedilmiş olan bu mekânda bu defa kendileri estetik bir yeniden doğuşun örnek gösterisini görmektedirler. Dönemin saygın bir kâhini olan Paul Adam *Entretiens politiques et littéraires* [Siyasi ve Edebi Söyleşiler] dergisinde bu kanaati tasdik eder: "Göründüğü kadarıyla yeni bir sanat doğmak üzere."¹²⁹ Bu yeni sanat, tenin ağırlığından kurtulmuş, mekân içerisinde çalkalanan bir çizgi ve renk oyununa dahil olan yeni bir bedenin sanatıdır. Mallarmé'den önce, ünlü bir sanat eleştirmeni olan Roger Marx da, modern Amerika'dan gelen, ancak Yunan heykelinin en asil biçimlerini andıran bir gösteriyi selamlamaktaydı.

128 S. Mallarmé, "Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller," *National Observer*, 13 Mayıs 1893. *Oeuvres complètes*, cilt II, s. 313-314.

129 Paul Adam, "Critique des mœurs," *Les Entretiens politiques et littéraires*, 10 Şubat 1893; s. 135.

Mallarmé kendi adına bu yeni estetiği üç kavram etrafında tanımlaya girişir: figür, alan ve kurgu. Figür, bir alanı yalıtın ve bu alanı görünümüleri, görünümünün başkalaşımını ve kayboluşunu desteklemeye uygun bir yer olarak kuran bir güçtür. Kurgu, bu görünümünün bir düzen içinde sergilenmesidir.

Loïe Fuller tarafından sahneye konan ve “yılan dansı” adıyla popülerlik kazanan gösteriden Mallarmé’nin çıkardığı estetik ilkeler bunlardır. Burada sıfatın anlamı konusunda yanlışlığa düşmemek gerekir. Yılan dansı, yılanın yaptığı bir dans değildir. Dansçının “sergilediği” “kıvrımlı motiflerin,” sıklıkla “oryantal” dansa atfedilen gövde ya da göbek kıvrıma hareketleriyle en ufak ilgisi yoktur. Roger Marx bu noktayı ısrarla vurgular: “Bükülmeler ne kadar çok olursa, kısıtma, basenin dairesel hareketleri ne kadar fazla olursa, gövde o kadar sabit durur.”¹³⁰ Herhangi bir sürüngenin taklit edilmesi de söz konusu değildir. Loïe Fuller’ın aksesuarı küçümsemesinin nedeni, kuşkusuz, taklit ettiği bir biçimi elbisesinin üzerinde oluşturabilmek içindir: yılan, kelebek ya da çiçek. Ancak, der Roger Marx, “ayrıntı ikinci planda gelir.”¹³¹ Öncelikli olan şey, dansçının kendi etrafında savurduğu uzun elbisesiyle yaptıklarıdır: elbisesiyle bir kelebek, bir zambak, bir çiçek sepeti, kabaran bir dalga ya da yaprak açan bir gül motifi resmedebilir. Fakat bütün bunlar öncelikle saf dönüş motifleridir: merkezinde duran beden tarafından yönlendirilen spiral ya da kıvrımlardır.

Yılan dansı her şeyden önce bedene ve onu estetik bir güce dönüştüren şeye dair belli bir fikri ortaya koyar: eğri çizgi. “Yılankavi çizgi” teriminin kendisi uzun bir tarihçeye sahiptir. XVIII. yüzyıl İngilteresi’nde Hogarth tarafından kullanıma sokulmuştur. Anıt yapıların mimarisinden bahçe peyzajına varana dek, yeni İngiliz beğenisini, Fransız monarşisine ait bahçelerin doğrusal perspektifine karşı doğa ile sanatın yeni ittifakını sembolize eden her şeyin özetidir. Fakat kavramın

¹³⁰ Roger Marx, “Chorégraphie. Loïe Fuller,” *La Revue encyclopédique*, 10 Şubat 1893, s. 107.

¹³¹ A.g.y.

anlamı, eğrilerin yumuşaklığı ile dik açının sertliği arasındaki karşıtlığa indirgenemez. Burke'ün gösterdiği gibi, yilankavi olana verilen öncelik, daha radikal bir şeyi, klasik güzellik anlayışının, yani düzgün oranlara sahip bir beden modelinin reddini ifade eder: Vitruvius'un evinin insan biçimlerinden türetilen tasarımı, bir dairenin mükemmel biçimi içerisine sığacak şekilde uzatılmış kol ve bacaklarıyla Leonardo da Vinci'nin ideal insanı. Yilankavi çizgi, güzelliğin doğal modeli olarak kabul edilen organik modelin yerle bir edilışıdır. Geometrik orantı düzenine tezat olan şey, tesadüflerin durmadan iç içe geçirdiği, mütemadi değişiklik içerisindeki çizgidir. Fakat bu daha radikal olarak, orantıyla alay eden bir doğanın yaratıcılığıdır. Bize sunduğu güzelliğin kanıtı budur: kocaman goncası narin gövdesiyle orantısız güller, elma ağacının kalın dallarını süsleyen minik çiçekler, ya da tavus kuşunun ardından sürüldüğü, bedeninden daha uzun olan kuyruğu.¹³²

Yılan dansı, bir anlamda, bu doğal güzelliği seçilmiş biçimlere tercüme eden şeydir. Dansın çağrıştırdığı çiçeğin çanak yaprakları, kelebeğin kanatları ya da dalgalar, bu doğal güzelliğin tezahürleridir. Çiçekleri, dalgaları ya da böcekleri taklit etmek değildir bu. Gülün kıvrımlarını ya da tavus kuşunun kuyruğundaki spiralleri model alan estetik, bunların benzerini üreterek güzeli meydana getirme fikrini reddeder. “Doğa meydana gelir,” der Mallarmé, “ona bir şey ekleyemezsiniz.” Bu formülün ne ifade ettiği konusunda yanılgıya düşmemek gerekir: doğal biçimlerin reddi değildir bu. Aksine, doğadan, bir biçim dilinin öğelerini türetmeyi ve böylelikle insan yapımı olanın (*artifice*) [yapıtının] yeni gücünü keşfetmeyi önermektedir. Mallarmé'nin en yakın takipçisi, Camille Mauclair, Armel'in düşüncesini, şairin çifte kurgusallığını şöyle özetler: “[...] cahillerin onun yapıtında suni olarak adlandırdığı şey, doğal biçimlere en keskin bir kavrayışla nüfuz etmesi, maddeye ait olan her şey ile manevi olan her şey arasındaki analogiyi sezgiyle keşfetmesidir. Geçmişin edebiyatının biçimlerini ödünç

132 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Idea of the Sublime and the Beautiful*. Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1990, s. 87-8.

almak yerine Armel, biçimleri yaşamın sonsuz repertuarından seçiyordu [...]”¹³³. İpekten elbisesiyle Loïe Fuller bu “iptidai” dilin örneğini sunar; Mallarmé’nin bu elbiseyi peçe (*voile*) olarak adlandırması, hiç de tesadüfi değildir. Peçe, her tür biçimi taklit etmeye olanak veren bir araç olmakla kalmaz. Aynı zamanda bir bedenın kendisini gizlerken sahip olduğu gücü sergileyen şeydir. Bedenin, biçimini ve işlevini değiştirmek için kendi kendisine sunduğu bir takviyedir. Loïe Fuller’ın sanatındaki yenilik, yalnızca kıvrımlı olanın büyüğü değil, aynı zamanda yeni bir bedenın icadıdır: Bu beden, durgun suyun ortasındaki bir ölü noktadır; kendi kendisinin dışına çıkarak pek çok biçim yaratır. Sanat çeşitli türden bedensel biçimlere tanık olmuştur; sanatçıların benzerlerini türettiği modeller, ya da bir tiyatro oyunu metnini ya da bale argümanını sahnede canlandıran bedenler. Oysa bundan böyle bambaşka bir şey söz konusudur, bu yeni biçim için Mallarmé’nin bulabildiği en yakın analogi, müziktir: somut bir enstrüman kullanarak hiçbir şeyle benzerliği olmayan, hissedilebilir bir duygu ortamı üreten bir beden.

“Seslerin kumaşın dokusuna aktarılması.” Mallarmé’nin kullandığı tabir, Loïe Fuller’ın peçesinin yayılımında şu veya bu müziği tercüme ettiği anlamına gelmez. Yılan dansı üzerine yorum yapan kişiler, görünüşe bakılırsa, müziğe zerre kadar dikkat etmemektedirler. Zaman zaman *Parsifal*’ın çiçek çocuklarından, ya da Brunehild’i sarmalayan alevlerden bahsederler, ancak Wagner’e yönelik bu atıflar, müzikal temaları değil, estetik bir fikri esas alır. Peçenin hareketi şu veya bu müzik motifini değil, müzik fikrinin kendisini tercüme eder. Bu fikre göre sanat, maddi olmayan, duyularla algılanabilir bir ortamı oluşturmak için somut bir enstrümana dönüşür. Mallarmé, kuşkusuz, Schopenhauer’u okumuş değildir. Ancak beriki, dönemin estetik anlayışına damgasını vurmuştur, ve şair dansçının meydana getirdiği “tutkuların, haz, matem ve öfkenin süratı”ndan bahsederken, Beethoven’ın senfonisi üzerine yorum yapan filozofun sesini işitebiliriz; bu senfonide, söz ve görüntünün yokluğunda konuşan şey, “bütün tutkuların,

133 Camille Mauclair, *Le Soleil des morts*, Cenevre: Slatkine, 1979, s. 80.

insana mahsus bütün duyguların sesidir: sevinç ve hüzn, sevgi ve nefret, korku ve umut [...] sonsuz küçük farklarla ancak her zaman bir tür soyutluk içinde ve herhangi bir ayırmadan yoksun olarak.”¹³⁴ Peçe müziktir, çünkü bedenın kendisini yayarak biçimler yaratmasına ve bu biçimler içerisinde kaybolmasına olanak veren yapıntıdır, araçtır (*artifice*). Mallarmé’nin şair bir arkadaşı, Georges Rodenbach, bunu daha sonra şöyle özetleyecektir: “ele geçmez olmaktan haz duyan beden.”¹³⁵ Bu ele geçmez beden ile, Falguière tarafından Salon’a armağan edilen, dansöze ait çıplak heykeli kıyaslar; peçeden ve gizemden yoksun bir heykeldir bu. “Saflik,” Loie Fuller’in dansını tasvir ederken sıkça başvurulan bir nitelemedir. Bedenin cinsiyetsizleştirilmesine ithaf edilen bu güzelleme¹³⁶ daha önce, bu dansı bir sanat olarak değil “örf ve adetlerin eleştirisi” başlığı altında yorumlayan Paul Adam tarafından dile getirilmiştir. Gelgelelim sorunun temelinde yatan şey ahlaki saflık değildir. Ele geçmeyen beden, ancak başkalaşım oyununu yöneten unsur olarak varolur. Bu beden, peçeyi harekete geçirerek sürekli başkalaşım halindeki bu görüntüleri meydana getiren şeydir; “her şeyin kendisine bağlı olduğu ama kendisini saklayan ritim”dir.¹³⁷ bekaretin korkup saklanması gibi bir şey değildir bu, daha ziyade Poe’nun şiirde gizlenen mimari, ya da Flaubert’in kendi yaratisının içinde görünmez olan tanrı tabir ettiğı şeyi andırır.

“Sanatın sarhoşluğu”na neden olan şey budur: Mallarmé metni yeniden yazarken, Roger Marx’ın bahsettiğı gözü dönmüş bakha, ve *National Observer*’da yayımlanan makalede sözü edilen basit “kadını sarhoşluk”un yerine bu soyut formülü kullanır.¹³⁸ Dansçının “gözünün

134 Arthur Schopenhauer, *İstenç ve Temsil Olarak Dünya*, s. 289.

135 Georges Rodenbach, “Danseuses.” *Le Figaro*, 5 Mayıs 1896.

136 Asıl metindeki *hymne* sözcüğü, şarkı, methiye anlamına geldiğı gibi, eşeslisi olan, antik Yunan’da bekaret zarı ve evlilik Tanrıçasını ifade eden hymen’in yankısını da taşıyor (ç.n.).

137 A.g.y.

138 “Bir icat olarak amaçsız egzersiz, sanatsal bir sarhoşluğu ve aynı zamanda endüstriyel bir başarıyı mümkün kılar.” Mallarmé, “Autre étude de danse: Les fonds dans le ballet,” *Divagations. Œvres complètes*, cilt II, s. 174.

dönmesi” herhangi bir Diyonizyak ayını ifade etmez. Sanatın sarhoşluğu, bir beden içinde tezahür edeceği mekânı kendisinin meydana getirmesinden kaynaklanır. Dansçının bedeni, aynı anda hem şiirin işleyişini hem de üzerine yazıldığı yüzeyi oluşturur: Rodenbach buna “beyaz sayfa” adını verir, Mallarmé ise tam tersine, hareketleriyle hiçlikten koparılmış bir mekânı kuran bu bedenin eylemi üzerinde durur. Folies-Bergère dansçısının büyük icadı da budur. Kendi kendine yeterli bir görünümdür o, döndükçe bu dönüşün sahnesini meydana getirir.¹³⁹ “Bakir alan,” öncelikle, dansçının dönüşlerine fon teşkil eden her tür dekorun ortadan kaldırılmasıdır. Dekoratörlerin üzerinde hareketin dekorunu vermeye çalıştıkları mukavvanın (*papier-mache*) bir kenara bırakılması, bu dönemde, *Théâtre d’art* çevresi sanatseverlerinin de rüyasıdır. Aynı zamanda Wagner’in müzikal dramasının mizansemi olarak soyut bir mekân hayal eden genç Appia’nın da rüyasıdır bu. Music-hall’ün sanatçısı ise, bu rüyayı gerçekleştirmekte onlardan bir adım ileridedir. İçinde kendisini var ettiği sahne, tümüyle siyah kaplıdır, ve o, bu karanlığı yırtarak sahnede belirir. İşte bu ilksel gecede “beliren şey (*apparition*) kendinden kaçır,” ve “elektrik ışığının okşayışları altında”¹⁴⁰ biçime bürünerek canlanır. Onun belirişi böylelikle ışığın belirmesine önyak olur. Sergilediği gösterisi ise, çiçekler, kuşlar ya da böceklerden ziyade, ışığın görünür kıldığı şeyin genel biçimini resmeder. Mallarmé bunları “görünümler” (*aspects*) olarak adlandırmayı adet edinmişti; bu ilksel formları ve aralarındaki ilişkileri, sıklıkla, bir yelpazenin katlanması ve açılışı, bir saçın savruluşu, ya da bir dalganın ucunda kıvrılan köpükler metaforuyla tasvir ediyordu. Bütün bu görünümler ona göre, güneşin her gün doğup batışını model alan saf belirme ve yok olma edimini sembolize ediyordu. Işık demetleri sayesinde yayılımı daha da uzayan Loïe Fuller’ın peçesi, aynı anda hem figür hem de arka plandır. Kendi ortaya çıkışının yüzeyidir, “yeknesak mekân”ın ebedi monotonluğuna karşı çıkararak hiçliğin içinde

139 “Dönüş” sözcüğü, Fransızca *évolution* sözcüğünün taşıdığı “evrim” çağrışımını aktarmaktan, ne yazık ki, aciz.

140 R. Marx, “Chorégraphie. Loïe Fuller,” s. 107.

böylelikle yaratılan “atmosfer”in “hiç”liğiyle onu reddeder. Karanlık fonun üzerinde aydınlatılan peçe böylelikle şairin övdüğü üç ayrı figürü biraraya getirir: altın rengiyle batan güneşin yerine geçen kaide, birden ortaya çıkışı bütün gerçek güllerin yerine geçen vazo, kıpırdanışı bütün gerdek yataklarının yerine geçen dantelin aralanması.¹⁴¹ Paul Adam ise dünyanın bu yeniden icat edilmesini daha da kozmogonik bir vurguyla ifade eder: “Binlerce seyircinin gözleri önüne gezegenin başlangıçtaki biçimini serdi, alevler içinde yanıp, tekrar donup, üzerini yağmurlar, deniz, toprak, bitkiler, hayvanlar, insanlar kaplamadan önceki ilk halini. Alemlerin yaratılışının bu görüntüsü karşısında en kayıtsız izleyici bile bir parça ürperti hisseder.”¹⁴²

Başından herhangi bir hikâye geçen ya da herhangi bir duyguyu hisseden kişilerin görünümünü taklit etmek yerine, belirişi taklit etmek, sanatın sarhoşluğu denen şeydir. Bu sarhoşluk, arzu ile arzunun gerçekleşmesi, sanatçı ile yapıt, yapıt ile yapıtın ortaya çıktığı mekân arasındaki mesafenin kapatılmasıdır. Peçeli dansçı aynı anda hem yazıyı yazan divit, hem yükseğe fışkıran ve geri dökülen su, hem “gökyüzü, deniz, gece, koku ve köpüğün aksak, süslü sıçrayışlarını”¹⁴³ kendi dışında yoğunlaştıran heykelcik, hem de bu yoğunlaşmanın yarattığı saf yıldızlı uzaydır. Figür sözcüğünün özetlediği şey budur: Figür aynı anda iki şeydir. Hem bir beden kelime anlamıyla maddi varlığıdır, hem de mecazi yoğunlaşma ve metonimik yer değiştirmeden meydana gelen şiirsel edimdir: gecikmiş akşamları yoğunlaştıran kendisinin dışındaki beden; “kâtibin araçları olmaksızın” düş görenin gizil şiirini yazan hareketli beden. Mallarmé’nin “figüran”ın eylemi tabir ettiği şey, işte bu edimsel mevcudiyettir. Figüran terimi, alışlageldik anlamıyla, “figürün ortaya çıkışı”nı gerçekleştirmeyi üstlenen yardımcıyı tarif eder. Burada ise, tam aksine, otonom bir yaratımın meydana gelişini ifade etmektedir.

141 Mallarmé, “Tout Orgeuil fume-t-il du soir,” “Sourgi de la croupe et du bond,” ve “Une dantelle s’abolit.” B. Marchal (der.) *Cèvres complètes*. Cilt I. Paris: Gallimard, 1998, s. 41-3.

142 Paul Adam, “Critique des mœurs,” s. 136.

143 Mallarmé, “Autre étude de danse,” s. 176.

Bu özerklik ancak sanatçının kişiliğinin bastırılması yoluyla varolur. Peçelerinin meydana getirdiği ölü denizin ortasında “hareketsiz” duran Loïe, yedi yıl önce Mallarmé tarafından dile getirilen dans fikrini eksiksiz olarak gerçekleştirir: balerinin bedeninin, merkezdeki yıldızın etrafında, yalnızca “takım yıldızlarının ideal dansı”nı¹⁴⁴ sergilemesi. Fiğüre ait iki biçimin, düz anlamıyla ve mecazi anlamıyla biçimin, etkin bir biçimde çakışması, böylelikle yeni bir fikri meydana getirir: figür, bir yeri kuran bir eylemdir, edimlerin benzersiz bir tiyatrosudur.¹⁴⁵ Bu tiyatroda meydana gelen şey ise “kurgu” olarak adlandırılır.

Bu kelimeye de yeni bir anlam vermek gerekir. Çünkü kurgu, geleneksel olarak iki şeyi ifade eder. Öncelikle, gerçeklikten yoksun bir hayaldir. Aynı zamanda, gerçek dışı olan bu şeye tutarlılık veren şeydir: Aristoteles’ten bu yana, şairlerin icat ettiklerine anlaşılabilirlik kazandıran hikâye ya da savı ifade eder. Şiiri meydana getiren şey, der *Poetika*, ölçü değil, bir öykünün icat edilmesidir. Bir kurguyu bir yanılısamadan ayırt etmenin bedeli budur. Bir zanaatkârın ya da jimnastikçinin becerisinin sanattan sayılabilmesinin bedeli de budur. Klasik çağın yürürlüğe koyduğu bir kuraldır bu: bedensel bir performansın sanat adını hak edip etmediğini bilmek için, bir hikâye anlatıp anlatmadığını bilmek gerekir. Ancak bir hikâye, bu mantığa göre, ardarda gelen olaylar silsilesinden ibaret değildir. Bir başlangıcı, bir ortası ve bir bitişi olan, eklenmiş bir bedendir. Kısacası, organik beden modeli yalnızca plastik sanatlar için bir ideal tarif etmekle kalmaz, kurgunun da paradigmasını tanımlar. Hogarth ve Burke’ün dönemi –Stern’de yılankavi çizgi her ne kadar Tristram Shandy’nin doğumundan önce ve sonraki maceralarının sembolü haline gelse de– bu organik ideale dokunmamıştır.

Fantazinin çizgisidir bu, ve cazibesini ancak kendisiyle arasına mesafe koyduğu bir yasayla ilişkisinden alır. Romantik dönem Tieck ya da Jean-Paul’ün kopuk anlatılarından başlayarak Balzac’ın *Peau de chagrin*

144 A.g.y., s. 170.

145 *Théâtre d’opérations* ifadesini, askeri jargonda kullanılan “harekât cephesi” olarak da işitmek mümkün (ç.n.).

(Tılsımlı Deri)'sine dek bu mesafeyle hiç durmadan oynamıştır. Ancak Mallarmé için yıllankavi dansçının sanatını izah eden şey, artık normal kurgudan bir sapma değil, yepyeni bir kurgu fikridir: hikâyenin yerine koyduğu şey, dünyanın oyununa analog olan bir görünüm oyununu, yalın yahut ilkel (*élémentaire*) biçimler oyunu üzerine inşa edilen kurgudur. Zambak mı kelebek mi olduğu o kadar önemli değildir aslında: Zambak, herhangi bir çiçeği temsil etmez, bir çanak yaprağın ilkel biçimini vücuda getirir, ve bu çanak aracılığıyla herşey kendisini bir beliriş (*apparition*) içerisinde sunar, bu beliriş aynı zamanda yegâne ilah olan ışığa doğru bir yükseliştir; kelebek ise, bir kanat çırpışı ile parıltı (*irisation*) arasındaki ilişkiyi ifade eder. Yeni kurgu, salt biçimler arasındaki oyunun gösterisidir. Bu biçimlerin soyut olduğu söylenebilir, çünkü herhangi bir öykü anlatmamaktadırlar. Ne var ki biçimlerin öyküyü baskılaması, ancak daha üst bir *mimesis*'e hizmet etmek içindir: duyarlarla algılanabilen olayların bize kendini göstermesini ve biraraya gelerek dünyayı meydana getirmesini sağlayan biçimleri, suni olarak (*par artifice*) yeniden icat ederler. Müziğin kumaşın dokusuna “aktarılması,” soyutlama gücünün, müziğin başkalaşım gücünün bizzat mimetik jest aracılığıyla tekrarlanmasıdır. Beden kendisinden soyutlanır; kuştan ziyade kanat çırpışı, dalgadan ziyade çalkantıyı, çiçekten ziyade yaprağın açışını resmeden peçenin yayılımında kendi biçimini gizler. Herhangi bir şeyin taklit edilen özelliği, onun beliriş hadisesidir.

Yeni kurgu işte budur: belirişleri, biçimlerin yazımı olarak ortaya sermek. “Sembolizm” sözcüğünün anlamı budur. Sembolizm, sembollerin kullanılması değildir. Sembolik ifade ile doğrudan ifade arasındaki farkın baskılanmasıdır. Klasik sembol, hayal edilen bir temsil ile zihinsel bir kavramı ilişkilendirmekteydi: aslanı cesaretle, köpeği sadakatle, kartalı asaletle. Oysa Loïe'nin resmettiği zambaklar, saflığı sembolize etmez, tıpkı kelebeklerin, hafifliği, ya da alevlerin, tutkuyu sembolize etmediği gibi. Bunların sembolize ettiği şey, kendi yayılım ve uçuşmalarının gücüdür. Sembolize edilen güç, bu durumda, sergilenen güçten farksızdır. Hareket, kendisini bütün hareket içerisinde ortaya koyar.

Sembol, kökeninde, bütünden koparılmış olan ve bütünü temsil eden parçadır. Oysa peçenin hareketi, hareketin bir parçası değildir: onun fiiliyata dökülen gücüdür. Biçimlerin “yalın” yahut “ilkel” (*élémental*) dili ile şeylerin belirişinin sergilenmesi arasındaki bu denklik, Mallarmé’nin şiir yazımında “yurt edindirmek” yahut “yurduna döndürmek” (*rapatrier*) istediği şeydir.

Loïe Fuller ise bunu bambaşka türden bir yazıda resmiyete kavuşturur: Kendisini taklitçilerinden korumak için bir önceki yıl Washington Telif Hakları Bürosuna teslim ettiği icat patentidir bu.¹⁴⁶ Bu yazıda üç tablodan oluşan bir kompozisyonu tasvir etmekte, başlangıçtaki karanlık ve sondaki karanlık arasında, bir çiçeğin açışını, dalgaların kırılışını, ya da ağının ortasındaki bir örümceği taklit ederken elbisesinin bütün hareketlerini, ve ışığın bütün değişimlerini en ince ayrıntısıyla belirtmektedir.¹⁴⁷ Bu tasvir ve talepten beklentisi azımsanamaz: jest ve biçimlerin dakik bir dizilişinin girişimci bir sanatçıya atfedilebilir bir yapıt meydana getirebileceğini ve bu yapıtın her tür sahtekârlığa karşı savunulabileceğini kabul ettirmeyi amaçlamaktadır. Loïe’nin sanatını, büyük sanatın saflarında bir tahta oturtan Roger Marx’ın makalesine, *Revue encyclopédique* dergisinde yılan dansının sanat telifine yasal hakkı olup olmadığını inceleyen bir metnin eşlik etmesi ise manidardır. Dansçının ileri sürdüğü savın Amerikan yargısı önünde itibar

146 Bu belge Giovanni Lista’nın şu yapıtında bütünüyle mevcuttur: *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Époque*. Paris: Stock, 1994, s. 94-7. Loïe Fuller’in sanatını konu alan her inceleme, bugün bu muhteşem yapıta borçludur.

147 İlk tablodan bir örnek: “Dansçı sahnenin ortasında durur, elbisesini etek ucundan yakalayarak her yandan yukarı kaldırır ve ellerini sağdan sola hareket ettirerek bir spiral biçimini taklit eder, spot ışıklarına yaklaşarak dans eder. Spot ışıklarına varınca, kolların hareketini değiştirir, ve aynı harekete devam ederek bir dönme, salınma hareketi yapar, elbisenin büyük bir çiçek biçimini almasına neden olur; taç yaprakları, hareket halindeki elbisedir. Ardından birkaç hızlı dönüşle geri döner (elbisenin her yanı havadadır), sahnenin merkezine doğru hızlıca koşar, ve birkaç dönüşten sonra elbiseyi her iki kolunun üzerinden iç içe geçirerek, bir dizinin üzerine çöker, elbiseyi başının üzerinden yukarı kaldırarak arka fon oluşturur.” Aktaran a.g.y., 92; ‘The Serpentine Dance’ by Marie Louise Fuller, ‘Fuller v. Bemis,’ dava tutanağı, New York Eyalet Mahkemesi, 18 Haziran 1892, *Federal Reporter*, cilt 50, no. 989 (1892), s. 926.

bulmadığını söylemek gerek. New York mahkemesi, bir taklitçiye karşı açılan davayı düşürürken, 18. yüzyıl “Şiir sanatı”nın mantığına harfiyen uyan bir sava başvuruyordu: “Davacının dansının telif belgesinde görülen biçimiyle tasvirinin incelenmesi sonucunda, dansın amaçladığı ve gerçekleştirdiği, cezbedici bir biçimde düzenlenen kumaş, ışık ve gölgeyle birleştirilen bir dizi zarif hareketten ibaret olup, herhangi bir hikâye anlatmadığı, herhangi bir kişiyi tasvir etmediği, herhangi bir duyguyu belirtmediği görülmüştür. Sahnede etkinin yaratılmasını sağlayan basit mekanik hareketler, telifle konu edilemez, zira biraraya geliş dramatik bir bütün meydana getirecek fikirlerin tercümesi söz konusu değildir. Hiç kuşkusuz burada tasvir edilen ve uygulanan şey, etkileyici bir kadının, hareketin şiirselliğini izleyicilere son derece zarif bir biçimde sergilemekte oluşu dışında bir fikir aktarmamaktadır, ki zaten amacı da budur. Bu tür bir fikir hoşla gidebilir ancak dramatik olarak nitelendirilmesi güçtür.”¹⁴⁸

Bu paragraf her şeyi açıklar: hoşla giden ile güzel arasındaki sınır, uyarılan duyuların hazzı ile gerçekleştirilen fikrin tutarlılığı arasında bir karşıtlık kurmaktadır; sanat fikri, bir hikâyenin gelişimi, kişilerin resmedilmesi, ve duyuların ifade edilmesi biçiminde tanımlanmaktadır. Bu hukuki sav harfiyen şiirsel bir koda tekabül eder; temsile dayanan sanat rejiminin kodudur bu. Mallarmé’nin dansçısı, “fikrin sahnedeki temsilcisi,” yani fikrin ne olduğuna dair yeni bir fikrin temsilcisi haline getiren formülünü, işte bu kod ışığında anlayabiliriz. Mallarmé’nin yedi yıl önce peri Viviane’in öyküsünü ya da *Çifte Güvercin* masalını anlatan koreografilere karşı –adeta onu kanıtlayacak bir performansın beklentisi içinde– tanımladığı “aksiyom” da bu ışık altında anlam kazanır: “Dansçı, *dans eden bir kadın değildir*, birbiriyle kesişen şu iki nedenden dolayı: öncelikle *bir kadın değil*, ancak biçimimizi oluşturan iptidai görünümlerden birini –bıçak, kadeh, çiçek, vs– özetleyen bir mecazdır; ayrıca *dans etmekte değil*, mucizevi kapanış ve sıçrayışlarının bedensel yazısıyla, düz yazının onlarca paragraf diyalog ve tasvirle anlatamayacağı şeyi bir çırpıda ima etmektedir.”

Mallarmé burada adeta Amerikan yargısının ileri sürdüğü estetik savı peşinen yanıtlamaktadır. Mahkeme, ortada zarif jestler yapan etkileyici bir kadından başka bir şey görmemekte ve bunun “dramatik bir kompozisyon” olmadığı sonucuna varmaktadır. Mallarmé ise itiraz ederek ortada jestler yapan bir kadın değil, bir figür olduğunu söylemektedir. Kendisini bir mecaz haline getiren, başkalaşan biçimlerden meydana gelen bir oyun içerisinde kendisini parçalayan mekânı kuran bir beden. Loïe Fuller’ın dansının yalnızca bir sanat değil, aynı zamanda sanata dair yeni bir paradigmanın örneği olmasının bedeli budur. Yalnızca bir dans değildir artık bu, benzersiz bir sanatın, daha doğrusu, sanatın ne olduğuna dair yeni bir fikrin sahnelenmesidir: kendi tezahürünün mekânını belirleyen biçimlerin yazılışı. Mallarmé’nin “baylar bayanlar”ın duygularının ifadesi yerine, yazının sayfası üzerinde sabitlemek istediği şey işte bu sanattır. O, bu “yurt edindirme”nin metnin yüzeyinde gerçekleşmesini beklerken, Loïe Fuller bunun gücünü sahnede sembolize etmiştir. Camille Maucclair birkaç yıl sonra, 1900 yılı Evrensel Fuarında, Loïe Fuller’ın kendisi için özel olarak tasarlanan tiyatrodaki sunduğu gösteriden bahsederken bunu şöyle özetleyecektir: “Evet, burada hakikaten bilindik estetik biçimlerden sıyrılan, bu biçimleri hem biraraya getiren hem de yıkan ve her tür nitelendirmeye meydan okuyan bir gösteri karşımıza dikiliyor. Burada söz konusu olan ne bir piyes, ne bir şarkı, ne de dans değil, ancak Sanat’ın kendisidir, ruha, zekaya, ve duylara haz veren, adı konmamış sanat. Bu haz, hayranlık verici, mantıklı ve doğal olanın karışımı olan bir etki uyandırabilmek için gerçekte rüyanın, gölgeyle ışığın birleştiği, pürüzsüz ve eksiksiz bir mekândan doğar.”¹⁴⁹

Kibirli dilinin uyandırdığı izlenimin aksine, Maucclair’in metni açıktır. Loïe Fuller hadisesi, münferit bir sanat dalı olarak dansı değil, sanat dallarına dair genel bir rejim olarak Sanat’ı ilgilendiren bir hadisedir. Işık dansının yaratıcısının, modern sanatın soykütüğünde muğlak bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Ardından gelen reformculara yolu

149 Maucclair, “Un exemple des fusion des arts. Saddy Yacco et Loïe Fuller,” *Idées vivantes*. Paris: Librairie de l’art ancien et moderne, 1904, s. 106-7.

açtığı söylenebilir elbette. Isadora Duncan’a ilk başarısı için fırsat vermekle kalmamış, daha önemlisi, hikâye ve dekoru devreden çıkarmak, dans eden bedeni parçalara ayırarak güçlerini yeniden dağıtmak ve bedeni kendi dışındaki biçimlerin yaratıcısı haline getirmek suretiyle bir kopuş yaratmıştır. Böylelikle, bedenin gücünü hikâyenin anlatımına tâbi kılan, temsile dayalı bale sanatıyla yollarını ayıran yeni dans sanatının yarattığı kopuşa bilfiil katılmıştır. “Modern dans”ın bağımsız kıvılcımlarından birini teşkil ettiği büyük deneyin öncüsüdür o: sanatı, bedenin imgesini üretmeye adanmış plastik sanatlar ile bedeni yorumlanacak bir metnin hizmetine sunan sahne sanatları olarak ikiye ayıran klasik görüşün ötesine geçecek, eylem halindeki bir bedenin sanatına yönelik bir arayış. Vazolar üzerindeki figürlerden ve antik dönem heykellerinden yola çıkarak hayal edilen otantik bir Yunan dansını yeniden keşfetmeye yönelik Isadora Duncan’ın sanatı da, güneşe yakılan türküler ile büyü ya da ölüm dansları arasında bedenin farkında olunmayan bilinçdışı güçlerini ortaya çıkarmayı amaçlayan Mary Wigman’ın sanatı da, bu dağılımın içerisinde yer alır. Ancak Isadora Duncan’ın Loïe Fuller’a herhangi bir şey borçlu olduğunu reddetmesi salt bir nankörlük değildir. Loïe Fuller’ın sanatı, bir bakıma, bedenin bütün uzuvlarının ifade olanaklarını araştırmaya yönelik ve “modern dans”a öncülük edecek olan büyük deneye mesafeli durur, hatta karşıdır. Isadora Duncan, Yunan figürlerine ve Whitman’dan aldığı esine öncelikle atıfta bulunsa da onun dansı, Amerika Birleşik Devletleri’nden François Delsarte’in takipçileri tarafından getirilen, ifade sistemindeki büyük devrimin parçasıdır. Bu kişiler, Delsarte’in izinde, gövde, kafa ve uzuvlar arasındaki dayanışma ve bağımsızlık ilişkilerinde somutlaşan, ruh, maneviyat [ruhsallık] ve yaşamdan oluşan büyük üçlünün bağrında, bedenin her bir uzvunun meydana getirdiği “en ufak hareket”in tekil rolü üzerinde dururlar.¹⁵⁰ Mary Wigman’ın sanatına gelince, içerisinde

150 *Every Little Movement* [Herbir Ufak Hareket] (Brooklyn: Dance Horizons, 1968), Delsarte’in Amerika’daki önde gelen takipçilerinden ve Amerika Birleşik Devletleri’nde yeni dansın büyük öncülerinden Ted Shawn’un yapıtının başlığıdır. Delsarte’in öğretisi, Genevive Stebbins’in 1902’de yayımlanan *Delsarte System of*

de geliştiği büyük dramaturji ve mitolojilerin başında Hellerau “euritmi” okulu gelir. Émile Jaques-Dalcroze burada, kendi yaşam ritmini, müzisyenlerin icat ettiği ritim ile çakıştırma yetisine sahip bedenler yetiştirmeyi amaçlıyordu. Modern dans sanatının özerkliğini ilan etmesi, bütünsel ifadenin ya da kadim ritmin tezahürüne dayanan bu çifte miras üzerinden olmuştur. Ancak bu özerkliğin bedeli olarak, aynı anda hem bedenın uzuvlarının ve bunların her birine özgü hareketlerin özerklik kazanması, hem de hareket halindeki bedenlere ait küresel bir enerjinin bütüncül (*holistique*) olarak olumlanması anlamına gelen, ve nihayetinde ya Sovyet devrimi (Duncan) ya da kendini yenileyen Alman halkı (Wigman) ile özdeşleştirilebilecek olan bir gerilim içinde yer almaya mecbur kalmıştır. Loïe Fuller ise bu gerilime mesafeli durmaktadır: ne bedenın hareketlerine dair bir gramer önermektedir, ne de bedenın kadim ritmine ifade vermek peşindedir. Onun peşesi Isadora’nınki ile zıt bir işleve sahiptir. Bedeni ortaya çıkarmak yerine, onu “ele geçmez” kılar.¹⁵¹ Bedenın içsel enerjisini ifade etmez, ancak bedeni, ressamın fırçasının bir tuval üzerinde iki boyuta aktardığı, ve heykeltıraşın bıçağının de hareketsiz hacimler içinde dondurduğu biçimleri mekânda gerçekleşen hareket içinde resmetmeye elverişli bir araç olarak kullanır.

Gelgelelim, Loïe Fuller yeni bir beden dili ortaya atmakla yetinmez, gösterinin bütün unsurlarını yeniden şekillendirmeye koyulur: sahnenin düzeni, ışığın işlevleri, hatta mekânın mimarisi. Ortaya attığı şey, Laban’ın övgüyle söz ettiği “çoğunlukla insanın iradesinden daha güçlü olan haleti ruhiyeleri yaratan bağımsız bir güç”¹⁵² olan o hareket sanatının bir biçimi değildir. Daha ziyade, bizzat Yeni Sanatın (*Art nouveau*) formülüdür. Maclair’in yorumladığı gösterinin, hususi olarak bu gösteri için inşa edilen bir tiyatrodâ, evrensel sanat ve sanayi Fuarı

Expression yapıtında sistematize edilmişti. Delsartizm’in ABD’deki gelişimi hakkında bkz. Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of Body and Mind in the Nineteenth Century American Delsartism*. Westport: Greenwood Press, 1999.

151 G. Rodenbach, “Danseuses.”

152 Rudolph Laban, *La Danse moderne éducative*, s. 22.

çerçevesinde, mimarisi dahi Loïe'nun uçuşan peçesini çağrıştıran bir tiyatrodaki gerçekleşmesi boşuna değildir. Bu uçuşan kumaşın, yalnızca Paris'te Cheret ve Toulouse-Lautrec'in, ya da Viyana'da Koloman Moser'in afiş ve resimlerinde değil, *Art nouveau* akımının ürettiği çok sayıda heykelcik, abajur ya da çömlekte de sonsuza dek çoğaltılması boşuna değildir. Daha sonra ise yeni doğan sinema sanatı, Abel Gance ile birlikte, İris'in¹⁵³ eşarbnı amblem olarak benimseyecektir. Mesele yalnızca XIX. yüzyılın yaşadığı tikanıklığın, eğri çizgiler ve çiçekler – nihayetinde zehirli çiçekler– ile sona ermesi değildir. “Yılan dansı” *Bel-le Epoque*'un muhayyilesiyle sınırlı kalmayacaktır; 1914'te Severini'nin fütürist bir “görsel şiir”inde yeniden ortaya çıkar. Bu şiirde iç içe geçen kelimelerin oluşturduğu eğri çizgiler artık çiçeklerin çanak yapraklarını değil, makinelerin disklerini ve pervanelerini çağrıştırmaktadır. Yılan dansının sembolize ettiği yeni sanat (*Art nouveau*), gelip geçici bir süsleme tarzdan ibaret değildir. Daha doğrusu, bu gelip geçici süsleme tarzının kendisi, *art nouveau*'dan çok daha kapsamlı bir fikrin münferit bir biçimidir.

Mauclair bunun özünü şu sözlerle verir: *art nouveau* her şeyden önce sanat dalları arasındaki belirsizliğin, sanat dallarının birbirine kaynaşmasının sanatıdır. Fakat bu sanat, şiirin, senfoninin, plastik sanatlar ve koreografinin kaynaklarının birleşiminden oluşmuş değildir. “Homojen ve eksiksiz bir uzam” ortaya koymaya kadir oluşu, tam aksine, malzemeler ve süreçlere has olduğu varsayılan özgüllüğü reddetmesinden ileri gelir, çünkü geçmiş biçim ve güçlerin tanımlandığı anın sergilenmesi olarak ortaya çıkar: danstan önce hareket vardır; resimden önce, jest ve ışık; şiirden önce, işaret ve biçimlerin izleri: dünyaya ait jestlerin, dünyaya ait motiflerin (*schèmes*) izleri. Loïe Fuller'ın dansında sembolize edilen yeni sanat, teknikleri [yapıntıları] aracılığıyla, bu motiflerin ortak gücünden beslenir.

Romantizmin ortaya attığı ve Mallarmé'nin münevver çağdaşlarının –Mockel, Wyzewa, ve birkaç kişi daha– Schelling, Coleridge ya da

153 Zambak anlamına gelen özel bir ad (ç.n.).

Emerson'ın ardından sistematize etmeye çalıştıkları rüya işte budur: sanat, fiziksel doğanın nesnelerini ve insan doğasının tutkularını taklit etmek yerine, asıl gücü, Yunanca'daki *phusis* kavramında özetlenen gücü öne çıkarmakla uğraşmalıdır. Yeni sanatın basitleştirilmiş biçimlerde –bir şiirin grafik taslağında, bir diyalogun içindeki sessizliklerde, bir yüzey aydınlatması, bir heykelin hareketi, ya da bir mobilyanın çiçek biçimli oymalarında– somutlaştırmak istediği doğanın ideal niteliği işte budur: Loïe'nin dansı bunun örnek bir formülünü sunar, çünkü orada hareketin ideal niteliğine, ne şiirin sözlerinin taşıdığı alışlageldik anlamlar ket vurabilir, ne de ahşabın ya da bronzun maddi direnci. Saf tekniktir bu dans, doğa ile tekniğin saf karşılaşmasıdır: doğa sözcüğünün taşıdığı yerçekimi ya da psikolojinin ağırlığından azat olmuş bir doğa; teknik kavramının çağrıştırabileceği kızgın fırınlardan, yutma makineleri gibi şeylerden tümüyle hafiflemiş bir teknik. O yıllarda bu iki şeyin çakışma noktası, hareket ve ışığın karşılaşmasıdır. Loïe Fuller'ın sanatı, bir beden helozonik hareketi aracılığıyla sergilenen analogik biçimlerin elektrik ışığının önüne konan yüzeylerin parıltısı (*irisation*) ile evlendiği tam bu noktada kendisini kurar. Fakat bu evliliği yalnızca bir hareketle özetlemekle yetinmez. Aynı zamanda bu hareketin küresel mekânını inşa eder.

Sanatın sarhoşluğu ve sanayinin başarısı: biri diğeriyle elele gider. Loïe Fuller kendi kendisinin sanatçısıdır, kendi bedenini biçimler icat etmenin aracına dönüştürür. Fakat bir o kadar da mucittir; bu gösterilerden arta kalan zamanında, icat ettiği biçimleri uzatan, büyüten ve çoğaltan icatları için patent başvurularında bulunur: bir elbisenin kasağı, sahnenin alttan aydınlatılması ya da aynalardan oluşan bir düzene. Sanatın sarhoşluğu, saf teknik aracılığıyla yeniden yaratılan doğadır –gecenin içinden doğan biçimler ve biçimlerin geceye geri dönüşü. Tekniğin aracı elektrik ışığıdır, daha doğrusu, dışında konumlandığı bir sanat performansını görünür kılmakla yetinen geleneksel aydınlatmaya karşı renkli projektörleri yaratan ışıkla sağlanan aktif aydınlatmadır. Mallarmé ise bunun tam olarak ne ifade ettiğini kavramış değildir sanki.

Oysa arkadaşı Villiers de L'Isle-Adam, Edison'u ideallığın yeni bir biçiminin mucidi ilan eder. Dansçının sanatında fantastik olanın elektrik- le karşılaşmasını öven kişi ise bir diğer hayranı, Jean Lorrain'dir: "Bu canlanan Pompei freskini, antik dönem rölyeflerinde görülen, ancak yüzyılların derinliğinden birdenbire sanatçı iradesiyle su yüzüne çıkan bu çiçek-kadın ve kelebek-kadın tavırlarını bize gönderen Amerika'dır. Bu "Yeni Dünya," telefonların, mekanığın ve gramofonun dünyası, geçmişle geleceği kaynaştıran bu vizyonu, unutulmuşluğun külleri arasından kim bilir hangi Edgar Poe tarafından çekilip alınan bu ışıltılı ve göz kamaştıran flütçüyü "Antik" olana atfeder."¹⁵⁴ Mallarmé ise elektrikten doğan ideallığe pek fazla dikkat göstermez. Ona göre peçe, onu sarmalayan ışıktan daha önemlidir. Uçuşan bir dantel, bir saçın "nü"sü, bir yakutun "alevler"i, bir konsolda "çakan şimşek", tiyatro ışıltısıyla kaplı cepheler ya da bir aynanın altından çerçevesi, zaten, batan güneşin ışığının yerine geçen yapıntılardı (*artifices*). Bu yapıntıların meziyeti analojik işlevlerine bağlı kalmalarıydı. Oysa elektrikle birlikte, analogi, dolaşsız bir kaynaşmaya (*fusion*) dönüşüyordu. Mallarmé ikinin gücünü, imal edilmiş nesnelerin doğal biçimlere çektiği sınırın gücünü soğuran her şeye karşıydı. Oysa elektrik, doğal ve suni enerji arasında tam bir özdeşlik olarak ortaya çıkıyordu. Villiers, Edison'ı yeni güzelliğin heykelini yapan bir şair olarak hayal ederken, Loïe Fuller da bu mucide akıl danışmaya gitmiş ve elektrik tayfının estetik potansiyelini sahnede sergilemeye kalkışmıştı. Elektrik, sanatın yeni sarhoşluğunu gerçekleştirmek için biçilmiş kaftandı, çünkü hem suni olanın doğal gücü, hem de doğanın suni gücüydü. Işık demetleri sahnede, kat kat açılan peçeyi yıldızlara uzatıyor, ona gökkuşağı renklerinin parıltısını veriyor, ya da onu sarmalayarak bedenın biçimler çalkantısı içinde kayboluşunu tamamlıyordu. Bu anlamda ışık demetleri, performansın aksesuarıydı. Fakat aynı zamanda gecenin içinden biçimleri çıkaran, sonra onları gecenin içinde yeniden yutmak üzere dağılan bir güçtü. Elektrik, her şeyi

154 Jean Lorrain, "Loïe Fuller," *Femmes de 1900*. Paris: Éditions de la Madeleine, 1932; s. 60-1.

ortaya çıkaran ışığın teknik analoguydu. Fakat aynı zamanda her şeyi, ısıltılı biçimlerin havai oyunu içinde kaybettiren güçtü. Elektrik, maddenin manevi biçimiydi, ya da maneviyatın maddi biçimi.

İşte, yeni bir rüyanın kalbini oluşturan denklik buydu. Yazının sayfası, senfoninin partisiyonu, gölge tiyatrosu, pantomim ya da ışık dansı arasında olduğu gibi, renklerin optik karışımı, dokunmanın titreşimleri, veya bir tablonun açılan mekânı arasında da düşlenen bu sanat; pek yakında mizansen, fotoğraf ya da sinema arasında da düşlenecek olan bu sanat, gelecek kuşağın bir doktrine kavuşturacağı, maddiliğini sergilemek üzere üretilmiş dayanıklı bir yapıt olarak tanımlayacağı sanat değildi. Bambaşka bir şeydi: Malzemeye dair her tür ayrımı inkâr eden ve kendini saf bir edimin gerçekleştirilmesiyle özdeşleştiren bir sanat, bir anlamda tümüyle maddidir, çünkü tekniğin sağlayabileceği tüm olanaklarla desteklenen bedensel biçimlerin biraraya gelmesinden oluşmuştur; fakat aynı zamanda bütünüyle manevidir, çünkü bedenden yalnızca duyularla algılanabilen bir ortam yaratma gücünü devralır, ve yalnızca kendi kayboluşuna meyleden bir ortaya çıkış süresince varolur. Bu yeni sanat aynı zamanda, sanatın sarhoşluğunun endüstriyel başarıyla evlenebildiği bir devrin sanatıdır, çünkü sanat kendisini dünya olaylarının saf üretimi olarak tanımlar, endüstriyel icat ise kendisini elektrik akımının gayri-maddiliğiyle, bedenin radyografisini çeken ya da gölgeleri sabitleyen, bir senfoniye balmumundan derzlerin içine hapseden, ya da rüya otomatları icat eden makinelerle özdeşleştirir. Yeni sanat, ruhun tümüyle maddeye dönüşeceği, maddenin ise bütünüyle ruha devşirileceği bir toplumu öngörmek istegindedir. “Bir edayla savrulan peçenin soluğundan peydah olan, özgür sahne, kurgu için biçilmiş kaftan,” bu “son derece saf sonuç,”¹⁵⁵ bir sanatseverler buluşmasından çok daha öte bir şeydir. Sanat ve bilimin birbiriyle kaynaştığı bu yeni dünyanın sahnesinde, varoluşun duyularla algılanabilir uzamı ve topluluğun/ortaklığın (*communaute*) biçimi, tek bir ortak ilkeye riayet eder.

155 Mallarmé, “Autre étude de danse,” s. 174-6.

7. Hareketsiz Tiyatro (Paris, 1894-1895)

Solness nerdeyse hiç olay içermeyen bir dram. Kanaatimce, psikolojik olaydan da arınmış ya da bu türden pek az olay içeriyor. Bu da oyunu hayranlık verici bulmamın nedenlerinden biri.

Solness, bize sıradan ve hareketsiz bir yaşamın ağırlığını ve gizli trajedisini gösteren modern tiyatro oyunlarının öncülerinden biri. Tragedya yazarlarımızın hemen hepsi, yaşamı ancak geçmişteki biçimiyle tahayyül ediyorlar [...]. Tiyatroya gittiğimde kendimi birkaç saatliğine, artık hatırlamadığım ve içinde yer alamayacağım, basit, kuru ve şiddet dolu bir yaşam tasavvuruna sahip atalarımın arasınıda bulmuş gibi oluyorum. Orada aldatıldığı için karısını öldüren bir kocayı, aşğını zehirleyen bir kadını, babasından öcünü alan bir oğlu, çocuklarını kurban eden bir babayı, babalarının ölümüne neden olan çocukları, cinayete kurban giden kralları, tecavüze uğrayan bakireleri, hapse atılan burjuvaları görüyorum [...].

Oraya, bunca zaman boyunca fırsat bulamadığım, ya da gücüm yetmediği için algılayamadığım birtakım bağlarla, yaşamın kendi kaynakları ve gizemiyle bağının yeniden kurulduğunu görme umuduyla gelmiştim. Oraya kendi naçizane gündelik varoluşumun güzelliğini, ihtişamını ve ağırlığını bir anlığına görmek umuduyla gelmiştim. Bana odamın içinde benimle birlikte yaşayan kim bilir hangi varlığın, hangi gücün, ya da hangi tanrının gösterileceğini ümit etmekteydim. Kim bilir kaç dakika boyunca, farkında olma-

dan, en sefil saatlerimi yaşamak için beklemişim meğer; ve çoğu defa bana neden kıskanç olduğunu, neden birini zehirlediğini ya da öldürdüğünü uzun uzadıya anlatan bir adamı buluyorum karşımda.

Othello'ya hayranlık duyuyorum ama bana bir Hamlet'in onurlu gündelik yaşamını sürüyormuş gibi görünmüyor. Hamlet'in yaşamaya vakti var, çünkü eylemde bulunmuyor. Othello'nun kıskançlığı hayranlık verici. Fakat, şu veya bu tutkunun, ya da şiddetin bizi ele geçirdiği anları, yaşadığımız asıl zamanlar diye düşünmemiz, düşüncenin eskiden beri düştüğü bir yanılgı olamaz mı? Gitgide bana öyle geliyor ki, koltuğuna oturmuş, lambasının altında öylece bekleyen şu yaşlı adam, evinin etrafında hüküm sürmekte olan ebedi yasaların ne olduğunu bilmeksizin etrafı dinlerken, kapı ve pencerelerin sessizliğinde ve ışığın fısıltısında¹⁵⁶ içerilen şeyi anlamaksızın yorumlarken, ruhunun ve yazgısının varlığına razı olup başını hafifçe yana eğerek, bu dünyanın bütün güçlerinin odanın içinde hazır ve nazır hizmetçiler gibi tetikte olduğunu aklından bile geçirmeksizin, üzerine dirseğini yasladığı sehpanın bizzat güneş tarafından ta boşluğun ötesinden desteklediğini, ve gökyüzünde bir tek yıldızın ve ruhun en ufak gücünün kapanan bir gözkapığının veya uyanan bir düşüncenin hareketine karşı kayıtsız olmadığından bihaber –bana öyle geliyor ki bu hareketsiz yaşlı adam gerçekte, metresini boğan aşkıtan, bir zafer kazanan binbaşidan, ya da namusunu temizleyen kocadan daha dolu dolu, daha insani ve kapsamlı bir hayat yaşamaktadır [...].

Hilde ve Solness, kanaatimce, ruhun atmosferinde yaşadıklarını bir anlığına hisseden ilk kahramanlardır, ve onların kendilerinde, sıradan yaşamın ötesinde keşfettikleri bu asıl yaşam onları korkutur. Hilde ve Solness hakiki yaşamda içinde bulundukları durumu bir anlığına görmüş olan iki ruhtur.

156 *Petit voix* ifadesi mecazi olarak "içimden bir ses," yahut "vicdan" anlamına gelir (ç.n.).

2 Nisan 1894 tarihinde *Le Figaro* gazetesinin “Premiere Paris” köşesinde, Maurice Maeterlinck¹⁵⁷ imzasıyla yayımlanan makaleden alıntılanan bu satırlar, İbsen’in *Yapı Ustası Sollness* oyununun ilk temsiline eşlik etmek üzere kaleme alınmıştı. Oyun, bir sonraki akşam Lugné-Poe adındaki genç bir aktör tarafından yönetilen *Théâtre de l’Œuvre*’de, Édouard Vuillard adındaki genç bir ressamın imzasını taşıyan bir dekor önünde sahnelenecekti. Aynı yıl İbsen’in iki oyununu daha sahnelemiş olan Lugné-Poe, bir önceki yıl da *Pelléas ve Mélisande*’ın ilk Paris temsilini sahneye koymuştu. Fakat Maeterlinck’in makalesi, kendi oyununu sahneleyen kişiye vefa borcunu ödemekten öte, yeni bir tiyatronun manifestosuydu: drama edebiyatında yeni bir ekol değil, tiyatroya dair yepyeni bir fikir.

Bu fikir, metinde iki sözcükle özetlenmekteydi: olaysız tiyatro. Bundan tam olarak ne anlaşılmalı? Olay sözcüğü öncelikle sahnedeki hareketliliği çağrıştırır: göz alıcı gösteriler, aktörlerin el-kol hareketleri, duyguların abartılı ifadesi. Aynı zamanda sahneye savaşın şiddetini ya da bir aile dramını, tutkulu öfke patlamalarını ya da iş yaşamının çalkantılarını taşıyan bol sayıdaki dalavereyi akla getirir. Yorumcu bütün bunlarla hareketsiz dramı kıyaslamaktadır: sahnedeki telaştan, aydınlatılmayı bekleyen dalaverelerden yoksun bir dram. Eleştirmenin hedefi ve öne sürdüğü iddiayla ne kastettiği daha baştan açıkça görülür. Maeterlinck’in ruhani tiyatro olarak adlandırdığı ve Lugné-Poe’nun yerine getirmeyi umduğu şey, birkaç yıldan beri edebiyat ve sanat sahnesinin ön sıralarını işgal eden natüralizm karşıtı büyük tepki dalgasının parçasıdır. *Théâtre de l’Œuvre*, Antoin’in idaresindeki *Théâtre libre*’e nispet olarak kurulmuştur. Bu diğer tiyatro, çağdaş toplumdan ödünç alınan dramlara, sıradan yaşamdaki konuşma ve beden dilini taklit eden bir oyun ve yaşamın dekoruna sadık bir sahneye yer vermektedir. Antoine,

157 Maurice Maeterlinck, “À Propos de *Sollness le constructeur*,” *Le Figaro*, 2 Nisan 1894. Makale, daha sonra şu derleme içinde yer aldı: *Introduction à la psychologie des songes et autres écrits, 1886-1896*. Brüksel: Labor, 1985; 96-102. Maeterlinck’in kendisi de makaleyi üzerinde birkaç değişiklik yaparak “La tragique quotidienne” başlığıyla şu derleme içinde yeniden yayımlayacaktı: *Le Trésor des Humbles*. Brüksel: Labor, 1986, s. 101-10.

İbsen'i Fransız sahnesine takdim eden ilk kişiydi. Zola'nın tavsiyesiy-le, *Rougon-Macquart* girişiminden yankılar taşıyan bir soyağacı dramı olan *Hortlaklar'ı* ve daha sonra *Yaban Ördeği*'ni sahneye koymuştu. Aynı sezon içerisinde *Rosmer'ler*, *Halk Düşmanı* ve *Yapı Ustası Solness*'i sahneye koyan Lugné-Poe ise, İbsen'i bu düşman natüralistin elinden alarak onu sembolist tiyatronun öncüsü haline getirmek niyetindeydi.

Gelgelelim bu girişim bir sorun teşkil ediyordu. Yerel iflas öyküleri, arazi spekülasyonu, yazıdaki sahtekârlık, suların kirliliği, villa inşaatları ya da akıl hastanesi işletmesi gibi konularla ile üst üste çakışan aile dram-larının yazarı, nasıl olup da realizm karşıtlığının bayrağın altına dahil edi-lebilirdi –hele de söz konusu yazar, perdelerin süslemelerine, kravatların rengine ve sehpanın üzerinde duran su bardaklarına varıncaya kadar, olayın dekoru ve kişilerin tavırlarına dair talimatları en ince ayrıntısıyla oyunlarına ekleyen biri ise? Norveç dilini ve İbsen'in oyunlarının kültü-rel bağlamını göz ardı eden sanatçıların neden olduğu bir yanlış anlama değil miydi bu? Veya hatta, yazarın niyetlerinin kasten ihlali? Lugné-Poe *Solness* için, diğer İbsen temsillerinde de olduğu gibi, aktörleri sahnenin ön kısmında dizilmeye mecbur eden oldukça yüzeysel bir dekor, kısık bir ışık, basmakalıp jestler ve şarkı söyler gibi bir diksiyon kullanmak ko-nusunda ısrar etmişti. Çatal dilli eleştirmenlerin bize “Boticelli’vari” saç tuvaletine sahip genç sanatseverler olarak tarif ettiği Parisli İbsen hay-ranları, bu temsillerde, gayet doğal olarak, fiyortlar ve troller ülkesiyle ilişkilendirdikleri gizemli bir atmosferin tadını çıkarıyorlardı. Geleneğin tutucu savunucuları ise, vakur bir diksiyon, loş bir sahne ve daha baştan fethedilmiş hararetli bir izleyici kitlesinin dinsel bir törene çevirdiği bu gösteriler karşısında yaygara koparıyorlardı. Bu oyunların zerre kadar gizem içermediğini, olağan ses tonuyla oynanması gerektiğini dile geti-ren, Lungé-Poe’nun dayattığı tek sesli melopeyi ve hayali gotik kemerleri resmetmek ister gibi ta göklere yükselen el-kol hareketlerini reddeden ortodoks İbsenciler de onlara dolaylı yoldan destek veriyorlardı.

Ne var ki, Lugné-Poe’nun ve Maeterlinck’in tuttuğu taraf, yeni devşirmelerin heveskârlığından ya da yazarı kendi saflarına katma

yönünde art niyetli, militanca bir hamleden öte bir şeydi. Lambanın altındaki ruhani müzik, kapı ve pencerelerin trajédisi, İbsen'in kesin diyaloglarından ve en ince ayrıntısına kadar verdiği talimatlardan uzak görünebilir. Fakat bu sessiz müzik, bu asgari dekor ve bu "ışığın fısıltısı," dramatik şiir ve teatral gösteriye özgü ekonomide gerçekleşen bir başkalaşımı tarif eder. İbsen'i bu başlık ile taçlandırmak keyfi bir tutum olmayacaktır. Onun niyetlerinin yerine, harfi harfine sembolist yorumu getirmek demektir bu. Zaten ortaya koyduğu oyun kişileri ve onların arasında geçen entrikalarla, eylemleri niyetlerden türeten eski nedensel mantığın sınırlarına işaret eden bir yazarın beyan ettiği niyetlerin ne önemi olabilir? İbsen'in diyaloglarında meçhul bir müzik bulmak ve sahneyi bu müziğin mekânı olarak tasavvur etmek mümkünse, bunun nedeni, metindeki müziğe yönelik bu arayış ve ona sahnede uygun bir gerçeklik verme isteğinin, teatral olaya dair geleneksel modelden bir kopuşu ifade etmesidir, ki İbsen'in oyunları, konuları her ne kadar "realist" de olsa, bu kopuşun örnek birer tanıdır.

Bunu anlamak için, biraz daha öncesinde, olay ya da olayın yokluğunun ne ifade ettiğine bakmak gerekir. Dışsal ve realist olaya karşıt olarak ilk akla gelen şey, içsel olay, yani duyguların ince ayrımlarının, karmaşalarının ve birbirleriyle olan etkileşimlerinin hassas analizi. Döneme ait bir sözcük, bu içsel edimi tanımlarken karşımıza dikilir: "psikoloji." Oysa "olaysız" dramayı ifade eden sözcük bu değildir. Maeterlinck daha baştan bu noktanın altını çizer: söz konusu olan şey, olayı bir iç sorgulamaya, duyguların en ince ayrıntısıyla analiz edildiği alana taşımak değildir. *Solness*'i hayranlık verici kılan şey, psikolojik edimin yokluğudur. İçsel drama, vicdan azabı ve muğlak duyguların taşınmış diyaloglar biçiminde ifadesi değildir. Herhangi bir bireyin, dünyanın sessiz edimini hissetmesine aracılık eden sessiz duygulardan oluşur. Ayrıca, realist kabalığın reddi, genellikle, istisnai bir evreni tercih etmek anlamına gelir; nadide bitkiler, damıtılmış kokular ve latince sefahat edebiyatından oluşan, Huysmans'ın *À rebours*'un kahramanlarını

içinde yaşattığı türden bir evren. Maeterlinck böyle bir asimilasyonun da aynı derece karşısında konum alır. Hareketsiz drama, sıradan yaşamın dramasıdır. Uyandırmak istediği ruhun sesi, kendisini incelmış bir dilde ifade etmez. Oyunlarındaki diyalogları baştan başa kateden tekrarlar da şiirsel bir teknik görenlere yanıt olarak Maeterlinck, yalnızca Flemenk köylülerinin konuşma tarzından ilham aldığını söyler. Ruhun sesine uygun olan dekor ise sanatseverlerin malikaneleri değildir. Bu ses, alelade bir odanın kapı ve pencerelerinin sessizliğinde ve lambanın fısıltısında kendisini duyurur. Ona göre yeni tiyatro, tarihsel resmin şaşaasından sıyrılarak “uçsuz bucaksız kırdaki kaybolmuş bir evi, bir koridorun sonunda açık duran kapıyı, bir yüzü ya da kıpırtısız duran elleri” temsil eden yeni resmi örnek almalıdır.¹⁵⁸

Burada resme yapılan atıf son derece önemlidir: hareketsiz trajedi (*tragique*), içsel bir trajedir, fakat bu içsellik ancak duyularla algılanabilen insandışı unsurlar aracılığıyla ortaya çıkar –bir koltuk, bir lamba, bir kapı, pencereler. Sıradan birer mobilya olmanın çok ötesinde, bu unsurlar sessizlik ve gürültüyle, hareket ve hareketsizlikle, ışık ve gölgeyle, içeri ve dışarıyla kurulan bir ilişkiyi tarif eder. Drama ne kadar içsel olursa, kendine ait bir ses tonunda, tavırlarda, zamansal bir aksamada ve mekânsal bir dağılımda analojisini bulma ihtiyacı da o kadar artar. Klasik dramatik şiir, tiyatronun *sahnesinde* cereyan ederdi. Yeni dram ise, kendi duyulabilir gerçekliğini giderek sahnenin maddi gerçekliğiyle eşitleme; ışığa, aydınlatıldığı dramın gücünü; kapı ve pencerelere, geçmişte dışarının mesajını taşımak için bunları aşmak zorunda olan oyun kişilerinin sahip olduğu dramatik yoğunluğu atfetme eğilimindedir. Maeterlinck’in oyunları bu duruma tanıklık eder. *Interieur* [İçerisi] oyununun baş karakteri, dışarıdaki iki gözlemcinin, kendilerinin bildikleri bir olaydan –evin kızlarından birinin intiharı– henüz bihaber, bir lambanın altında oturmakta olan bir ailenin jestlerini izledikleri penceredir. *La Mort de Tintagiles*’in ana karakteri ise, çocuğu bekleyen ölümün pusuya yattığı arka kapıdır.

158 Maeterlinck, “À propos de *Solness le constructeur*.”

Yeni tiyatro böylece, formülü Aristoteles tarafından sunulan teatral olayın kadim mantığını, birbirine zıt iki yoldan geçersiz kılar. Dramatik şiirin özü, Aristoteles'e göre, entrikadır; karşılıklı olarak birbirini belirleyen, bir bekleyiş yaratan ve bununla çelişen bir sonuç üreten ustalıklı bir eylem örgüsüdür. Soylu bir aileden gelmeleri nedeniyle ilgiye mahzar olan kişilerin, gafletten bilgiye, talihten bedbahtlığa, ya da dostluktan düşmanlığa doğru bir dönüşüm geçirmesine neden olan tersyüz oluşların oyunudur. Karakterlerin portresi ve düşüncelerinin dışı vurumu, bu olaylar sistemine, bu nedensel düzeneğe (*machine*) tâbidir. Trajik şiirin entelektüel boyutunu tanımlayan ve yaratacağı duysal tesiri belirleyen şey budur. Baskın unsur olan olay, böylelikle aynı anda hem trajedinin düşünce içeriğini hem de içinde ortaya çıktığı duysal dokuyu tarif eder. Entrikanın nedensel düzeneği (*machine*), Aristoteles'e göre, izleyicide ürperti yaratması gereken şeydir. Fakat bunun *okurda* ürperti yaratan şeyden farkı yoktur. Aristoteles gösteri, yani *opsis*'in, trajedinin en önemsiz, sanata en yabancı unsuru olduğu sonucuna varır. Şairin değil, sahne tasarımcısının işidir bu.

Maeterlinck'in reddettiği *olay*, tam da düşünce ile onun duysal tezahürü tarzı arasındaki bu ilişkidir. Aristoteles'e göre düşünce, belli bir nedensel örgünün ürettiği duygular aracılığıyla hissedilir hale gelir. Bunu, beklenti, şaşırma, ve korku aracılığıyla başarır. XIV. Louis döneminin tiyatrosu, bu nedensel olay örgüsünün üzerine farklı bir nedensellik bindirmişti: karakter ve ifadeyi temel alan bir nedensellik. Bu tiyatro, dramatik entrikanın sergilenmesini ilgiye mahzar kılan karakterler, hırslar ve duygular arasındaki çatışmanın modelini ortaya koymuştu. Aynı zamanda belli bir karakter, düşünce ya da duygunun işaret, ses tonu, jest ve tavırlar yoluyla nasıl ortaya konacağını tespit etmişti. Olaya dayalı tiyatro, içeride olanın dışarıda belirmesinin; görsel temaşanın, düşünceye özgü bir görünürlük biçimine tâbi kılınmasının belli bir biçimidir. Duygu ve durumlara ilişkin bir mantık, ses tonu, beden dili ve tavırlara dayanan bir sistem tarafından anlamı açıklanan ve etkisi azamiye çıkarılan sözcüklere tercüme edilir. Diderot'nun

dönemi ise klasik ön kabullere başkaldırmış, fakat nihayetinde varoluşa dair bütün jestleri ve bütün tavırları bir düşünce veya duygunun okunaklı işaretleriyle karşılayarak klasik mantığı güçlendirmiştir. Maeterlinck'in savunduğu hareketsiz tiyatro ise tam aksine, düşüncenin bir eşleştirme sistemi aracılığıyla duyuşal bir tezahür kazandığı bu rejimi sekteye uğratmak isteğindedir. Entrikanın dayandığı mekanik düzeni suçlaması, onun yerine duygunun içselliğinin dışavurumunu tercih etmesinden değildir, zira böyle bir dışavurum da aynı rejimin parçasıdır. Düşüncenin hareketlerini ve duygunun ince ayrımlarını duyularla algılanabilir olana tercüme eden ifadeler, yerini ruhun gücü ile bir dizi maddi unsur arasındaki dolaysız ilişkiye bırakmalıdır: içerisinde bireysel yaşamların cereyan ettiği kapalı mekânlar, bunları aydınlatan ışık, bir bireyin dünyanın titreşimlerinin kendisine doğru gelişini hissetmesini sağlayan kapı ve pencereler. O halde düşünce, bundan böyle öznenin içselliği değildir. Bu kapıları çalarak ve bu pencerelerden içeri bakarak bu küçük yaşamı ablukaya alan dışarının kanunudur. Bu düşünceye uygun olan söz ise, sarsıntıyı kaydeden ve dünyanın gayri-şahsi ruhunun titreşimlerini bireysel bir yaşamın içinde duyulur kılan sansasyonun sözüdür.

Solness bu yeni trajedinin bir örneğidir. Burada entrika, kuşkusuz, duygusal çatışmalarla mesleki rekabetin iç içe geçtiği bir burjuva dramının görüntüsüne bütünüyle sahiptir. Oyunda, yaşlanmakta olan mimar, bir yandan iki çocuğunun ölümüne neden olan yangın sonucunda gizlice parçalanmakta olan evliliğinin acısından, bir yandan da onunla yarışmaya hazır genç bir kadının rekabetinden mustariptir. Fakat genç kadının onun mahvına neden olması başka bir şekilde, Hilde adında küçük bir kızın kişiliğinde gerçekleşecektir. Bu kız evlilik bağını altüst etmekle yetinmez, *Solness*'i daha önce çocuğun gözleri önünde başardığı şeyi yeniden yapmaya, yükseklik korkusuna rağmen, yeni biten inşaatının kulesine çıkarak oraya bir çiçek demeti koymaya zorlar. Elbette Ibsen küçük bir taşra şehri mimarı, onun evliliğini, ve yanında çalışan işçilerin temsilinde kullanacağı dekoru ve kişileri baştan tarif etmiştir.

Burada olaydan yoksun dramanın modelini bulmak için, gerçekçi gibi görünen bu entrika ve onun mekâna uyarlanmasındaki çelişkili yönleri arayıp bulmak gerekir. Bunu yaparken ayrıca, İbsen'in Fransızca çevirmeninin yaptığı gibi, oyunun içerdiği olayların her birini bir sembole dönüştürmek gibi yanlış bir yola sapmaktan de kaçınmak gerekir: Bu yaklaşıma göre içindeki çocuklarla birlikte yanan evinin anısının musallat olduğu yaşlı müteahhit, eski ulusal gelenekleri yıkan şair İbsen olmalıdır; Solness'in gençliğinde inşa ettiği kiliseler, yazarın insanlığın yeni bir devrinin gelişini haber verdiği felsefi oyunları olmalıdır; Solness'in daha sonra içine kapatıldığı aile malikanesi de hümanist oyunları olmalıdır; Hilde'nin kendisini hayran bırakan girişimi yaşamı pahasına tekrar etmesi için onu zorlaması ise, hayal gücünün coşkun ve tehlikeli gücü olsa gerektir.¹⁵⁹ Materlinck ise bize önemli olanın bu olmadığını gösterir. Sembolizm, sembollerin kullanılması değildir. Böyle bir kullanım şiirin kendisi kadar eskidir. Öz ile figür, anlam ile onun duyuşsal tezahürü arasındaki ilişkiyi belirleyen eski rejim, bunu zaten tümüyle içermekteydi. Sembolizm, aksine, bu ilişkilerin yerle bir edilişi anlamına gelir. Solness'in yeni dramının örneği olarak seçilmesini meşrulaştıran şey, genç kızın ondan yeni yaşama dair eski vaatlerinin hesabını sorduğu, bir tür şairin "alegorik özyaşam öyküsü" değildir. Oyunun seçilmesinin nedeni, tiyatro geleneğine özgü olay örgüsünün nedensel sistemi ve karakterlerin mantığından bir kopuş yaratmasıdır. Bu kopuş Solness'in dramının kalbini oluşturan şeydir. Taşralı bir müteşebbisin sıradan kaygıları, etrafını kuşatan rekabet ve gizliden gizliye mahvolan bir evliliğin üzüntüsü arasında Solness ile küçük Hilda'nın karşılaşması, radikal bir sapma gösteren bir nedenselliği devreye sokar. Başkalarının yeteneğini içten pazarlıklı biçimde sömüren bir adamın ölümü istemeye kalkmasının tek bir nedeni vardır: Geçmişte gözlerinde kısa bir anlığına kendi ihtişamını gördüğü, ve ona bir krallık vaat ettiğini kendisine hatırlatan heyecanlı küçük kızın yeniden ortaya

159 Bkz. Solness'in Fransızca çevirisine Kont Prozor'un yazdığı önsöz (Paris: A. Savine, 1893).

çıkışı. Solness, “dışarının güçleri”ni, kahramanın deyimiyle, insanın ister istemez riayet etmek zorunda olduğu güçleri devreye sokan “uyurgezer” bir dramdır.

Bir nedensellik sistemi ile bir görsellik ekonomisi arasındaki önemli ilişki böylelikle yıkıma uğrar. Oyun, eylem örgüsüne ve cehaletten bilgiye geçişe dayanan Aristotelesçi mantığın karşısına, bilinmeyenle karşılaşmanın saf sonucunu koyar. Ancak bu karşılaşma, metafizik bir aydınlanmayı içermez, yalnızca iki bakış arasındaki ilişkide özetlenir. Aristoteles’in gösteriyi geri plana atmasının, keza kravatlar ve sürahielerin abartılı realizminin karşısına konan şey, Solness’i kendisini düşüşün beklediği kulenin tepesine çıkartan, bir çocuk ile bir yetişkin arasındaki bu bakışmadır. İşte bu yüzden İbsen’in burjuva draması da “yaşamaya zamanı olan, çünkü eylemde bulunmayan” Hamlet’e özgü olan o “çetin gündelik yaşam”ı sürer: küçük bir sürtüğün bakışıyla ölüme sürüklenen adamın öyküsü, Mallarmé’nin birkaç yıl önce “yaşamın başlarında yitirdiğimiz ergenlik”¹⁶⁰ diye tanımladığı şeyin trajedisine yakındır.

Gelgelelim neden ve sonuç, içeri ve dışarı arasındaki ilişkiyi yerle bir eden bu bakışma, aslında yalnızca Hilde’nin sözlerinde varolur. Yalnızca metnin içinde meydana gelen bu bakışmanın duyularla algılanabilir mekânını inşa etmek gerekir. Bunun elbette taklitle ilgisi yoktur. Yeni dram, her şeyden önce sözün farklı bir biçimde kullanımıdır: Söz, artık eylem üzerine yorum yapmak zorunda değildir. Artık bir kıskançlığın ya da öç alma kararının nedenlerini değil, ancak bireyleri amaçlanan hedef ve kullanılan araçlara ilişkin rasyonalitenin tümüyle dışında hareket etmeye iten dışarının gücünün ağırlığını ifade etmelidir. Onun, sözün yeni ekonomisine görünürlük kazandırması, düşüncenin duyularla algılanabilir varlığına biçim vermesi gerekir. Sahne, karşılıklı söylenen sözlerin müziğinde saklı olan görünürlüğü ortaya çıkarmalıdır, eski usulde, salonun ve kişilerin giysisini hayal eden İbsen’in kafasındaki değil.

160 Mallarmé, “Hamlet,” *Divagations. Œuvres complètes*, cilt II, 166. Mallarmé’nin metni 1886’da *Revue indépendante*’da yayımlanmıştı.

Lugné-Poe bunu yapmaya girişirken, Maurice Denis gibi, resmin her şeyden önce, iki boyutlu bir yüzey üzerinde bulunan renkli lekeler arasındaki uyum olduğunu iddia eden; yahut Édouard Vuillard gibi, kişilerin hacmini duvar resimlerinin boyalı kâğıdı üzerinde soğurmaya çalışan ressamların yardımını alır. Vouillard'ın hayal ettiği dekordaki yaprakların altında Lugné-Poe, Solness'in düşüşünü izleyen aktörleri eğik bir düzlemde duran daracık bir tramplene sıkıştırmıştı. Mekânın sıkışması, repliklerin şiir biçiminde seslendirilmesi, ya da basmakalıp jestler, eleştirmenlere realist bir oyunun, “sembolizm”i teşvik etmeye yarayacak bir oyuna dönüştürülmesini sağlayan basit birer teknik/yapıntı (*artifice*) gibi görünmüştü. Gelgelelim bir mekânın başka bir mekâna dönüştürülmesi, yalnızca koşulların gerektirdiği bir müdahale değildir. Winckelmann'ın antik Yunan'ı yeniden icat etmesinden, ve Hegel'in mutfak eşyaları ya da bir meyhanenin kaba sabalığında Hollanda'nın özgürlüğünü –yani modern özgürlüğü– gözler önüne sermesinden bu yana, estetikteki yeniliğin özüdür bu. Estetik devir, *aisthesis*'in sadeliğini yitirdiği, söz kalabalığının, ve görsel olanın teşhirinin artık, koşulların ihtişamını, düşüncenin usavurumlarını, ya da duygunun nüanslarını duyularla algılanabilen sarih işaretlere tercüme eden ifade kodları tarafından denetlenmekten çıktığı bir devirdir. Hegel, öğrencilerine, Hollanda gündelik yaşam resimlerinde iki ayrı duyusal mekân bulunduğunu anlatır: bir yanda, yaşamın belli bir alanını belirten mobilya ya da eşyaların temsili; diğer yandaysa, “yaşamın bu belli alanında” vücut bulan derin yaşamın dışı vurumu olan ışık oyunları. Resmin yüzeyinin bu şekilde çift katmanlı hale gelmesi şimdi tiyatro sahnesine de ulaşmıştır: bir yanda, küçük bir Norveç kasabasının eşrafından birine ait bir iç mekânın temsili vardır, diğer yandaysa, bu ileri gelen kişiyi meslek yaşamının amacına götüren yoldan saptıracak olan ruhun karanlık güçlerinin içinde tezahür ettiği sahne. Fakat bu çift katmanlılık iki ayrı biçimde anlaşılabilir, ve bunlar dramının geleceğine ilişkin karşıt iki fikre tekabül eder. Bir yanda, tiyatroyu aşan bir gücün tiyatro sahnesinde çağırılması olarak görülebilir. İbsen'in en

keskin okuru Andreï Bielyi'nin çıkardığı sonuç budur. İbsen'in tiyatrosu elbette simbolisttir, der Bielyi, çünkü bir dizi imgenin sergilenmesine ilişkin mantığın gerisinde, tiyatroyu aşan olayların gelişimine dair bir mantığı dile getirir. Mimar Solness'i kulenin tepesine, ya da heykeltıraş Rubek'i buzullara ve çağa sürükleyen hareket, tiyatrodan çıkıp, sanatsal yaratımdan insanın gerçek yaşamda kendi kendisini yaratmasına geçmemizi gerektirecek şeyi ilan eder.¹⁶¹ Fakat bu çift katmanlılıkta aynı zamanda, dramanın gizil müziğini kendisine uygun duyuşsal bir gerçekliğe kavuşturacak yeni bir icadı çağıran bir uyumsuzluğu da görmek mümkündür. "Mizansen" adı verilen sanat tam da bunu ilke edinecektir: karanlık güçlerin müziğini, duyularla algılanabilir bir biçimde ortaya çıkacağı sahneye kavuşturmak; sözün tonlamasında ve kesintilerinde, aleni diyalogun içine yerleşen sessiz diyalogu duyurmak; Bilinmeyen'le karşılaşmanın gerçekleştiği sahneyi kendine özgü görünür bir biçime, bir mekâna, ışığa, tavra ya da mekânsal kaymalara kavuşturmak.

Oyunun müziğini kendine özgü bir mekâna kavuşturma gereği, Solness'in sahnelenmesinden dokuz ay sonra Paris'te gizlice yayımlanan bir broşürde teorize edilmektedir. Yazarının adı Adolphe Appia olan bu broşür *La Mise en scène du drame wagnérienne* [Wagner Dramasında Mizansen] başlığını taşır. Bu kısa metin, "mizansen" adı verilen yeni sanatın beki de ilk manifestosudur. Bu yeniliğin anlamını netleştirmeye elverişlidir. Elbette, sahne yapımı işi ve makinelerin kullanımı tiyatronun kendisi kadar eskiye dayanır. Mizansen teriminin kendisi de XIX. yüzyıl sıralarında kullanıma sokulmuştur. Ancak yardımcı bir sanatı ifade etmektedir. 1885'te *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*'ın [Tarihsel, Resimli Tiyatro Sözlüğü] yazarı onu şöyle tanımlıyordu: "Mizansen (yahut rejî) sahnedeki eylemi her yönüyle, her vechesiyle düzenleme sanatıdır. Yalnızca, temsil edilen yapıtın sahnelenmesinde bir araya gelen karakterlerin her birinin ayrı ayrı ya da bir-

161 Andreï Bielyi, "Théâtre et drame moderne," Claudine Amiard-Chevrel, *Les Symbolistes russes et le théâtre*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1994, s. 138-57.

likte yaptıkları hareketleri ve kitlelerin evrimini –gruplaşmalar, yürüyüşler, kortejler, savaşlar, vs.– düzenlemekle kalmaz, aynı zamanda bu hareketleri, evrimleri, dekorun, mobilyanın, kostüm ve aksesuarların bütünü ve ayrıntılarıyla uyumlu hale getirir.” Böyle tarif edildiğinde mizansen, bir yaşama geçirme (*execution*) tekniğidir: Aristoteles’in gerçek anlamdaki drama sanatının dışına attığı “aksesuar” sanatının bir uzantısıdır. Romantik dönemde, dramada saflığın savunucuları bu işgale karşı derhal ayağa kalkmışlardı, baron Taylor’un siparişi üzerine Cicéri’nin *Comédie-Française* için hazırladığı gösterişli dekorları hicveden Léon Halévy gibi.

“Melpomene bozuntusu bir dekor perisi

Mizansenden ibaret zanneder trajediyi...

Fransız Tiyatrosu’nu döndürdü bir dikiz gösterisine

Tiyatro bir mabettir, sen onu dükkân zannetsen de.”¹⁶²

“Dükkân”ı dükkân yapan şey, fuzuli şeylerin birikimidir. Halévy’nin polemigi, mizansenin hararetili savunucuları ile onu eleştirenlerin paylaştığı bir zihniyetin altını çizer: mizansen, teknik bir eklentidir; tiyatro zanaatkarlarının, dramanın ifade sistemine sundukları bir görünürlük takviyesidir. Oysa mizansen bir sanat haline geldiğinde bu mantık altüst olur: Yeni sanat yapıtı, öncelikle bir eksiltme işidir. Ancak sahnenin teknik araçlarını, metnin ifade gücüne (*expressivité*) taşımak demek değildir bu yalnızca. Bölünmeyi, bu ifade gücünün kalbine taşımak, yazarın kendisinin oyunun canlandırılması için tahayyül ettiği görsellik tarzını bir yana bırakıp, metnin içinde başka bir nedensellik rejiminin ilkesini, sözü etkin kılmanın başka bir biçimini, yerleşik ifade kodlarını kıran bir ifade tarzını bulmaktır. İşte bu özgül nedensellik rejimine uygun bir

162 Léon Halévy, *Le Théâtre- Français, épître-satire à M. Le baron Taylor*, Paris: 1828; 18 aktaran Marie- Antoinette Allevy, *La Mise en scène en France dans le première moitié du XIX^e siècle*, Genève: Slatkine Reprints: 1976, s. 87.

zaman ve mekân inşa etmek gerekir. Lugné-Poe bunu, İbsen'in sahne talimatlarını bir kenara bırakıp, onun sahnedeki eşdeğerini, Hilde ve Solness'i pençesine alan dışarının güçlerinin müziğine atfeder. Appia ise bunun aynısını Wagner'in müzikal dramasına sistematik biçimde uygulamayı önerir. Wagner'in sahnesinde resim dekorunu ortadan kaldırarak bize sözde Mime'nin demirci dükkanını, Hunding'in malikânesini, Siegfried'in ormanını, ya a Gunther'in sarayını göstermek ister. İki aşık Sigfried ve Sieglinde'nin coşkusu, Hunding'in aldatılan kocasının öfkesini, ya da kızı Brunehilde'i cezalandıran Wotan'ın mahrem acısını bize hissettirmeyi amaçlayan mübalağalı jestleri ortadan kaldırarak, drama ruhunu bizzat müziğin bilgisi olarak tarif eden sahne mekânını ve yer değiştirmeleri inşa etmek ister.

Appia'nın ortaya attığı savın özü aslında budur. Bu sav Wagnerci drama teorisinden olduğu kadar, bu teorinin sahnede uygulanabilecek sonuçlar çıkarmaya elverişli olmamasından da destek alır. Wagner'in 1851'de *Opera ve Drama* yapıtında geliştirdiği drama görüşü, ilke olarak basittir: hayal gücünün dilinden, duyularla algılanabilen gerçekliğin diline geçişi ifade eder. Eski drama, düşüncenin yaşama geçirilmesini sıradan dile ve onun aktarma, tasvir etme, karşılaştırma ya da açıklama gücüne emanet ediyordu. Şairin niyetini, olayları yorumlayan ve duyguları ifade eden diyaloglara tercüme ediyordu. Yeni drama ise artık bir gerçekliği ifade etmek ve bir eylemi tasvir etmekle yetinmez. Bu gerçekliği duyuların dilini kullanarak, doğrudan duyulara sunan bir eylemdir. Şairin niyeti, artık yalnızca kastettiği şeyleri ayırt edilebilecek olan akla ve amacını formüle edilebilecek olan iradeye seslenen sözcüklerin dilinde beyan edilmek zorunda değildir. Şairin düşüncesinin ve sözcüklerin dilinin eylem aracılığıyla duyusal bir gerçekliğe dönüşebilmesi için, her ikisinin de yalıtılmış, "egoist" koşullarından kurtarılması gerekir. Bu ise, bilinçdışı düşüncenin ifadesi, "içsel insanın en ilkel ifade organı"¹⁶³ olan seslerin diliyle karşılaşması aracılığıyla mümkün olur. Bunun olabilmesi, bizzat bu dilin, kendi gelişiminin kendisini

163 Richard Wagner, *Opéra et Drame, Œuvres en prose*. Fr. Çev. J.-G. Prod'homme. Plan-de-la-Tour: éditions Aujourd'hui, 1982, s. 60.

hapsetme riski taşıdığı yalnızlıktan kurtulmasıyla olur. Haydn, Mozart ya da Beethoven devrinin enstrümantal müziği, sözcüklere dayalı dilin yardımcı işlevinden ve bunların tasvir ettiği duyguları dışa vuran bileşeninden özgürleşmişti. Bu müzik, kendi armonik dilinin sahip olduğu bütün zenginliği keşfe koyulmuştu. Gelgelelim bu özerklik ancak, sözlere dökülen düşüncenin gücü ile armonik “derya”nın ona sunduğu duyularla algılanabilen tezahürün gücü arasında yeni bir karşılaşmayı mümkün kıldığı ölçüde anlam kazanır. Yeni şiir, düşüncesini duyularla algılanabilen bir gerçekliğe çevirebilmek için, *şairin niyetini* tercüme eden sözcüklerin dili ile *bizzat şiirin yaşamını*, onun bilinçdışı yaşamda kök salmasını –ki kökeni ve bilinçli niyet içerisinde gerçekleşmesini bu bilinçdışı yaşama borçludur– tercüme eden seslerin müzikal dili arasında birlik sağlamalıdır. Müzik, sözcüğün görünür kılmak için boş yere uğraştığı şeyi –duyunun dile gelmez yanını, bilinçdışı yaşamın gücünü– hissedilebilir kılar. Bu nedenle, müzik kendisini plastik bir biçimde gerçekleştirmeli, uygun bir görünürlük yaratmalıdır. Kendisini bakışa sunmadığı müddetçe, müzikal drama, istemekten başka bir şey yapmayan, “köleleştirilmiş,” kötürüm bir sanat olarak kalmaya mahkumdur.¹⁶⁴ Sanatın amacına ulaşması, ancak istenç güce dönüştüğü, kendisini reddederek bütünüyle duyulabilir bir biçim aldığı zaman mümkündür.

Sanata dair bu görüş, Appia’ya göre, müzikal dramaya özgü bir mekânsallaşma kurmalıdır. Temsile temel teşkil eden yaşam, tümüyle parçalara ayrılmıştır. Ona temsili biçimini vermek için onu mekânsal olarak sahnede sergilemek gerekli değildir. İşte bu noktada bir sorun ortaya çıkar. Bu biçim dışsal bir eklenti olamaz. Kesinlikle müzikal dramanın içeriği tarafından, yani müzikal biçim ve şiirsel içeriğin birliği tarafından tanımlanmış olmalıdır. Müzikal dramanın özü, olayı taklit açısından değil de ölçülen bir süre cinsinden belirlemesidir. Burada oyunculara zamana dair bir model sunan şey taklit edilecek olan

164 R. Wagner, *Œuvre d’art de l’avenir*, Fr. Çev. J.-G. Prod’homme ve F. Holl. Plan-de-la-Tour: éditions Aujourd’hui, 1982, s. 105.

yaşamın kendisi değildir; bunu müzik dayatır. Fakat sıradan yaşama karşı gelen bu teknik/yapıntı (*artifice*) Wagner'e göre artık mırıldanmalar ve *da capo* değil, başka bir yaşamın, anlamlı ifade kalıplarından önceki bir yaşamın ifadesidir. Müziğin "keyfi" zamanı, kendisini bizzat dramanın ifade içeriğiyle özdeşleştirir. Dramanın ifade gücü ile özdeşleşen müzikal orantıyı, sahne mekânının görünür çerçevesi içindeki analoguyla eşleştirmek gerekir. Bu orantının inşası herhangi bir tekniğin alanına girmez. Ancak ve ancak yapıtın kendisinden doğar. Dolayısıyla dramaturgun yetkisi dahilindedir. Dramanın kalbi olan uygun süreyi mekâna yansıtacak olan odur. Ne yazık ki, yeni dramaturg Richard Wagner'in kendisi de müzikal orantının mekânsal karşılığını belirlemeyi başaramamıştır. Müzikal dramanın yeni ifade gücünü, eskinin söze dayalı dramasının içine yerleştirmiştir. Onu geleneksel temsil araçlarına ve resimli dekora dayandırmıştır, oysa bu dekorda taklit edilen gerçeklik, sözle sesin birleşimini barındıran canlı beden gerçekliğiyle çelişmektedir. Appia'ya göre bunun nedeni, Wagner'in naif bir resim anlayışına sahip olmasıdır. Wagner, modern manzara resminde, resim sanatının evrimini gerçekleştiren terimi görmekteydi. Resim, bütün sanatları canlı doğayla uzlaşmaya götüren hareketin parçasıydı. Bu doğa ona, tuval resminin "egoizmi"ni terk ederek, dramanın topyekûn sanatı içerisinde kendine özgü rolü üstlenmeyi emrediyordu: sahnede "*doğanın arka planını, sahte değil, canlı insan için*"¹⁶⁵ görünür kılmak. Appia'ya göre, bu sözlerle birlikte, müzikal dramayı kendi mekânına kavuşturma görevi ıskalanmış olur. Fakat sorunun temeli bundan ibaret olmayabilir. Sorun, Wagner'in hissedilebilir olana ilişkin kavramının, görünür olan ve mekân kavramlarını yutmasıdır. Sözün sahip olduğu eril entelektüellik ile ses diline özgü dişil duygunun birleşimi, dramanın hissedilir gerçekliğini tanımlamak için yeterlidir. Sahnenin inşası, böylelikle geleneksel yardımcı işlevine indirgenmiş olur. Üstelik bu birleşimin kendisi de ifade diline dair bir problematik içerisine dahil

165 A.g.y., 213. Appia, *Musique et mise-en-scène*'de bu formülü yorumlar (*Œuvres complètes*. Lausanne: L'Âge de l'homme, 1986, s. 118).

edilir. Wagner seslerin dilini, sözcüklerin dili ile jestlerin dili arasında bir arabulucu haline getirir. Ona göre sahnenin mekânı, dile getirilen düşünce ile dile getirilmeyen düşüncenin birliğini hissedilebilir kılan pantomimin mekânıdır. Ancak düşünce “jestleri”nin sahip olduğu bu güç, sözlerin dili ile seslerin dilinin birliğinde zaten içerilmiştir. “Jestlerin dili”nin sahip olduğu ifade gücü, her şeyden çok “orkestral dalga” tarafından gerçekleştirilir, dizelerin teknesi ise bu dalga üzerinde yol alır.¹⁶⁶ Seslerin dili bizzat, şiirsel düşünceyi mekânsallığa kavuşturur. Wagner’in ilk üstadı Feuerbach’ın çok değer verdiği o “et ve kandan” menkul varlık, yerini Schopenhauer’ın zeminden-yoksun olanına bırakınca, şiire özgü mekânsallık, Beyrut’taki orkestra çukuruna gömülerek gözden kaybolur, ve görünür sahneyi, dekorun temsiline ve duyguların ifadesinin geleneksel biçimlerine terk eder. 1876’da, Cosima için Wagner dramasının dokunulmaz İncil’i haline gelen *Der Ring der Niebelungen*’ın bir temsilini bizzat yönetirken üstad, temsili dekor ve mimetik ifadeye özgü eski mantığa teslim olur. Öyleyse, dramayı ihtiyaç duyduğu temsil biçimine, onun organik zorunluluğunu kendisine uygun bir sahnede görünür kılacak, oyunun kendisi gibi, “bilinmeyene ve sınırsız olana doğru bir açılım”¹⁶⁷ olan biçime kavuşturacak olan geleceğin dramaturgunu daha beklemek gerekecektir.

O halde dramaturgun görevi bu boşluğu doldurmaktır. Buradan, mizansenin (yahut rejinin) ancak yeni dramaturgun ortaya çıkışından önceki geçiş döneminde bağımsız bir sanat olarak varolabileceği sonucu çıkarılabilir. Gelgelelim sorun bundan daha derindir. Wagner’in kendi müziğine uygun mekânı icat etmeyi başaramaması belki de koşullardan kaynaklanan bir yetersizlik değildir; bizzat yeni sanat yapısının tanımını yeniden düşünmeyi gerekli kılar. Zira mizansenin yegâne ilkesini oluşturan bu organik zorunluluğu tespit etmek için, onu dramanın kökeninde yatan niyetten ayırt edebilmek gerekir. Yazarın yapıta dair fikrini, müzikal araçların seçiminde belirleyici olan fikri

166 Richard Wagner, *Opéra et Drame*, s. 192.

167 A. Appia, *Musique et mise-en-scène*, s. 82.

unutarak kendi bakış açısını, bütün külliyyatın ilk günahının “kefaretinin ödeyecek” olan bu yapıtın bakış açısıyla özdeşleştirmesi gerekir: kendi gücünü alt edecek olan o *niyetin*, o *iradenin* bakış açısıdır bu. Mizansenin ilk bakışta paradoksal bir sanattır. Bu sanat, yapıtı oluşturan “tasarımın birliği” fikrine dayanır ve dışarıdan herhangi bir eklentiye reddeder. Fakat, tasarımın birliği, temsili yapıtın temelini oluşturmakta bir soruna yol açmazken, birliğin olabilmesi için tasarımın ortadan kaybolmasını gerekli kılan estetik mantık söz konusu olduğunda çelişkili bir kavrama dönüşür. Burada dramaturg yapıtını, eskiden olduğu gibi sahnede yer alacak jestleri ve dekoru belirleyen kendi “hayal gücünün gözleriyle görmek”ten vazgeçerek, bu birliğin kendisini ortaya koymasına, başka bir gücün yapıta, kendi müzikal bütünlüğünden doğan mekânsal bir bütünlük kazandırmasına izin vermelidir.

Öyleyse yapıtın bütünlüğü, ancak ikiye ayrılarak gerçekleşebilir. Başka bir sanatçı, “yapıtın ilk tasarımından türeyen ve dramaturgun iradesini yok sayarak mizansenin emrivaki bir biçimde yöneten düzenleyici ilkeyi” yapıttan türetmelidir. Burada yapıtı sahneye koyan kişi artık bir geçiş döneminin prensi değildir. Yapıtın görünürlük kazanmasıyla birlikte ortaya çıkan açık hakikatini yapıta veren ikinci bir yaratıcıdır. Bunu, temsil unsurlarına bütünüyle hâkim olmak suretiyle başarır. Bu görünür tezahürün başta gelen unsuru, şarkı söyleyen bedendir. Bu beden, rolü ete-kemiğe büründüren aktör sıfatıyla sahip olduğu yanıltıcı özerklikten sıyrılarak, müziğin temsili mekânını düzenleyen kişiye dönüşmelidir. Bundan böyle yüz hareketlerini oynadığı kişinin karakterine uydurması, seyirciye karakterin içinde bulunduğu durumu ve duygularını hayal etme olanağı verecek işaretlere başvurulması gerekmez. Yapması gereken şey, bedenini çevikleştirerek dans eden bir bedene, herhangi bir yaşayan sahneyi taklit etmeyen ancak senfoni orkestrasının ritmine göre kıpırdarak müziğin içerdigi yaşamı doğrudan tercüme eden bir bedene dönüştürmektir. Yeni bir yaşama ait bu canlı bedene içerisinde yer alacağı “cansız tablo”yu uyarlamak gerekir. Bu tablo üç öğeden oluşur; resmedilmiş dekor, manzara ve ışık. Geleneksel sahne

bunların ilkinde öncelik verir, çünkü resim orada bir yeri, bir durumu, bir koşulu ifade etmenin aracı olarak işlev görür. Oysa şimdi, yapılması gereken yaşamı ifade etmek değil, onun gizli gücünü dramada ortaya çıkarmaktır. Resmedilmiş işaretlerin yüzeyi sahip olduğu imtiyazı, dramasının gizil hareketini göstermeye elverişli diğer öğelere devretmelidir. Bu unsurların başında, sahneyi solistlerin hareketinin gerektirdiği gibi düzenleyen sahne malzemeleri gelir. Walkyries kayası, bu durumda, şarkıcılara ayrılan mekânı daraltmaktan başka işe yaramayan bir dekor haline gelir; dekor basamak basamak yerleştirilmiş platformlara dönüştürülecektir: bütün grubun üzerinde toplandığı ve Wotan'ın da geliş noktası olan gökyüzüne yakın zirve platformundan, Wotan ile kızı arasındaki kavganın cereyan edeceği ara platforma, ve oradan da Brunehilde'in Sieglinde'den kaçacağı ilk kademedeki platforma varıncaya dek. Dramanın ve şarkının gücü böylelikle ortaya konabilirdi.

İkinci sırada ışık gelir: elbette eskiden olduğu gibi direğin üzerine yerleştirilmiş aydınlatma değil. Bu eski usul, mimetik verilere tâbiydi, izleyicilerin dekoru ve eylemi “iyi görmesini” sağlamayı amaçlıyordu. Oysa dramaya görünürlük kazandırmak için ışığa, aydınlattığı şey karşısında öncelik tanımak, ona, kelimelerin söylemediği, seslerin ise kendine özgü dili içerisinde muhafaza ettiği şeyi doğrudan tercüme etmek gibi dramatik bir rol vermek gerekir: dramanın aydınlığı ve gölgeleri. Burada devreye giren ışık, aktif aydınlatmadır, yani şarkı söyleyen bedenleri birer heykele çeviren ve dramanın söylemediği, yine de onu şekillendiren şeyi, örneğin, ışık ve gölge oyunu aracılığıyla tanrı Wotan'ı eylemlerini yönetmekten vazgeçtiği insanlardan yalıtarak görünür kılan hareketli projektörlerin sağladığı aydınlatma. Öyleyse sahne artık hikâyenin mimetik unsurlarını yeniden üretmemektedir. Müziği taşıyan bedenlerin projektör ve sahne malzemeleri aracılığıyla performansın hizmetine sunulduğu suni bir mekândır.

Bir duyuusal düzlemi bir diğerinin yerine koymak, mekânda duygu ve eylemlerin taklidini gerçekleştirmek yerine dramanın gizil müziğini mekâna yansıtmak –yeni mizansen sanatının ilkesi böyle tariflenir:

Appia'nın projektör ve sahne malzemeleri, "ışığın fısıltısı"nı ve Maeterlinck'in söz ettiği kapı ve pencerelerin gizemini tekniğe tercüme eder. Bu tercümenin tek başına bir anlamı olmadığı söylenebilir. Çünkü Hilde ile Solness'in ilişkisinin, ya da Maeterlinck'in oyun kişileri arasındaki ilişkilerin sessiz "müzik"i, yalnızca mecazi bir müziktir. Yalnızca metnin içindeki sessizliklerden oluşmaktadır; Mallarmé'nin formülüyle söylersek, "söylemin dile getirmediği şey"dir. Dile getirilmeyen şeyin sessiz müziğinde –ki Appia'ya göre Wagner'in dramasının mekâna uyarlanmasını sağlayan şeydir bu– eksik olan şey, sesli ifadeyi sınırlandıran, kesin biçimde ölçülen süredir. Seslerden oluşan müzikal düzeneği mekânsallaştırmak mümkündür. Ama İbsen'in diyaloglarında iki ifadeyi birbirinden ayıran sessizliklere bir mekânsallık vermek nasıl mümkün olabilir? Appia'nın kendisi de bu sorunun altını çizer: Ancak müzisyen-şairin yapıtında mizansen, drama ile örtüşen bir ifade aracı görevi görebilir. Fakat görünürdeki bu açmaza basit bir yanıt verilebilir: İbsen'deki ya da Maeterlinck'teki sessizliklerin ifade ettiği şey, tam da müzikal yoğunluğun özüdür, gayri-şahsi yaşamın gücü. Söze dayalı dramının sessizliği, tam olarak zamansal bir ölçüye sahip olmayabilir. Ancak müzikal dramının denetlenen süresine denktir, çünkü bu diğeri de tamı tamına "söylemin dile getirmediği şey" olarak tanımlanabilir, ya da söylemin, eylemleri yorumlayan ve duyguları ifade eden anlamlandırıcı organizasyonunu yerle bir eden şey. Müzik, her şeyden önce, nedensel ilişkiler ve ifade biçimlerine dayanan bu anlamlandırıcı organizasyonun kuşatma altına aldığı "yaşam"ın reddedilmesidir. İbsen'in söze dayalı draması ve Wagner'in müzikal draması bu reddiye benzer biçimde gerçekleştirir. Hilde'nin esrik bakışı altında kendisini düşüşün beklediği kulenin zirvesine tırmanan Solness, bir başka genç kızın, Siegfried'in kızının, Walhalla'nın yıkımına gidecek olan güçleri harekete geçirmesine izin veren tanrı Wotan'ın nesir versiyonunu sunar. Her ikisi de müziğin esası olan eylemden vazgeçiş, özel yaşamdan vazgeçiş gerçekleştirir.

Teoriden uygulamaya geçen ve *Niebelung Yüzüğü*'nün mizansen ilkelerini okura açıklayan Appia'nın görmemizi sağladığı şey budur.

Daha önce de defterlerinde her bir sahne için, müzikal şiirin dönüm noktalarını tercüme etmeye uygun hareketleri ve ışık düzenini tanımlamıştı. Fakat bütün bu müziğin mekâna uyarlanması yazdığı broşürde tek bir ilkeye taşınır: eylemin eylemsizliğe dönüşümü. Mizansene bütünlüğünü veren şey, Wagner'in kompozisyonunun özellikleri değil, dramının merkezindeki karakterin, yani Wotan'ın yazgısıdır. "Dramanın özünü oluşturan şey, tanrının meydana getirdiği olayların, tanrının faaliyetinin içsel maksadıyla çelişkiye düşmesidir [...]"¹⁶⁸ Bu "çelişki" bize, Aristoteles'in tragedyaya ilişkin teorisinin kalbini oluşturan paradoksal nedensellik şemasını hatırlatabilir. Gelgelelim benzerlik yanıltıcıdır. Aristoteles'e göre niyetlerle tezat sonuçların ortaya çıkması, ilahi düzenden bihaber olan insan denen canlının fâniliğinin ifadesiydi. Appia'nın analiz ettiği biçimiyle *Niebelung Yüzüğü*'nün dramaturjisinde ise, çelişki, bizzat ilahi iradenin tecellisi biçimini alır. Ayrıca, sürecin sonucu, burada haddini aşan cezalandırılmasına varmaz. Sonuç, tanrının düpedüz pasifleşmesi, olayların salt bir seyircisi haline gelmesidir: tanrı, çelişkinin bilincine varır ve "onu durdurmak ya da akışını değiştirmekte aciz kalınca, durumu yönetmekten vazgeçer, ve istemese de, edilgen bir seyirci rolüne bürünerek kendi yıkımını getirecek olan sonu bekler".¹⁶⁹ Appia'ya göre, *Yüzük*'ü ikiye bölen şey bu süreçtir: ilk iki gün, etkin iradeye ayrılmıştır, bu irade Brunehilde'nin ateşi sayesinde gerçekleşir. Son iki gün ise edilgen iradenin, yani dramının bir temaşaya dönüşmesinin zamanıdır. Mizansenin belirleyen şey, bu kesintidir.

Bu dramaturji, Appia'nın başlangıçtaki projesiyle çelişir gibi görünmektedir. Aslında, *Yüzük*'ün mizansenini müziğin zamansal iskeleti üzerinde değil de, dramının kurgusal iskeleti üzerinde temellendirir. Fakat bu kurgusal içeriğin kendisinin de, anlatının geleneksel mantığının yıkımından başka bir şey anlatmadığını görmek gerekir. Müziğin varlık nedeni, Wotan'ın yazgısını açıklamak değildir. Tam aksine, bu

168 A. Appia, *La Mise-en-scène du drame wagnérien. Œuvres complètes*. Cilt I, Lausanne: L'Âge de l'homme, 1983, s. 272.

169 A.g.y.

karakterin öyküsü, müziğin işleyişini açıklar. Müziğe dair aynı fikrin hem söze dayalı dramının sessizliklerini hem de müzikal dramının içeriğini açıklamaya uygun olması, üstünkörü bir mecazla açıklanamaz. Kavramın bu esnekliği, bize bir sanat dalının daima bir sanat dalından fazla bir şey olduğunu, sözü, sesleri, renkleri, hacimleri, ya da hareketleri düzenlemeye yarayan belirli araçların bir araya gelmesinden öte bir şey olduğunu hatırlatır. Sanatı meydana getiren şey bir fikirdir. Wagner'in gerçekleştirdiği devrim, sadece müzik yapmanın yeni bir tarzını yaratmakla kalmaz, müziğe ilişkin bir fikir, sanata dair yeni bir fikir sunar. Müzik artık yalnızca seslerin uyumuyla ilgilenen bir sanat değil, temsilden önce varolan dünyanın ifadesidir.

Fakat işleri daha da çetrefilleştirmek üzere, temsilden önce varolan bu dünya, kendi içinde iki ayrı şey barındırır: Feuerbach okuru genç Wagner'e göre bu dünya, içgüdüsel gücün, halkın kolektif yaşamının dünyasıdır. Feuerbach, dilin soyutluğu ve Hristiyanlığın tanrısının ideallığı içerisinde yabancılaşmış olan ortak yaşamın kutsama gücünü, insanın kendisi için duyuşsal yaşamın gündelik akışında, özellikle de erkek ve kadının ilişkisinde, yeniden bulmasını talep ediyordu. Ondan aldığı ilhamla Wagner, şiirin eril gücü ile müziğin dişil gücü arasında bir evliliği öngörmüştü. Seslerden oluşan dilde ve kolektif efsanede bulunan özgür yaşamın gücüne geri dönüşü bu çerçevede tasarlamıştı. Gelgelelim Schopenhauer, Feuerbach'ı gölgede bıraktığı vakit, bu içgüdüsel gücün anlamı da bütünüyle değişti. Temsilin yarattığı serap altında gizlenen şeylerin özünü oluşturan irade, kendi kendinin inkârından başka bir şey istemeyen irade biçimini aldı. Müzik bu iradenin sembolünü bundan böyle, mitosun ve halkın gücünün temsilcisi, kurtarıcı kahraman Siegfried'de değil, kendi iradesinden vazgeçen ve kendi dünyasının yerle bir oluşuna seyirci kalan tanrı Wotan'da bulacaktı.

Öyleyse mizansenin dramayı bir temaşaya dönüştürdüğünü söylemek, mizansenin kurguyu resme döktüğü anlamına gelmez. Mizansen aslında, müziğe dair iki karşıt fikrin aynı mekân içinde karşılaşmasını somutlaştırır. Bir taraftan, müziğin özünü duyuların dili biçiminde var

eder. Kolektif yaşamın gücünü taşıyan bu dili duyularla algılanabilir biçimde ortaya serer. Fakat diğer yandan mizansen, yine müziğin özünü, anlamsızlığın sağır hakikati biçiminde var eder ki bu hakikat, bir amaca yönelik eylemlerden ve onları yorumlayan önermelerden oluşan aldatıcı dünyayı destekler. Dramayı seyirlik bir gösteriye dönüştürmek, dramanın gizli yaşamını, “herhangi bir ağızdan çıkabilecek en güzel sözler”in¹⁷⁰ dahi gücünü aşan duyusal bir güce taşımaktır. Fakat bu aynı zamanda, yine müziğin özünden gelen, eylemin edilgenliğe dönüşmesi, oyun kişilerinin gerçekte varoldukları yanılgısından, aktörlerin ise “rol”lerinin bedene bürünmüş haliymiş gibi davranmaktan mahrum edilmesini gerçekleştirmek anlamına gelir. Müziğin özü, nedensel ilişkilere, karakterlerin psikolojisine, rollerin icrasına ve duyguların taklit yoluyla ifadesine ilişkin mantığın yıkımıdır. Dramanın bu şekilde “içselleştirilmesi” yeni bir görsel biçimi gerekli kılar. Dramatik olaydan müzikal yapıyı türeten, yani dramanın gösteriye dönüşmesinin yasasını türeten bir sanatı gerekli kılar. İbsen’de kelimenin “asıl” anlamıyla müzik yoktur. Keza, Maeterlinck’te de yoktur. Onun, Debussy’nin yazdığı partisyona az çok razı olduğu da bilinmektedir. Fakat dramanın seyirlik gösteriye dönüşmesi, her ikisinin de dramaturjisinin kalbini oluşturur; sahneye dair görüşlerine ilham verir. Bu dönüşüm, özellikle, Strindberg’in “oda oyunları”nda olduğu gibi, karakterlerin, öte yanda, uzakta, uzak bir görüntüye dönüşmüş mahrem bir trajedinin cereyan edişini görmelerini sağlayan pencerelerin öneminde ortaya çıkar.

Öyleyse mizansen, birbirine karşıt iki sürecin birliği olarak doğmaktadır. Bir yanda, topyekûn bir duyusallaşma ilkesine yanıt verir: Tiyatronun yapması gereken bundan böyle eylemi aktarmak değil, doğrudan yaşamın gücünü ifade etmektir. Fakat bu yaşam ancak irade, duygular, eylemler ve amaçlara dair eski mantığın terk edilmesi pahasına varolur. Bu yaşamın gerektirdiği topyekûn duyusallaşma, ancak ve ancak iradeyi ve duyguları tercüme etmeye yarayan amaçsal dilin ve ifade biçimlerinin reddedilmesi sonucunda gerçekleşir. Bu yaşam,

170 S. Mallarmé, “Solennité,” *Divagations. Œuvres complètes*. Cilt II, s. 200.

bütünöyle kendisini ortaya koymalıdır, fakat bunu yapabilmek için yalnızca temsili dekorunu değil, geleneksel ifade dilini ve yaşamın görünömlerine dair bütün bir sistemi de reddetmesi gerekir. Görünmeyen bu yaşamı hissedilebilir kılmak nasıl mümkün olacaktır? Drama onu kelimelere dökebilir. Ancak bu kelimelerin gücüne hangi duyuşsal biçim verilecektir? İlk olarak, duyuşsal biçimi temsil görevini canlı bedenlere emanet etmenin çelişkili olduğu söylenebilir. Yeni drama temsil edilebilir değildir. Bunun nedeni, maddi temsilin kabalığında aktarılamayacak kadar ideal olması değildir. Sorun, dramanın hissedilebilir dokusu ile, onun tecellisi olmayı üstlenen bedenlerin sahnedeki varlığının birbiriyle bağdaşmamasıdır. Bir yanda, şiirin sözcüklerinde iç içe geçmiş olan söz ve sessizliğin gücü, bize herhangi bir yaşamın, yaşamın kaynakları ile karşılaşmasını anlatır. Diğer yandaysa, önümüzde, aynı güçlerle karşı karşıya olan bir insan bedeninin varlığının gerçekleştirdiği şiir vardır. Bu iki şiir birbiriyle bağdaşmaz. İkincisi daima çok fazla mevcudiyete sahip olacaktır. O halde çaba, şiiri bu aşırıktan korumak, şiirin varlığının zihinsel tiyatrosunu inşa etme işini okura bırakmak olmalıdır. Maeterlinck'ten önce Mallarmé, bunu teorize etmiştir. Fakat yeni şiirin saflığını bu şekilde muhafaza etmenin, şiiri hayal gücünün eski bildik gücüne emanet etmek anlamına geldiğini her ikisi de bilmektedir. “Olaysız” dramayı, hareketsiz dramayı, duyularla algılanabilir biçimlere kavuşturmak gerekir. Fakat bu duyuşsal biçimler iki karşıt gücün bileşimi olarak inşa edilmelidir: bir yanda, yaşamın gayri-şahsi güçlerini eylem halindeki bedenlerin dinamizmi içerisinde vücut bulmaya iten güç; diğer yandaysa, bu dinamizmi insani olmaktan çıkararak onu, bir yandan, kendi kaynağı olan inorganik maddenin gayri-insaniliğine geri gönderen, diğer yandan ise, teknik icatlar aracılığıyla kendisini aşan gücünü ispat etmeye (*affirme*) doğru iten güç.

Eski ifade sisteminin yıkılışı bu iki hat üzerinden ilerler: taklit etme yükümlölüğünden sıyrılan yaşamın, gücünü doğrudan bedenlerin enerjisinde ortaya koyduğu bir tiyatro; ve bedenleri ve yüz ifadelerini bilakis kendisinden uzaklaştırıp, mimari ve heykelin, çizgi ve rengin,

ışık ve hareketin yaşamdan yoksun gücünü öne çıkaran, sanatın gücünü böylelikle ortaya koyan bir tiyatro. Tiyatronun özerkliğini tasdik etmek için Edward Gordon Craig ve Adolphe Appia, biri sahne düzeniminin saf hareketinde, diğeryse bedenlerin toplu halde yaptıkları jimnastikte temsili sistemi ortadan kaldırmaya yöneleceklerdi. Başkaları ise, aksine, bu ayrımın yol açtığı gerilimleri, mesafeleri, anafoları araştıracağı. Bunların başında gelen Meyerhold, dramayı hareketsiz kılarak bir resme dönüştürme deneyi ile tiyatronun duyusal enerjisini azami düzeye çıkarma çabası arasında sürekli gezinen teatral sanat deneylerinin örneklerini sunacağı. Mizansen sanatı ise, karşıtlarla yapılan deneyi, uzlaştırma, ya da hiç durmadan yenilenen kopuşlar formülünün kalıbına dökecekti¹⁷¹ –elde ettiğı başarının, daha radikal bir reformun, “daha da zor olan yaşam sanatı”na¹⁷² dair bir reformun yerine geçtiğı ya da onun matemini tutmak anlamına geldiğine dair en ufak bir şüphe duymaksızın.

171 *Monnaier* fiilinin sözlük karşılığı, “para basmak”tır (ç.n.).

172 Friedrich von Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*. Çev. Melahat Özgü. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınlar, 1965.

8. Toplumcu Bir Sanat Olarak Dekoratif Sanat: *Tapınak, Ev, Fabrika (Paris-Londra-Berlin)*

Onun yapıtı, karşısında kimsenin hem saygı hem de huzursuzluk duymadan keşfetmeye girişemeyeceği derin sırlar üzerinde temellenen uçsuz bucaksız bir tapınaktır. Zarafeti ve güzelliği dışsal bir gerdanlıktır olsa olsa; manevi [ruhsal] alevi ise mabedin temelinde parıldar. Anlamına nüfuz etmek arzusuyla anıtı baştan aşağı inceleyin; yaratılışa ve hakikate ithaf edilmiş gibidir; yaşam sevincinden ve sevgiden ilham almıştır. Doğanın gösterisinde ve günlerin dizilişinde karşımıza çıkan bir hissiyat ve zekânın dışı vurumudur. Sanatçının ve düşleyenin dehası burada müşfikçe taşıyorsa, herkes orada yenilenen bir estetiğin ve felsefi bir doktrin sisteminin öğelerini bulabilir. Tasarım belli bir dönemin tarihini ve bir ülkenin damgasını taşımaktadır; modern huzursuzluktan ve meraktan payını alır.

Böyle diyor 1910 yılında bir sanatçının yapıtını yorumlayan Parisli bir konuşmacı.¹⁷³ Yapıtın bir tapınak olarak övülmesi, kuşkusuz dönemin üslubunu yansıtır. 1890'larda Mallarmé "şiirin krizi"ni "tapınağın üzerindeki peçenin yırtılması" ile açıklamış, ve yeni iştihamı, Katolik dininin "geçmişten kalan gölgesinin" yerini alacak olan, insan yapımı herhangi bir şeyin muhteşemliğini kutlayacak "ayınlar"ın hayalini kurmuştu. On yıl sonra Îsadora Duncan ve ailesi, Atina'nın karşısında bulunan

173 R. Marx, *L'Art social*. Paris: E. Fasquelle, 1913; s. 112-3.

Kopamos Dağı üzerindeki eski bir tapınağı ortaya çıkarmak için beyhude yere uğraşırlar. 1910’larda, tiyatro çevresinden Adolphe Appia gibi tiyatro adamları, tiyatro salonunu geleceğin katedraline çevirme isteğindedirler; daha sonra, Rudolf Laban’ın eşliğindeki başka bazı sanatçılar, Verità Dağı üzerinde yalnızca doğa ve sanatın evliliğine adanmış yeni bir tür manastır komünü kurmaya girişeceklerdir; daha başkaları ise, Rudolf Steiner’in Goetheanum’u gibi, insanlığın yeni dinine adanmış sağlam tapınaklar inşa etmek için biraraya geleceklerdi. Yani, tapınak mecazının bu konuşmacının ağdalı metninde –ki aslında yirmi yıl önce, 1889 Evrensel Fuarı çerçevesinde yaptığı bir konuşmanın tekrarıydı– yeniden karşımıza çıkmasında pek fazla şaşırtıcı bir yan yoktur.

Gelgelelim üç husus var ki bu sıradanlığı bir parça dikkat çekici kılıyor. İlk olarak, metinde sözü edilen “abide,” bir mimarın veya heykeltıraşın yapıtı olmadığı gibi, bir şair veya romancının eseri de değildir. Burada selamlanmakta olan tapınağın mimarı, yapıtları aslen mobilya ve vazolardan oluşan bir “toprak, cam ve ahşap zanaatkârı, “dekoratif” adı verilen sanatların ustası Émile Gallé’dir. İkinci olarak, ürünleri daha ziyade zengin sanat düşkünlerinin ev dekorasyonu ile ilgili olan bir sanatçı hakkındaki bu methiye, “yoldaşlar” önünde telaffuz edilmektedir. Konuşmacı, Roger Marx, işçi çevrelerinden ziyade Edmond de Goncourt’un “silo”sunun aşına simalarından olan bir sanat eleştirmenidir. Fakat burada, eğitimlerini tamamlamak üzere bir pazar günü *Art et science* [Sanat ve Bilim] cemiyeti tarafından biraraya toplanmış olan bir işçi topluluğuna seslenmektedir. Lorrain bölgesi sanayisinin zaferi hakkındaki bu konuşmacı, *Arts and Crafts* [Sanat ve El Sanatları] hareketi ve sosyalist geleceğin havarileri, William Morris ve Walter Crane’ı konu alan iki konuşmanın ardından kürsüye çıkar. Son olarak, metin 1913’te *L’Art social* [Toplumcu Sanat] adlı bir derlemenin içinde yayımlanmıştır. Burada ona eşlik eden, toplumsal sanata ilişkin diğer modeller arasında Lalique’in mücevherleri, bir dansçı, Loïe Fuller, ve, konser salonlarının şaşaasını ve yüzeyselliğini akla getiren bir afiş tasarımcısı, Jules Chéret’nin sanatı; ve son olarak, Léman gölü kıyısındaki

bir villanın Auguste Bracquemond ve Alexandre Charpentier tarafından tasarlanan ihtişamlı dekorasyonunun temsil ettiği “hamilik örneği” yer almaktadır. Bunların arasında tapınak fikrine tekabül eden, veya “yenilenen bir estetik”in (*une esthique régénérée*), hele de “toplumcu” bir sanatın ifadesi olan hiçbir şey yoktur.

Ne var ki, bu formüllerin hiçbiri gelişigüzel ortaya atılmış değildir. Hiçbiri, Mallarmévari düşlerden ve Goncourt’un edebi dilinden beslenen mürekkep yalamış birinin ifrata kaçan belagati olarak görülemez. Roger Marx pekâlâ estetik bir yenilenmenin militanıdır, Gallé’nin paha biçilmez cam ve çömlek işçiliğini, Lalique’in pendentiflerini süsleyen, Sapinière Villasının bilardo salonunun camlarını çepeçevre saran soyut peyzajlar aracılığıyla izah ettiği şey de basbayağı toplumcu bir sanat fikridir. Estetik yenilenme (*régénération*), sanatın birliğinin –yalnızca müze ziyaretçilerinin bakışına sunulan “güzel sanatlar” ile pratik bir amacın hizmetine sunulduğu ve bir yapının dekorasyonu ile bütünleştiği için dekoratif adını alan sanatlar arasındaki ayrışmadan bu yana yitirilmiş olan birliğin– yeniden tesis edilmesidir. Roger Marx’ın iflah olmaz militanı olduğu fikir şudur: dekoratif diye nitelenerek küçüm-senen sanat, gerçekte sanatın asıl amacına işaret eder; sanatın ilkesi ve beğeni kıstasları bu amaçtan türetilmelidir. Sanat, gerek bir ilah gerekse sıradan faniler için yaşanabilir mekânların inşası ve paylaşılmasıyla yükümlüdür. William Morris bunu eksiksiz biçimde özetlemiştir: Sanata mahsus birim, “bir grup kişinin ikamet etmesi için sağlam olarak inşa edilmiş, güzel, amaçlarına uygun, içinde oturanların sürdüğü yaşam tarzını ifade edecek şekilde dekore edilmiş ve döşenmiş bir yaşam alanıdır.”¹⁷⁴ “Toplumcu” sanatın, zengin sanat düşkünleri için çalışan üst sınıf zanaatkârlar tarafından üretildiği gerçeğini hicvetmeye yer yoktur. “Toplumcu” sanat, halk için üretilen sanat değildir, toplum tarafından belirlenen amaçlara hizmet eden sanattır. Fakat bu tanım, tersinden de okunmaya müsaittir. Toplumcu sanat, rastgele bir

174 William Morris, “The Arts and Crafts of To-day,” *The Collected Works*. Cilt XXII. New York: Russell and Russell, 1966; s. 360.

toplumun sanatı değildir: içerisinde “insanların insan gibi yaşadığı”¹⁷⁵ bir toplumun, bir sınıfın sahip olduğu imtiyaz ile sanatın sahip olduğu imtiyaz arasına bir ayna yerleştirmek için değil yaşamı korumak ve ifade etmek için inşa eden bir toplumun sanatıdır. Toplumcu sanatın “siyaset”i burada yatar: sanata mahsus bir ayrıcalığın, dolayısıyla asil ve asil olmayan sanatlar arasındaki ayrımın reddinde. Lalique’in mücevherlerini yalnızca üst sınıfa mensup kadınlar takıyor olabilir. Fakat bu mücevherler onların gerdanlarına eşitliğin işaretini yerleştirirler. Onları birer tablo gibi tasarlayan zanaatkâr, güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasındaki hiyerarşiyi hiçe saymıştır. Bu resim kompozisyonları, tuval üzerine yapılan tablolar gibi, seçkinlerin salonlarını süslemek için değil, onların yaşamlarına dahil olmak, o yaşam içinde cereyan eden olaylara eşlik etmek için yapılmışlardır. Bu eserlerin fiyatını belirleyen şey ise, zanaatkârın kendi yaşamının, oraya dahil ettiği düşüncenin bir parçasıdır. Bu yaşamın kendisi de, zanaatkârın, çiçekler, böcekler, ya da manzaraların anonim yaşamı karşısında hissettiği, ve taşlarda biçimine kavuşan duygulardan meydana gelmiştir. Sosyete kadınlarının gerdanlarında ışıldayan şey, işte bu gayri-şahsi, eşitlikçi yaşamdır, ait oldukları sınıfın bir ibaresi değil. Bu mücevherlere değerini veren şey artık elmasın matlığı ya da parlaklığı değil, zanaatkârın düşüncesi ve elleriyle şekillendirdiği o muazzam isimsiz yaşamın eşsiz tezahürüdür. Bu zanaatkâr mücevherlerine, “yürüyüşü sırasında topladığı ve bahçesindeki mıcirlara karışan yoksul çakıl taşlarını”¹⁷⁶ da karıştırabilir. Seçkin bir kadın gerdanlığında sanat dalları ve sanatın malzemeleri arasındaki eşitliği taşır. Gerdanlığındaki yegâne ayrıcalık, onu tasarlayan sanatsal dehaya mahsustur. Fakat Lalique’in ya da Gallé’nin dehası doğanın gösterisi, bitkilerin tomurcuklanması, böceklerin biçimi, ya da kır manzarasının mevsime ve saate göre değişen uyumu karşısında aşırı duyarlı bir mizacın tezahüründen başka bir şey değildir. Gayri-şahsi yaşamın benzersiz bir ifadesinden başka bir şey değildir. Sanatçının seçkinlerin

175 John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*. New York: The noonday Press, 1974; s. 170.

176 R. Marx, *L’Art social*, s. 181.

mücevherlerinde ışıldamasını sağladığı şey, bütüne ait olan bu yaşam, herkesin olan bu yaşamdır; konuşmacının kendisini dinleyen işçilere hissettirmek istediği şey de budur, böylelikle onlarda “gözle görülür dünyanın kendisi için yaratıldığı”¹⁷⁷ insanlardan olmak arzusunu uyan-dırmayı amaçlar.

Bu yaşam, aslında terkedilen tapınağa yeniden gelip yerleşen ve sanatın yenilenmesini emreden tanrıdır. Bu “estetik” yenilenme, Bel-védère’nin sakat Herkül heykelinin, ya da Villa Lodovisi’nin Juno heykelinin seyrinden doğan sanat fikrinin tersten ele alınışı gibidir. Başı da uzuvları da noksan olan bir bedenin kıvrımlarında, ya da tanrıçanın her tür arzudan azade bakışında, Winckelmann ve Schiller özgür bir halkın ifadesine hayranlıkla tanık olmaktaydılar. Fakat bu ifade tümüyle taş a aktarılmıştı; bu dolu dolu yaşam, yaşamın askıya alınışında, dalgaların kayıtsız hareketinde, serbest görünümün (*appearance*) yüzeyinde estetiğin özgür oyununun mütemadi gelgitlerinde ortaya çıkmıştı. Gelecek kuşak bu serbest görünümlere hayranlık duyanları, yeni Yunan gibi ölümcül bir kültü, kolektif yaşamın biçimi halini alan bir sanatın totaliter tutkusunu icat etmekle suçladı. Fakat uzuvlardan yoksun olan heykel aynı zamanda bir tapınaktan da mahrumdu, verandasındaki yivli sütunlar dışında tapınakla bir ilgisi kalmamış olan o müzelere getirilip konmuştu. Romantizmin taş a olan tutkusu, bu taşın terk edilmiş olmasından kaynaklanıyordu: yabani otlara ve yağmaya terk edilmiş tapınak, birer müze parçasına dönüşmüş heykeller. Bu terk edilmişlikten yeni bir kayıtsızlık estetiğinin figürleri ortaya çıkmıştı. Kendisine seçtiği konuya da, içinde sergilendiği mekâna da kayıtsız kalan bir resmin mükemmelliğine tanıklık eden sokağın ufak tanrıları karşısında filozof Hegel’in duyduğu hayranlık, bu yeni estetiğin bir ifadesiydi; tıpkı *Madame Bovary*’yi yazdığı sırada romancı Flaubert’in projesi gibi: konusuz bir kitap yazmak, “hiçbir şey hakkında bir kitap,” bir halkın ve bir ülkenin sanatı olan, ve bugün imkânsız hale gelmiş olan Yunan sanatının karşıtı ve eşdeğeri olan bir sanat. Lalique’in seçkinlerin

177 A.g.y., s. 150.

gerdanına taktığı “yoksul çakıl taşları” ve Roger Marx’ın “toplumcu sanat” fikri, tasasız küçük dilencilerin üzerlerindeki paçavralar ve ellerindeki üzümlerle ilişkilendirildiğinde anlam kazanır, tıpkı Emma Bovary’nin renksiz yaşamında ve Flaubert’in kayıtsız cümlelerinde birer olaya dönüşen çimen yaprakları ve uçuşan toz zerrelere gibi. Fakat bu ilişkiyi kavrayabilmek için, bugün bir parça unutulmuş olan, ve bir kitabın yol açtığı bir devrimi hatırlamak gerekir. 1830’da yayımlanan *Estetik Üzerine Dersler* ile 1856’da yayımlanan *Madame Bovary* arasında piyasaya çıkan bu kitap, ilk basımı 1851’de gerçekleşen, Ruskin’in *Stones of Venice* [Venedik’in Taşları] adlı yapıtıdır. Kitaba temel oluşturan fikrin özetlendiği, ikinci ciltte bulunan “The nature of Gothic” [Gotik’in Doğası] başlıklı bölümün, yalnızca süsleme sanatları kavramını anlamak için bir kaynak metin olmakla kalmayıp, sanat üzerine yepyeni bir düşüncenin İncil’i haline geleceği söylenmektedir.

Ruskin’in ortaya attığı Gotik fikrinin barındırdığı etkiler üzerine yeniden düşünmek yerinde olur. Bu fikir, eski devrin zanaatkârlarının, meslek sırlarına hâkim, itikatlarından aldıkları feyz ile loncalarının hi-mayesi altında çalışan kişilerin yaptıkları işe duyulan bir özleme indirgenmiştir. Kimileri makinelerin dünyasını reddetmek ve hayallerdeki Orta Çağ’ı geri getirmek için umutsuzca bu fikre sarılmıştır. Aynı zamanda bu fikirden ilhamını alan Sanat ve Zanaat hareketinin katkıları *yükseliş devri* mobilyalarının taklitleri, renkli şeffaf kâğıtlara basılmış şövalyeler ve soylu kadınlar, *binbir çiçek* motifli halılardan ilham alan soyutlanmış bitki desenleriyle süslü duvar kâğıtları ve ortaçağ el yazmalarını taklit eden bir kaligrafi biçiminde özetlenir. Böyle olunca da, bu hareketin XIX. yüzyılda militan sosyalistler üzerinde, yine XIX. ve XX. yüzyıllarda işlevsel modernliğe tutkun mimar, dekoratör ve tasarımcılar üzerinde yarattığı etki anlaşılmaz hale gelir. Hareketin sanat düşüncesi ve sanat ile toplum ilişkisi üzerinde yarattığı ve dekoratif sanat çevrelerinin çok ötesine uzanan etkisi yanlış anlaşılmış olur. Ruskin’in formüle ettiği biçimiyle Gotik kavramı, inancın ve halk sınıfından zanaatkârların kaybolan cennetine duyulan bir özleminden çok öte

bir şeydir. Yunan heykellerinin seyrinden beslenen halkın sanatı rüyasının hem gerçekleşmesini hem de tersine çevrilmesini ifade eder. Bu kavramı anlamak için, Hegel'in açıklamalarını hatırlamalıyız. Tapınak ve heykel bizim açımızdan sanatı ifade eder çünkü, der Hegel, onları yapanlar için sanattan başka bir şey idiler, ait oldukları halkın yaşamının ifadesiydiler –tapınağın sütun sırasının geometrik orantılarında, aylak yaşamın mükemmelliğinde, tanrıların kayıtsız çehresi ve boş bakışında idealize edilen bir yaşamdı bu. Hegel, bir halkın özgürlüğü, hacimlerin mükemmel geometrisi ve biçimlerin kayıtsız azameti arasındaki bu ilişkiyi, sembolik sanatta, yani piramitler ve hiyerogliflerde görülen hacimlerin fütursuzluğu ve biçimlerin okunaksızlığı ile mukayese ediyordu. Bunu aynı zamanda “romantik” sanata, yani, insanın dinsel iç dünyasının taşın maddiliğinde tam ifadesini bulmasının imkânsızlığını kanıtlayan orta çağ Hristiyan sanatına özgü olan o arşa yükselen tapınaklar ve çoğalan figürlerle karşılaştırıyordu. Schiller ve Hegel'in dönemi, Yunan'a has mükemmelliği, iş bölümünden kaynaklanan ayrımları ve tahakkümü bilmeyen bir halkın özgürlüğüne eşdeğer kılmıştı. Yunan'dan önce gelen sembolik sanat, köle bir halkın sanatıydı. Yunan'dan sonra gelen Romantik sanat ise, köleliğin hâkim olduğu, şirketler tarafından pay edilmiş bir dünyanın bağrında, ruhun iç dünyasına çekilen bir özgürlüğün sanatıydı.

Ruskin bu şemayı şiddetli bir biçimde sarsmış bulunuyordu. Ona göre, Yunan tapınağına özgü düz çizgilerin, hatasız olarak hesaplanan hacimlerin ve simetrik oranların biçimsel kusursuzluğunun, bir halkın özgürlüğünü ifade etmekle hiç ilgisi yoktu. Uygulamadaki bu mükemmellik, tam aksine, ustaların kol emeğinin bir mimarın düşüncesine tâbi olduğuna delalet ediyordu; kendi içinde hatasız ve tamamlanmış olan bir planı yaşama geçirmek için, mimarın tasarımına ne bir şey ekleyecek ne de ondan bir şey çıkaracak bir köle emeğine güvenmekte mahsur yoktu. Geometrideki mükemmellik, iş bölümünün ne denli katı olduğunu ifade ediyordu. Yapıtın, kol emeğiyle ifade edecek herhangi bir şeyi olmayan birinin düşüncesinden doğduğunu, ve kendi

düşünceleri ve yaşamlarından gelen hiçbir şeyi, verilen emri yerine getirmeye yatkın ellerinin dışında hiçbir şeyi, yaptıkları işe dahil etmeye yetkili olmayan kişiler tarafından yaşama geçirildiğini işaret ediyordu. Güzel sanatlar ile uygulamalı sanatlar arasında yapılan ayırım, sanatçının ve zanaatkârın emeği arasındaki bu ayrışmayı gelenek-göreneklerde ve zihinlerde kurumsallaştırmıştı. Bu ayırım, saf sanat inancında ifadesini buluyordu, bu inancın idolü ise “taşınabilir” sanat yapıtı, yani salon ve müzelerde izleyicinin beğenisine sunulan tuval resmiydi. Oysa yegâne hakiki sanat, uygulamalı adı verilen sanattı, yani mimari yapıların inşası ve dekorasyonunda rol oynayan, yaşama hizmet eden, yaşamı korumaya ve ifade etmeye hizmet eden sanat.

Korumak ve ifade etmek: bu iki işlevin çakışması çok önemlidir, çünkü kullanım nesnesi ile çıkardan uzak bir seyirlik nesne arasında kurulan fazlasıyla basit karşıtlığı reddetmeye olanak sağlar. Kullanışlı olan ile güzel olan arasındaki alışlageldik karşıtlık, sanatın birliğini bozar; iş bölümü ve yaşamlar arasındaki hiyerarşiyi meşrulaştırır (*con-sacre*). Temelde yalnızca tek bir sanat vardır, der Ruskin, o da insanlar, halklar ve tanrılar için mesken inşa eden mimaridir. Fakat mimari salt “işlevsel” bir sanat, Kant’ın “özgür” güzelliğinin karşıtı olan “bağımlı” güzelliğe dair bir sanat değildir. Veya, farklı bir deyişle, özgür güzellik, kendi başına, yalnızca biçiminin mükemmelliği ile tanımlanan, ayırık bir yapıta mahsus değildir. Kaldı ki, Kant’ın kendisi de “özgür güzellik”e örnek olarak duvarlara asılan tabloları ya da bahçelere konan heykelleri değil, kuşların ya da yaprakların özgür cazibesini evlerin duvarları üzerine taşıyan süs bitkilerini gösterir. Ruskin, Kant’ın sözlerini yorumlamakta gecikmez, ancak sanat tanımının merkezini oluşturan sanatın amacına dair farklı tanımlar arasındaki ilişkide bir kaymaya yol açar. Sanatın sözde bağımsızlığı adına tutsaklığını ifade eden biçimsel “mükemmellik” yerine, sanatın şu çifte yasaya boyun eğmesini savunur: işlevsel bir amacı esas almak ve hayal gücünü özgürce ifade etmek. Bu iki yasa yalnızca görünüşte çelişkilidir. Çünkü yaşam, ihtiyacın yasasına tâbi olduğu kadar, özgür ifadenin, yani yaşamı kısa vadeli

tatminin ötesine taşıyacak olan kendini geliştirmenin yasasına da tâbidir. İnsan, çalışmaya adanan sürenin ardından içinde ikamet edeceği evin kendisine yalnızca bir barınak değil, aynı zamanda kendiliğinden neşeli olan yaşamın akışına dair bir his sunmasına ihtiyaç duyar. Bu yüzden de ortak yaşama ayrılan odaların süslerle donatılmış olmasına ihtiyaç duyar. Buna karşın, alışverişini yaptığı dükkânın vitrinlerinin bir Yunan tapınağının cazibesine sahip olmasına ya da ortaçağ hat sanatıyla süslü olmasına ihtiyaç duymaz. Geçimini kazanmak için çalıştığı atölyenin bir dekoratör özeniyle süslenmiş olmasına gerek duymaz. Ama orada yaptığı işin, kendi yaşamını ifade etmesine olanak veren bir iş olmasına gerek duyar. Bir yanda, kullanımın getirdiği kısıtlar arasından ilerleyerek gelişen ve bu gelişimin meyvesini de kendine katan gerçek bir yaşam vardır. Diğer yandaysa, zorunluluğa teslim olduğu gerçeğini gizlemek için sanatın görünümlerinden yararlanan sahte yaşam: ticaret hilelerinde yem olarak kullanılan Korintos usulü sütunlar, makinenin yaptığı işi gizlemek için döşenmiş suni mermerler, hiçbir yük taşımayan ancak ağırlıklar ve hacimler arasındaki dengenin algılanmasına mâni olan kemerli payandalar, vb. Sahte sanat, çalışma gerçeğini gizleyen sanattır. Üstelik bunu gizlemeye mecburdur çünkü bu çalışma, yaşamın tezahürü değil, makine tarafından veya yabancı bir zihnin düşüncelerine tâbi olan insan eli tarafından üretilen köle emeğidir.

Gerçek ve sahte yaşamın bu şekilde birbirine karıştırılması, bir yanda müzelerde izleyip hayranlık duyduğumuz “saf” sanatı, diğer yanda ise dükkânları süsleyen “uygulamalı” sanatı üreten şeyin ta kendisidir. Bu yanılgının had safhaya ulaştığı nokta, Yunan tapınağının düzenli biçimine duyulan hayranlığın yanı sıra, estetik profesörlerinin gündelik yaşam resimleri karşısında gösterdiği beğenidir, sözgelimi Murillo’nun sokaktan topladığı şu hınzır küçük dilencilerin üzerlerindeki paçavralardan başka, kavunu yerken yüzlerinin aldığı kaba ifadeyi ve yakın planda kasten bize doğru çevirdiği üzüm yiyenin kirli ayaklarını da gösterdiği resimde olduğu gibi.¹⁷⁸ Murillo’nun küçük dilencilerini

178 Ruskin, *The Stones of Venice*. Cilt. II. Londra: George Routledge and Sons, 1907; s. 212.

eleştirirken Ruskin'in gayesi belki de Hegel'le polemiğe girişmek değildir. Ancak getirdiği suçlama, antik mermerin ve Yunan özgürlüğünün kıymetini gündelik yaşam resmine atfeden Hegel ile arasındaki mesafeyi bariz biçimde gösterir. Bu haşarı küçük serserilerin "hıznırlığı" hakkındaki bu cüretkâr paragrafın Gotik sanatın doğasını konu alan bir bölümde gündeme gelmesi, konuyu dağıtmak olarak görülmemelidir. Ne bu tartışma, ne de içinde yer aldığı bölümde resim türlerinin uzun uzadıya sınıflandırılması, konudan sapma değildir. Ruskin burada ressamı üç sınıfa ayırır: formalist resmin savunucuları, "duyusal" (*sensualist*) verilere tutkun olanlar, ve bu ikisini uzlaştıran "natüralistler." Yani bir tarafta cansız bir mükemmelliğin tutkunları, Yunan tapınağının biattan doğan düzeninden ilham alanlar; diğer taraftaysa, uyumdan yoksun bir yaşama, burjuva evlerine ve yoksul sokaklara, dükkânların ve fabrikaların dünyasına hayranlık duyanlar. Küçük dilencilerin "Olimposlular'a eş" sükuneti, dükkân vitrinlerinin yeni-Yunan düzenlemesiyle aynı düzene aittir. Burjuva dünyasının pisliğine olduğu gibi Yunan'ın mükemmelliğine de, sanatçının sokak serserilerinin tuhaf görünümüne yönelttiği bakışa olduğu gibi mimara riayet eden köle emeğine de itiraz eden Ruskin, her ikisine karşı "natüralizm"i savunur. Sanatın, yüceltilmiş bir yaşamın ifadesi ile hemhal olduğu bu yaklaşımın modelini ise, Gotik sanatta bulur.

"Natüralizm," yani doğanın biçimleri –ki doğrusal hatlara sahip olmadığı Burke'ten bu yana bütün Britanya tebaası tarafından bilinmektedir– önünde hissedilen duyguların tercümesi, Ruskin'e göre Gotik sanatın niteliklerinin sıralanmasında, değişime duyulan aşktan sonra, üçüncü sırada gelir. Bu niteliklerin ilki ve en önemlisi, "vahşilik" ya da "kabalık"tır. Bu terim, ironik biçimde, karanlık devirlerin ürettiği barbar sanatı hor gören klasik yargıdan devralınmaktadır. Ancak bunu yaparken sanat kavramı ve uygar ile barbar arasındaki karşıtlığın kendisi tersyüz edilmektedir. Gotik sanat elbette esas itibarıyla mükemmellikten uzak bir sanattır: Çoğu kez başlangıçtaki plan hesaba katılmadan inşa sırasında eklenen, nadiren simetrik parçalardan meydana

gelen, bir dizi küçük naif ya da gülünç figürle süslenmiş, yetenekleri birbirine denk olmayan ama her biri yapıta kendinden bir iz bırakma derdindeki zanaatkârlar tarafından inşa edilmiştir, örneğin Rouen katedralinin Kütüphanesinin cümle kapısının üzerindeki bir nişin içinde kaybolmuş olan şu ufacık cin figürünü yapan heykeltıraş gibi.¹⁷⁹ Bu kusurlu olma hali, klasik terimlerle, yetiler arasında bir uyumsuzluk olarak tanımlanabilir: El, düşünceyi layıkıyla yaşama geçirmekten acizdir, yaşama geçmek için sabırsızlanan düşünce ise, eli alelacele çalışmaya zorlar. Bu yetersizlik Hegel'e göre sembolik sanatın temel niteliğidir; bu sanat malzemeye düşüncenin biçimini vermeyi başaramaz, çünkü bu düşüncenin kendisini açık hale getirmekten acizdir. Ruskin ise bu savı tersine çevirir: Sembolik sanat, insancıl sanatın ta kendisidir; düşüncesini yaşama geçirmek için sabırsızlanan ve bunu ne ölçüde başarabileceğini öngörmek durumunda olan huzursuz bir varlığın sanatıdır; mükemmel olmayan ve bu yüzden de sürekli gelişim halinde olan; girişimi sırasında karşılaştığı güçlüklerle en iyi biçimde yanıt verebilmek ve binanın işlevine uyum sağlayabilmek için başlangıçtaki planından daima vazgeçebilecek olan bir varlığın sanatı. Her şeyden önemlisi de, düşüncesinin ürününü kendi elleriyle gerçekleştiren bir insanın, akıbeti figürler çokluğu içinde kaybolmak olan bu süslemeleri kendi fikrinde gerçekleştirmenin zevkini tadabilen özgür insanın sanatıdır.

Rouen Katedrali'nin kapısındaki küçük muzır figüre düzülen met-hiye yüzyıllık bir düşünce geleneğinin parçasıdır: sanatın gücünü, kolektif yaşamın anonim ifadesine indirgeyen bir düşüncedir bu. XVIII. yüzyıl bu düşünce adına Homeros'u telif hakkından mahrum ederek *İlyada* ve *Odysea*'yı, yazarı belli olmayan muazzam bir halk şiirinin parçalarına dönüştürmüştür. Hegel buna karşı çıkarak halk şiirinin bir haysiyetinin olması için, onun kendi sesine, benzersiz bir öznenin

179 Bu küçük cin hakkında *Seven Lamps of Architecture* kitabının "The Lamp of Life" bölümündeki yoruma (s. 165); ayrıca Proust'un *Contre Sainte-Beuve* yapıtının "En memoires des églises assassinées" bölümündeki yorumuna bakılabilir (Paris: Gallimard 1971; s. 124-8).

sesine sahip olması gerektiğini ileri sürmüştü. Bu nedenle Hegel, şiirleri Homeros'a atfetmişti. Ruskin ise bu ikileme karşı çıkar. Halkın şiirini tek bir sanatçı özetleyemez. Bu şiir, herbiri eşsiz olan birçok sanatçının elinden çıkmıştır. Gotik katedrallerin taştan şiirini bezeyen bu sayısız kutsal ya da sıradan figürü yontan ustaların hepsinin adını bilip bilmememiz pek bir önem taşımaz. Önemli olan bu figürleri, münferit olarak ortak yapıta iştirak eden ve bu çoğul şiire kendi izlerini bırakan zanaatkâr sanatçıların yapıtları olarak görmemizdir.

Devrimler, müzeler ve estetik çağı, antik dönem sanatının ihtişamını bütün bir halkın ifadesi olma niteliğine indirgediğinden, böylelikle yapıtları toplumsal güçlerin ifadesine tâbi olmaktan kurtardığından beri ortaya çıkan sanatın konumunun ne olduğu sorusuna, küçük Gotik figürleri yontan heykeltıraş yeni bir çözüm getirir: istediğini yapmakta özgür olan bir sanat, bir topluluğun yaşamını ifade eden sanatın sahip olduğu tecelli (*incarnation*) gücünü nasıl olup da yeniden kazanabilir? Geçmişte belli bir kasıt gütmekten üretilmiş olan yapıtın eşdeğeri, iradi olarak nasıl yapılabilir? Hegel'in ya da Flaubert'in ortaya attığı bu soruna "Gotik" sanatçının modeli yanıt verir: kolektif yapıta, yapının işlevine ve malzemenin kısıtlarına boyun eğen Gotik sanatçı, bu çerçeve dahilinde kendi iradesini, kendine has üslubunu dışa vurur. Süsleme işi bu çifte zorunluluğa verilen örnek bir yanıttır. Süslemenin "natüralizm"i ise bunun örneğidir: yöneten insan, özgürce biçimler yaratan insan, burada, kendisine doğanın görünümünün sunduğu duygulardan hareketle biçimler yaratan toplayıcı insana eşit olarak ortaya çıkar.

O halde Ruskin'in Gotik kavramı, orta çağ zanaatkârlarının inancı-na duyulan romantik özlemin üstüne konan bir taştan ibaret değildir. Yalnızca belli bir tarihsel döneme ait bir sanat biçimini ifade eden bir kavram değildir. Laik bir cumhuriyetin sanat emekçilerine olduğu kadar, modern yaşamın akılcı mühendislerine de ilham vermeye uygun bir sanat fikri ortaya atar. Dekoratif sanat, sanatın bağımsız yapıtıyla tezat teşkil eden dışsal bir amaca hizmet eden faydacı bir sanat değildir.

Aylak sınıfların tüketimine hizmet eden bir sanat hiç değildir. Kendi kavramına riayet ederek çifte yaşamsal işleve yanıt verecek olan sanattır: bu iki işlev, barınma ve ifadedir. Öyleyse şu iki önerme arasında kesin bir denklik kurulabilir: hakiki sanatın tümü dekoratiftir, çünkü bir mimariyle bütünleşmeyi amaç edinir. Fakat aynı zamanda hakiki sanatın tamamı semboliktir, çünkü yapımında rol aldığı mimari, yalnızca bireysel bir barınak ya da kolektif işlevler için bir mekân sağlamak gayesiyle inşa edilmemiştir. Yapılış gayesi, bireyler, topluluklar, ve onların gerek kadim zamanlardan kalma gerekse yeni tanrılarının orada *yerleşmesidir*. Bu nedenle, toplumsal yaşam tarzı, bireylerin ve toplulukların esenliği orada ifadesini bulmalıdır. Bu ifade daima işlevden fazlasına tekabül eder. Tanımlı bir biçimi, bir mükemmellik tanımı yoktur.

Dekoratif sanatın modern yazgısı, ifade takviyesine ilişkin bu soru etrafında döner. *Arts and Crafts* ya da *Art déco*'dan *Bauhaus* ya da *Esprit nouveau*'ya dek uzanan hareketi, süslü kıvrımların terk edilerek nesnelerin işlevine ve yaşam alanının akılcı gereklerine tekabül eden sade çizginin benimsenmesi olarak tarif etmek pekâlâ mümkündür. Gelgelelim fazla basite indirgenmiş bir karşıtlık olur bu. Gelecek ile geçmiş, sınai makine ile zanaatkârın alet-edavatı, akılcı doğru çizgi ile süslü kıvrım arasındaki kavganın gerisinde, işlev ile ifade arasındaki çok daha karmaşık ilişki yatar. Ruskin'in sözünü ettiği Gotik, tarihsel bir üsluba yönelik bir özlem değil, toplumcu bir sanat paradigmasıdır. Makine hayranları ile zanaatın savunucuları, hakiki sanatın, yaşama uyum sağlayan ve yaşamın ifadesi olan “uygulamaya dönük” ya da “dekoratif” adı verilen sanat olduğu konusunda hemfikirdir. Bütün mesele hangi yaşama uyum sağlamak ve hangi yaşamı ifade etmek gerektiğidir. Dekoratif sanat kavramının geçirdiği dönüşümler, bu iki yaşam arasındaki ilişkinin nasıl yorumlandığına, bunların birleşik olarak mı yoksa ayrıık olarak mı ele alındığına bağlıdır. Dekoratif sanatın görevlerini ve biçimlerini tanımlamak, sanatın ilkesini oluşturan yaşam tarzını tanımlamak demektir. Bütün bunlar şu anlama gelir: bir üslup, bir halkın belli

bir dönemdeki yaşantısının ifadesidir. Her şey bu çifte ilişki arasındaki eklemlenmenin nasıl anlaşıldığına bağlıdır.

Gallé'nin gerek işlevine gerekse müşterek yaşama uygun birer dekor ve isim verdiği mobilyaların bitkisel coşkunu tasvir eden Roger Marx'ın cümlelerindeki belagat bu açıdan bakıldığında anlam kazanır. Sözelimi *Bahçe Bitkileri* adı verilen bu yemek masasını süsleyen, "patatesin narin çiçeği, soğanın küre biçimli tomurcukları, filiz vermiş sarımsak sapları, lahanaların kıvrık yaprakları ve yumru köklü bitkilerin tohumu"¹⁸⁰ ya da Lalique'in şişeleri, öğütücüleri, büyüteçleri, çantaları ya da masa lambalarını süsleyen "küçük şiirler": "[...] bir kırlangıç sürüsü sert bir rüzgarla eğilen karaçalının dibinden kanatlanıyor [...]; kuğular dalganın donmuş sedefini sessizce kırıyorlar; yarasa-lar elmaslarla bezeli bir gökyüzünü boydan boya kaplıyorlar; incelererek göğe yükselen bir sıra çam arasından bataklığın yüzeyi parılıyor; bir arı sürüsü hararetle bir çayır arıyor."¹⁸¹ Bu mobilyalar, mücevherler, ve parfüm şişeleri kuşkusuz yalnızca yüksek sosyetenin salonlarını ve yatak odalarını süslemektedir, ve bunları tasvir eden hatibin kullandığı üslup da Goncourt'lu "sanatseverler"ın tasvirlerinden ödünç alınmıştır. Fakat bu bitki bilimci ya da peyzajcılarının tomurcuklanan bahçeden ya da evcil kuşlardan bahseden küçük şiirleri, başka bir edebiyatla, cumhuriyetin ilkokullarındaki okuma kitapları ve hayat bilgisi edebiyatıyla uyum içindedir. Noktalama işaretlerini öğretirken, bunu köy yaşamının günlük dekorunu oluşturan bitki ve hayvanların çağrışımıyla sıkı sıkıya ilişkilendirmeye özen gösteren bu kitaplar, zengin sanat meraklılarının mobilya ve biblolarını, eğitime gönül vermiş bir cumhuriyetin küresel vizonuyla bütünleştirirler. Üstelik bu cumhuriyet, görüntülere dayalı eğitimini yalnızca kır yaşantısından türetmemektedir. Şehirlerdeki gündelik yaşantının da kendine özgü rengârenk bir tomurcuklanması vardır. Roger Marx'ın, Paris caddelerinin afiş tasarımcısı Chéret'yi üst sınıf dekoratörlerden biri olarak görmesi bu yüzdendir.

180 Marx, *L'Art Social*, s. 137.

181 A.g.y.

Onun herkese açık olan “açıkhava müzesi”, Gallé ve Lalique’in kırsal vazoları, mobilyaları, çömlekleri ve takılarına bir yanıttır. Onların mobilya ve biblolarındaki bitkisel taşkınlıkta olduğu gibi Chéret’nin sarmallar çizen yaratık desenlerinde de, ya da Loïe Fuller’ın dansındaki kumaşın savruluşunda da, “yılankavi çizgi,” İngiltere’den ithal edilen bir üslup olmanın çok ötesine geçerek, zihin ve duyulara yönelik yeni bir eğitimin temelini atacak olan o “herkesi kapsayan” (*unanime*) yaşamın ifadesi haline gelir. Sanatçı ve zanaatkârlar arasında olduğu kabul edilen eşitlik, doğa biçimlerinin cömert demokrasisinden Cumhuriyet insanının eğitimi için gerekli araçları ödünç alan yeni bir sanatın aracıdır. Gallé’nin kendi yaptığı işi tarlaya tohum eken çiftçinininkine benzetirken, saçılan tohumların “bir devrin dekoratif tarzı”nı¹⁸² geliştirmeye katkı yaptığını söylerken, amblem niteliğindeki tohum eken kadın figürüne –Millet’in tablosunda, Larousse Sözlüğü’nde, ya da Cumhuriyet’in paralarının ve ahşap sokak direklerinin üzerinde görülen figüre– nazire yapması boşuna değildir. Bu dekoratif tarzın ait olduğu Cumhuriyette, seçkinlerin görgüsünü oluşturan unsurlar, renkli sokak afişlerinin görünüşteki yüzeyselliğine de, hayat bilgisi dersi ve seçilmiş okuma parçalarının eğitim azmine de damgasını vuran o “herkese ortak yaşam”dan (*vie unanime*) beslenir.

Ayrıca bu yeni eğitimci sanat kendine özgü mekânını, sanat sergilerinde –isterse uygulamalı sanata ayrılmış olsun– değil, Evrensel Sanayi Fuarları’nda bulur. Ruskin’in makine uygarlığına dair önyargılarına karşın, dekoratif sanatın yeni savunucuları sanat ve sanayiye, yaşamın ihtiyaçlarının ve yaşamı ifade etme özgürlüğünün hizmetine sunulmuş tek bir enerji içinde uzlaştırmak istegindedirler. Bu açıdan bakıldığında, Loïe Fuller için inşa edilen, ve mimarisi dansın hareketinden uyarlanmış olan tiyatro binasının, 1900 yılında düzenlenen Fuarda makinelere ayrılmış galerilerin ya da yeni mobilya sergisinin bitişiğinde yer alması gayet doğaldır. Loïe Fuller’ın yılan dansı, peçenin hareketiyle resmedilen rüya çiçekleri ile elektriğin yepyeni gücü arasındaki

182 Émile Gallé, aktaran R. Marx, *L’Art social*, s. 127.

uyumun amblemini oluşturur. Aynı zamanda, herkesi kapsayan yaşamla sıkıca kaynaşan, ve tezahürleri “aynı anda hem estetiği, hem sosyolojiyi hem de siyasal iktisadı ilgilendiren”¹⁸³ sanatın amblesmidir bu. Yenilenen estetik kendisini yeni toplumun kurucu gücü olarak ortaya koyar. Seçkinlere atfedilen eğitim görevi, kol ve zihin arasında ortak bir kültürün inşasına sanatın doğrudan hizmet ettiği, hür üreticilerden meydana gelen bir toplumun işçi idealiyle buluşur. Roger Marx’ın kavramsallaştırdığı “toplumcu” sanatın iki asli kaynağı vardır: bunların ilki, yüksek sanatın ilkelerini kullanım nesnelere nüfuz ettirerek halkın beğenisini şekillendirmeyi devletten talep eden, İkinci İmparatorluk döneminin Sanayi Fuarları’nı düzenleyen Léon Laborde’dur; diğeriye, sanatçıları yüzlerini parlak geleceğe dönerek otuz altı bin komün evi, okul, ışık, küçük sanayi, fabrika, ya da spor salonu, ve kırk bin kütüphane, gözlemevi, müze, amfiteyatrosu, ya da seyir terası inşa etmeye, ve Fransa’yı uçsuz bucaksız bir bahçeye dönüştürmeye çağıran sosyalist teorisyen Proudhon’dur.¹⁸⁴

Öyleyse dekoratif sanat ideali, bir yandan da Ruskin’in makine kullanımına getirdiği yasağı ve malzemeler arasında yaptığı ayrımı reddederken, diğer yandan onun kullanışlılık ve ifade gücünün birliği esasına dayanan sanat kavramına hizmet eder. Bu anlayış, süsleme sanatçısının yaratıcı özelliğini vurgulayan Roger Marx tarafından uç noktasına taşınır: bu sanatçılar gerçek anlamda sanatçı kabul edilir, çünkü icra ettikleri sanat dalına hiçbir şey borçlu değildirler, her şeyi kendi icatlarına borçludurlar. Salondaki tüm mobilya ve süs eşyası böylelikle birer şiire dönüşür, bütün sanat dalları arasındaki eşitlik, tüm kullanım nesnelerinde ifrata kaçan ifadeye dönüşme tehlikesi arz eder. Sonraki kuşaklar bu ifratı *kitsch* olarak yaftalamaktan ve onu işlevsel hatların güzelliğiyle kıyaslamaktan geri kalmayacaklardır. Ama daha o dönemde, 1900 yılı Fuar raporunun yayımcısı, dekoratif sanatlar davasının saflarına

183 A.g.y., s. 51.

184 Léon de Laborde, *Quelques idées sur la direction des arts et le maintien du goût public*, Paris: Imprimerie impériale, 1856; s. 26. Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l’art et de sa destination sociale*. Paris: Garnier Frères, 1865; s. 374.

katılmış olduğu halde, sanayiye istila eden “marazi ifrat”a [hastalıklı taşkınlığa] hem sanat hem de kullanım adına isyan etmektedir: “Bütün sanatların eşit olduğunu beyan edelim derken, öyle görünüyor ki, varoluşumuzun temel ihtiyaçlarına yanıt vermek için çalışan ve kendisinin kutsal bir sanatçı olduğu vehmine kapılmayan o cesur işçilerden bir teki bile kalmadı. Artık ne yüksek sanat vardı, ne de küçük sanatlar. Bu kadarı aşıkardı! Bu son kale (*bastille*) de yerle bir edildi.” Raportöre göre, buradan sonra her tür taşkınlığın önü açılır: devasa ve capcanlı bir bitki örtüsü, “birbirine dolaşmış kımıl kımıl solucanlar ve karman çorman makarnalar, ve spagetti gibi duyargalar,” vazo ve karafların ağzından ya da kulpundan sarkan darmadağın saçlı kadınlar, “öyle ki, bir sanat nesnesi olmanın şerefine terfi etmeden önce gayet kullanışlı olan bu dürüst karaflardan bundan böyle ne şarabı kadehe boşaltabilirsiniz, ne de onu elinizle tutup kaldırabilirsiniz.... Biraz dinleneyim diyerek bu tekinsiz ve acayip görünümlü ucube mobilyanın üzerine oturmayacak kişi, kıyafetinin sivri bir çıkıntıya takılacağından, ayaklarının dökme demirin kıvrımları gibi eğri büğrü bir çubuğa sıkışacağından emin olabilir [...]. Üstelik bütün bu eşyalar kullanışlılık iddiasıyla sergilenmektedir, gelin görün ki hayal gücü bundan daha kullanışsız bir şey hayal etmekten acizdir [...].”¹⁸⁵ Raportörün unuttuğu tek şey, bu “kullanışsızlığın” (*incommodité*) diğer yüzüdür: cüretkâr şiirlerle tika basa dolu olan bu salon aynı zamanda doğanın ortak yaşamının, köy sakinleriyle ortak olan yaşamın teşhirine adanmıştır. Özgün yapıtlar üreten sanatçı, hele de, Gallé gibi, bir sanayi patronu olduğu durumlarda, topluluğun eğitmeni haline gelir. Süs amaçlı dekorun ifade gücünün abartılması, girişimcilerin, makinenin ve modern şehrin evrenine, seçkinlerin salonlarından ve vitrin ve afişlerle capcanlı kalabalık sokaklardan oluşan yeni dünyaya Gotik paradigmayı dahil etmenin yollarından birisidir.

185 *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international*, Introduction générale, cilt I içinde Léonce Bénédite, “Rapport Beaux-Arts,” s. 818-20.

Görünüşe göre, bu programdan vazgeçilmesi, Alman “sanatçı kolonileri”nde yaşayan kahramanlarının *Jugendstil*’in kıvrımlı hatlarına, dekoratif ve sembolik taşkınlığına karşı gençliklerinde besledikleri hayranlıktan vazgeçtiği döneme rastlıyor. Üstelik, *Jugendstil*’in öncülerinden Peter Behrens’in, Alman elektrik şirketi AEG’nin “sanat danışmanlığı”na getirilmesi, ve firmanın yalnızca lamba ve çaydanlıklarının, ticari ambleminin ve kataloglarının tasarımını üstlenmekle kalmayıp, türbin üreten yeni fabrikasının çelik ve camdan menkul anıtsal yapısının inşaatına da girişmesiyle birlikte, Ruskin ve William Morris’in zanaat ideali de sembolik olarak toptan reddedilmiş gibi görünüyor. 1909 sonbaharında Berlin *Turbinenhalle*’nin açılışı, yeni-Yunan ya da yeni-Gotik hayalperestlerinin işlevsel endüstriyel mimari saflarına devşirildikleri bir dönüm noktası gibi görünmektedir. Konstrüktivist dönem bu yapıyı bu ad altında, modern mimarinin büyük ölçekli ilk icraatı olarak selamlayacaktı. Gelgelelim çağdaşları, bu yapıda “Ruskin’in sözlerinin gerçekleşmesi”ni¹⁸⁶ görmekte tereddüt etmezler. Ne duvarları ne de kuytu bir köşesi olmayan, birbirinden iyice yalıtılmış işliklerin “bir cadde boyunca sıralanmış ağaçları” hatırlattığı bu büyük salonda, *Stones of Venice*’in yazarının savunduğu “çalışma sevinci”nin örnek bir somutlaşmasını görürler. Daha da önemlisi, Behrens’in tasarladığı model fabrika, Ruskin’in şu üç şey arasında öngördüğü temel ilişkiyi ifade eder: bir toplum, bir çalışma tarzı, ve sanatın sahip olduğu işlev. Tıpkı Roger Marx’ın yaptığı gibi, Peter Behrens ve *Werkbund* ekibinden arkadaşları da Ruskin’e karşı Ruskin’i savunuyor, fakat bunu tam zıt şekilde yapıyorlardı: Roger Marx, sanatçı-zanaatkârın bireyselliğini yüceltmek suretiyle sanat ve sanayiye birleştirmişti. Sanatın, bir halkın yaşamını ifade ve aynı zamanda organize ettiği konusunda onunla hemfikir olmakla birlikte Behrens ve çevresi, onun sanatçı bireyselliğine atfettiği önceliğe meydan okuyorlardı. Ruskin’in “samimiyet”, özellikle de malzemeye sadakat ilkesine yeniden itibar kazandır-

186 Adolf Vetter, “Die stattsbürgerliche Bedeutung der QualitätArbeit,” aktaran Frederic J. Schwartz, *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*. Cambridge: Yale Üniversitesi Yayınları, 1996; s. 58.

makla birlikte, organik hatların eğimlerini ve kıvrımlarını reddederek işlevsel hatların güzelliğini ve makinenin dürüstlüğünü benimsemek adına yapıyorlardı bunu. Denilebilir ki Ruskin'in adını zikretmekle yalnızca, ifadenin işlev içinde eridiğini maskeleydikleri söylenebilir. Ancak işlevin kendisinin de ikiye ayrıldığını gözden kaçırmak olur bu: İşlevsel bir fabrikanın bir sanatçı tarafından inşa edilmesi, aynı zamanda sanatı yaşamla birleştirme programının tasdik edilmesi demektir. Bunun en bariz belirtisi, Behrens ve destekçilerinin, dört adet açılı beton kolonu oluşturan yatay blokların Turbinenhalle'nin düşey strüktürüyle tezat teşkil etmesi, ve yalnızca AEG'nin harflerini taşıyan altıgenlerin süslediği poligon alınlığın işlevi konusunda yaşadıkları kararsızlıktı. Bu beton kolonların, herhangi bir yük taşımadığını gizlemedikleri için Ruskin'in samimiyet kuralına riayet ettiğini övünerek beyan etmekteydiler. Fakat kullanışlı bir malzemenin "sanatsal" biçimde ele alınışı ve alınlığın, Yunan'a özgü üçgen ile Gotik kemer arasında bir taviz gibi görünen biçimi, kullanıma yönelik unsur ile dekoratif unsur, işlevsel olan ile sembolik arasındaki ayrımı bulandırıyordu. İşlevselciliğin yeni müritlerinde *Jugendstil* idealinden arta kalan bir tortu değildi bu. Sorun, işleve yönelik inşaatın, salt kullanımın gereklerini gözetken bir yapı olmayıp, aynı zamanda mimarının amaçlarının bizzat toplumsal uyum idealine hizmet edeceği müstakbel bir toplumu sanatsal olarak tasdik etmesiydi.

Aslında, *Werkbund*'a bağlı sanatçıların ve onların Bauhaus'lu varislerinin benimsediği "işlevselcilik," sanatçı bireyselliği görüşüne tezat, rasyonel bir mühendis bakış açısına tekabül etmiyordu. Her şeyden önce sanata ve onun toplumsal işlevine dair bir idealdi bu. Öngördüğü amaç, yapıların kullanımına uygun, ürünlerin ise tüketicilerin kullanımına uygun hale getirilmesi değildi. Ruskin'de ya da Roger Marx'ta da olduğu gibi, bir üretim biçimini bir tüketim biçimiyle ilişkilendiren strüktürün kendisine ilişkin bir reformdu bu. Bu reform sanatı yüceltir, çünkü sanat belirli bir teknikle yapıtların üretilmesinden ibaret değildir. Aynı manevi birim içerisinde hem bireysel yaşam biçimlerini

hem de topluluğun kendisini ifade ettiği biçimleri düzenlemeyi mümkün kılan güçtür. Burada sanatın, kelimenin tam anlamıyla, etik işlevi ortaya konmaktadır: Bu sanat, pratik ihtiyaçlara en iyi şekilde cevap verecek, fakat aynı zamanda, dünyada birlikte yaşama tarzının sembollerini tek tek her eve yerleştirmeye ve böylelikle bireyleri ortak bir kültüre göre eğitmeye en uygun nesneleri üretmekle yükümlüdür. Bu ortak kültür bir tarzı ifade eder. Tarz, sanata ya da sanatçıya özgü bir üslup değildir. Kendisinin ya da mensubu olduğu sınıfın eşsizliğini ortaya koymak isteyenlere moda tarafından sunulan o yapmacık bireyleşme biçimi de değildir. Behrens, fabrika inşaatlarıyla değil de bir halkın ve bir dönemin kültürünü sembolize eden bir tiyatronun yapıyla meşgul olduğu sırada bu noktayı zaten vurgulamıştı: “Bir dönemin üslubu, şu veya bu sanat dalına özgü belli birtakım biçimleri ifade etmez; her bir biçim, içsel yaşamın sayısız sembolünden yalnızca bir tanesidir, her bir sanat dalı üsluptan yalnızca kendine düşen payı alır. Oysa üslup, ortak hissiyatın, belli bir dönemin yaşantısının tamamına ilişkin kavramın sembolüdür ve ancak sanat dallarının biraraya gelerek oluşturduğu bütünde ortaya çıkar.”¹⁸⁷ Burada yine, sanatçının uğraşı mimar ve mühendisinkiyle, aynı zamanda, bu mesleğin o dönemde ifade ettiği anlamıyla, sosyoloğunkiyle ortaktır: Yeni iktisadi yapının ürettiği bireyselleşmiş yaşamın biçimlerini ve Bireysellik biçimlerini bir topluluğun gerekleriyle uyumlu kılmak için teşvik edilmesi gereken kolektif yaşam biçimlerini analiz eden, müdahil bir gözlemcidir sosyolog. Sanatçı, sosyolog ve sanayicilerin birbirine komşu sayfalarda yer aldığı *Dekorative Kunst* dergisinde, tanınmış Alman sosyologu Georg Simmel, süsleme tarzlarına ilişkin soruyu genişleterek, kolektif yaşamı ifade eden tarzın ne olduğu sorusuna dönüştürür: “Eğer yalnızca *tek bir* tarza göre üretmekte iseniz, bireysel ifadelerin her biri doğal olarak ondan beslenir; tarzın kökenlerini araştırmak gerekmez; ürünün ortaya çıkışında evrensel ile münferit birbiriyle çatışmadan uzlaşır [...].

187 Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchstens Kultursymbols*. Leipzig: E. Diederichs, 1900; s. 10.

Kısacası, tarz, yaşamın şu büyük sorununa estetik bir çözüm getirme girişimidir: Tümüyle kendi içine kapanmış olan bir yapıt ya da belli bir yaklaşım nasıl olup da aynı anda daha üst bir bütüne, ona kendisini dayatan birleştirici bir bağa ait olabilir?”¹⁸⁸ Bireysel iradenin bu şekilde özgürleşmesi, dekoratif sanatlar tarafından üretilen yapıtlar ya da nesnelere damgasını vurur, ve bunlar aracılığıyla izleyicilere ya da tüketicilere aktarılır: “Tarzın izleyicilere salt bireysel düzeyi aşan düzeylerden –yaşamın kapsamlı, evrensel yasalara tâbi olan duygu kategorilerinden– söz etmesi, doyum, güvende olma ve sükûnet hissine yol açar, sağlam biçimde stilize edilmiş nesnenin bize sağladığı bir histir bu. Stilize edilmiş biçimle yüz yüze gelen yaşam, sanat yapıtının sıkça seslendiği bireysel uyarılma noktalarından, daha dingin bölgelere doğru yükselir. Orada kişi artık hislerinde yalnız değildir ve –bilinçdışı süreçleri yorumlayabildiğimizi farz ederek– nesnel biçimlendirmenin birey-üstü meşruiyeti, içimizde birey-üstü olan ve yasanın genellemesine riayet eden şeyi harekete geçiren ve böylelikle bizi kendimize karşı mutlak sorumluluğumuzdan, saf bireyselliğin dar alanının sunduğu güvenden özgürleştiren duyguda karşılığını bulur.”¹⁸⁹

Demek oluyor ki, bir halkın birlik ve beraberliğini ifade eden üslup, maharetli ellerinin dokunuşuyla ya da bireysel fikirleriyle kolektif esere katkıda bulunan zanaatkârların “usul”ünden apayrı bir şeydir. Her şeyden önce, bireysel iradede vazgeçmeyi gerektirir. İşte, bir tarza büründürülmüş nesnelerin tasarımlarının gündelik yaşam alışkanlıkları üzerinden bütünün zihnine nüfuz ettirmesi gereken şey, bireyselliğin bu çözülüşüdür. Tarza büründürülmüş kullanım nesnelere has biçim, burada artık, Ruskin’de olduğu gibi, doğanın organik biçimlerinin bir sentezi değildir. Sanatın iradesiyle doğaya söz geçirmesinin aracı olan “soyut” çizgidir, ya da aynı dönemde sanat tarihçisi Woringer tarafından yaşamın huzursuzluğuna verilen bir yanıt olarak teorize

188 Georg Simmel, “Das Problem des Stiles.” *Aufsätze und Abhandlungen*, 1901-1908. Cilt 2. Suhrkamp: Frankfurt-am-Main, 1993; s. 383-4.

189 G. Simmel, “Das Problem des Stiles,” s. 380.

edilen “Gotik” hatlardır. Behrens’in AEG için tasarladığı duvar saatinin yalnızca tek tarafında bulunan alçı kabartma ve kaidedeki küçük kemer, düz çizginin keskin hatlarını yumuşatır. Bu yalın çizgilerle olabildiğince çok sayıda kişinin yaşamına bir tarz vermek söz konusu olduğunda, bu estetik eğitime uygun olan biçim, fabrikasyon nesnelerin kitlesel üretimidir. Endüstriyel “işlevsellik” böylece, yalın çizgilerden oluşan bir sanatın “estetik” ilkesi ile kullanım nesnelerinin kitlesel üretiminin iktisadi ilkesini birbirine bağlar. Ancak bunu, sanatın etik işlevi adına yapar. *Werkbund*’un içinde *tipler*leştirilmenin en hararetli savunucusu, Hermann Muthesius, normalize edilen nesnelerin seri üretiminin üstlendiği eğitici işlevi şöyle açıklar: “Uygulamalı sanatlar bugün mühim bir eğitim vazifesiyle karşı karşıya bulunuyor. Uygulamalı sanattan öte bir şeye dönüşmek üzereler. Kültürel eğitimin araçlarından birine dönüşmek üzereler. Uygulamalı sanatlar, çağdaş toplumun bütün sınıflarını layıkıyla yapılmış işin faydaları konusunda, burjuva samimiyeti ve yalınlığı konusunda yeniden eğitime görevine sahipler. Bunu başarırlarsa, kültürümüzü köklü bir dönüşüme uğratabacaklar, ve bunun son derece önemli sonuçları olacak. Yalnızca insanların içinde yaşadıkları oda ve binaları dönüştürmekle kalmayacaklar, bir neslin karakterini de temelli etkileyecekler.”¹⁹⁰

Endüstriyel standartlaşmanın nimetleri aracılığıyla bir kez daha tasdik edilen şey, işlev ve ifade arasındaki birliktir. Fakat sorun sosyolojik açıdan böylelikle çözüme kavuşturulsa da, sanatçılar cephesinde gerilim sürmektedir. Henry Van de Velde ve arkadaşları, Muthesius’un önerdiği standart tiplere karşı sanatçı bireyselliğinin vazgeçilmez haklarını savunmaya kalkınca, *Werkbund* sonunda parçalanır. Oysa sanatçı özerkliğinin savunulması ile standart tiplerin faydalarının savunulması birbirine karşıt olmakla birlikte, bu karşıtlık ancak ortak bir fikir üzerinde temellenir: bir toplumu eğitecek biçimleri geliştirmek konusunda

190 Herman Muthesius, “The Significance of Applied Art.” Isabelle Frank (der.) *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European and American Writings, 1750-1940*. Cambridge: Yale Üniversitesi Yayınları, 2000; s. 78.

sanata düşen görev. Evi bir “iskân makinesi” olarak teorize eden, ve başkalarının yirmi yıl önce Bayreuth’a yaptığı gibi Turbinenhalle’ye bir haç ziyareti gerçekleştiren Le Corbusier, 1914 savaşı arifesinde *L’Esprit nouveau*’nun çeşitli sayılarında durmadan şunu tekrar edecekti: mimari, salt bir inşaat olmaktan öte, “ışığın altında biraraya getirilmiş hacimlerin bilgece, doğru ve ihtişamlı oyunudur.”¹⁹¹ Kısacası, bu “öte” olan şeyin, kendi başına ortaya çıkması gerekmez. Çizgi ve hacimlerin bilimi hem “tipik ihtiyaca” yanıt verir hem de “tipik duygu”yu, ayrıntıları ışık altında ortaya serilen prizmalarda bir fikrin ifade edildiğini hissetmekten mutlu olan bakışı uyandırır.¹⁹² Modern yaşamın ihtiyaçlarının eksiksiz olarak karşılanması, aynı zamanda gözü, hacimler arasındaki uyum konusunda eğitilmesidir. Bu ise, bireysellikten “kurtarılmış” bir toplum, bireyselliğin kalıntısı olarak yapıların ve nesnelerin yüzeyinde biriken, ve gündelik yaşamın dekorunu oluşturan bu sağlıklı yüzeylerin de insanlara bulaştırdığı cüruftan arındırılmış, uyumlu bir toplum için zihinlerin eğitilmesi anlamına gelir. Ayrıca işlevsel yüzey de kendi içinde ikiye bölünür. Bir yanda sahip olduğu salt işlevsellik, daha baştan içsel bir zorunluluğun, bir maneviyatın [ruhsallığın] ifadesidir. Bu “içsel zorunluluk” ya da Kandinsky’nin talep ettiği, “ve pek çok yorumcunun saf ve bağımsız sanatın imtiyazı haline getirecekleri bu “maneviyat” kavramını ilk kez uygulamaya koyan, mimari yapıların ve kullanım nesnelerinin biçimleri aracılığıyla toplumu eğitmek arzusunda olan “uygulamalı” sanatçılardır.

Öyleyse bir yandan, sanat yapıtlarının salt işleve uyarlanması, ıslah edilmiş bir yaşamın ifadesini kendi içerisinde barındırmaktadır. Fakat diğer yandan, duyarlılıkta gerçekleşen bu reform kendisini ayrıca dışa vurmalıdır. Bu yüzden, Turbinenhalle’nin çatısının saçaklarında doğru çizgi dar açılar biçiminde yuvarlatılır ya da düşey vurgu, Floransa saraylarının cephesini taklit eden yatay şeritlerle kırılır. Yine bu yüzden, yapının hatları aslında, doğru ve eğri arasında oynamaktadır: Yunan

191 Le Corbusier, *Vers une architecture*. Paris: Vincent, Fréal et Cie, 1958; s. 16.

192 A.g.y., s. 165.

tapınağı ile Gotik kemer arasında bir tereddüttür bu, ama aynı zamanda dış hatların Winckelmann'vari bir şekilde iç içe geçmesidir. Aynı oyun, alınlıkta, basit bir altıgenden oluşan ve Peter Behrens tarafından tasarlanan AEG'nin üç harfinin altı bölüm içerisinde dağıldığı logoda tekrarlanır; tıpkı onun altında yer alan TURBINEN FABRIK yazısında olduğu gibi. İşlevini tam manasıyla yerine getirmek için tasarlanmış türbin fabrikası aynı zamanda bir çalışma mabedidir. Behrens'in öncelikle, sahne ve salonun birbirinden ayrıışmayan bir mekân içerisinde "yaşamın ve sanatın yeni şenliklerini" kutlamak için birbiriyle iletişim halinde olduğu bir tiyatro-mabetten beklediği dini işlevi kendi yordamınca yerine getirir. Şirket ambleminin kendisi de, tipografiyi sadeleştirmek için Behrens'in yaptığı araştırmalara karşın, salt okunaklılık amacına tekabül etmez. Bu altı petek, yalnızca firma adının üç harfini birbirinden ayırmaya hizmet etmez. Alois Riegl'in *Spätrömische Kunstindustrie* [Geç Roma Dönemi Sanat Üretimi] yapıtında incelediği bazı Roma takılarının yanı sıra, bir elmasın yüzlerini de çağrıştıır. Daha doğrusu yeni ruhların yeni yaşamının sembolü olan, Georg Fuchs'un *Das Zeichen* [İşaret] şiirinde yüceltilen, ve *Parsifal*'deki Graal misali, 1901'de Peter Behrens tarafından düzenlenen Darmstadt sanatçı kolonisinin kuruluş töreninde huşu içinde sergilenen o elması hatırlatır. Eğitimi amaçlayan sanatın gizemli elması ile işçinin emeği arasındaki bu ilişkinin ifadesini, 1911'de metin olarak yayımlanan bir müzikal dramının, Schönberg'in *Die Glückliche Hand* [Şanslı El] oyununun broşüründe buluyoruz. Üçüncü sahnede adam –eğitimci şair– Mime'nin demirci ocağını hatırlatan bir mağarada her biri kendi işine dalmış olan işçilere, işi bir kültüre dönüştürmek için ne yapmak gerektiğini gösterir: "bunu daha basit şekilde yapabilirsiniz," der onlara, tek bir çekiç darbesiyle bir altın külçesini bir gerdanlığa çevirirken. Normal olarak makinenin hakimiyetiyle özdeşleştirilen biçim ve yöntemlerin sadeleştirmesi, burada tam aksine, endüstriyel iş ve müşterek yaşama manevi bir boyut kazandırmaya kadir yegâne şey olan sanatla ilişkilendirilmiş olarak karşımıza çıkar. İleride modernist devrimin öncüsü

kabul edilecek olan müzisyenin yapıtı, ancak “sanat şenlikleri”ni model fabrikaların inşasına taşıyan evrim ile ilişkilendirildiğinde anlam kazanır. Sanatın özerkliğinin amblemi haline gelecek formüllerin ortaya çıkışını, “uygulamalı” sanatların teorizasyonunda aramamız gerektiğini bize hatırlatır.¹⁹³

193 Bu yapıtın Adorno’nun dikkatini çekmiş olduğu, hakkında yazdığı uzun ve zihin açıcı yorumdan anlaşılıyor. Ancak kahramanın jestini en sonunda “eski üretim tarzının mucizesi”nin savunulmasına bağlamakla, Adorno Ruskin’den Werkbund’a ve Bauhaus’a uzanan paradoksal soykütüğünü, ve aynı anda, uygulamalı sanatlar hakkındaki tartışmaların sanatsal modernizmin kategorilerinin kuruluşunda oynadığı rolü yanlış anlamış gibi görünüyor. Bkz. *Philosophy of New Music*. İng. Çev. Robert Hullot-Kentor. Minnesota: Minnesota Üniversitesi Yayınları, 2006, s. 40.

9. Yüzeylerin Üstadı (Paris, 1902)

Rodin bunun her şeyden önce insan vücuduna dair sağlam bir bilgi sahibi olmayı gerektirdiğini biliyordu. Yavaş yavaş, keşfederek, ta yüzeye kadar ilerledi. Ve işte orada, dıştan bir el bu vücuda doğru uzanıyordu, onun yüzeyini, onun dıştan belirlendiği kadar kesin bir biçimde belirleyerek ve sınırlandırarak.

Tek başına bu yolda ilerledikçe tehlikeyi de bertaraf etti ve keşfettiği her yasa peşinden bir diğerini getirdi. Sonunda araştırmasını bu yüzeye uygulayacaktı. Bu araştırma, ışığın nesnelerle sonsuz karşılaşmalarından oluşuyordu, ve bu karşılaşmaların her birinin diğerlerinden farklı, her birinin tekil olduğu ortaya çıktı. Bir yerde birbirlerine kucak açıyor gibiydiler, öte yanda birbirlerini sanki çekinceyle selamlıyor, daha öte taraftaysa iki yabancı gibi birbirlerinin yanından geçip gidiyorlardı; ve sonsuz sayıda yerleri vardı, içinde hiçbir şeyin meydana gelmediği tek bir yer bile yoktu. Boş kalan tek bir nokta bile yoktu [...].

Bu andan itibaren plastik sanatlara dair bütün geleneksel kavrayışlar onun gözünde anlamını tümüyle yitirdi. Ne poz, ne gruplama, ne de kompozisyonla uğraşmadı. Sonsuz sayıda yaşayan yüzey dışında hiçbir şey, yaşam dışında hiçbir şey onu ilgilendirmiyordu, ve keşfettiği ifade tarzı doğrudan bu yaşama yöneliyordu. Artık bütün mesele bu yaşam ve onun çoğalması üzerinde ustalaşmaktı. Rodin bakışını çevirdiği her yerde karşısına çıkan yaşamı kavradı. Onu en

ufak aralıkta yakaladı, gözlemledi, peşinden gitti. Çekimserlik gösterdiği geçitlerde onu bekledi, koştuğu yerlerde ona yetişti, ve her yerde eşit derecede muazzam, eşit derecede güçlü ve çekici buldu onu. Vücudun hiçbir uzvu önemsiz veya ihmal edilebilir değildi: hepsi canlıydı. Yüzlerin üzerine, tıpkı saatlerin kadranları üzerine olduğu gibi yazılmış ve zamanla dolu olan yaşamı okumak kolaydı; vücutlarda ise daha dağılmış halde, daha muazzam, daha gizemli ve daha sonsuzdu. Vücutta kendini gizlemiyor, zamanın umursamazlık vakti olduğu anda, umursamazca yürüyordu, kibirliler arasında kibirli bir adımla. Kendisini yüzün sahnesinden çekip çıkararak maskesini indiriyor, ve o halde dimdik vestiyerin arkasında duruyordu. Orada kendi devrinin dünyasını keşfetti, nasıl ki katedrallerden Orta Çağın dünyasını öğrendiyse: karanlık bir gizemin etrafında toplanmış bir organizma tarafından bir arada tutulan, ona riayet eden ve tâbi olan bir dünya.

İşte heykel hakkında, konunun en yaygın kabul gören gerçekleriyle çelişir gibi görünen bir konuşma üslubu. En başta, onun üç boyutlu bir sanat olduğunu söyleyen gerçekle çelişiyor. “Hacim” sözcüğüne ne bu satırlarda, ne de genç şair Rainer Maria Rilke’nin Rodin’in sanatına ithaf ettiği metin boyunca rastlanmıyor.¹⁹⁴ Buna mukabil, “yüzey” sözcüğü normalde resim sanatı üzerine söylemi, özellikle de izlenimci resmi çağrıştıran bir sözcükle, “ışık” sözcüğüyle birlikte ısrarlı bir biçimde tekrar tekrar karşımıza çıkıyor. Plastik yüzey “ışığın şeylerle sonsuz karşılaşması” olarak tanımlanıyor. Şair yaptığı soyutlamada rastlaşma mecazından vazgeçebilirdi. Tam aksine, bunu özellikle takip ederek, ışığı ve şeyleri, birbirine çekinerek selam veren, veya birbirinin yanından iki yabancı gibi geçip giden kişiler haline getiriyor. Bu arada heykeltıraş ise yaşamın geçtiği yerde bekleyen bir avcıya, veya onu yakalamak için koşan bir atlete dönüşüyor. Rilke, geleneksel olarak heykel sanatındaki bedenlerin imgesini çağrıştıran plastik biçimi unufak etmekle yetinmiyor. Aynı zamanda heykeli, Lessing’den bu yana asla olamayacağı kabul edilen bir

194 Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*. Çev. Semih Uçar, Nora.

şeye, zamana bağlı bir sanata dönüştürüyor. Ve *Laocoon*'un tezini ters-yüz etmeyi başarabilmek için kendi yazımının ritmini ve aksak ölçüsünü bu zaman-yontusundan ödünç almış gibi yapıyor.

Bu tasvirde, sergiyi gezenin duyguları ve şairin coşkun muhayyilesinden doğan abartı görülebiliyor. Fakat ifadelerin ateşi ve metaforun taşkınlığı yalnızca heykeltıraşın düşüncesine ya da konuya dair yerleşik eleştirel geleneğe ait fikirlerin altını çiziyor. Yüzeye yapılan vurgu Rodin'in durumunda plan sanatı olarak anlaşılan bir heykele karşılık geliyor, her ne kadar planın anlamını değiştirmek pahasına olsa da: plan, heykeltıraş için, "her yandan riayet edilen ve kesinkes uygulanan hacimdir –yükseklik, genişlik, derinlik."¹⁹⁵ Yüzey, içsel bir hacmin projeksiyonu gibi bir şey değildir. Şair, tam aksine, "el"i vurguluyor, yüzeyi dıştan sınırlayacak olan, yani yaşamı, rastlantıları düzenleyen, bir nesnenin ışığın dokunduğu yüzey olarak varolmasını sağlayan bir eli. Heykelin durağanlığı ile hikâye ve dramının zamansallığı arasındaki karşıtlığı reddeden de Rodin'dir. Ancak bunu izah etmek için kullandığı örnekler, Rude'ün bir heykeli üzerinde gösterdiği bedenler topluluğu aynı eylemin farklı anlarına odaklanır ve eylemin bir bedenine üzerine işlenen irade olduğuna dair klasik görüşten beslenir. Oysa şairin övgüyle bahsettiği ışık ile nesneler arasındaki sonsuz rastlaşma, bu fikrin ve onun içerisinde somutlaştığı somut evrenin yıkımı anlamına gelir. Bundan böyle hareket eden şey, hiçbir şekilde bedenler değildir; bedenleri meydana getiren şey, harekettir. Şairin hareket halindeki yüzeylerde gördüğü şey, böylelikle, heykeltıraşın önermesinin ötesine geçer. Ancak bu keyfi bir aşma değildir. Rilke, Rodin'in yapıtının sergilediği yenilik üzerine o zaman dek düşünmeye çalışanların çabalarını sistematize eder.

Gustave Geffroy, Octave Mirbeau, Camille Mauclair, Roger Marx, Gustave Kahn ve diğer birkaç kişi tarafından yazılmış olan ve heykeltıraş konu alan en kayda değer metinlerin toplandığı *August Rodin et*

195 Judith Clavel, *August Rodin: l'oeuvre et l'homme*, Brökel: G. Van Oest, 1908, s. 56.

Rilke metninde *Flache* ve *Oberfläche* olarak geçen sözcükler için çevirmen Maurice Betz'in tercih ettiği "yüzey" kavramını olduğu gibi aldım. Bu çeviri, Rodin'in "plan"-larına Rilke'nin yüklediği anlamlara gereken dikkati hakikaten gösteriyor.

son oeuvre [August Rodin ve Yapıtı] başlığıyla iki yıl önce yayımlanan derlemeyi okumuştur kuşkusuz. Kendi metni de sanatçının yapıtlarına ayrılan iki sergiden bu yana sabitlenmiş olan eleştirel gelenekten ilham almaktadır: 1889 tarihli Monet-Rodin sergisi, Paris Dünya Fuarı'nın ve resmi sanat festivallerinin kıyısında yer almış ve yeni sanat için ilk kez büyük çapta eleştirel bir heyecan uyandırmıştır; 1900 Paris Dünya Fuarı içerisinde Rodin'e ayrılan pavyon ise, heykeltıraşa uluslararası bir şöhret kazandırmıştır. Bu gelenek sanatçının fikirlerini yapıtların tasviri yoluyla izah etmekle yetinmez. Sanatçıyı, yeni bir düşünüş fikri üzerine deneyler yapan bir sanat paradigmasının amblemi haline getirir. Sanatçının yapıtında gördüğü şey, belli bir sanat dalına özgü mükemmellik değil, sanat ve düşünüşe dair bu yeni görüşün özelliklerini ortaya çıkarak bir düşüncenin somutlaşmasıdır. Bu yeni görüş, Wagner'in müziği, Mallarmé'nin şiirleri, Loïe Fuller'in dansı, Monet'nin "naturalist" resmi, veya Gauguin'in "sentetist" resmi, Maeterlinck'in "sembolist" tiyatrosu veya Ibsen'in "gerçekçi" tiyatrosu arasında dolaşmaktadır.

Rodin'in yapıtının ifade ettiği yenilik, esaslı bir tersyüz ediş biçiminde özetlenebilir. Parçaya ve tamamlanmamış olana bütünün değerini veren bu tersyüz ediş Gustave Geffroy'un 1889 sergisi kataloğu için yazdığı metinde hemen göze çarpar. Heykeltıraşın yapıtları hakkında yorum yapmadan önce, Geffroy bize onun atölyesini tanıtır. Bu atölyeyi, "Cehennem Kapısı"nda, her nasıl olacaksa, yeniden toplanacakları söylenen dağınık elemanların ortalığa saçıldığı bir kaos olarak tasvir etmektedir. "Bu kocaman odanın her yerinde, taburelerin, etajerlerin, kanepenin, sandalyelerin üzerinde ve yerde, her boydan heykelcikler dağılmıştı; yüzleri asık, kolları kavuşturulmuş, bacakları kasılmış, rastgele, uzanmış veya ayakta duran bu heykeller canlı bir mezarlık izlenimi uyandırıyor. Altı metre yüksekliğindeki kapının ardında duran bir kalabalıktı bu, hem sessiz hem de akıcı konuşan, bir kitabın sayfalarını karıştırır ve okur gibi, bazen bir sayfada, bir satır başında, bir ifadenin, ya da tek bir kelimenin üzerinde duraksayarak, tek tek incelemek gereken

bir kalabalık.”¹⁹⁶ Sergideki yeniliğin, aslında heykeltıraşın birkaç yıldır, *Calais’li Burjuvalar* yapıtıyla aynı sırada üzerinde çalışmakta olduğu bu *Cehennem’in Kapısı*’nın bitmiş bir versiyonunun sunumu olması bekleniyordu. Fakat sonunda yapıttan parçalar ve çizimler dışında bir şey sergilenmeyecekti. Ve aslında, eleştirmenin en başta dikkatimizi çektiği nokta, heykel grupları değil, dağınık parçalardır, hem de ne dağınıklık. Heykeltraş, bir taş kütesine bir beden veya eylem halinde bir grup biçimi veren kişi değildir. Bir halkla, “bireyler” kalabalığıyla uğraşan biridir; bu bireyler ise jestlerden, hak ettikleri yere yerleştirilmesi gereken tavırlardan oluşur. Amerikalı bir ziyaretçi aynı yıl, kapının çerçevesi içinde dağınık duran figürlerin, “mimari bir biçimin resmi otoritesi altında zapt etmenin mümkün olmadığı bir ruhlar denizi” olduğunda ısrar eder.¹⁹⁷ Geffroy ise geleneksellik taraftarlarının yeni sanatçılara yönelttiği şu eleştiriye geri döner: burada gördüklerimiz, kamuoyuna tamamlanmış bir yapıt yerine, etütler, eskizler, kaba taslaklar sunmaktan başka bir şey yapmıyor. Fakat o, bu sava olumlu bir değer yükler: heykeltıraşın yapıtı, gelecek bir bütünün parçalarını yakalamak ve biraraya getirmektir –alçıdan bir kapının önünde toplanmayı bekleyen alçıdan jestler, kamuoyuna geleceğin bronzdan imajını sunacaktır. Fakat aynı zamanda bu alçıdan parçalara anlamlı ifadeler ve anlamlı bir isim verir: bunlar bireylerden oluşan bir halktır. Bu halk, burjuvazinin kendi duyduğu korku nedeniyle halka daima atfettiği tehditkâr ve kaotik görüntüyü arz eder: yüzler asık, kollar kavuşturulmuş, bacaklar kasılmış, alelacele. Fakat aynı zamanda, insanın bir kitap gibi sayfalarını çevirdiği, ölümlerden oluşan bir halktır bu. Militan yazar Gustave Geffroy, burada kuşkusuz cumhuriyetçi Fransa’nın tarihçisinin Cehennem’in isimsiz gölgelerinin ağzından söylediği sözleri hatırlamaktadır: “Senin tek bir satırın için ölümü kabul ettik.”¹⁹⁸

196 Gustave Geffroy, “Claude Monet, A. Rodin kataloğu” 21 Temmuz-Ağustos 1889 Paris, Georges petit Galerisi’nde sunulan, s. 56-7; *Claude Monet-Auguste Rodin: centenaire d’exposition de 1889*, Paris Rodin Müzesi 1989 içinde.

197 Truman Bartlett, *American Architect and Building News*, aktaran Albert Edward Elsen, *The Gates of Hell*, Stanford Üniversitesi Yayınları, 1985, s. 127.

198 Jules Michelet, *l’Histoire de France*. 1869 Önsözü. *Le Moyen Âge* içinde. Paul Viallaneix (der). *Œuvre complètes*. Paris: Flammarion, 1974, s. 24.

Sayfaları karıştırılacak kitap metaforu, Kapı'ya lanetli aşıklar Paolo ve Francesca, ve çocuklarını yutan Ugolin figürlerini yerleştiren Dante'den ziyade, cumhuriyetin halkını kastetmektedir. Ancak burada söz konusu olan şey, bir metafordan ibaret değildir. Heykeltıraşın yapıtına görünür-lük kazandıran şey, orantılı bedenlere, sakın bir çizgiye, eyleme gebe bir âna ya da ifade yüklü bir bakışa dair herhangi bir kıstas değil, edebiyatın isimsiz halkıdır: Rodin'in, kendisinden romancının portresini bekleyen edebiyatçıları büyük hayal kırıklığına uğratmak pahasına, bir beden hareketinde özetlemeyi kafaya koyduğu şey, Balzac'ın insani komedya-sı değil, daha ziyade Flaubert'in halkıdır, yeni edebi türün demokratik halkı, popüler tiplerden değil, anlamsız jestlerin ve herhangi bir ânın birbiriyle kaynaşmasından, sonsuzluğun isimsiz nefesinin eşit derecede eziyet çektiği yapraklar gibi cümle cümle kavranan bir halk. Flaubert, her biri birbirinden farklı olan ancak eşit derecede "eziyet çeken" yaprak-lar arasındaki bu mikroskobik eşitliği, demokratik hatiplerin bahsettiği eşitliğin karşısına koyuyordu. Fakat demokratik söylemler ile yaprakların rüzgârda kayıtsızca salınması arasında tam da jestler ve tavırların sonsuz-luğundan oluşan halk durmaktadır, yani bedenlerin daima yapabildikle-rini gösterdikleri bütün o hareketler, iki beden birbiriyle temas halindey-ken gerçekleşen ve plastik sanatın, Rodin'le birlikte, nihayet araştırmaya başladığı her şey.

Geffroy için Rodin'in büyük keşfi işte burada yatar: "hareketlerin çözünmesi ve tekrar biraraya gelmesi sonucu birbirini yaratan, beden kırırdadığı her defasında gelip geçici görünümde halinde çoğalan yeni tavırlar [...] mümkün olan tavırlar sonsuzluğu."¹⁹⁹ Bedeni, belli bir duy-gu ya da anlamlı bir eylem tarafından belirlenen bir anı ifade etmeye adanmış ilkeye uymak yüzünden klasik yontu sanatı bu tavırları göz ardı etmeye mahkûm olmuştu. Gelgelelim bu ilke sanata çelişkili bir kıstas sunuyordu. Lessing'in *Laocoon*'undan çıkan önemli ders buydu. Problem yalnızca Truvalı rahibin çılgınlığının temsili ile yontunun armonisi-

199 Gustave Geffroy, "Claude Monet, A. Rodin kataloğu" *Claude Monet-Auguste Ro-din...*, s. 60.

nin çelişecek olması değildi. Çelişki, bir eyleme gebe olan ânı temsil etme fikrinin kendisindeydi. Bir duyguyu ya da bir eylemi tam olduğu şekliyle ifade etme isteğiyle plastik figür, sanatı için aslolan bir kaynaktan, heykeltıraşın muhayyilesinin ona sunduğu şeyden kendisini mahrum bırakmış oluyordu: Dolayısıyla yapılacak en iyi şey eylemi belirleniminden ayırmak ve bedeni de ifade gücünden ayırmaktı. Lessing'e göre heykeltıraş nöbet anını, *Laocoon*'un çektiği acıdan uzak tutmuştu. Düşüncenin yalnızca denizin dalgaları gibi yükselip alçalan kas demetlerinde ifade bulduğu, uzuvları noksan bir torsoda, Winkelmann'ın sanatın mükemmeliyetini keşfetmesi de bu yüzdendi. Yontunun mükemmelliği, genel olarak görsel sanatların mükemmelliği, imkanlarının kısıtlanmasını gerektiriyordu. Fakat bu kısıtlama görsel sanatların, şiir karşısında ve onun neyi taklit ettiğini göstermeye yarayan eylemler karşısında aşağı bir konumda kalmasına yol açıyordu. Plastik sanatın şiirle boy ölçüşebilmesi için belirgin bir tersyüz oluşu gerçekleştirmesi gerekliydi: organik bedeni eylemin motoru kılmaktan vazgeçmek, hatta bu bedeni parçalayarak bir jestler veya sahneler çokluğunun eşdeğeri olan bir birimler çokluğuna dönüştürmek.

Bütünden veya yontu grubundan değil, hiyerarşi olmaksızın biraraya toplanması gereken bireyler çoğulluğundan hareket eden eleştirel bakışın vurguladığı şey, işte bu işleyiş tarzıdır. Dağınık halde duran heykeller *Kapı*'yı meydana getiren bütünün parçaları değildir. Her biri kendi başına, Rodin'in en sevdiği romancı Flaubert'in dediği gibi, bu bütünün gücünü taşıyan, tamamlanmış bir bireydir. Beden parçaları için geçerli olan şey, anıtın parçaları için de geçerlidir. Winckelmann'ın tasvir ettiği Torso, tarihin rastlantısı sonucu uzuvlarını kaybetmişse, Rodin kasıtlı olarak kafası ya da uzuvları noksan bedenler yaratmaktadır: kafasız bir *Yürüyen Adam*, çolak bir *İç Ses*, uzuvları cüppesinin altında gizlenmiş bir *Balzac*. Balzac heykeli hakkında yorum yapan edebiyatçıları baz alacak olursak, izleyiciler bu tamamlanmamış bedenler karşısında hayrete veya öfkeye kapılmaktadırlar. Ama, diye onlara yanıt verir Rilke, bu, bir yapıtın bütünlüğünü bir beden bütünlüğüyle

bir tutmaktan kaynaklanan bir hatadır. Bu kolsuz bedenler için geçerli olan şey, izlenimci ressamların resimlerinde tuvalin sınırı tarafından kesilen ağaçlar gibidir. Bize, bizzat bütünlüğün mahiyetinin değiştiğini belirtirler. İç Ses'teki çolak beden Victor Hugo anıtının üzerinde hiçbir eksiği olmayan bir bütünlük meydana getirir: yeterince bireyselleşmiş olan bir tavır bedeninin eğilmesi ve başı büste dik olarak tutan boynun zıt gerilimi ile, aynı anda hem kendiyle meşgul hem de yaşamın uzaktan gelen uğultusuna kulak vermektedir. Keza, sanatçının sık sık kendi başına temsil etmekten ve sergilemekten hoşlandığı bu ellerin de herhangi bir eksiği yoktur:

Pekçok şeyi benzersiz başka bir şeye dönüştürmek ve bir şeyin en küçük parçasından bir dünya yaratmak sanatçının adettir. Rodin'in yapıtlarında eller vardır, hiçbir bedene ait olmaksızın canlı olan bağımsız ve küçük eller. Sinirli ve kötü, diklenen eller, beş boğazlı bir cehennem köpeği gibi havaya kalkmış beş parmağıyla havlıyormuş gibi görünen eller. Yürüyen eller, uyuyan eller, ve uyanan eller; suçlu ve ağır bir mirastan hüküm giymiş eller, ve yorgun düşmüş, artık hiçbir şey istemeyen eller, kendisine kimsenin yardım edemeyeceğini bilen hasta bir hayvan gibi herhangi bir köşede uzanıp yatan eller [...]. Ellerin bir hikâyesi var, hakikaten kendilerine has bir kültürleri, kendilerine has bir güzellikleri var; kendi gelişimlerine, kendi arzularına, duygularına, neşelerine, kaprislerine sahip olma hakları var.²⁰⁰

Gustave Kahn'ın aynı konu üzerine yazdığı 1900 tarihli derlemede²⁰¹ yer alan metne göre bahisleri yükselten bu satırlarda fazlaca edebiyat yapıldığı söylenecektir. Fakat tam da bu aşırıya kaçan “edebi” üslup, yontunun biçimlerini bedene, onun parçalarının birbiriyle olan

200 Rilke, *Auguste Rodin. Oeuvre I* içinde, s. 406.

201 “Rodin ellerin heykeltıraşı, kızgın ellerin, yumruk biçimindeki, zapt edilemez, lanetli ellerin. Sanki boşluk yakalanmış, kavranmış ve yoğurulmuştur, bir kar topu gibi, yandan geçmekte olan talihsiz yolcuya fırlatılmış gibi. Sürünen, şiddetli, çatlakları yararcasına, gergin bir uzuv hareketiyle, doğa-dışı bir yaratığın hareketiyle, kötürümmüşçesine, kanlı bir kafa tutuşla görünmez bir düşmana doğru yürüyüşe geçmişçesine” Gustave Kahn, ‘Les mains chez Rodin’, *Auguste Rodin et son oeuvre* içinde. (Paris: Editions de La Plume, 1900), s. 28-9.

uyumuna, eyleminin ve ifadesinin söz dağarcığına ilişkin geleneksel temsillerle ilişkilendiren kanıtları ortadan kaldırmaya yarıyor. Bu kanıtı ortadan kaldırmak plastik sanatı salt biçimden, çizgi ve hacimden ibaret bir meseleye dönüştürmek değildir. Bu biçimsel geometride mimetik geleneğe tezat, modern ve bağımsız sanatın formülünü bulduğuna inananlar, bu geometrinin bütünüyle beden temsillerine ve bu gelenekte hâkim olan plastik mükemmeliyet fikrine bağımlı olduğunu unutmaktadırlar. Edebiyattaki devrimi, azimli prenslerin ve kıskanç prenseslerin tarihinden arınmış vezinlere ait bir kullanımında bulmaya benzer bu. Genç şair, tıpkı heykeltıraşın kendisi ve onu eleştiren kişiler gibi, vezin düzeniyle prenseslerin kıskançlığının el ele gittiğini bilir. Tıpkı bu eleştirmenler gibi şairin de Rodin'in kolsuz bedenler, ya da bedensiz ellerden oluşan halkında gördüğü şey, bambaşka düzeyde bir devrimdir. Sanat dallarının, biçimlerin ya da yapıtların bağımsızlığı değildir söz konusu olan. Hakikat sorundur, bedenlerde sürmekte olan hayatın binlerce görünümünü özgürleştirmek, görünür kılmaktır sorun. Bu hakikat, onu genelgeçer ifadeler altında gizleyen yüzde değil, içerisinde dağıldığı bedende aranmalıdır. Fakat onu bulmak için bu beden parçalarını, alışlageldik kimliklerden ve işlevlerden kurtarmak gerekir. Şairin bize uyuyan ya da uyanan elleri, diklenen, yürüyen ya da havlayan elleri tasvir etmesi hayal gücünün kaprisinden ileri gelmemektedir. Bütün bu edimler, alışıldık durumda ellere atfedilen, onların kendine has kimliği ya da iradeyi gerçekleştiren ya da sembolize eden, işaret etmek ya da almak gibi işlevlere karşıdır. Parça ile bütün arasındaki klasik ilişki bir el koyma ilişkisidir, mülkiyetin teyit edilmesidir. Uyuyan, uyanan ya da havlayan eller bu ilişkinin yerle bir oluşunu ifade eder. Eylem kendi içinde bir bütündür. Dokunan ya da alan el, kendini bütün mülkiyetten, bütün kişilikten uzaklaştıran bir eldir. Bütünlüğü sağlayan şey bundan böyle eylemdir, eylemde bulunan özne değil. Bu yüzdendir ki uzuvların her biri, hiçbir eksiği olmayan bir beden meydana getirebilir. Bu yüzdendir ki, tersten söylersek, beden kendisinin bir uzvuna, veya daha doğrusu, bir uzvunun gerçekleştirdiği eyleme,

ya da herhangi bir nesnenin hareketine dönüşebilir: *Cehennem Kapısı*'nın üzerindeki *Düşünen Adam*'ın bedeni tamamen bir kafatasına dönüşmüştür, diğerlerinin bedeni ise bir nesne gibi uçuruma düşer, yüzler gibi dinleyerek, ya da bir şey fırlatmaya hazırlanan kollar gibi gücünü toplayarak.²⁰² Şairin kullandığı mecazlar bu büyük metonimi-yi, her bir parçanın bir bütüne dönüştüğü, ve her bütünün de bir parça rolü oynadığı bu büyük yer değiştirmeyi ifade etmeye yarar. Bütün ve parça, asla bir kimlik üzerine kapanmayan, ve asla bir mülkiyet gibi kendi etrafını çevirip kapatmayan bir bütünlüğün eylemleri, tezahürleridir: bedenlerin ve uzuvların, isimsiz bir yaşamın bireyselleşmiş sah-neleri olarak onun üzerinde cereyan ettiği büyük, kıpır kıpır bir yüzey.

İnsan bedeninin Rodin için bir bütünden ziyade, bütün uzuvlarını ve bütün kuvvetlerini hareket halinde tutan ortak bir eylem (içsel veya dışsal) olması ölçüsünde, içsel bir zorunlulukla, birbirine tutunan farklı beden parçaları da ona göre bir organizma meydana getirir. Başka bir beden baldırının ya da omzunun üzerinde duran bir el artık hiçbir surette çıktığı bedene ait değildir: bu el, dokunduğu ya da işaret ettiği nesneyle birlikte, ismi olmayan ve kimseye ait olmayan yeni bir şey, fazladan bir şey meydana getirir.”²⁰³

Bir yapıt, açık bir bütünün, her tür organik bütünlüğü aşan bir bütünün gücü onda ifade edildiği ölçüde, kendi kendine yeterli bir birim olarak varolur. Aslında biçimler yoktur. Yalnızca tavırlar, bedenlerin ışıkla ve diğer bedenlerle çoğul karşılaşmalarının meydana getirdiği birimler vardır. Bu tavırlar yüzey olarak da adlandırılabilir. Çünkü yüzeyler, çizgilerin birleşmesinden bambaşka bir şeydir; algıladığımız ve ifade ettiğimiz her şeyin gerçekliğinin ta kendisidir: “Ruh adını verdiğimiz şey, yakındaki bir yüzün küçük yüzeyindeki hafif bir değişiklik değil midir? [...] Kalbi asla titretmemiş bütün bir mutluluk; yalnızca düşüncesinin bile bizi neredeyse mahvedebileceği bütün o ihtişam; geçen ve geçmekte olan bütün bu büyük düşünceler –bir an gelip

202 Rilke, *Auguste Rodin. Oeuvre I* içinde, s. 411.

203 A.g.y., s. 407.

dudakların burkulmasına, kaşların çatılması ya da alında gölgelerin belirmesine dönüşmüştü.”²⁰⁴ Dramatik eylem ve plastik yüzey aynı gerçekliğe indirgenebilir. Bu gerçek, adına Yaşam denen eşsiz bir kuvvet tarafından harekete geçirilen ve değişime uğratılan o büyük, kıpırtılı yüzeyin değişimleridir.

“Yaşam” sözcüğünün görünüşteki bayağılığına aldanmamak gerek. Plastik yeniliğin tanımı bu sözcükten ne anlaşıldığına bağlıdır. Rilke’nin Rodin’in yapıtında açık olarak gördüğü şey, üç terim arasındaki laik gerilimdir: “beden,” “yaşam,” ve “eylem”. Winckelmann ve Schiller, Yunan halkının özgür yaşamını, Herkül’ün hareketsiz torsosunda veya Hera’nın iradeden yoksun yüzünde bulmuşlardı. Yitirilen özgürlüğü, Winckelmann, ancak uzaktan bakabileceğimiz, kıyıdan sevdiğini taşıyan geminin kendisine asla dönmek üzere uzaklaştığını gören gözyaşları içindeki sevgiliye benzetiyordu. Bu özgürlüğü yeniden canlandırmak isteyen devrimin ertesi gününde Hegel bu yargıyı değiştirecekti: özgürlük ölmemişti, farklı bir şeye dönüşmüştü, ve bu modern özgürlük, bilim, iktisat ve Devlet’in düzyazısında gerçekleşen, bundan böyle plastik bir bedenin mükemmeliyeti biçiminde ortaya çıkamazdı. Onun yüzyılı bu yargıyı bayağılaştırarak bir klişeye dönüştürmüştü: burjuva yaşamına uyarlanmış siyah giysiler, bedenlerin plastik güzelliğiyle bağdaşmıyordu. Devir nesir devriydi. Gelgelelim tam da nesir sanatı çok daha huzursuz edici bir aydınlanmayı getirmişti: edebiyat ve güzel sanatların hiyerarşilerine yasasını sunmuş olan, eylemin geleneksel hiyerarşileri, yaşamın eşitliği adına lağvedilmişti. Yaşamdan kaynaklanan bu “eşitlik,” öznenin gerçekleştirmeye kendisini adadığı amaçlara karşı yaşamın kayıtsızlığı anlamına geliyordu. Stendhal’ın kahramanlarının salt varoluşun hazzına nihayet varabildikleri an, kendilerini bir hapishanenin dört duvarı arasında buldukları andı. Balzac’ın komplocuları, toplumsal makinenin bütün enerjisini manipüle etmişler, fakat kendilerini bir gayeye adadıkları her defasında karaya vurmuşlardır. Tolstoy’un generalleri, korkudan atılan tek bir çığlığın ya da savaş

204 A.g.y., s. 435.

nağrasının hezimetle sonuçlandıracağı savaflara komuta etmenin hayalini kurarlar kibirle. Zola'nın bilimsel destanı, akıldan yoksun yaşamın sürekliliğini sembolize eden, gayrimeşru bir çocuğun havaya kaldırdığı tek yumruğuyla sona erer. Yazarların Schopenhauer'dan aldıkları ders budur, onda kendi entrikalarının sonucunu gördükleri ölçüde daha da iyi idrak ettikleri bir derstir bu: amaç edindiğini sandığı, aslında hiçbir şey amaçlamayan yaşamın sürekliliğinden ibaret olan şeyde kendisini tüketen irade. Bu aynı zamanda cumhuriyetçi, Blanqui hayranı Gustave Geffroy'un *Cehennemın Kapısı* üzerinde yazılı olduğunu gördüğü nihilist derstir:

“[...] baş döndürücü bir dönüş, boşluğa düşüş ve toprağın üzerinde emekleme; sonuç olarak, bedeni yara bere içinde ve ruhu kederli, acısını haykırarak, gözyaşları arasından gülerek, onu soluksuz bırakan huzursuzluğunun, hastalıklı neşesinin, kendinden geçmiş acısının şarkısını söyleyerek, yaşamak ve acı çekmek için inat eden zavallı bir insanlık. Kaosun taşları arasında, cayır cayır yanmakta olan bir uçurumun üzerinde, birbirine sarılmış, birbirinden ayrılan, biraraya gelen bedenler, yırtmak ister gibi sımsıkı tutan eller, ısırarak ister gibi soluk alan ağızlar, koşan kadınlar, kabarmış göğüsler, sabırsız baldırlar, muğlak Arzular, ve kızışmış hayvanın görünmez bir kamçı darbesi altında hayal kırıklığına uğramış dizginsiz tutkuları, ya da arzulanan ve bulunmaz olan daha büyük bir hazzın tekrar düşen, yaralı, ağlayan steril tavrı.”²⁰⁵

Bu yorum, sanattaki yeniliğe dair düşüncenin içinde geliştiği paradoksal düşünce bağlamını gayet iyi ifade ediyor. Akademik geleneğe karşı savaşta en hararetli davrananlar, sanattaki yeniliği “natüralist” bir anlayışla çözümlemek adına yaparlar bunu. İzlenimcilerin tuvali üzerindeki ışığın titreşimlerinde akademik klişelerin yerle bir edilmesini, şeylerin günün saatine ve ışığın değişimine bağlı olarak arz ettikleri görünümün hiç durmadan değiştiği gerçeğine nihayet hakkını veren “açık hava ekolü”nün zaferini selamlarlar. Bu hakikati 1889'da eleştiri-

205 Gustave Geffroy, “Claude Monet, A. Rodin kataloğu.” *Claude Monet-Auguste Rodin...*; s. 59.

renler içinde en kuvvetlisi, Monet hakkındaki denemesini, Geffroy'un Rodin üzerine denemesiyle aynı sıralarda yazan Octave Mirbeau'dur. Aynı Mirbeau, Fransız Devrimi'nin yüzüncü yılının kutlanmakta olduğu bu amblematic zamanda, akademik resmin son savunucusu Alexandre Cabanel'in cenazesi vesilesiyle hakaret dolu bir konuşmaya imza atar: "Tek bir sözcük onu özetlemek için yeterli: doğadan korkuyordu; daha doğrusu, doğayı yok sayıyordu."²⁰⁶ Sorun, resim sanatının ışığa atfolunan şarkılarında yüceltilen bu "doğa"nın, varoluşunu nedensizce sürdürmek isteyen inatçı bir arzunun kibrinden başka bir şey olmayan bir yaşamın dışsal tezahürü olmasıdır. Zola ve takipçilerinin varoluşun ve toplumun kasvetli yönlerine boyun eğmesi kadar, nedensiz bir yaşamın burada olduğu gibi olumlanması da 1880'lerde, edebiyat ve sanatı İdea kültüne iade etmeyi arzulayan gençlerin tepkisini çekmektedir. Bunun en açık beyanı, kuşkusuz, genç eleştirmen Albert Aurier'in 1891'de Gauguin'in *La Vision du Sermon* tablosunu kutlamak için yazdığı makaledir. Bu tabloda tasvir edilen şey, kürsüsündeki bir papaz değil, yalnızca onun konuşmasının dinleyicilerin ruhunda uyandırdığı görüntüdür: kep giymiş Bretonlar'ın oluşturduğu bir halkanın etrafında perspektiften yoksun, üst üste binmiş renklerin oluşturduğu bir bölgeyi kaplayan Yakup'un meleklerle kavgası. Burada gerçekçilikten söz edilemez, hele de izlenimcilerinki gibi bir gerçekçi üsluptan hiç söz edilemez, yalnızca, bir anekdot anlatmak için değil, fikirleri açıklayan birer sembol olarak oraya konmuş olan renkli biçimler; bedenlerin durumunu değil, onları harekete geçiren ruhsal kuvveti veya kendisine doğru meylettikleri ideali ifade etmek için kasten abartılan tavırlar vardır. Monet'ye karşı Gauguin, Yaşam'a karşı İdea ve ışığın titreşimlerinin gerçekçi tutkusuna karşı sembolist resim: sanattaki yenilik üzerine düşünüm işte bu gerilim içerisinde gelişmiştir. Ancak Rodin'in yapıtı, bu gerilimi çözebilecek güçte gibi görünüyordu. Model aldığı "fragmanlar"ı, harekete geçirilmiş bu bedenleri, birbirini iten, iki farklı

206 Octave Mirbeau, "Oraison funèbre," *L'Écho de Paris*, 8 Şubat 1889, *Combats esthétiques*. Paris: Séguier, 1993; s. 353.

biçimde okumak mümkündür: yaşamı bütün kavşak noktalarında yakalayan bitmek bilmez bir gözlemin meyvesi, veya ruhsal bir kuvvetin saf sembolleri. İşte Rilke'nin metninde coşkuyla bahsedilen şey karşıtlar arasındaki bu özdeşliktir. *İç Ses*, bedenlere dik olarak duran uzun boynuyla, bir anlamda, imkânsız bir figürdür. Ne var ki bu imkânsız figür, "natüralist"lerin alay ettiği, ideal cennete doğru yanyana dizilen bu sembolist figürler gibi soyut bir fikrin rastgele bir temsili değildir. Gözlemlenen hareketler çokluğunun sentezi sonucu elde edilen bir hareket temsidir. Rodin, der Rilke bize, bedeni, yüzü ya da eli değil, "bütün bedenleri, bütün yüzleri, bütün elleri" bilmek isteyen biridir.²⁰⁷ Mesele, aslında, idealin birliğine karşı deneysel bir çoğulluğu savunmak değildir. Mesele, yeni bir ideallığı antik dönemin ideallığına karşı savunmaktır. Zira "beden," "yüz," ya da "el" yoktur. Bu isimlerden anlaşılan şey, bütünlüğe dair belli bir fikre, organik modeli temel alan bir bütünlük fikrine tekabül eden görsel bir sentezdir. "Bütün bedenler, bütün yüzler, bütün eller" imkânsız bir bütünlüktür. Ancak bu imkânsız bütünlük eylem halindeki bir hareketler çoğulluğunun sentezinden elde edilen daima ertelenen (*asymptotique*) bir birliktir; bu birliğin öznesi artık sonlu bir birlik, yani beden değil, sonsuz bir çoğulluk, yani Yaşam'dır. Burada Yaşam, artık Gustave Geffroy'un *Cehennemin Kapısı* önünde dile getirdiği karanlık ve acı içindeki devasa zemin veya genç Rilke'nin temsil edilen bu varlıkları teatral sahneye bağlayabilecek yegâne şey olarak gördüğü o "fon müziği" değildir. Yaşam, bedenlerin hareketleri ve karşılaşmalarından bütünüyle içkin biçimleri yaratan sonsuz bir güçtür. Geffroy, yeni tavırların çoğulluğunda ısrar etmekle, heykeltıraş için bunların sayısının denizdeki dalgalar, kıyıdaki kum taneleri ya da gökyüzündeki yıldızlar kadar çok olduğunu söylemekle nihilist görüşü zaten düzeltmişti: "Yaşam gözlemcinin önünden geçer, kıpırtılarıyla onun etrafını sarar, ve fark edilir hale gelen en ufak ürpertileri, kalıcı bir cümleden ışıyan ve insanlığın bir durumunu orada sonsuza dek yazıya geçiren canlı ve mahrem bir düşünce gibi belirgin

207 Rilke, *Auguste Rodin. Oeuvre I* içinde, s. 437.

bir yontuda sabitlenebilir.”²⁰⁸ Rilke bunun koşulunu tarif eder: yaşamın bu gücünü geçerken yakalayabilmek ve ona biçim verebilmek için organizma modeline göre kurulan ve tanımlanan bireysellikleri esas almaktan vazgeçmek gerekir. Eskiden kalma “model” sözcüğüne verilmesi gereken yeni anlam budur: bir isim altında önceden belirlenen her şeyden vazgeçmek suretiyle titreşim halindeki yüzeylerin sonsuzluğunda kendini yitiren bir iştir bu; Yaşam’ın kendisi gibi “karanlıkta oradan oraya ilerleyen bir solucan gibi, tam olarak neyin ortaya çıkacağını bilmediği” bir şeyi oluşturmaya koyulan bir iş.

Bu işin, adları olan biçimlere karşı her tür önyargıdan sıyrılmış olduğunu kim iddia edebilir? Bir şeye yüz adını verdiğimiz anda seçim yapmış olmuyor muyuz? Oysa çalışan kişinin seçim yapma hakkı yoktur. Yaptığı iş, her yere eşit ölçüde nüfuz eden bir itaati gerektirir. Yapıtında saflığa ve bütünlüğe kavuşabilmek için, mührü açılmamış biçimler gizlenmiş birer nesne gibi parmaklarının arasından geçmelidir.²⁰⁹

Yorgunluk nedir bilmeyen gözlemcinin, hiçbir irade tarafından yönlendirilmeksizin süregiden bu üretime görülebilir ve kalıcı bir mekânsal biçim verme çabasına, bizzat körlemesine dahil olabilmesi için, faillerin denetiminden kaçan hareketler çoğulluğuna, yaşamın henüz bihaber olduğu “profiller” çoğulluğuna dikkat etmiş olması gerekir. Zamana bağlı sanatlar ile mekânsal sanatlar arasında Lessing tarafından ortaya atılan karşıtlığı lağveden bu plastik yapıt fikri böylelikle, XIX. yüzyıl sonuna dek sanat düşüncesi üzerinde hakimiyetini sürdüren Schopenhauer’cu müzik paradigmasından özgürleşir. Burada, ancak sessiz bir senfoni tarafından ifade edilebilen Yaratıcı irade ve bilinçdışının muazzam uğultusu ile plastik temsilin Apolloncu biçimlerinin güzel görünümünü mukayese edecek değiliz. “Bilinçdışı

208 Gustave Geffroy, “Claude Monet, A. Rodin kataloğu.” *Claude Monet-Auguste Rodin...*, s. 62.

209 Rilke, *Auguste Rodin. Oeuvre I* içinde, s. 438. Bu analizde 1900 yılında yayımlanan derlemenin, bilhassa da eleştirmen Yvanohé Rambosson’un “Le modelé et le mouvement dans les oeuvres de Rodin” (Rodin’in yapıtlarında model ve hareket) makalesinin dikkatle okunduğunu seziyoruz.

yaşam” Hegelci bir tarzda, kendine has bir anlamın arayışı içindeki bir yaşamdır. Ancak bu arayış, artık sanatın miadını doldurmuş olan mazisi olarak görülemez. Ve bu kendisini arayan yaşam da, bundan böyle güzel biçimlerin plastik kesinliği ile kendine uygun malzemeyi arayan fikirlerin ulvi belirsizliği arasındaki Hegelci karşıtlığa hapsolmuş değildir. Klasik anlayışın biçime atfettiği kapalılık ile mevcut olmayan bir tanrıya yönelen gotik gücün yerine Rilke, yeni bir plastik anlayışı koymak istegindedir; bu yeni anlayış, mutaassıplığın klasik heykelin çıplak bedenini örttüğü yerde, yaşamın icat etmeye kadir olduğu bütün jestlerin, bütün profillerin örtüsünün açılmasını öngörür. Bu yeni plastik anlayışın tanıklık ettiği bilinçdışı, amaçtan yoksun bir arzunun harekete geçirdiği bir insanlığın hayvansal itkisi değildir. Rudolf Laban ve Mary Wigman’ın koreografilerinde dile getirmeye çalıştıkları o büyük yaşamsal güç de değildir. Bu bilinçdışı, kendilerine mahsus anlamı arayan, çünkü artık bir çıkış noktasından varış noktasına uzanan bir doğru çizgi tarafından yönlendirilmeyen, henüz algılanmış olmayan jestlerden meydana gelen bir çoğulluktur. “Bu iki basit an arasında sayısız dönüşüm yer alır, ve günümüz insanının yaşamı, eylemi, ve eyleme geçmek konusundaki zayıflığı tam da bu belirsiz durumlar içerisinde cereyan eder gibi görünmektedir. Kavrama biçimleri, ifade etme biçimleri, bırakma ve tutma biçimleri farklılaşmıştır. Sonuç olarak, daha fazla deneyim vardır, fakat aynı zamanda, daha fazla cehalet.”²¹⁰

Heykeltıraşın “körlemesine” yaptığı iş, gerçeğin fanatikleri ile İdea’nın bayraktarlarının birbiriyle çelişen fikirlerini uzlaştırabilir, çünkü bu iş, “nedensiz yaşam”ın sanatsal yaratıma ilişkin düşünceler üzerinde gezinen muazzam gölgesini dağıtır. Yaşam nedensiz değildir. Kendi formülasyonunun arayışı içindeki düşünceleri ve henüz tekillığe kavuşmamış jestleri hiç durmadan yaratan şeydir. Plastik sanat uğraşı, bu jestleri plastik bir figüre büründürmek suretiyle bu düşüncelere bir beden kazandırır. Kapının üzerinde yükselen, dibe dalan, birbirine doluşan veya birbirinden ayrılan bedenlerin şiiri, kendi üslubunca, mo-

210 Rilke, *Auguste Rodin. Oeuvre I* içinde, s. 411.

dern yaşamın bir başka şiiridir.” Rilke’nin bu satırları onun kuşkusuz okumuş olmadığı, ancak yüzyıl sonu plastik sanat düşüncesini bütünüyle etkilemiş olan diğer bir yazara cevap niteliğindedir. Hegel’i kendince yorumlayan Taine, modern yaşamı plastik sanatın eski idealinden ayıran şeyi özetlemek istegindeydi: Mesele yalnızca güzel Olimpik bedenin burjuva yüzyılında büründürüldüğü siyah giysilerden ibaret değildi. Mesele aynı zamanda modern insana özgü fizyolojik karakterdi: *narsisizm*, yani şehir yaşamının çalkantılarına fazlaca gömülmüş, düşünce ve temaşa çoğulluğu tarafından fazlaca uyarılmış, binlerce tali sorun tarafından fazlasıyla kuşatılmış durumdaki bireylerin gelişigüzel uyarılması, ve bunun sonucunda belirli bir gayeyi tahayyül edebilecek ve hareketlerini bu amaca –fırlatılacak bir disk ya da savaşta atılacak bir silah– yönlendirebilecek olma –ki klasik heykele yaşam veren budur– durumundan fazlaca uzaklaşması.

Tutma ve bırakmanın, gerinme ve işaret etmenin yeni tarzlarını tercüme eden, eylem ile eylemsizlik arasındaki sonsuz geçiş aşamasını araştıran Rodin’in çalışma pratiği, antik dönemi konu alan dergilere modern nevroz ve bunun simetriği olan, uzanmış yatan güzel bedenler ve eylemin enerjisiyle gerilmiş bedenlere duyulan nostalji üzerine nice tez malzemesi sundu. Plastik sanat, artık Akademik vaizlerin ya da Yunan özgürlüğü aşıklarının anladığı anlamda, biçime dair herhangi bir idealin muhafaza edildiği yer değildir. Bundan böyle bu sanat, bütün bir yüzyılın karşı-tezini ortaya koyduğu modern yaşamla aynı ritimde yürümektedir. Plastik biçim artık şiir biçimindeki hikâyeye tâbi değildir, ancak mekân üzerindeki hakimiyetini de artık şiirin zaman üzerindeki hakimiyetinin karşıtı olarak sunmamaktadır. Drama ile plastik biçim, renkli yüzey ile yontuya has hacim, birbirinden özerklik kazanmak şöyle dursun, hareketi ortak bir ilke olarak benimsemişlerdi. Hareket, o sırada, plastik dramatik biçimlerden oluşan yeni sanata, yani sinemaya da adını veren şeydir. Rodin’deki sinematizm ile mekanik olarak çoğaltılabilen sanatlar arasındaki ilişki, şüphesiz çelişkili bir ilişkidir. Géricault’da, ön ayakları gerideyken arka ayakları ileride duran

atların duruşunu eleştirmek için fotoğrafın kanıtına yaslananlara karşı heykeltıraş, sanatın hakikatiyle yanıt verir. Ancak burada öne sürdüğü sav manidardır: Yalnızca ressam hakikati ifade eder, çünkü hareketin bir fazını değil, olduğu gibi hareketi tasvir eder. Yalnızca ressam gerçeğe sadıktır, çünkü “gerçekte zaman durmaz.”²¹¹ Ressam fotoğrafçıya üstündür, ancak ressam bir sinematograf da olduğu ölçüde. Plastik sanatın, fotoğraftan daha büyük ölçüde sadık olduğu ideallik, bundan böyle oluşa ait bir idealliktir. Oluş, ruhun itkisi ile malzemenin geçirdiği başkalaşımların birbirine tam anlamıyla özdeş oluşudur, ve daha hatasız somutlaşmasını hareket ve ışık arasındaki karşılaşmalarda bulur.

Praglı genç şairin bu karşılaşmayı övmekte olduğu 1902 yılında, onun doğduğu şehirde Ayrılıkçı bir sanatçı tarafından üstadın yapıtlarının sergilenmesi –ki çok büyük bir beğeniyle karşılanacaktır– için hususi bir pavyon inşa edilmesi, tesadüfi değildir. Şairin metni, aslında, “izlenimci,” “sembolist,” “dışavurumcu veya kendisine her ne ad verirse versin, bütün bu sanatçıların, ister ruhsal yaşamın dumanlı doruklarını isterse bilinçdışı yaşamın kasvetli dramını resmetsin, ister seçkinlerin evlerinin soyut dekorasyonunu tasarlasın isterse anarşist dergilerde toplumsal kavgayı yüceltsin, çoğu kez birbirine yakın, hatta bazen de aynı kişilerden oluşan bu sanatçıların tümünün, Rodin’in yapıtında bu yeni ideallığın tam anlamıyla somutlaştığını hep birlikte gördükleri bir zamanı haber verir.

211 Auguste Rodin, *L'Art: entretiens réunis par Paul Gsell*. Paris: Grasset, 1911, s. 63.

10. Tapınağın Merdiveni (*Moskova-Dresden, 1912*)

Sahne, çağımızdan sekiz yüzyıl önce Mısır'da geçmiş olmalıdır; Yunan tarihçisi hikâyeyi bizim için kaydetmiştir: dinin azizler aziziyle tanıştırılıp, “Görünümler Evi”ne buyur edildiğinde, mezarı andıran bir tahtın üzerinde oturmakta olan esmer tenli güzel bir kraliçe görür, kraliçenin hareketleri, tiyatronun hakiki kökeni ve esası olan mukaddes hareket sanatını, modern çağın “tiyatro oyunları”nın büsbütün unutturduğu ve saptırdığı o sanatı yansıtmaktadır:

Her kıpırdanışında ritimleri bir uzvundan diğerine geçiyor ve öylesine rahatça değişiyordu ki; sinisini dolduran düşünceleriyle bizi öylesine bir dinginlikle azat ediyordu ki; öylesine bir vakar ve güzellikle kederini ifade etmekte nazlanıyordu ki hiçbir hüznün onu incitemez gibi görünüyordu bize; bedenindeki ya da yüzündeki hiçbir kıvranış ıstırabın onu ele geçirdiğini düşünmeye sevk etmiyordu bizi; tutku ve acıyı hiç durmadan avcunun içine alıyor, nazıkçe tutuyor ve sakince inceliyordu. Kolları ve elleri bazen, ince, ılık bir fiskiye gibi yükseliyor, sonra kırılıp o tatlı solgun parmaklarıyla bir köpük gibi kucağına dökülüyordu. Mısırlılar'ın bu sanatının başka örneklerinde de aynı ruhun bulunduğu şahit olmuş olmasam, bu sahneyi sanatın bize âyan oluşu addedebilirdim. “Gösterme ve perdeleme sanatı” adını verdikleri bu şey bu ülkede öylesine büyük bir manevi [ruhsal] kuvvettir ki dini inançlarında önemli bir rol oynar.

Bu sanat sayesinde cesaretin gücüne ve zarafetine vâkıf olabiliriz, çünkü onların bir törenine tanık olup da madden ve manen [bedenen ve ruhen] teselli bulmamak imkânsız.

İnsanı sırlara vâkıf kılan (*initiatique*) bu karşılaşmanın öyküsünü Herodot'ta aramak boşunadır. Böyle bir sahne, Edward Gordon Craig'ın imgelemi dışında hiçbir yerde vuku bulmuş değildir.²¹² Yazar, 1908 yılında Londra'da yayımladığı *The Mask* [Maske] dergisinin ikinci sayısında, geleceğin tiyatrosunun ilkelerini açıklığa kavuşturmak için efsanevi bir eski çağ dolambacına başvurmaktadır. Güzel kraliçe bir efsaneyi örneklendirir: Tiyatronun hakiki kökenine ilişkin efsanedir bu. Tiyatro sanatının, karakterleri örnek anlatısal durumlara yerleştiren ve aktörler tarafından temsil edilecek olan “piyes”lerin yazımından ibaret olmadığını bize öğretir. Tiyatro her şeyden önce hareketlerden, mekân içerisinde çizilen biçimlerden oluşur. Bu biçimlerin tasarladığı şey, tanımlı duyguların anlaşılır ifadesi değil, görülmeyen şeylerin gücüdür. Perdelenmeden gösterilmesi mümkün olmayan bu şeylerin görünmez olmasının nedeni, Aydınlanma çağında sanıldığı gibi, ruhban sınıfının gerçeği gizem perdesi (*voile*) ardında kitlelerden gizlemesi değil, Schopenhauer ya da Nietzsche'nin çağında keşfedildiği gibi, bizzat varoluşa dair hakikatin, bireysel olmayan yaşamın büyük fonu üzerinde münferit yaşamların sahnesini görünür kılan “Maya'nın peçesi”nde (*voile*) mevcut oluşudur. Teb şehrinin “Görünümler Evi”ndeki kraliçe, aynı anda bir mezar olan bir tahtın üzerinde oturmaktadır. Kederini, varoluşun kederini, sakince inceleyebileceği ve zarıf bir biçimde oynayabileceği bir şeymiş gibi ellerinin arasında tutar. Hareketleri, bir emri yerine getiren ya da duyguları ifade eden bir bedene ait değildir de, sanki yükselen, kırılan ve yere dökülen bir su sütununun cansız, amaçsız ve duygudan yoksun hareketine eşdeğerdir. Yaşama sunulmuş bir şarkıdır hareketleri, ama ziynetini kendi karıştırdan, ölümün güzelliğine bürünmüş olmaksızın ödünç alır.

212 Edward Gordon Craig, “The Actor and the Über-marionette,” *The Mask* 2. Londra (Nisan 1908). Yeniden basım Franc Chamberlain (der.), *On the Art of Theatre*. New York: Routledge, 2009, s. 40.

Teb şehrinin bu tanrıçasına doğrudan çağdaş bir yüz vermemizde bir sakınca yoktur. Bu tanrıçanın söz konusu edilmesi, bir zamanlar Edward Gordon Craig'ın yaşamını paylaşmış olan Isadora Duncan'ın sanatına bir nazire olsa gerektir. Berikinin tanrıça Isis'in adını kendi ismi olan Dora'ya eklemesi boşuna değildir. Kendisi de Yunan vazolarında, her tür anlatsal entrikadan temizlenmiş bir dansın soylu figürlerinin sırrını keşfetmeye girişmiş, bedenlerin özgürce kullanımını, kutsal bir törenin yerine getirilmesiyle özdeşleştirmişti. Gelgelelim bir torsonun hareketlerinde özgürce nefes alıp veren bu düşünce, sükunet içinde müşahade edilen bu acı, bir uzuvdan diğerine ya da bir kastan diğerine bu sürekli geçiş, fışkıran ya da yere dökülen suyun düzenli hareketine eşdeğer olan bu insan jestleri, hareketsizliğe benzeyen bu hareketin ve ölümün güzelliğine eş olan yaşamın zarafeti, bütün bunlarda daha uzak bir kökeni keşfetmek zor değildir: Mısır'ın dans eden kraliçesi, Yunan tanrıçasının sükunet içindeki heykelidir; Winckelmann tarafından taklit edilen, ancak Nietzscheci prizma içerisinden görülen; içerisinde Diyonizosçu ıstırap ile Apolloncu sükunetin birbirine eşitlendiği o dalgaları ya da fışkıran suyu mekâna yayan canlı bir heykeldir bu.

Winckelmann'ın Apolloncu Yunan'ı ile Nietzsche'nin Diyonizosçu Yunan'ı arasındaki bu çakışma, hem sanatın hem de tiyatronun kurucu efsanesini sunar. Craig'e göre sanat, görünmez olanı, onu perdeleyen örtüyü (*voile*) muhafaza ederek görünür kılan şeydir. Sahici tiyatro, mekânı ve bedeninin mekân içerisindeki hareketlerini organize etmek yoluyla bu sanat fikrini gerçekleştirir. Bunun için, bu duyularla algılanabilen sunumun bütün araçları tek bir düşünceye kesin olarak uymalıdır. Alışlageldik kullanımda tiyatro adı verilen şey bu zorunluluğu yerine getirmekten bir hayli uzaktır. Görünmez olanın görünür biçimde belirmesi, hem hantal hem de bir o kadar inatçı olan bir aracıya, oyuncunun bedenine tâbidir. Onun kişiliğinde canlı beden, şiirin sözcüklerinin anlattığı şeyin görülmesini ve hissedilmesini sağlayan bir araca dönüşür. Bu nedenle bu sözcüklerin kendisini, oyuncunun icra etmekle yükümlü olduğu karakterlerin mahrem duygularının ifadesi

olarak ele almak gerekir. Sahnede kendi düşünce ve duygularını görmek için can atan bir halkın kanaati, sanatın gücünün ifadenin gücüyle özdeşleştirilmesine yol açar. Oysa gerçek bunun tam tersidir: beden in ifade yüklü mimiği sanat tekniği olarak kullanılmak için yaratılmıştır. Sanat tekniği, sanatçının kendi düşüncesini ifade etmek için kendinden emin bir şekilde kullanabileceği bir malzeme talep eder. Sanatçı, bir başkasının düşüncesini ifade etmek için gereken kesinlikten yoksundur. Gelenek bu eksikliği bir meziyete çevirmiştir gerçi. Aktörün kendine özgü icrası, oynadığı karakterin yaşamına kendisinin o anki duygu ve hislerini katması daima coşkuyla karşılanır. Oysa sanatı karşıtına dönüştürmek demektir bu: Varoluşun derin zorunluluğunu maskeleyen bu rastgele “hisler”in, perdelenmemiş bir biçimde sunulmasıdır. Duyguları dışı vuran mimik, sanat için değil, itirafname için yaratılmıştır. “Oyuncunun bize sunduğu şey bir sanat yapıtı değil, bir dizi rastlantısal itiraftır.”²¹³ Tiyatronun dinsel özünü, yani gösterme ve perdeleme sanatını, perdeyi gösterme sanatını, hakikati asıl biçiminde, yani perdenin göze batan varlığı biçiminde teşhir etme sanatını yeniden keşfetmek için, bu tiyatronun yerle bir edilmesi şarttır.

Öyleyse sahne sanatını onarıp aslına döndürmek için şiir sanatı ile insan bedeninde ortak olan şeyi, yani sözcüklerin kullanımının etrafında gayet doğal olarak oluşan düğümü çözmek gerekir. Şiirin gücünü ifade etme görevini oyuncuların icrasından beklemek, bu gücü ortadan kaldırmak anlamına gelir. Şiir peçeyi kendi yordamınca, kendine özgü malzeme aracılığıyla kullanıma koyar. Bu malzeme ancak ve ancak sözcüklerdir. Sözcükler, şiire özgü hissedilir mekânı –onun peçesini– yani “hayal gücü” adı verilen şeyi tanımlar. Şiirin gerçekliği, onun aynı anda hem gösterdiği hem perdelediği şey, sözcüklere musallat olan görünmez kuvvetlerdir; herhangi bir insani biçimi, ne yaşı ne de belirli bir yeri olmayan hayaletlerdir bunlar.²¹⁴ Macbeth’in hikâyesi, bir

213 Edward Gordon Craig, “The Actor and the Über-marionette.” *On the Art of Theatre*, s. 29.

214 Craig, “On the Ghosts in the Tragedies of Shakespeare,” a.g.y. içinde.

adamı ele geçirerek hipnoz durumuna sürükleyen hayaletlerin hikâyesidir. Ancak son sahnede bu durumdan kurtulup, gözlerinin önünde birbiri ardı sıra dizilen gerçeklere hiçbir anlam veremeden, rüyasının anlamını aramaya girişir. Şiir, kendi usulünce, iki ayrı duyuşal dünya, birbiriyle türdeş olmayan iki ayrı mantık arasındaki ilişkiyi ortaya serer: bir yanda Maya'nın peçesi olan gerçekliğin –karakterler arasındaki ilişkilerin– mantığı, diğer yanda karanlık güçlerin hakikatini tercüme eden rüyanın mantığı. Hayal gücünün düzeninde bu ilişki, nedensellik zincirindeki çelişkiye tercüme olur: Hırs ve cinayetlerden oluşan bir hikâyenin gerisinde, iki insanı kendi alevleri içinde yok eden karanlık gücün marifeti yatar.

Şiirde varolan bu güç korunmalıdır ki tiyatro kendi gücüne kavuşturulabilsin. Çünkü tiyatro, hayal gücüne dayalı bir sanat değil, görünür olana, duyuşlarla algılanabilen varlığa dayanan ve türdeş olmayan gerçeklikler arasındaki ilişkiyi ortaya koyabilmek için kendine has araçları kullanması gereken bir sanattır. O halde, şiiri, görünür varlığın düzenine tercüme etme görevini hanidir oyuncunun bedenine emanet etmiş olan yanlış anlamaya bir son vermek gerekir. Çünkü şiirin bu şekilde “ete-kemiğe bürünmesi,” şiirin bizzat ruhunu oluşturan, duyuşlarla algılanabilen iki farklı dünya arasındaki gerilimin ortadan kalkmasına yol açmıştır. Canlı beden bu gerilimi kendi biricik mantığına indirger, ki bu mantık, ruhun tutkularının bedenın duyuşlarına tercüme edilmesidir. Oyuncunun bedeninin Macbeth'in hipnozunu ne şekle soktuğu malumdur: onu, karısının hırsları yüzünden yoldan çıkan, derken pişmanlık ve halüsinasyonların içini kemirdiği cesur bir askerin hikâyesine çevirmiştir. Şiir sanatını tiyatro sanatıyla birleştirmek isteyen oyuncunun bedeni, her ikisini de yok etmiştir.

O halde yorumcu-oyuncunun dolayımını ortadan kaldırmak gerekir. Şiirin ruhunu meydana getiren görünmez güçlerin ağırlığını sahnede göstermek için tiyatro, görünmez olanı göstermeye yarayan araçlarını, Teb şehri tanrıçasının jestlerinde örneği görülen şeyi devreye sokmalıdır. Bu araçlar kolaylıkla teknik bir düzeneğe indirgenir:

“*über-marionette*” [üst-kukla]. Craig bu fikri, daha o zamandan yeni dramatik şiiri emsali görülmemiş bir icracıya, müzelerdeki balmumu figürleri andıran android’e emanet etmeyi savunmuş olan Maeterlinck’ten almış olabilir. 20. yüzyıl rejî (*mise-en-scène*) tarihinde bu fikrin ne gibi sonuçlara yol açacağı malumdur. *Übermarionette*, canlı bedenın ataletinden ve ifade yüklü bedenın yeknesaklığından bütünüyle kurtulmuş, bütünüyle sanatçının emrine amade, tam anlamıyla bir teatral beden olacaktır. Ancak *übermarionette* yalnızca teknik bir icat değildir. Aktörün yerine geçecek olan büyük bir kukla da değildir. Aynı mimetik işlevi yerine getirecek olduktan sonra, canlı bedeni, ipe hareket ettirilen bir kuklayla ikâme etmenin hiçbir anlamı yoktur. Sembolist sanat meraklılarında tutku uyandıran halk tiyatrosunun kuklaları da, tıpkı kendilerine verilen “karakter”i oynayan oyuncular gibi, tiyatro sanatında bir yozlaşmayı ifade eder. *Mimesis*’in büyüsunü tazeleyecek yeni bir aksesuar icat etmek değildir mesele. Kuşkusuz Craig, 1906 Dresden Uygulamalı Sanatlar sergisi için bir dönem *übermarionette*’lerden oluşan bir tiyatro yaratmayı ciddi olarak düşünmüştü. Proje gerçekleşmedi, fakat *übermarionette*, esasında, ahşap ya da metalden yapılmış bir düzenek değil, tiyatroya dair bir fikirdir; kökensel tiyatro –tapınağı yeniden kurmaya ilişkin bir fikir. *Übermarionette*, Teb şehrindeki putun varisidir. Kimilerinin dünyevi varoluşu yeniden ilahi bir niteliğe büründürmeye elverişli özellikleri bulmak için başvurdukları o yeniden keşfedilen antik döneme aittir. Craig’in bu putun aldığı yeni biçime Almanca bir ad vermesi de boşuna değildir. Ona *übermarionette*, der. Üst-kukla, kuklanın ötesidir, tıpkı Nietzsche’nin üst-insanın, insanca-pek-insanca’nın ötesi olması gibi. Teb tanrıçasının efsane düzeni içinde örneğini sunduğu şeyin sahne fikrine tercümesidir: “ölümün güzelliğı”ne bürünmüş olan yaşam, acıyı bir bedenın ifadelerinde dışa vurmak (*mimer*) yerine, avcunun içinde tutan jestin gücü.

O halde üst-kukla, bir aksesuardan çok bir fikirdir. İfade yüklü oyuncu bedenının devreden çıkarılmasına ilişkin bir fikirdir bu. Bu beden birçok farklı unsura bölünmelidir. Bu bölünmeyi gerçekleştir-

menin çeşitli yolları vardır. Bunların en basiti, sahnedeki eylemi, maske takmış bir dansçıya emanet etmektir. Böylelikle bedenın canlı icrası, maskenin temsil ettiği kimlikten ayırır, hele de aynı *icracının* birden çok maske takabileceğini düşünürsek. Maskeli dansçının icrasının, sahne gerisinde gizlenmiş bir oyuncu ve şarkıcının söz ve müziğine eşlik ettiği durumda, bu ayrışma bir kat daha artar.²¹⁵ Böylece üst-kukla, Diderot'nun öngördüğünden daha radikal bir mesafe tanımlar. Diderot duyguların ifadesini, ifade gücünü optimal düzeye çıkarmak için karakterini denetlemek zorunda olan hesapçı bir oyuncunun zekâsına emanet ediyordu. Craig içinse bu birleştirici işlev, yalnızca rejisöre aittir. Oyuncu/dansçıya kendi imajını, tiyatro sahnesinin oluşturduğu mimari bütünle uyumlu olacak biçimde idare etmesi için buyruk veren kişi rejisördür. Üst-kukla, heykelle ve heykelin içerisinde kendine ait bir yere ve bir yaşama kavuştuğu mimari mekânla yakınlaşmış teatral bir bedendir. Çünkü tiyatro sanatı her şeyden önce arkitektonik bir niteliğe sahiptir. Tiyatronun kutsal bir tören oluşu, mekânsal bir organizasyon olması ölçüsündedir. Mekân içerisindeki çizgilerden, hareketlerden ve ışığın yarattığı etkilerden meydana gelir. Sözcüklerin anonim gücünün eşdeğeri, hareket halindeki bir çizgidir. Tiyatro sanatının esasını oluşturan şey budur. Buradan bu sanatın ne sözcüklere ne de bedenlere ihtiyaç duymadığı sonucu çıkarılmamalıdır. Ancak sözcükler ve bedenler de, diğer şeyler gibi, bu sanatın malzemelerini oluşturur, ve tıpkı onlar gibi, hareket halindeki çizginin görsel uyumuna tâbidir. Tiyatro “oyunları” diye bir şey yoktur. Birbirine dönüşen ve birbiriyle iç içe geçen sahneler, mimari bileşimler, silüetler ve ışık oyunları vardır yalnızca.

Valéry ünlü bir yazısında, *Un coup de dés* [Zar Atışı]'nın tashihten geçmiş metnini elinde tutan genç şairin duygularını dile getirir. İlk kez olarak, “mekânın (*l'étendue*) konuştuğu, rüya gördüğü, zamansal

215 Craig'in öngördüğü çeşitli çözümlerin analizi için bkz. Hana Ribı, *Edward Gordon Craig—Figur und Abstraktion*, Bâle: Theaterkultur Verlag, 2000; s. 54. Ayrıca bkz. Irene Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor*. Carbondale: Southern Illinois Üniversitesi Yayınları, 1987.

biçimler peydah ettiği” bir durumla karşı karşıya olduğunu söyler bize.²¹⁶ Ne var ki mekânın bu rüyası, Mallarmé’nin şiirinin anlattıklarını görselleştirmekle sınırlı kalır. Harflerin sayfa üzerindeki dağılımı, sağa doğru yatık olarak basılan sözcükler aracılığıyla, kuşkunun araya sızmasına naziredir, yahut düpedüz bir geminin ya da Büyük Ayı’nın biçimini taklit eder. Craig ise başka bir şey önermektedir: şiirin anlattığı şeyi çizgiler aracılığıyla taklit etmek değil, şiirin sözcüklerinde ortaya çıkan dile getirilmemiş gücü, mekânın diline tercüme edecek bir biçimsel aygıt icat etmek. Sahnenin kendisi bir yüz gibi ele alınmalıdır. Bu yüz, zarfının ardında gizlenen herhangi bir duygunun ifadesi değildir. Birbiri ardına gelen veçheleri sunar: mekânsal dağılımlar, ışığın durumları, zamanın duraksamaları. Böylece Maeterlinck’ten bizzat şeylerin, dramının oyuncularını olacağı bir tiyatro fikrini ödünç alan Craig, dört bölümden oluşan, *The Steps* (Basamaklar) adını verdiği bir dramayı görsel olarak tasarlar.²¹⁷ Oyun “kişisi,” aslında, 20. yüzyılın mizansenlerinde büyük bir üne kavuşacak olan o mimari unsurdur: bir merdivenin basamakları. Cinayet ve tutku üzerine kurulu kraliyet entrikalarına dekor oluşturan o törensel merdivenlerden biri değil de, yoksul mahallelerde iki katı birbirinden ayıran basamaklar gibi, iki duvar arasında sıkışmış bir merdiven. Yeni türde bir karakterdir bu merdiven: Konuşmaz, farklı seviyeleri ya da ruh halleri (*mood*) vardır, Craig bunları bir günün vakitlerini ve yaşamın çağlarını çağrıştıran dört sahneye tercüme eder. Mekânı dolduran ve bu ruh hallerine dahil olan silüetlerin başında, merdivenin ayağında, ışık içinde oynayan üç çocuk gelir; onun deyişiyle, Afrika’daki bir nehirde su aygırlarının üzerine tünemiş kuşlara benzeyen bu çocuklar, dalgaların hafif hışırtısını andıran sözcükler telaffuz etmektedirler. Ardından, merdiven uykuya daldığında, yukarı planda ateşböcekleri gibi dönüp duran gençlerin halayı, yakın plandaki dans eden toprağın kıvrımlarına sirayet eder. Yıllar sanki ağırlığını merdivenin üzerinde hissettirmeyi başlamışçasına, üçüncü bölümde sahne

216 Paul Valéry, *Variété. Oeuvres*, cilt I. Paris: Gallimard, 1957, s. 624.

217 E.G. Craig, *Towards a New Theatre. 40 Designs for Stage Scenes with Critical Notes by the Inventor*. Londra, Toronto: Dent and Sons, 1913, s. 41-47.

kararır: dans eden toprağın kıvrımları bir labirente dönüşmüştür; bir adam, merkeze varmaktan ümidi kesmiş bir halde, hareketsiz durur, bu sırada bir kadın merdivenden aşağı iner, dramaturg bize onun adama ulaşip ona labirentin ipini verip vermeyeceğini söyleyemez. Çünkü dramaturgu ilgilendiren şey, insan silüetlerinden çok merdivenin yazgısıdır; merdiven, tıpkı Maeterlinck'in oyunlarındaki pencere ya da lambalar gibi, birbirini arayan bir adam ve bir kadının yaşamından daha engin ve daha yüce bir yaşamla titreşir. Gecenin hüküm sürdüğü kapanış sahnesi de bunu anlamamızı sağlar. Burada üç mekân birbirinden ayrılmıştır. Merdivenin ortasındaki bir basamakta, "hayat yolu"-nu zıt yönlerle doğru kat etmekten yorgun düşmüş bir adam, bir çiftin gölgesini belli belirsiz sarmalayan alt platformun karanlığı ile Teb tanrısının jestlerini andıran bir şekilde birbiri ardına yükselen iki ışık fışkiyesinin bulunduğu üst teras arasında, bir paravanın karşısında tek başına durmaktadır.

Craig *The Steps*'in sözlü tiyatrodan kendisini ayıran sessiz tiyatroya dahil olduğunu söyler. Henüz geleceğe ait bir tiyatrodur bu. Henüz kâğıt üzerindeki dram, dört çizim ve bunlar üzerine birkaç sayfalık yorumdan oluşmaktadır. Aynı derleme bize herhangi bir entrikayla ilgisi olmayan birtakım sahneler de sunar: sözgelimi, *The Arrival* [Gelen] –ki gelenin kim olduğunun pek önemi yoktur– ya da karla boğuşan bir insan silüetinin görüldüğü *Study of Movement* (Hareket Etüdü). Burada sahne tasarımcısı kendi kendine, "acaba kardan vazgeçip yalnızca adamın jestlerine mi odaklanmalı?" diye sormadan edemez, ama bu durumda adamı da çıkarıp yalnızca hareketlerin kalması daha iyi olurdu, hatta en sonunda, hiçbir şey olmasa daha iyi olurdu diyerek kendisine itiraz eder. Fakat geleceğin tiyatrosunun bu yalıtılmış sahneleri, aynı zamanda halihazırda, piyeslerin temsili olarak tahayyül edilen tiyatronun başlı başına dönüşümü için bir model ortaya atar. Craig'in defterinde bu sahnelerle ilişkin çizimler, mevcut repertuvar da yer alan oyunlara ilişkin mizansen önerileriyle iç içe geçmiştir. Su aygırının sırtındaki kuş-çocuklar, *IV. Henry* için önerilen bir sahne

tasarımında yeniden karşımıza çıkar: sahne tasarımcısı çadırları ve savaş meydanını arka plana itmiş, yakın plana oyuncuların telgraf tellerine konan kırlangıçlar gibi üzerine tüneyeceği bir inşaat iskelesi yerleştirmiştir. Benzer şekilde, *The Steps*'te sahnelerin merdivenin etrafındaki dağılımı ise, *Jules Cesar*'ın bir sahne tasarımında yerini alır: Marc Antoine tek başına basamaklarda dikelmektedir, onun arkasına yukarı katta Roma halkının oluşturduğu kalabalık, en alt basamakta ise işbirlikçiler toplanmıştır. Diğer tasarlarda ise, labirentteki yalnız adam, katil Macbeth'e dönüşür: şatonun yüksek kuleleri yanında ezilmiş, ve sonsuz gibi görünen bir koridorun labirentine gömülmüş, ufak bir silüet. Çizimler birbirini izler: Geleceğin tiyatrosu değil, ancak Craig'in fikirlerinin, tiyatro piyeslerinin sahnelenmesiyle uğraşan bir geçiş dönemi sanatı olan rejiiye [mizansene] (*mise-en-scène*) uyarlanmasını öneren eskizlerdir bunlar; aynı zamanda, sahne tasarımcısının kendine ait bir tiyatrosu olmadığı, tiyatro yöneticileri de kendi sahnelerini onun emrine sunmadığı için, defterlerde biriken eskizler.

Gelgelelim bu durumun birkaç istisnası vardır. Kimse ona bir tiyatro emanet etmezse de, repertuvardaki yapıtların temsilinde onun tiyatro fikrini kullanmayı teklif eden birileri çıkar. Floransa'da Duse, Ibsen'in *Rosmerler*'ini, görünmez olanın şiiri olarak ele alınabilecek o "gerçekçi" oyunlardan birini sahneye koymaya hazırlanmaktadır. Constantin Stanislavski ise Moskova Sanat Tiyatrosu için Craig'den tiyatronun başyapıtı *Hamlet*'i, "eylemde bulunmadığı için yaşamaya zaman bulan" adamın dramını sahneye koymasını ister ondan. *Hamlet*'i sahneye koymak, en başta bu "eylemsizliği" sahneye taşımak demektir. Rejisörün tespit ettiği birinci ilke, oyuncular hayrete düşürür. Stanislavski oyuncular gerekli ses tonunu, yürüyüşü, aksesuarlarına varıncaya dek bulmak üzere yetiştirmiştir; öyle ki böylece kendilerine verilen her bir karaktere sınıksız sarılabilecek, o karakteri harekete geçiren nedenlere, onun ait olduğu çağa, ve içinde yetiştiği ortama tam anlamıyla nüfuz ederek onun hissedilir hakikatini seyircilere aktarabileceklerdir. Craig ise, bu oyunculara daha baştan, prodüksiyonun güçlüğüne "ne yapıl-

ması gerektiğinden çok, ne yapmamak gerektiğinde yattığını”²¹⁸ açıklar. Yapılmaması gereken şey, Shakespeare’in metnini içselleştirmektir (*incarner*). Bir şiir olarak Shakespeare’in metni kendi içinde yeterlidir ve sahnelenmeye hiç mi hiç ihtiyacı yoktur. Buna karşılık sahnede, dramanın sözcükleri, drama sanatçısının plastik biçimlerle, renkler, hareketler ve ritimlerle birleştirerek kendine mal ettiği bir malzemedendir. Fakat Craig, Shakespeare’in metnine ne tek bir kelime ekler ne de ondan tek bir kelime eksiltir. Fakat metni, bir ses tonu, bir renk, bir hareket vermenin gerekli olduğu sözcük dizilerine dönüştürür. Buradan metnin ne olduğunun fark etmediği, ve yalnızca dekoratif bir bahane sunduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Sahnede var edilmesi gereken şey, *Hamlet*’in ta kendisidir. Fakat –ki bu noktada Craig, Mallarmé ve Maeterlinck ile hemfikirdir– *Hamlet*, babasının öcünü almak isteyen bir prensin hikâyesi değildir. *Hamlet* bizzat şiirin ruhudur; şiirin sıradan gerçekliğe tezat olarak sunduğu ideal yaşamdır. *Hamlet*’i sahnelemek, hem şiirin gerçekliğini hem de onun öteki gerçeklikle, yozlaşmış tiyatroyu besleyen iktidar ve entrikalara, suç ve intikama dair gerçeklikle olan çatışmasını sahneye koymak demektir. “Tiyatroda canlı olan ne varsa, tiyatroyu ezmek isteyen ölü gelenekle mücadele halindedir *Hamlet*’te.”²¹⁹ Bu yüzden *Hamlet* ile dünyanın geri kalanı arasında en ufak bir fikir birliği, en ufak bir uzlaşma ihtimali olmamalıdır. O halde Craig’in rejisi, gerçeklik düzeylerini, farklı hissedilir dünyaları ve bu dünyalar arasındaki geçiş ya da engelleri inşa eder. Bir figürü yalıtarak bütün diğerlerinin ölçütü haline getirir. Floransa’da sahnelenen *Rosmerler*’in rejisinde Rebecca West’in figürünün yalıtılması da

218 *Hamlet*’in rejisinin hazırlanmasıyla ilgili röportaj notları. Müsveddenin büyük kısmı Laurence Senelick, *Gordon Craig’s Moscow Hamlet. A Reconstruction* (Westport: Greenwood Press, 1982) içinde yer almaktadır. Rejimin analizi için bkz. Arkady Ostrovsky, “Craig monte Hamlet à Moscou,” Marie-Christine Autant-Mathieu (der.). *Le Théâtre d’Art de Moscou. Ramifications, voyages*. Paris: CNRS, 2005, s. 19-61 ve Ferruccio Marrotti, *Amleto o dell’oxymoron, studi e note sull’estetica della scena moderna*. Roma: M. Bulzoni, 1966.

219 *Hamlet*’in rejisinin hazırlanmasıyla ilgili röportaj notları, Bibliothèque des Arts du spectacle, Ms B 25.

zaten bu ilkeye dayanmaktaydı: Beriki artık ne bir muhteristir, ne de günahın ağırlığı altında ezilmiş bir kadın; o, içinde gerçek yaşamdan mahrum edilmiş “canlı varlıklar”ın kıpırdandığı Rosmer’in “gölgeler evi”ne açılan yüksek pencereye uzanmış, yaşamın figürüydü; büyük olayları haber veren bir Delfos kahiniydi.²²⁰ Aynı şekilde Hamlet de kararsız bir adam değildir. Şiirin gücünün temsilcisidir o; oyunun merkezî eylemi de, onun iktidarın entrikasının yanıltıcı gerçekliğiyle –ki tiyatronun yanıltıcı gerçekliği bunu taklit eder– yüzleşmesinden başka bir şey değildir.

Bu yüzleşmeye görsel eşdeğerini verebilmek için, teatral dramı yaratmaya elverişli “Hamlet” portresini Shakespeare’in metninden başka yerde aramaya girişir. Onu bulduğu yer, Danimarka prensini değil, Sultan Süleyman’ı resmeden, XVI. yüzyılda meçhul bir sanatçı tarafından yapılmış bir gravürdür. Gravürün merkezinde sultan, başında tacı, iki sfenksin süslediği bir sundurmanın altında “zarif bir biçimde” uyumaktadır. Solda, aynı sultan, çalışma masasında oturur vaziyette gösterilmiştir. Geride, görüşme odasının arkasında bir tarafta bir çift, diğer tarafta saray erkanından üç kişi, diğer odalardaki karakterlerin hummalı koşturmacasından, “düşüncesiz, geveze sohbeti”nden, “paldır-küldür hareketlerinden” ve “eski kafalı vecizelerinden” bihaber olan sultanın sükunetini bozmadan, sessizce konuşmaktadırlar. Craig bize burada uyumakta olanın Hamlet’in ruhu olduğunu söyler; Hamlet *rolünü* pekâlâ “yan oda”nın gürültüsünde bırakabilirdi.²²¹ Dramı doğurması gereken, uykudaki prensin bu portresidir. Öyleyse, Craig’in tahayyül ettiği biçimiyle dram, kâh uyuyan, kâh masasına oturup çalışan, kâh rüyaya dalan bir adamın monodramına indirgenebilir. Bu

220 Isadora Duncan, *My Life*. New York: W. W. Norton & Co., 1955 [1927], s. 144. Laura Caretti, “Rosmer’s House of Shadows: Craig’s Designs for Elenora Duse.” Beate Burtscher-Bechter, Maria Deppermann, Christie Mühlegger ve Martin Sexl (der.). *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*. Kongressakten der 8. International Ibsen-Konferenz. Frankfurt-am-Main: Peter Lang, 1998; s. 51-69.

221 E. G. Craig, “The True Hamlet.” *The Theater Advancing*. Boston: Little Brown & Co., 1919, s. 270.

nedenle, hissedilir dokunun, her karakterin ve her sahnenin gerçeklik kipinin ölçütü olarak Hamlet'in daima sahnede hazır bulunması zaruridir. Aslında tiyatrodaki Hamlet'in trajedisi, üç tonun hâkim olduğu ambiyansların hareketli montajı olmalıdır: Hamlet'in duygularının soyut tonu, entrikayı oluşturan olaylara özgü yarı-gerçekçi ton, ve entrikaya akılcı bir çerçeve kazandırmayı üstlenen karakterlerin realist tonu –bilge Polonius, akıl yürüten memurlar ya da bilgiç mezar kazıcılar. Hamlet'in diğer “karakterler”e göre yalıtılmışlığını daha iyi vurgulamak için Craig, Teb şehri tanrıçasının sahnedeki tezahürü olan “neşeli ölüm”ün plastik figürünün ona eşlik etmesini öngörür. Melankolik değil, coşku dolu bir tonda okunması gereken ünlü monolog sırasında bu figür omzuna asılı vaziyette durmaktadır. İcatlarının sağlam temeller üzerine oturduğuna Stanislavski'yi ikna edememekle birlikte Craig, hiç değilse iki dünya arasındaki çatışmaya dayanan bir görsel yapıyı kabul ettirmeyi başarmıştı. Açılış sahnesi, akli başında memurların karşısına, gri renkli yüksek paravanlardan –Craig'in büyük icadı olan şu *screen*'lerden– zar zor ayırt edilen hareketli bir hayaleti koymakla, bu çatışmanın tonunu ortaya koyar. Bu paravanlarla birlikte dekor, geometrik kazıklar üzerine oturtulmak yerine basitçe toprağın üzerine konan ve temsil boyunca yeri değiştirilebilen unsurlardan oluşan bir düzenek haline gelir.

Bir sonraki sahne Hamlet'i, gravürdeki Sultan Süleyman'ın konumunda gösterir: Yakın plandaki bir bankın üzerinde yarı oturur yarı uzanır bir vaziyette uyuklamaktadır. Onun arkasında, kral ve kraliçe, yarım daire biçiminde dizilmiş, altın varakla kaplı paravanların önünde, tahtlarında oturmaktadırlar. Omuzlarından altın sırmalı geniş bir manto dökülür. Bu manto avlunun tamamını kaplayacaktır. En azından, saray erkanının yarı gölge içinde parlayan altından şapkaları, onları belirsizce uzanan, yekpare bir altın kütlenin içinden seçmemizi sağlar. Kral ve kraliçeye yanıt verirken yüzlerine bakmayan ve onların sözlerinden anlamsız bir müzik dışında bir şey işitmeyen Hamlet ile sarayın avlusu arasında, devasa küplerden oluşan bir engel, iki dünyayı ya da iki “oda”yı birbirinden ayırır. Altına bürünmüş kitlede, uzanmış

yatmakta olan hayalperestin göz ardı ettiği gerçeklik görülebilir. Bununla birlikte, orada uykuyla uyanıklık arasında uzanan prensin rüyasını –ya da kâbusunu– da görmek mümkündür: hayali hayvanlarla dolu bir rüya. Zira Craig, Hamlet’in çevresinde yalnızca bir hayvanat bahçesinin figürlerinin kıpırdandığını görmeyi ister: Timsah kral, kurbağa Polonius, bukalemun ya da yılan Rosencranz ve Guildenstern... Kral da prensin kabusundaki figürlerden biri gibi konuşmalı –dev birer kısıpacı andıran kolları, ağzından metalik sesler ya da anlamsız homurtular gibi dökülen sözcükleri çiğneyen çenesiyle yarı hayvan yarı otomat bir varlık–, ardından da dağılıp giden bir rüya gibi bütün avluyla birlikte gibi karanlığa gömülerek, Hamlet’i bir başına, sanki sırf kendisi için söylediği bir monologla yerinden doğrulmaya terk etmelidir.

Zira iki dünya arasındaki gerilim aynı zamanda dilin farklı kullanımları arasındaki bir gerilimdir; durumlar hakkında akıl yürütmek için kullanılan bir dil ile, durumların duyularla algılanan dokusunu ortaya koyan ve birçok gerçeklik arasındaki gediği duyulur kılan bir dil arasındaki gerilimdir bu. Örneğin IV. Perdede, Ofelya’nın şarkısı, kimseye seslenmeyen, anlamsız bir dizi söz, saraylı kadınların söylediği madrigale karışan hafifçe uyumsuz bir müzik gibi sunmalıdır kendisini; kral ve Laertes –oyun içinde oyun oynayan karakterler– ise onun şarkısından birtakım imalar çıkarmak için gülünç bir biçimde birbirleriyle inatlaşırlar. Aynı şekilde, mezarlık sahnesinde Hamlet’in sesi de, taklit ettikleri bilge kişilerin sözcüklerine ve iddialarına burunlarını sokan iki mezar kazıcının kılı kırk yaran tartışmasının ortasında cehennemdeki Dante’nin sesi gibi tınlamalıdır. Bu yüzden sahne bir çukur olmalı, ve Hamlet, tıpkı lanetlilerin içine atıldığı uçurumun kıyısındaki şair gibi, bu çukurun kenarına ilişmelidir.

Şiir böylelikle, karakterlerin içselleştirdiği (*incarner*) bir metin olarak değil, çevreleyen ortam, çizgi, renk ve tonlardan oluşan hareketli bir mimari biçiminde sahneye konmuş olur. Ne var ki bu mizansene karşı çıkan bir başka mizansen daha vardır, Stanislavski’nin mizansenini. Ortam dekorunu tasarlama işini memnuniyetle Craig’e bırakmaya

razı olmuştur, fakat tıpkı Laertes ya da Claudius gibi o da, sözcüklerde bir duygunun işaretlerini okumak niyetindedir, ve oyuncularından canlandırdıkları karakteri içselleştirmelerini talep eder. Ayrıca içinde bireylerin ayırt edilmediği bir kitleye karşı tek bir gerçek karakter olmasına da itiraz eder. Polonius’a Craig’in hayvanat bahçesine uygun bir kabuk giydirmeyi kabul eder, ancak sahneye bir kurbağa değil, iyi bir aile babası ve basiret sahibi bir siyasetçi çıkarmak niyetindedir. Krala gelince, bir timsah değil, zorba bir düzenbazdır; Ofelya ise, Craig’in onu dönüştürmek istediği gibi bir sokak şarkıcısı değil, üst sınıfa mensup aşık bir genç kadındır. Craig her ne kadar oyunu plastik ve müzikal bir görüşe indirgemek istese de, reji defteri, belli bir karakterin yaydığı ya da maruz kaldığı “görünmez duygu ışıması”nın yönünü gösteren oklarla doludur. Sonuç olarak Sanat Tiyatrosunun sahnesinde ne bir çukur yer alacaktır, ne de “neşeli ölüm”. Yalnızca sahne tasarımcısının izini taşıyan birkaç sahne: açılış sahnesindeki yüksek paravanlar, sarayı kaplayan altın kitlesi, Hamlet’in Claudius’u faka bastıracağı oyunu sahneye koyduğu çukur, rüzgârda sallanan bir mızrak ormanının önünde Fortinbras’ın melek Mikail olarak görüldüğü son sahne. Bunun dışındayla oyun, rollerini oynayan oyuncularından ibaret olacak, Craig’in katkısı paravanların kullanımına indirgenecek, üstüne üstlük bu paravanlar perdenin açılmasından bir saat önce yerle bir olacaktır. Craig bütün bu olup bitenlerden “modern tiyatro”nun en yetenekli ve en hevesli sanatçılarının geleceğin tiyatrosunun Aydınlanma yıllarını beklemesi gerektiği sonucuna varacaktır. Moskova’daki *Hamlet*’in on dört yıl ardından tek bir oyun sahneye koyacaktır; yeni tiyatronun timsali olan, çünkü iki karakter üzerinden iki dünyayı karşı karşıya getiren bir yapıt, Ibsen’in *Kongs-Emnerne* [Tahtın Varisleri] adlı oyunudur: Veliht Haakon, yalnızca kral olmak ve halkını birleştirmek ister, çünkü iradeye ve tasarımlarına inanacak denli “budala”dır; diğer veliaht olan Skule ise, yetkisinden kuşku duyar ve Hamlet ya da Wallenstein gibi, harekete geçmek için kesin bir işaret bekler, çünkü “sabit bir amacın bir insan için pek az şey demek” olduğunda ısrarlıdır, bunun yerine “yaşamı bir

bütün olarak anlayıp tadına varmak” arzusundadır.²²² Kraliyet otoritesinin geçersiz kılınması bir yana, Danimarkalı izleyici bir piskoposun, bir liman antrepo-sundaki kasaları andıran mavi boyalı küplerin ortasında öldüğünü görmekten, Orta Çağ Norveç’inin bir İtalyan kampo’sunun havasına bürünüp, Fransız perdeleri, şark usulü kapılar, ve Japon fenerleriyle durumun kurtarılmasından pek hoşlanmayacaktır. Rejisör ise Floransa’daki minyatür tiyatrosuna ve “dünyanın üç büyük anonim sanatı”²²³ olan mimari, müzik ve hareketi birleştirme rüyasına geri dönecektir: sadece durmadan yer değiştiren, keman telleri üzerinde gezinen bir yay misali, sahnenin herhangi bir noktasına taşınabilen paravanların kanatları üzerinde oynayan projektörlerden oluşan bir dram. Bir aşağı bir yukarı hareket ederek mekânı hiç durmadan genişletip daraltan, ondan ihtiyaca göre yollar, platformlar ya da duvarlar meydana getiren paralelogram-prizmaların üst yüzünü oluşturacak olan düzgün karelere bölünmüş bir sahne.²²⁴

Birleştirilebilen öğelerin yer değiştirmesi ve ışık oyunları yoluyla sonsuz farklı biçime dönüştürülebilen bir mekân, tiyatro reformunun kalbini oluşturur. Moskova’da kışı geçirdiği sırada Rus bir sanat hamisi ona, Appia’nın “ritmik mekân”larından oluşan bir dizi çizimi gösterince Craig’in donakalması bu yüzdendir: kare bloklardan oluşan ve gölgeleri geniş basamaklar ve platformlar üzerine düşen yüksek sütunlar; düz çizgilerden oluşan alçak duvarların meydana getirdiği bir terastan meydana gelen, donmuş dalgalara benzeyen “tepelerin oyunu”; Girit sarayının teraslarını çağrıştıran merdivenler; iki yanına kara selvilerin sıralandığı, geometrik desenli yürüyüş yolları; kilise orgunu andıran şelaleler; ışığın bir açıklığa ya da Akdeniz güneşi veya ay ışığıyla yıka-

222 Craig’in oyun kişileri hakkındaki notları için bkz. Fredric J. Marker ve Lise-Lone Marker, *Edward Gordon Craig and “The Pretenders”. A Production Revisited*. Carbondale: Southern Illinois Üniversitesi Yayınları, 1981, s. 52.

223 E. G. Craig, “Motion. Being the Preface to the Protfolio of Etchings by Gordon Craig.” *The Mask*, I, 10 (Aralık 1908), s. 186.

224 Bu konuyla ilgili olarak özellikle bkz. *Scene*. Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1923.

nan, bir selvinin yalnız gölgesinin düştüğü bir adaya çevirdiğiyalıtılmış mekânlar. Bu mekânlar ilk bakışta Craig'ın tasarladıklarına çok yakındır. İki adam aslında ortak bir temel fikirden hareket etmektedirler: Tiyatro her şeyden önce mimari, hareket ve ışıkla ilgili bir iştir. Ne var ki bu ortak temelden doğan, harekete dair iki ayrı fikir, bir noktada çakışmakla birlikte zıt yönlerle doğru ilerler. Craig'e göre hareket, bizzat sahnenin hareketidir. Sahne hem tanrıçanın tapınağıdır, hem de onun jestlerinin sergilenmesi. Isadora Duncan'ın dansına esin veren Yunan frizlerinden hareketle Craig, bu frizlerin koparılıp alındığı tapınağa geri dönmek ister. Tiyatro fikri, bir mekânın inşasında gerçekleşir, ve fikirleri gerçekleştirmek için değil, zaafını kabullenmek için yaratılmış ifade yüklü bedenler, tıpkı onun çizimlerindeki ufacık silüetler gibi, bu küresel mimari içinde yitip gitmelidir. Appia'nın ritmik mekânlarında ise tek bir silüete bile rastlanmaz. Ancak bu ıssız mekânlar, canlı bedenlerin meydana getirdiği hareketli heykellerin içinde sergileneceği platformlardır. Kısacası Appia, heykel frizi ile dans eden beden arasındaki ilişkiyi tam zıt bir biçimde tahayyül eder. Işığın görevi, ona göre, daima bedenleri heykele çevirmektir. Fakat heykele çevrilen şey, tam da hareketli bedenlerdir. Bedenlerin bu hareketi, fikrin içselliğine somut biçimini vermesi gereken şeydir; sahnenin mimarisi ise bu plastik biçime yalnızca dayanak sağlar.

Çünkü Appia, *La Mise en scène du drame wagnérien* [Wagner Dramasında Mizansen]'de ifade edilen fikre daima sadık kalır: “müziği” görünür bir mekânsal biçime kavuşturmak. Fakat problemin formülasyonu 1894 tarihli denemeden bu yana değişmiştir. Appia aslında Wagner müziğini mekânsallaştırması sırasında karşılaştığı ikilemden kurtulmak ister. Oradan yalnızca partisyona dair bir ilke türetmek istemiş, ancak bu ilkeyi aslında başka yerde bulmuştur: müziğin felsefi özünde, Wotan'ın gitgide derinleşen kayıtsızlığının sembolize ettiği, iradeden vazgeçiş durumunda. *Der Ring des Nibelungen* [Nibelung Yüzüğü]'nün mizanseni, tıpkı Hamlet'inki gibi, özünde belli bir *eylemsizliğin* tezahürü olmalıydı. Aynı nedenden dolayı, müzik ve mekân

birbirinden ayrı kalıyor, yalnızca fikirde birleşiyordu. İçsellik sanatı kendisine mekânsal varoluşunun birleştirici formülünü sunamıyordu. Koşullara bağlı bir güçlük değildi bu. Hegel tarafından formüle edilen çok daha genel bir sorun söz konusuydu: sanatın hissedilir biçimi salt sanata yönelik iradenin bir sonucu olamaz. Ancak sanatın, sanat dışı bir şeyle, eğitim biçimleriyle ve bir topluluğun yaşamıyla karşılaşmasından doğabilir. Appia'nın adını sıkça andığı bir Hegel okuru, Hippolyte Taine, bunun yol açacağı sonuçları Yunan sanatında performansın ilkelerini uzun uzun açıkladığı derslerinde ortaya koyar: bu ilkeyi tek bir terimle özetler: *orchestrique*, yani iyi ailelerden gelen Yunan gençlerini bütün fiziksel alıştırmalarda, şarkı söyleme ve dans kadar savaşta da yetkin kılacak, yakın çevrelerine verdikleri ziyafetlerde "aile içi küçük bir opera"²²⁵ sunabilecek, ama aynı zamanda şehrin tanrılarının şerefine koro, dans ve defileler organize etmeye, ya da flütlerin sesini iştirir iştirmez savaşa koşturmayı yatkın birer insan haline getirmek üzere onlara verilen beden eğitimi. Bedeni tıpkı kamusal, dinsel ve askeri yaşamının görevlerine ve eğlencelerine hazırladığı gibi özel yaşamın şölenlerine de hazırlayan, dolayısıyla bedeni sanata yatkın hale getiren bu *orchestrique* ya da *orchestique*, dansçı, koreograf ve dekoratörlerin müzelerdeki Yunan frizlerinde ve vazolarında bulmaya uğraştıkları şeydir. Oysa Appia için bedenin sanata olan bu *yatkınlığının* sırrını, bu yatkınlığın mümkün kıldığı sanat yapıtlarında aramak boşunaydı. Yunan frizlerinin hareketsiz çizgilerinde yeni müziği mekânına kavuşturmanın yolunu bulmak mümkün değildi. Onu sanatın dışında, insanın bedenleri sadece yeni bir sağlığa ve dengeye kavuşturmakla meşgul olduğu yerde aramak gerekiyordu. Yeni *orchestrique*'in adı "ritmik cimnastik" idi, merkezi ise Émile Jaques-Dalcroze'un Cenevre'deki okulunda bulunuyordu. Bu kişi müzisyendi elbette, fakat sanat yapıtları üretmek yerine, kendi içindeki ritimleri hissetme ve her bir kası kontrol etmek suretiyle bu ritimleri mekânda kesin biçimlere kavuşturma yetisine sahip bedenler yaratmakla meş-

225 Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, cilt II, Paris: Hachette, 1918, s. 173.

gul oluyordu yalnızca. Öyleyse Craig'ın yaptığı gibi ışığın ve hareketin mükemmel mimarisi ile bedenlerin kargaşasını birbirinin karşısı olarak düşünmek şart değildi. Aksine, bu ayrı güçlerin birliğinin ilkesini insan bedeninde bulmak gerekiyordu, ki Wagner'in peşinde olduğu şey de zaten buydu. Şiir, müzik ve mekânın birleşebileceği yegâne yer, canlı bedendi. Yalnızca beden, şiir okuma ve şarkı söylemeyi, müziğin süresiyle mekânsal yayılımını somut olarak birleştirme yetisine sahipti. Müziğe, onun hatasız enstrümanı görevi görecektir bedenler sunmak değildi mesele yalnızca. Araçsal ilişkinin kendisini reddetmek, her bir kasın kasılmasının değerinin beyinsel kontrolünü mekâna ve zamana taşımak gerekiyordu, ta ki bu kontrol kendi kendisini ortadan kaldırıncaya, düşünce ile onun uygulamaya konma biçimleri birbirinden ayırt edilemez oluncaya dek. Bedenin kendi öz ritmini ele geçirmesiyle birlikte, amaçlar ve araçlar, bir fikir ve onun yaşama geçirilişi, sanat ve icracıları, içsel ritim ve onun mekâna tercümesi arasındaki dışsal ilişki ortadan kalkıyordu.

Reji (*mise en scène*) bundan böyle, birbirinden ayrılmış olan söz, ses ve mekâna sanatları arasında sentezi gerçekleştiren yeni bir sanatın adı değildir artık. Daha ziyade, sanatın güçlerini birliğe kavuşturan yegâne kaynak olan canlı bedene dönüşü ifade eder. Birleştirilebilir öğelerden meydana gelen platform ve merdivenler, Shakespeare, Wagner ya da Ibsen'in drama fikrini sembolize etmeye değil, bedeninin yeniden keşfedilen gücünü ortaya sermeye hizmet eder. Gluck'un 1912 yılında Hellerau'da sahnelediği *Orfeus ve Euridike*'sinin mutlu gölgeleri ve intikam perileri bunu ortaya koyacaktır. Appia'nın merdiveni üzerinde Jaques-Dalcroze'un düzenlediği sahne tasarımı söz konusu olan, operanın sahnede temsili problemini çözmek değil, daha ziyade operadan alınan sahneleri kullanarak yeni bir sanatın, yani sanat ve yaşamın yeni birliğinin gücünü göstermektir. Bir tiyatrodaki gösteriyi, müzedeki yapıtları, ya da bir vitrindeki pahalı eşyaları izleyenlerin edilgen tavrını terk ederek neler yapabileceklerini öğrenmiş olan bedenlerin sahip oldukları kolektif gücü sembolize eden bir performanstır bu.

Zira, basamaklarda oturmakta olan sıra sıra izleyiciler Orpheus'u çevreleyen gölgelerin ve intikam perilerinin ortaya çıkışına tanık olsalar da, bunların çıkış kaynağı olan yer bir tiyatro değildir. Jaques-Dalcroze'un öğretisini uygulamaya koyması ve sonuçlarını da zaman zaman sergilemesi amacıyla özel olarak kurulmuş bir enstitüdür bu. Bu enstitünün Dresden'in bir banliyösünde yer seçmesi de rastlantısal değildir. Hellerau, *Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst* [Dresden El Sanatları Atölyesi]'ne ev sahipliği eden bir yerleşimdir. Mobilya ve ev eşyaları üreten bu atölye, sıradan bir fabrikaya benzemez. Kurucusu Karl Schmidt, aslında *Deutscher Werkbund*'un kurucu üyelerinden biridir. Grup, ürettikleri sanata aynı zamanda toplumsal ve manevi bir amaç atfeden mimar ve tasarımcılardan oluşmaktadır: gündelik yaşamın parçası olan dekor ve nesneleri bir tarza kavuşturmak, böylelikle zenginliğini sergilemek ya da beğenisi ile hayranlık uyandırmaktan başka bir şey düşünmeyen müşterilerin gösteriş merakı için ürettikleri yapılara imzalarını atmak dışında bir endişe gütmeyen sanatçıların gösteriş merakı uğruna yarattıkları tarzlar çokluğundan doğan kargaşaya son vermek. Gündelik yaşam nesnelerini bir tarza büründürmek demek, onları sanatçı ustalığını ya da müşterinin ait olduğu toplumsal tabakayı belirtmek amacıyla yapılmış dekordan koparmak; onları içerdikleri işlevle uyumlu yalın birer biçime kavuşturmaktır. Aynı zamanda, söz konusu kullanım nesnelerini, yeni bir kültürü şekillendiren unsurlar haline getirmek demektir bu. O halde, modern sanayi ile zanaat geleneğinin ittifak yaptığı bu atölyelerin yalnızca ev aletleri ürettiği söylenemez. Aynı zamanda yeni bir yaşamın biçimlerini yaratmak arzusundadırlar. Schmidt bu amaçla, işçileri için, kendisi de Werkbund üyesi bir mimar olan Richard Rimmerschied tarafından gerçekleştirilen Almanya'nın ilk bahçe-şehir'ini yaptırmıştır. Yine bu çerçevede bir diğer Werkbund üyesi, hayırsever Wolf Dohrn, Jacques-Dalcroze'a, derneğin kurucularından bir diğerinin, Theodor Fischer'in daha önce hayalini kurduğu mekânı model alan bir yer sunar: " [...] tek başınıza ve ailenizle birlikte oturmak için değil, herkes için bir ev; öğrenmek

ve zeki olmak için değil, *mutlu olmak için*; şu veya bu dini inanca göre ibadet etmek için değil, *tefekkür ve manevi yaşam için*. Dolayısıyla ne bir okul olacak bu, ne de bir müze [...]. Fakat bunların her birinden birer parça, ayrıca *başka bir şey daha* içerecek.”²²⁶ *Werkbund* teorisyenlerinin binaların çizgilerini yalnızca içinde gerçekleşmesi gereken faaliyetlerin hizmetine sunan mimari tasarımları, Jacques-Dalcroze ve Appia’nın plastik tasarımlarıyla birebir örtüşüyordu. Ancak bir eğitim kurumu bir gösteri mekânı değildir. Böyle bir kurum iki tür etkinliğe ayrılmıştır: kısmen ücret ödeyerek gelen sanat severlere, kısmen ücret-siz olarak kabul edilen işçi çocuklarına yönelik eğitimin gerçekleşmesi; daha sonra da, bu eğitim hamlesi ve onun geniş toplumsal görevine ilgi duyanlardan oluşan topluluğu biraraya getiren toplantı ve şenlikler. Bu nedenle Hellerau Enstitüsü’nde bir tiyatro salonu yoktur; onun yerine büyük bir ortak salon bulunur: basamakların karşısında, hiçbir şey tarafından sınırlanmamış bir biçimde konumlanan tiyatro sahnesini içeren uzun bir dikdörtgen. Oyunun oynandığı mekânı tarif eden tek unsur, sahnede duran bir piyanonun ya da çukurun içine yerleştirilen bir orkestranın sesine ayak uyduran ritim çalgıcıların, üzerlerine giydikleri iş tulumları ya da hareketlerini vurgulayan dökümlü elbiseleriyle yalınayak, döne döne ilerleyişine hizmet eden dörtgen bloklardan oluşan bir düzenektir.

Basamaklarda oturanlara gelince, onlar temsile tanık olan birer izleyici değil –olmamalı– önlerinde cereyan eden (*exécuté*) performansın katılımcılarıdır ve bedenlerden ortak bir gücün doğmasından eşit derecede sorumludurlar. Çünkü salonda sergilenmekte olan yaşayan sanat, bir gösteri olarak sunulan sanat fikrine taban tabana zıttır. Düşünce, müzik ve mekânın sentezi yalnızca ritim sanatçısının bedeninde bulunuyorsa, yeni sanat bu sentezin kendi kendisi için sergilenmesinden oluşur. Yeni sanatın, geleceğin “yaşayan” sanatının manifestosu niteliğindeki bir metinde Appia bunu şöyle özetler: “Bedenimiz bir

226 Wolf Dohrn, *Die Gartenstadt Hellerau*. İena: Diedericks, 1908, s. 27, akt. Marie-Lasure Bablet-Hahn’ın Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, cilt III, s. 95.

drama sanatçısıdır. Drama yapıtı, yaratıcısıyla bütünleşen yegâne sanat yapıtıdır. *İzleyicinin* yokluğunda varlığı kesin olan yegâne sanattır. Şiirin okunması gerekir; resmin, heykelin izlenmesi; mimarının içinde dolaşılması; müziğin dinlenmesi gerekir: Drama yapıtı ise yaşanır, onu yaşayan kişi drama yaratıcısıdır. İzleyici daha sonra buna ikna olur, onun rolü bununla sınırlıdır. Yapıt yaşamını tek başına, izleyicinin yokluğunda sürdürür.”²²⁷

Yaşayan sanat yapıtı temsil edilmez. Kendisini gerçekleştirir ve kendisine iştirak eder. Nitekim 1912 yılının Haziran sonu ile Temmuz başında Hellerau sakinleri ve kozmopolit sanatseverlerden oluşan karma topluluğun davetli olduğu etkinlik, bir dizi tiyatro temsilinden değil, enstitünün işlerinin sergilendiği yıl sonu şenliklerinden oluşur. Kendilerini kısıtlayan konumu terk ederek, kendilerinde “*halkı fethetmeyi*” öğrenen kadın ve erkeklerin ortaya koyabileceği sanatın gücüne “ikna olmak” için davet edilmişlerdir.²²⁸ Kısacası “halk,” kendi kendisinin lağvedilişine tanık olmayı öğrenir. Bir gösteriye tanıklık etmek için değil, kendisini izleyici konumundan çıkarmak için gelmiştir –gelmelidir. “Her biri aslında, önünde yaşanan drama izleyici kalmaya hakkı olmadığını, kendisine sunulanın bir ayrıcalık olduğunu ve buna hakkını vermek için eyleme, icracıların (*exécutants*) gözyaşlarına ve şarkılarına bizzat katılması gerektiğini hissetmelidir.”²²⁹ Kendi üslubu üzerinde egemen olan bu yaşamın ifadesiyle giderek dayanışma içine girer, yeni bir estetik paktın manifestosu olarak doğmakta olan bu kolektif yazıyı tasdik eder. Hellerau’daki salon, modernleştirilmiş bir tiyatro değil, yeni kurulan bir bağın habercisidir. Kısaca *Salon* [*Salle*] adı verilen bu yer, “geniş, serbest ve dönüşüme açık bir mekânda, toplum ve sanat yaşamımızın birbirinden farklı tezahürlerinin biraraya geleceği, ve drama sanatının *izleyiciler eşliğinde ya da onlar olmaksızın* yeşereceği, gelece-

227 A. Appia, *L’Œuvre d’art vivant. Œuvres complètes* Cilt III, s. 387.

228 Appia, “Style et solidarité,” a.g.y., s. 72.

229 H. C. Bonifas’ın *Le semaine Littéraire*’deki makalesi. 26 Temmuz 1913, a.g.y., s. 220.

ğin katedrali” olacaktır.²³⁰ “Kısaca salon” adı verilen şey, izleyicilerin oturduğu salon ile sahneyi, sanatçıların yapıtı ile onları izleyenlerin yaşamını birbirinden ayıran mekânın bütünüyle ortadan kaldırılması demektir. “Estetik dönüşüm” (*conversion*), “kişinin kendi kendisini bir yapıt ve bir araç olarak görmesi, daha sonra bu hissiyatı, ve onun yol açtığı inancı, kardeşlerine aktarması”nı içerir.²³¹ Estetik dinin bağrında ortaya konan bu inanç, Sovyet devriminin kahramanlık döneminde uygulama bulacaktır.

Ne var ki 1912 ve 1913’te Hellerau Enstitüsü’nün salonunu dolduran şey, burada bahsedilen geleceğin sanatı değildir. Kuşkusuz Appia’nın sistemi büyük bir övgüyle savunulmaktadır, ama orada varlığını hissettirmesi her şeyden çok merdivenleri sayesinde olur. Oyuncuların yönetiminin ritim sanatçılarının işiyle özdeşleştirilmesi, elbette Jacques-Dalcroze’un katkısıdır. Ancak ışığın pratik olarak idaresi başka birine emanet edilmiştir. Bu kişi, Appia’ya göre yaşayan bedenlerle cansız mekân arasındaki ilişkiyi kurmak için zaruri olan projektörlerin hareketli ışığını bir kenara bırakmıştı. Koro üyelerini Rafael-öncesi dönemin tablolarında görülen figürlere dönüştüren değişken renk tonları yerine, icracılarla izleyicileri ortak bir hayali atmosfer içinde sarmalayan genel bir ışığı tercih etmişti. Bir önceki kış Moskova’da olduğu gibi, yeni tiyatrodan da zanaatkârın rolü, sahne gerisindeki yardımcı kavramına indirgenmiş oluyordu. Gelgelelim Craig’den farklı olarak Appia, orada kalıp bütüncül (*global*) projesinin tahrif edilmesine (*dénaturation*) seyirci kalacak değildi. Dekoratörlerin bir zamanlar öngördüğü rengarenk kostümlere duyduğu öfke, sözde onun fikrini uygulamaya koyduklarını iddia ettikleri bu yerden, bir daha dönmek üzere ayrılmasına yol açmıştı. Savaş zamanının sessizliğinin ardından, meslek yaşamının gerçek anlamdaki yegâne “mizan-sen”lerini, 1920’lerde geleneksel opera sahnelerinde gerçekleştirecekti: 1923’te Scala’da sahneye konan ve eleştirmenlerin Wagner dramasının

230 A. Appia, “L’avenir du drame et de la mise en scène,” *Œuvres complètes*, cilt III, s. 337.

231 A. Appia, *Œuvre d’art vivant*, a.g.y., s. 394.

“Kalvinizm’e devşirilmesi” olarak yerden yere vuracağı bir *Tristan ve İzolde*; ve 1925’te Bâle’da sahneye konan ancak iki bölümün sonunda sabote edilerek (*par la cabal*) yarıda kesilen bir *Yüzük*.

Bir bakıma imkânsız bir taviz. Daha doğrusu, yeni sahnenin mucitleri tarafından uygulamaya konması imkânsız. Çünkü başkaları bunu gayet iyi karşılanacaktı. Craig ve Appia çizimlerine ve marionetlerine geri dönmek zorunda kaldıkları sırada, tasarladıkları platform ve merdivenler yeni sahnenin stilize edilmiş dekorunun amblematic birer unsuru haline gelecekti. Hatta 1950’lerin başında Beyrut sahnesinin yeniden açılışında, Wagner operasının Nazizm’den arındırılmasının timsaline dönüşecekti. Fakat bu merdiven oraya, basamaklarının ulaştığı tapınağın yokluğunda yerleştirilecektir: Craig’in Floransa’daki minyatür sahnenin önünde ne denli etkin işlediğini prova ettiği, insan varlığından arındırılmış, yaşayan sahnenin yokluğunda; Appia’nın hayalini kurduğu, Vevey’in bağbozumu şenlikleri ile Sovyetler’de Kış Sarayı’nın zapt edilmesinin canlandırılması arasında bir yerde duran, kolektif yaşamın büyük tapınağının yokluğunda. Çünkü hareketsiz tiyatroya ve canlı bedenlere ait tapınak, her ikisi de, zıt doğrultularda da olsa, tiyatro sahnesinin düzeneğinin ötesine geçmişlerdi. Tiyatronun mekânsal özünün gerçekleştirilmesi için tiyatronun ortadan kaldırılmasını talep etmişlerdi; bu gerek makinelerin oyununda, gerekse bedenlerin kolektif itkisinde nihayet âyan olacak ya da yeniden keşfedilecekti. Tiyatronun iki büyük yenilikçisi, yenilik mantığını uç noktasına taşımışlar, bu mantığı sahnedeki oyuncular tarafından izleyicilere sunulan gösterinin ölümü²³² noktasına vardırmışlardı. Tiyatronun gerçek özünün sahnelenmesi, böylelikle tiyatronun ortadan kaldırılmasına yol açmıştı. Gelgelelim, tam da bu imkânsız sahnelemelerin birbiriyle çakıştığı yerde, sahnenin mutlak mekânında eriyip yek vücut olan parazit bedenler ile sahne düzeneğini reddeden bedenlerin aşırı mevcudiyeti arasındaki karşılaşma noktasında, modern rejî sanatı ilke ve reçetelerine kavuşacaktı.

232 *la mort du spectacle donné par des acteurs à des spectateurs*: “donner la mort à”, kalıbı yerleşik kullanımda birisini öldürmek anlamına gelir (ç.n.).

11. Makine ve Gölgesi (Hollywood, 1916)

Sinema oyuncularını içerisinde Chaplin, hiç kuşkusuz, en sinematik olanıdır. Chaplin'in senaryoları yazılı metinler değildir, oyun sırasında ortaya çıkar. Elindeki ham maddeden hareket eden belki de tek sinema oyuncusudur o.

Chaplin'in hareketleri ve filmleri, söz ya da çizim üzerinden değil gri-siyah gölgenin yanıp sönmüşünden doğmuştur. Tiyatrodan bütünüyle ve geri dönüşsüz bir kopuş gerçekleştirmiştir, bu nedenle ilk sinema oyuncusu sıfatını hak eder [...]. Chaplin filmlerinde konuşmaz. Hareket eder. Kendisini tiyatro dilinden ekranın diline tercüme etmek yerine, doğrudan sinematografik malzemeye iş görür.

Victor Chklovski'nin bu kanaati Chaplin'in 1920'lerin avangard düşüncesi içinde sahip olduğu ayrıcalıklı konumu gayet iyi özetliyor.²³³ Yeni oyuncunun icrası (*performance*) ile sinematografiye has gölge sanatı arasında özdeşlik kuran bu bakış, yedinci sanatın kendine özgü niteliğini en güçlü biçimde teorize eden sinema yönetmenlerinden birinin, Jean Epstein'in itirazıyla karşılaşır. Charlot'nun yaratıcısına elbette hayranlık besler Epstein, hem de *Bonjour Cinéma* başlığıyla hazırladığı broşürün kapağında onun bir kuklasının resmine yer verecek kadar. Fakat ona göre Chaplin'i, "sinematografiye kendisi dışında katacak bir şeyi olmayan" ve

233 Viktor Chklovski, *Literatur i Kinematograf*. Berlin: Helikon, 1923; s. 53.

“sinematografinin tamamen kıyısında, son derece dar kısıtlar içinde gelişmiş bir olgu; İngiliz kabarelerinden doğan ve ekranın dört köşesine doğru büyütülen bir pantomimi, aşırı bir temkinlilik, hatta güvensizlikle kayda almak dışında objektiflerden yararlanmayan ve bunun dışında da pek fazla bir özelliği olmayan bir yönetmen”²³⁴ olarak ele almak gerekir.

Birbirinden farklı bu iki yargı, yalnızca yazarların kişisel hissiyatını dile getirmekle kalmıyor. Chaplin figürünün muğlak konumunu da yansıtıyor. Bu figür bir yanda, tümüyle sinematografi sanatının olanaklarını kullanan biri olarak resmediliyor; diğer yandan, bu sanatın kıyısına itiliyor, sinemanın yalnızca kayıt aracı olarak dahil olacağı bir performans ve onun amblemi yerine geçecek bir mitosla tanımlanıyor. Gelgelelim, birbiriyle çelişen bu iki sav, aynı ilke üzerinde temellenir: hareket halindeki görsel biçimlere dayanan yeni sanatın, temsili sanata, yani önceden varolan bir verinin edilgen biçimde yeniden üretimine karşı çıkışı. Bu yeni sanat, dolayumsuz bir performanstır, ne kopyalanacak bir model sunar, ne de yorumlanacak bir metin; biri etkin diğeri edilgen olan iki tarafın karşıtlığını içermez. Chklovski ve Epstein buradan karşıt iki sonuç türetilir. Chklovski, Chaplin’in pantomiminin, tiyatronun özünü oluşturan, oyuncunun performansını bir entrikanın yorumuna tâbi kılan anlayıştan koptuğunu söyler bize. Chaplin, sözcüklerin görsel bir eşdeğerini yaratmaz, fikirlere doğrudan plastik bir biçim verir. Epstein da Chaplin’in sanatının hikâye ve metne dayalı teatral dolayımından kurtulmuş, bağımsız bir harekete dayandığı konusunda hemfikirdir. Ne var ki bu bağımsız hareket sinemaya özgü bir hareket değildir. Sinematografi aygıtına mahsus kaynaklarla üretilmiş değildir. Sözsüz tiyatro gibi geleneksel ve popüler bir türden türemiştir. Bu pantomimin karşısında kamera, salt bir kayıt aygıtı haline gelir. Dolayısıyla tıpkı oyuncunun metin karşısında olduğu gibi, dışsal bir veriye tâbi ve edilgen bir konumdadır.

Böylece sinematografik modernliğe dair tek bir fikirden, birbirinden ayrılan iki yaklaşım doğar. Her biri bu modernliğin belli bir yö-

234 Jean Epstein, *Écrits sur cinéma*. Paris: Seghers, 1974; s. 234, 239.

nüne vurgu yapmaktadır. Chklovski, dolayimsız, hareketli ve plastik bir performans lehine entrikanın reddedilmesine öncelik verir. Ancak metin ve yorumcu arasındaki tiyatroya has geleneksel ilişkinin reddi, sinematografinin getirdiği yeniliği tarif etmek için yeterli değildir. Hele de Appia, Gordon Craig ve Meyerhold’dan bu yana tiyatronun kendisinin bu kopuşu zaten gerçekleştirdiği hatırlanacak olursa. Üstelik Chklovski’nin burada Chaplin’e uyguladığı hareket fikrini geliştiren kişi Meyerhold’dur: birbiri ardına gelen ve bir duraksama ile birbirinden ayrılan pasajlar. Öyleyse Epstein, Chaplin’in yapıtının sinematografik olduğuna bütünüyle itiraz etmekte ve sinemanın kullandığı aletle ilişkili olarak kendine has bir niteliği olduğunu iddia etmekte bir dereceye kadar haklıdır. Öte yandan, sinema yalnızca “objektiflerden yararlanan” ya da objektifi, sanatın iradesini gerçekleştiren yegâne şey haline getiren bir sanat olarak tanımlanamaz. Sinema, kamera sanatı değildir, hareket halindeki biçimlere dayanan bir sanattır; siyah ve beyaz biçimler halinde bir yüzeyin üzerine yazılan hareketin sanatıdır. Chklovski’nin iddiası böylelikle güç kazanır. Charlie Chaplin’in icrası bir kameranın karşısında gerçekleşir, ancak Charlot’nun ekranda resmettiği hareketler, benzersiz bir yazıdan aşağı kalmaz: beyaz bir yüzey üzerine, sözcüklerin tercümesinden ibaret olmayan birtakım işaretler yazmanın bir yoludur bu; bir mekânı, belirli duyguların ifadesi olarak görülemeyecek biçimler ve hareketlerle doldurma tarzıdır. Görüntülerin hareketine dayanan sanat, kameranın hareketine dayalı sanata teka-bül etmez. Sinematografik sanatın “ortamı” ise hareketleri yakalamayı, hareketli görüntüleri biraraya getirerek yansıtmayı sağlayan araçlara indirgenemez. Bir ortam ne bir dayanaktır (*support*), ne bir araç ne de belirli bir malzeme. Bunların hepsinin bir arada bulunmasından meydana gelen hissedilir ortamdır. Sinemanın “hareketleri,” algı mesafesini ve biçimlerini, zamanın açılma tarzını ve bizzat zaman duygusunu dönüştürdüğü ölçüde bir sanat tanımlar. Algıdaki bu tahrifatları mümkün kılan şey, yalnızca kameranın olanakları ve montaj hileleri değildir. Bu hileler, sanatçının hünerini makinenin olanaklarına aktaran teknik

performanslardır ancak. Sanatın varolabilmesi için estetik bir tasarımın bu iki bilgi biçimini, bunların üzerinde uygulanacağı malzeme-yi ve üretecekleri malzemeyi biraraya getirmesi, ve yeni bir hissedilir doku üretimi için bunların arasında uyum sağlaması gerekir.

Sanatın “ortamı”nın sanata özgü kaynaklardan daima daha fazlasına tekabül etmesi bu yüzdendir. Sinemayı bir sanat haline getirebilecek olan şey yalnızca işlediği malzeme ve kendine ait araçlar değildir. Bunu sağlayacak olan, o sıralarda şair ve koreografların, ressam ve tiyatro rejisörlerinin deneyleri aracılığıyla kendisini tanımlama çabası içinde olan yeni bir sanatın (*un art nouveau*) ifade ettiği, hissedilebilir olanın yeni bir bölüşümünü sunma tarzıdır. Chaplin sinema objektiflerinden çok iktisatlı biçimde yararlanıyor olabilir. Fakat onun bir kuklasının Jean Epstein’in yeni sinema sanatını selamladığı broşürün kapağında yer alması boşuna değildir. Epstein’in kendisi bize bunun nedenlerinden birini açıklar: “o, sinematograftan farklı bir biçimde canlıdır.”²³⁵ Chaplin, der Epstein, Sindrella ya da Çizmeli Kedi gibi efsanevi ve gayri-şahsi bir yaşam sürer. Fakat biraz kısa kesilmiş bir açıklamadır bu. Dönemin sanatçılarının masal ve fabl karakterlerine böylesine ilgi duymasının, sırf bu karakterlerin hayali gücünden kaynaklanmadığını Epstein gayet iyi biliyor olmalıdır. Bu ilginin nedeni, bu yalın karakterler ve onların öykülerinin, soyut biçimlerden yola çıkarak canlı figürler tasarlamak ve ilkel hareketlerin mekanik biçimini entrikanın yerine koymak yönündeki yeni sanatsal deneylere elverişli olmasıdır. Aslında, sarsak yürüyüşlü ufak tefek adam, sinema yönetmeninin şair arkadaşı ve ilham kaynağı Blaise Cendrars’ın nesir yapıtlarına can veren yaşamın aynısını sürmektedir. “Derin bugün”ü selamlayan satırları, bir sinir boşalması-nın elektriği gibi parlak tek bir sözcüğe indirgenebilir pekâlâ. Ufacık şapkası, upuzun pabuçları, daracık yeleği ve üzerinden dökülen pantolonu içinde bozuk kukla yürüyüşü ise yönetmenin diğer bir arkadaşı, ressam Fernand Léger’nin dikdörtgen ve silindirlere yapılmış kişileriyle aynı hayatın parçasıdır. Léger’in bir türlü gerçekleştiremediği

235 J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, s. 240.

Kübist Charlot filminde Charlot'nun, resimden müteşekkil bedeninin parçalarını her sabah uyanınca biraraya toplaması, akşam olunca da yeniden kaldırması gerekmektedir. Fakat Charlot'ya "sunucu"luk görevini verdiği *Mekanik Bale*'nin son bölümünde ufak tefek adam, soyut biçimler, abartılı dudaklar, makine yayları ve mutfak araç-gerecinin karışımından oluşan bu balenin hayali izleyicilerini daha iyi selamlayabilmek için kendisini birbirinden bağımsız parçalara ayırır.

Öyleyse Charlot'nun "yaşamı," farklı sanat dallarını birbirinden ayıran, sanatı sıradan yaşamdan, canlı performansı makinenin hareketlerinden ayıran sınırı kateden bu yeni sanatın sürdüğü yaşamdan farksızdır. Zaten "bale" sözcüğünün "mekanik" sıfatıyla bir arada kullanılması bile, Charlot'nun performansı ile sinemanın sanat haline gelişi arasındaki ilişkiyi anlamamıza yardımcı olur. Kamera sanatının bir sanat olarak kabul edilmesi için öncelikle sanatsal olan ile mekanik olan arasındaki sınırın ortadan kalkması gerekir. Zira bu sınır, yalnızca sanatın icatlarıyla makinenin otomatizmi arasında tezat kurmakla kalmaz. Daha önemlisi, iki tür bedeni ve kendi bedenini kullanmanın iki farklı biçimini birbirinden ayırır. Eski kullanıma göre bir "tamirci" (*mécanique*) makinelerin tamiriyle uğraşan bir kişi değildi. İhtiyaçlar ve bunları karşılayan hizmetlerden oluşan döngüye hapsolmuş bir insandı. Sıradan yaşam soylu bir yaşamdan ne ölçüde farklı idiyse, tamircinin jestleri de bir eylem adamının hareketlerinden o derece farklıydı. Sinema yönetmenliğinin bir sanata dönüşmesi için, bu iki tür jest arasındaki mesafenin kapatılması gerekir. Ayrıca, Chaplin hayranlarının ondan bahsederken Shakespeare komedisi ve Isadora Duncan'ın uçuşlarından geçerek, Pierro de Watteau ve Aubray Beardsley'nin arabesklerine uzanan bir hat boyunca bunca hatırı sayılır referansı gündeme getirmeleri sırf ukalalıktan kaynaklanmaz. Bir sanatçı olarak Chaplin'in ve bir sanat dalı olarak sinemanın akıbeti, aslında, ufak tefek adamın jestleri ile kameranın hareketinin her ikisinin birden halka hitap eden sanat ile yüksek sanat arasındaki sürekliliğe dahil edilmesini varsayar, ki bu aynı zamanda pantomim ile grafik tasarım arasında bir sürekliliği

gerektirir. Daha 1918’de Amerikalı bir gazeteci, Charlot’yu “kaba”lıkla itham edenlere karşı çıkararak *Banka* filminde, sevgilisinin geri çevirdiği bir demet çiçeği çöp tenekesinden geri aldığı o sahnede “düpedüz Shakespearevari [...] bir trajedi tonu” olduğunu belirtiyordu.²³⁶ Bir diğer meslektaşı ise iki yıl sonra Charlot’da “bir Puck, bir Hamlet, bir Ariel”²³⁷ görecekti. Élie Faure Watteau’nun asil şenliklerini ve Corot’nun manzara resimlerini aynı şekilde Shakespeare’e atıfta bulunarak tarif edecekti; Aragon ise sokak serserisini Picasso’nun palyaçolarına eş tutacaktı. Arkasına batan bir kaktüsün bir satire dönüştürdüğü Charlot’nun, Duncan’ın danslarındaki tuniklerden giymiş dört peri ile dansa başladığı *Sunnyside* filminin kırsal balesini öven Louis Delluc, Gotik ve Rönesans dönemi resmi, modern grafik üslubu ve neo-Helenik koreografiyi aynı anda gündeme getirecekti: “Ritmik cimnastik, Dalcroze, Duncan, Botticelli, Aubray Beardsley, canınız cehenneme. Plastik çizginin ritmi yeni bir üstada kavuştu. [...] Charlie Chaplin, Fokine, Nijnski, Massine ve –nasıl anlatsam– Loïe Fuller ayarında bir koreograf.”²³⁸ Loïe Fuller’a yapılan bu atıftan, peçe, yeniden icat edilen antik dans aksesuarı ve elektrikli projektör teknolojisi arasındaki ittifakın “anlaşılması” gerekir kuşkusuz. *Le Disque vert* dergisinin yönetmene ayırdığı bir sayısının giriş yazısı, Charlie figürünün yeni sanatın antik Yunan vazosu-nun üzerinde bulunan dekor, Shakespearevari büyü, resimdeki parçalanma, yeni koreografi ve elektrik ışığının çakışmasından beklediği her şeyle özdeşleştirilmesini özetler. “Charlie modern sanatın yollarından biridir. Ânidir. Ne bir önsöz, ne bir takdim. Doğrudan karşınızdadır.”²³⁹

Bu doğrudanlık, perdeye yansıtılmış hareketli gölgeler sanatının ta-

236 Julian Johnson, *Photoplay*. 14. Eylül 1918, aktaran Charles J. Malans, *Chaplin and American Culture. The Evolution of a Star Image*. Princeton Üniversitesi Yayınları, 1989; s. 49.

237 Benjamin de Casseres, “The Hamlet-like Nature of Charlie Chaplin.” *New York Times*. 12 Aralık 1920 aktaran a.g.y., s. 63.

238 Louis Delluc, “Une idylle aux champs,” *Paris-Midi*, 17 Aralık 1919 ve “Charot brocanteur,” *Paris-Midi*, 28 Ocak 1920. *Écrits cinématographiques*. Cilt II. *Le Cinema au quotidien*. Paris: Éditions de l’Étoile, 1990; s. 139, 151.

239 *Le Disque vert*, yıl:2, cilt. 3, sayı: 4-5. Paris, Brüksel, 1923; s. 73.

lep ettiği şeyin ta kendisidir. Canlı bir tenden, sahnenin derinliğinden, ve tiyatroya özgü sözlerden yoksun olan bu sanatın anlık performansı, biçimlerin yazımının iziyle (*tracé*) tarif edilmelidir. Yeni sanat, uzaklığı ortadan kaldıran şeydir: düşüncenin biçime, metnin yoruma, canlı icranın durum, düşünce ve duygulara olan uzaklığını, ya da yansıtılmış gölgeler ile bir başlangıç, bir orta ve bir sondan oluşan hikâye arasındaki mesafeyi ortadan kaldırır. Mallarmé bunun formülünü bir çırpıda özetlemişti: “Modern olan, hayal kurmayı küçümser; fakat sanatlardan yararlanmak konusunda uzman olduğundan her bir sanat dalının kendisini yanılsamanın özel gücünün, sonra da uzlaşının parladığı yere kadar sürüklemesini bekler.”²⁴⁰

Yanılsamanın özel gücü, sanatçı, yapıt ve yorumcu arasındaki ayrımı, ve beraberinde amaçlar ve araçlar, harekete geçirici fikir ile edilgen uygulama arasındaki hiyerarşiyi yoksayan bir güçtür. Fakat dolayımın böylelikle baskılanması, iki zıt biçimde anlaşılabilir. Bir tarafta, yanılsamaya dayalı performansın yaratıcısı Wagnerci bütünsel sanat rüyasının bir temsilcisidir; fikri ortaya atan kişi aynı zamanda onun hissedilir ortamda yaşama geçirilmesinin bütün ayrıntılarını denetler. Bu anlamda Chaplin, bütünsel sanat rüyasını sinemaya has araçlara uyarlamaktadır: plastik bir yaratıma tam tamına özdeş dramatik bir performansın düz bir yüzeye yansıtılmasıdır bu. “Bir rol oynamayan” ancak “evreni bir bütün olarak kavrayan ve onu sinemanın araçları ile tercüme eden” Sine-plastik sanatçısı Chaplin, Élie Faure’e göre, “eylemin bir kurgu ya da ahlakçı bir niyetin açıklaması olmadığı, ancak anıtsal bir bütün meydana getirdiği”²⁴¹ sineplastik dramayı canlandırmaya uygun yeni bir ifade aracıdır. Objektiflerden tutumlu biçimde yararlanmaktadır ancak bu tutumluluk, tek bir sanatçının duyusal bir figürün fikrini üretmek, bu fikri icra etmek, ve bu icrayı kayıt aracılığıyla yaymak aşamalarının tümünü üstlendiği bütünsel sanat fikrinin parçasıdır. Louis Delluc’un,

240 S. Mallarmé, “Richard Wagner. Réverie d’un poète français.” *Divagations. Oeuvre complètes*. Cilt II, s. 154.

241 Élie Faure, “Charlot.” *Oeuvres complètes*. Cilt III. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1964; s. 309.

kendi kendisinin ressamı imgesiyle özetlediği durumdur bu: “ [...] o kendi kendisinin ressamıdır. Aynı anda hem yapıttır, hem müellif. Sinemadan başka yerde mümkün olmayan –affedersiniz, züppelik diyeceğim! – o şeyi gerçekleştirmiştir: kendi tenini ve yüzünü resmetmek, modellemek, heykelini yapmak, sanatın başka bir boyuta taşınması.”²⁴²

Fakat kendi kendinin şairi, kendisini bir sanat yapıtı gibi teşhir eden bir züppe değildir. Yaratımının, yani kendi bedeninin içinde kaybolan bir sanatçıdır o, bedeninin ifade olanaklarını ise basitleştirilmiş birkaç tavır ve harekete indirgemıştır. “Yanılsamanın kendine has gücü,” entrikanın bilimi, karakterlerin temsili ve duyguların bir bedende somutlaşmasını kaldırarak yerine suskun figürlerin dolaysızlığını getirir; kendisini bir konturun çizimi üzerine temellendirerek ya da birkaç ilkel jest ve tavırla kendini öne çıkararak etki yaratan figürlerdir bunlar. Charlot’un pantomimi, şairler, dramaturglar ve rejisörlerin yüksek sanatı yenilemek amacıyla yirmi yıldan beridir panayır tiyatrosu sanatından ödünç almaya uğraştıkları sadeleştirmenin iki büyük faydasını sentezleme noktasına varır. Pantomim bir yandan uzaklaştırılmış bir tiyatrodur, düşünce ve duyguları bünyesinde taşıyan bedenlerin ağırlığından kurtulmuş, Mallarmé’nin övdüğü “mütemadiyen imalarla iş gören, camı asla kırmayan” mim sanatçısına özgü “saf kurgunun ortamıdır”.²⁴³ Böylelikle bakir bir yüzey üzerinde şiirin koreografik arabesklerini sergilediği bir mekâna biçimlerin yazılması rüyasına karşılık verir. Öte yandan, pantomim, panayır tiyatrosu ve *comédie dell’arte*’den miras kalan halk arasında yaygın karakterler, şakalar ve kandırmacaların sirk ve kabareye özgü yeni biçimler aracılığıyla yenilenmesi sonucu doğan sanattır. Panayır tiyatrosunun gözdesi hırçın palyaçolar ile yeni sanatın hayal ettiği altından bir kaide üzerine kurulmuş eskinin gün görmemiş prensesleri birbirine uzak gibi görünür. Oysa panayır palyaçoları ve rüya prensesleri aynı kavramdan doğar: her ikisi de birer

242 L. Delluc, *Charlot* (1921). *Écrits cinématographiques*. Cilt I. *Le cinéma et les cinéastes* içinde. Paris: La Cinéatheque française, 1985; s. 84.

243 Mallarmé, “Mimique,” *Divagations. Oeuvres complètes*. Cilt II, s. 179.

tip'tir, karakterlerin temsilini ve duyguların bedene bürünmesini reddeden, hareket halindeki birer figürdür. 1890'lardan beri birbiri ardına tiyatroyu yenilemeye girişenlerin yeni sanatın (*art nouveau*) formülünü bu her iki tarafta araması bu yüzdendir. Tiyatroda mizansenin mucitlerinden biri olan Vsevolod Meyerhold bu çift yönlü hareketi özetler. Araştırması şu temel ilkeye dayanmaktadır: "Tiyatrodaki sözler hareketlerin tuvali üzerindeki resimlerden başka bir şey değildir."²⁴⁴ Stanislavski'nin psikolojik gerçekçiliğinin aksine, teatral hareketin stilizasyonunu öne çıkarmak için öncelikle sahne derinliğini ortadan kaldırmaya ve karakterleri Rönesans resimlerinden ilham alan kalabalık freskler halinde biraraya toplamaya çalışmıştır. Böylelikle Maeterlinck'in oyunlarındaki yarı suskun figürleri, sanki tek bir resim üzerindeymiş gibi birbiriyle kaynaştırmıştır. Ancak bir sonraki adımda, sembolist şairlerin ve *Monde de l'art* çevresi sanat meraklılarının çok değer verdikleri "gizem"e karşı bambaşka bir anti-psikolojiyle, kuklaların tutukluğundan ve panayır tiyatrosunun mütemadi köteklerinden ödünç alınan hareketin stilizasyonu ile karşılık verecekti. Böylelikle "retoriğin çenesini kapatan" pantomimin, birbirine benzemeyen öğeleri biraraya getirerek gündelik olanı olağandışı kılan fütursuzluğun, ve karakterleri dekoratif bir amaca tâbi kılan stilizasyonun sentezini "gülünç" olanda bulmayı amaçlıyordu. Charlot'nun Mack Sennett aleyhine ilk jestlerini gerçekleştirdiği sıralarda Meyerhold da geleneksel halk tiyatrosunun erdemlerini, realist laf kalabalığına, ve onun mekanik olarak kayda geçirilmesi yüzünden mahvolduğunu düşündüğü sinemaya karşı savunmaktaydı. Oysa onu panayır tiyatrosunu övmeye sevk eden, seyirciyi birkaç saniye arayla gözyaşına ve kahkahaya boğma becerisine sahip sersem ve içten pazarlıklı Palyaçoda somutlaşan özellikler, Charlot'ya şöhret kazandıracak olan şeyin ta kendisiydi.

Ona şöhret kazandıracak olan şey, tam olarak söylemek gerekirse, ekranın düz yüzeyi üzerinde iki tür *tip*'in çakışmasıydı: bir yanda

244 Vsevolod Meyerhold, "Le Théâtre de foire." *Écrits sur le theater*. Cilt I. Fr. çev. B. Picon-Vallin. Paris-Lausanne: La Cité-L'Âge d'homme, 1973; s. 185.

sergilediği hem sersem hem de sinsi fiziksel performansla ruh hallerinin bedene bürünmesini reddeden popüler rol, diğer yanda her tür bedensel sarsaklığı reddeden saf grafik hat. Onda cezbedici olan şey öncelikle, mahsustan sarsak gibi davrananın jestleridir, başı süklüm püklüm bir halde omuzlarına gömülmüş, fakat bir bacağı daima arkadan uzanıp önüne ilk gelen kişinin kışına tekme indirmeye hazır bekler; dayak yemiş köpek bakışını bir göz yanılsamasıyla bir anda şarküteri rafındaki sosisleri mideye indirmekte, komşusunun bifteğiyle kendine sandviç yapmakta, ya da kendisini başka bir isimle tanıttığı bir davette başkalarının bardağını yüzüsüzce mideye indirmekte ustalaşmış birine çeviren aç adamın cazibesidir bu. Bu “kaba-sabalık,” yeni devrin sanatçı ve eleştirmenlerince hor görülen “duygusallık”ın tasfiye edilmesiyle uyumludur. Aslına bakarsanız Charlot’nun filmlerindeki duygusal kimseler, gülmeye yatkındırlar; melankolik bir şarkı işiten müşteriler kelimenin tam anlamıyla gözyaşı seline boğulduğu sırada olduğu gibi (*A Dog’s Life*), ya da dul adamın son bölümde vefat eden sevgili eşinin saatini sattıktan sonra cebinden kocaman bir tomar çıkarıp beş dolarlık banknotları yerleştirdiği sırada yalandan gözyaşı dökmesi gibi (*The Pawnshop*). Fakat duygusallığın men edilmesi, daha genel olarak duygu yoğunluğunu tercüme ettiği varsayılan ifadenin reddedilmesidir. Bıyığın oluşturduğu siyah üçgen ve kocaman takma kirpikler, özellikle duygunun yüzü ele geçirmesine engel olmak için oradadır. Romantik bir durumu ifade etmekten kurtulan omuzların büzülmesi de bu yüzdendir. Fakat bu jestin kendisi de muğlaklığa yatkındır. *Idle Class* filminde karısı tarafından terk edilen alkolik kocanın omuzlarının, normalde çaresiz hıçkırıkların eşlik etmesine alışkın olduğumuz bir titremeye sarsıldığı fakat esasında bu sarsılmanın bir kokteyl hazırlamak için gereken işlevsel el çabukluğu hareketi olduğunun ortaya çıktığı o sahnede, geleneksel ifade sistemi tümüyle yerle bir olmuş gibidir. *Şehir Işıkları*’nda, tenorun romantizmini kesintiye uğratan serserinin hıçkırığı iki sistem arasındaki karşıtlığı daha da acımasız bir biçimde özetler.

Bu kaba-sabalığa kimileri kültürel asalet unvanı vermek isteğindedir. 1916'dan beri *Harper's Weekly* dergisinde tiyatro sahnesinin bir yıldızı Charlot'nun numaralarını, Aristofanes ve Plaute'den Shakespeare ve Rabelais'ye uzanan sürekliliğe dahil eder.²⁴⁵ Diğerleri ise, tam aksine, Charlot'nun provokasyonunu yüksek kültürün törenleriyle kıyaslar. Eksantrizm manifestosunun Rus yazarları, bunu kaba bir şekilde ifade ederler: "Charlot'nun kışını Elenora Duse'ün ellerine tercih ederiz."²⁴⁶ Gelgelelim ufak tefek adamın kıpır kıpır olan arkası, aktrisin gergin ellerinin sunduğu hareket modelinden onların zannettiği kadar uzak değildir. Provokatör manifestolar açısından kullanışlı olan bayağı ve soylu arasındaki oyun, işin aslını, yani karakterin yerine tip'in öne sürülmesi gerçeğini gizlememelidir. Sözün yerini jestlerin alması anlamına gelir bu. *Hacı* filmindeki naylon papazın cemaatine vaaz yerine sunduğu Davut ile Gath pantomimi bu durumu sembolize eder. Fakat mimik yalnızca galeyana getirici laf ebeliğinin yerine geçmez. Mimiğin salt işlevsel niteliği aynı zamanda dramaya özgü belli bir amaç güden ve belli niyetlere hizmet eden eylem modelini de yıkıma uğratar. Charlot'nun kaba-saba jestleri bu açıdan Duse'ün asil tavırlarına yakındır. Oyuncunun Gordon Craig tarafından sahneye konan *Rosmersholm* oyununda bolca sergilediği jestler, canlandırdığı Rebeca West karakterinin eylem ve tavırlarının psikolojik açıdan yorumlanmasına engel olur. Bu jestler sayesinde entrikacı genç kadın, bir eski zaman perisine dönüşecektir. Bir lokma ekmek ve kokteyl için hırsızlık yapan arsız avcının "kaba-sabalığı," sefalet gibi toplumsal bir temanın duygusal etkilerini nötralize eder. Bütün duygusal etkiyi hayatta kalma jestine indirger. Aç adamın açlığıyla alay etmek Chaplin'e daima övgü kazandıran performanstır. Fakat bu hayatta kalma jesti, bir yandan ezilenlerin intikamını alırken

245 Minnie Maddern Fiske, "the Art of Charlie Chaplin," *Harper's Weekly*, 6 Mayıs 1916. *The Essential Chaplin Perspectives on the Life and Art of the Great Comedian*. Chicago: Ivan R. Dee, 2006; s. 98 içerisinde.

246 Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, Sergei Yutkevitch and Georgi Kryzhitsky, 'Eccentrism', Richard Taylor and Ian Christie, eds, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939* (London: Routledge, 1988), s. 59.

diğer yandan sefaletin gerçekliğini toptan yok sayan bu çifte hamleyle yetinmez. Aynı zamanda anlatıya konu olan olayı ve dramatik karakterleri kökten reddeder. Bütün uyaranlara karşılık vermek, bir döner kapı aracılığıyla bitimsiz bir girdaba sürüklenen adamın durumuna düşmektir (*Cure*). Chaplin *Sirk* filminde bu numaradan bütün bir filmin iskeletini türetir ki aynı zamanda kendi sanatının da mecazıdır bu. Ufak tefek adamın numaralarının gülünçlüğü orada tümüyle istemdışı bir karakter kazanır: peşine düşen polisten kaçmak için sirk pistinde dönmeye koyulduğunda, sirk numaralarında kullanılan mekanik hareketlerle dalga geçer. Güldürmesi emredildiğinde ise bu kez o acınacak duruma düşer. Numaraların kusursuz mekaniği, ancak bu numaraları dışsal uyaranlara verilen saf bir tepkiye dönüştüren kurgusal senaryoda işe yarar. Fakat bu “saf tepki”nin başarısı da, yaratacağı etkinin tümüyle belirsiz oluşuna bağlıdır. Chaplin’de gülünç olanın gücü yalnızca Bergson’un şemasında olduğu gibi, canlı bir organizmanın duruma uygun tepkisini talep eden bir durum karşısında verilen mekanik reaksiyondan kaynaklanmaz. *Shoulder’s Arms*’daki asker, ısınmak için kendisi gibi sırlıklam bir örtüyü üzerine çekerken elbette yersiz bir alışkanlığa uymaktadır. Buna karşılık, gramofonun borusunu bir şnorkele çevirmekle duruma gayet uygun bir tepki geliştirir. İnsan yalnızca gramofonun orada ne işi olduğunu merak eder. *Maaş Günü*’nü kutlayan adam ise otobüse binebilmek için yolcuların omzuna yapışmakla koşullara uyum sağlamanın mükemmel bir örneğini sergiler, ancak otobüse arkadan binmesini sağlayan insan selinin kuvveti onu bir hışımla ön kapıdan dışarı fırlatır. Durmadan hapisneden kaçan sonra da başını belaya sokup geri dönen adamın “işe yarayan” tepkisi de aynı şekilde iki zıt sonuca yol açar: Charlot peşine düşen polisten kıl payı kurtulur, ancak bir sonraki dönemeçte karşıt yönlerden ona doğru koşan iki tanesine daha rastlar; iki takipçinin çarpışması sayesinde bir fıçıya saklanacak vakti bulur, fakat böylelikle diğer yanda devriye gezen bir dördüncünün eline düşer (*Maceracı*).

İşlevsel tepki ile öngörülemeyen sonucun birbirine böylesine tamı tamına eşit oluşu, popüler pantomimin kesin jestlerini ekranda sergi-

lenen tümüyle plastik formlara çeviren şeydir. Chaplin'in koreografisi herhangi bir grafik idealinden çok bu temele oturur. Hatta koreografinin söylemek istediği şey olarak anlaşılmalıdır bu. Louis Delluc ya da Élie Faure'u koreografiye atıfta bulunmaya sevkeden şey kuşkusuz *Sunnyside*'daki seyisin, boynunda çiçekten kolyeleriyle Isadora Duncan'ın Yunan düşlerinden fırlamış gibi görünen dört periyle dansıdır. Yönetmenin bu sahne için Nijinski ile karşılaşmasından ilham aldığı söylenir. Fakat bu bale, tıpkı *Yumurcak*'taki meleklerin ya da *Altına Hücum*'daki küçük poğaçaların dansı gibi, bir rüyanın temsilidir. *Sunnyside*'ın gerçek koreografisi ise başka yerde yatar. Filmin başlangıcındaki taklit edilen eylemler ve karşıt eylemlerin oyununda bulunur: seyis süklüm püklüm bir biçimde arkasını ovalar, onun yerine yanlışıyla yatağın parmaklıklarına vuran ustası hatası için özür dilesin diye, ve böylece kendisini acımasızca dışarı fırlatılmış bulur, aynı hızla pencereden tekrar içeri girip yarım kalan yemeğine devam eder. Perilerle dansı içeren görünürdeki bale –ki bir parodidir– kölece çalışmanın ya da sıradan gündelik yaşamın unsurlarıyla gerçekleştirilen gizli koreografi kadar önem taşımaz: *Behind the screen*'de olağanüstü bir şekilde Charlot'nun omzunun üzerine istif edilen sandalyeler –ki Oskar Schlemmer'in baston dansının öncüsü gibidir; patronu, malzemeleri ve merdiveni taşıyan hıncahınç yüklü arabanın Charlot onu çaresizlik içinde dengelemeye çalıştıkça gitgide tuhaf bir amfibi canlıya dönüşerek aynı rampayı tırmanıp inmesi; *Maaş Günü*'nde inşaat iskelesinin üzerine elleri ya da ayaklarıyla arkadan yakaladığı kiremitleri ustalıklı düzgün beşgen halinde dizerken tuğlayı, mütemadiyen düdüğüyle molaları bildiren kalfanın kafasına düşürmesi.

Kaba-saba tepki ile ideal koreografinin tam birbiriyle çakıştığı noktada hareketin mekanik kesinliği bulunur. Charlot'nun zafere ulaştığı yıllar aynı zamanda makinenin ritmiyle uygun adım ilerleyen yeni insanlık rüyasının da zaferine tanık olur. Salt görsel biçim ile karnavala özgü jestin sentezini Meyerhold biyomekanikte bulmuştu; onun oyuncunun ortaya koyduğu sanat üzerine yaptığı tespitler, kolaylıkla

Chaplin'e uyarlanabilir: "Düzenleyen ile düzenlenenin, farklı bir deyişle, sanatçı ile malzemenin sentezi onda gerçekleşir. Aktörün sergilediği oyun belirli bir talimatın uygulamaya konması olduğu ölçüde, ondan ifade biçimleri konusunda iktisatlı davranarak talimatları olabildiğince aslına uygun şekilde gerçekleştirecek kesin hareketler sergilemesi beklenir. [...] Oyuncunun yaratıcılığı, plastik formların mekân içerisinde yaratımına tekabül eder, bu da onun kendi bedeninin mekanizmasını incelemesini gerektirir."²⁴⁷ Oyuncu burada kendi beden mekanizmasının mühendisi olarak tanımlanmaktadır. Bir başka yorumcu, Franz Hellens, bu akılyürütmeyi daha da öteye götürerek Locharlochi adında kurgusal bir karakter icat eder. Bu karakterin hareket öğretmeni olarak takdim edildiği okulda "her birey bileşenlerine ayrılmış hareketi taklit etmek için çalışır. Birbirine uyumlu parçalardan oluşan insan bedeni, her bir uzvun kendine ait bir role sahip olduğu ve diğerlerini hesaba katmadan bu rolü yerine getirdiği bir üst plana göre hareket eder. [...] Bedenin bütün eylemleri için tek bir formül geçerlidir. Arzu ve istekleri ifade etmeye yarayan sözcükler, ayak sesleriyle irkilen bedenlerle aynı seslere, ve jestlerle aynı ritme sahiptir. Ne süsleme, ne bağırışlar, haykırışlar, ne de tavırlar; hareketler, duraksamalar, her bir poz için, her bir fikir için uygun ifadelerin aynen geri dönüşünü içeren tekrarlardan başka hiçbir şey. Bütün nesneler, tıpkı insanlar gibi, eşittir; onları birbirinden ayıran tek şey hareketin gücüdür."²⁴⁸ Gelgelelim Loucharlochi bu hareket öğretilerini ancak bir güldürü oyuncusunun performansı içine gizleyerek ortaya koyabilir: "Kıyafetimin ve sizin alay ettiğiniz, benimse meze olarak adlandırabileceğim bazı hareketlerimin nedeni çok basit. Çağdaşlarımı eğitmek için kendimi bir oyuncuya dönüştürdüm. Çağımız büyük girişimleri talep ediyor, fakat çevikliğin gülünç görünüm, sakil giysiler altında saklanması istiyor [...]. Beni sakar

247 V. E. Meyerhold, 'Biomechanics', Brown içinde, *Meyerhold on theatre*, s. 198.

248 Franz Hellens, "L'école du mouvement." *Le Disque vert*, 2. Paris-Brüksel: 1923, s. 89-90. (bu metin yazarın 1920'de yayımlanan *Mélusine* adlı romanından alınmıştır. Romanın 1952'de *Mélusine, ou la robe de saphir* [Mélusine, ya da safir elbise] adıyla yapılan nihai basımında yer almamaktadır.)

ve beceriksiz zannediyorlar. Nesnelere çarpıyor, tökezleyip düşüyor, yeniden ayağa kalkıyorum. Kahkaha aracılığıyla şaşkınlık insanın içine işlemeye başlar. Peşime düşüyorlar, çevikliğimi gösteriyorum. Tehlikeyi atlattığım her defasında alkış alıyorum. Aynı anda hem hız hem de kahkaha üretiyorum.”²⁴⁹

Gelgelelim bahane-aktör teorisi mekanik kesinlik ve dramatik duygusallık arasında fazlasıyla basit bir karşıtlıktan temellenir. Charlot'un avangard hayranlarının aklını kurcalayan da bu karşıtlıktır; şarlatan araba tamircisinin (*biomechanique*) başıboş köpek, kayıp çocuk, haksızlığa uğramış hizmetçi ya da kör çiçekçi kıza duyduğu yersiz şefkat yüzünden yolundan alıkondüğünü görmekten sürekli endişe duyarlar. Sanatın mükemmelliğini itaatkâr tamircinin mükemmelliğiyle özdeşleştirirler. Oysa tamircinin itaat gösterdiği anlarda ortada sanat yoktur. Sanat tam da onun işleri karıştırdığı, emir ile yerine getirilişi, canlı ile mekanik, etken ile edilgen arasındaki ilişkiyi karıştırdığı anlarda ortaya çıkar. Yerleşik karşıtlıkların bu şekilde muğlaklaşması *Pawns-hop* filminin ünlü çalar saat sahnesinde özetlenir: Charlot çalar saati bir stetoskopla dinledikten sonra bir şişe açacağıyla açıp, içindekilerin hepsini çıkarıp alelacele şişeye doldurur. Teknik el çabukluğu sakar bir dış görünüş altında saklanmaya ihtiyaç duymaz. Makinenin ve onu kullananların başarısı aynı zamanda bir aksaklık olduğu ve işlevsellik sürekli kendi aleyhine döndüğü sürece makine bir sanat etkisi yaratır. *Kino-fut* dergisinin özel sayısı için Varvara Stepanova'nın gerçekleştirdiği tasarımlarda, havada dört kat düşen sakar bir Charlot sonunda bir uçak pervanesine, daha sonra da tamirciye dönüşür. Ressamın eşi Alexandre Rodchenko tarafından kaleme alınan metin, bir otomatın jestlerine sahip olan palyaço, yeni mekanik dünyanın kahramanları Lenin ve Edison'un arasına yükseltir. Fakat tersi de aynı derecede geçerlidir: Güzel makine ancak aksayarak çalışmaktadır. Elinde bastonu, başında melon şapkasıyla ufak tefek adam, bir otomat görüntüsü altına gizlenmiş duygusal bir karakter olmadığı gibi, komedinin sersemi

249 A.g.y., s. 88.

görüntüsü altına gizlenmiş bir tamirci (*biomechanique*) de değildir. Başardığı her şeyi mahveden ve mahvettiği her şeyi başaran maharetli sakar jesti, onu hissedilir yeni evrenin örnek bir sakini kılar. İstek ve amaçları hem gerçekleştiren hem de yok eden makinelerin çağıdır bu. Bu makinelerin bir girişime dahil olmasının koşulu, mükemmelliğini hiçbir şey istememeye borçlu olan bir hareketin tekrarını ısrarlı bir biçimde dayatmaktır.

Anti-oyuncu oyuncunun sinemaya asıl katkısıdır bu: Winckelmann'ın Belvédère Torsosu karşısında, ya da Hegel'in Murillo'nun küçük dilencileri karşısında övdüğü o paradoksal meziyeti makineler çağına uyarlar ve hareketli görüntülerin ekranına yansıtır: hiçbir şey yapmama erdemi. Anti-oyuncu ataleti sürekli harekete çevirir; hareketiyle tepki vermenin doğrudan etkisine ve daima başlangıç konumuna dönen mekaniğin beyhudeliğine yakalanmıştır. Elde edilen sonucun istenenden sürekli fazla ve sürekli eksik oluşunu, derinlikten yoksun bir yüzey üzerine yansıtılan hareketli gölgeler sanatının özü haline getirir. Anti-oyuncu oyuncunun performansı, fail olmaya ilişkin mantığın saptırılmasıdır. Daha ziyade Balzac, Dickens ya da Shelley'nin biyografisi yazarı olarak tanınan Fransız bir eleştirmen bu durmak bilmez el-kol hareketlerinin mantığını şöyle özetler: “Hiçbir şeyin nedeni olmam gerekmez. Olaylar filmin akışı içerisinde bir çığ gibi üzerime yıkılmalı, ama hiçbirinin çıkış noktası benim kendi kasıtlı eylemim olmamalı.”²⁵⁰ Bir başkası ise bu” eylemsizlik”in biçim açısından sonuçlarını gösterir: “Öylesine bir kayıtsızlıkla yaşar ki olaylar film boyunca nihayete ermes ve ortada hiçbir şey olmasa da, *hiçbir şey yapmadan perdeyi bir baştan bir başa arşınlar* [...]. Başkalarının maceraları, mizaçları, toplumsal konumları, birer evleri vardır. Charlot ise bunların hiçbirine sahip değildir. Dünya onu ekranın boyutlarına indirgemıştır [...].”²⁵¹ “Perdeyi bir baştan bir başa arşınlayan” bu karaktere dair tuhaf bir metonimidir

250 André Maurois, “Le poésie du cinéma.” *L'Art cinématographique*. 3. 1927; s. 14. Yeniden basım Arno Press/ The New York Times 1970.

251 André Beucler, “Le comique et l'humour.” *L'Art cinématographique*. 1, 1926; s. 51-2. (vurgu bana ait)

bu kuşkusuz. Ancak bu metonimi, asla bir araç ya da malzemeyle sınırlı olmayan, ve yalnızca başka yerden gelen biçim ve niyetlerin onu maruz bıraktığı öngörülemeyen yer değiştirmeler aracılığıyla varolan “ortam”ın kendisine ilişkindir. Bir tip’e dönüşen karakter, hiçleşmiş bir “aktör,” yaratımının ayrılmaz bir parçası haline gelen sanatçıdır. Fakat bu özdeşliğin aldığı biçim, ki bütünsel sanat rüyalarını çağrıştırır, tam aksine, beyaz bir yüzey üzerinde hareket halindeki saf biçimdir, hiçbir şeyin nedeni olmayan anti-karakterdir. Charlot, karşı koyulan ve hiç durmadan yeniden kurulan bir ataletin hareketiyle “perdeyi arşınlar” ve ekranı işgal eder. Sanatçının iradesinin ve aktörün dolayımının ortadan kaybolduğu yer olan popüler tip, karakteri grafik bir tip’e, beyaz bir dikdörtgen üzerinde arabeskler çizen bir biçime indirger. Gelgelelim gölgelerin beyaz dikdörtgenin üzerinde sergilediği bilgece hareket, iradenin büyük teşebbüslerinden ve makinenin performansından menkul yeni dünyada yaşamının benzersiz bir biçiminin de mecazını böylelikle sunar. Geleceğin müteahhit sanatçıları, ufak tefek adamın jestlerinde makinenin, Taylorist emeğin ve kesin jestlere sahip insanların büyük çağına ayak uyduran bir sanatın sembolünü boş yere ararlar. Bu sanatın makinelerin güzel evreninden kaçtığını, bohçasını alıp yollara revan olduğunu gördüklerinde boş yere üzüntüye kapılırlar. Onun jestlerinin devreye soktuğu şey, makineye özgü kesinlik ile değirmenlere karşı verilen savaşın, yılmaz deha ile kaçınılmaz hatanın, inatçı ısrar ile sebepsiz vazgeçişin birbiriyle tam özdeşliğidir. Pantomim sanatçısının koşuşturması ile kameranın hareketsizliği elele gider, tıpkı kiremit toplayanın mahareti ile arabasıyla gerisin geri yokuşun aşağısına dönen arabacının beceriksizliğinin de elele gittiği gibi. Élie Faure’un Chaplin’in koreografisinde karamsarlığın kendi üzerindeki zaferini, “umutsuzluğun zirvesinde zekâ sarhoşluğuyla dans eden adam”ı²⁵² öven satırları kuşkusuz biraz fazla Nietzscheci *pathos* içermektedir. Eisenstein “Chaplin’in postallarının”²⁵³ (*godillot*) çıkardığı sese çok fazla metafizik

252 Élie Faure, ‘Charlot’, *Oeuvres complètes* içinde, vol. III, s. 310.

253 S. Eisenstein. *Charlie Chaplin*.

yüklediği” için kendisiyle hınzırca alay edecektir. Fakat bu aşırı metafizik aynı zamanda makinenin yeni diline duyulan büyük imanı ve montaj-hazretlerinin operasyonunun yeni makineler dünyasının planlama iradesiyle özdeşleştirilmesini tersinden ele almanın bir yoludur. Chaplin’in pantomimi aracılığıyla sinema, kendisine dair bambaşka bir imanın geri gelişine tanık olur: makineye duyulan büyük imanın diğer yüzü olan gizli nihilizmi ifade etmeye, makinenin ilahi gücünü mağaranın duvarları üzerinde gerçekleşen gölge oyununa aktarmaya elverişli bir sanat –her ne kadar bu gölgelerin, geleceğin mühendislerinin planlarından belki de daha kesin ve daha açık olduğu ortaya çıkacak olsa da.

12. Ânın İhtişamı (*New York, 1921*)

Bir kara kutu ve kimyasal çözeltiyle dolu bir leğenden bu müthiş dinamik baskıları üreten adam için dünyada fevkalade önemli olmayan hiçbir nesne, onun kendi varlığıyla ilişkili olmayan hiçbir şey yok gibidir. En alelade nesneler onun gözünde mucizevi bir yaşamla dolup taşar adeta. Bir pencere camının üzerindeki toz, bir tuğla duvar, yırtık bir ağ parçası, göçmen kadınların sırtlarındaki lime lime olmuş şallar, New York'ta bir ana caddede çamura bulanmış karın üstünde burunlarından duman tüten atlar, âdi modern ayakkabılar içinde uzun süre hapsolmaktan yara-bere içinde kalmış ayaklar, kamerasının burnunu onlara iyice yaklaştıran bu adam için, muhteşem bir kadının yüzü, parıldayan derin gözlerden yayılan aşkın tarifsiz bakışı, ya da saf ve tutkulu bir kendini bırakış hali kadar harikula-de, ve ruha onlar kadar hitap eder gibidir. Bir köşesinde alçıdan bir Venüs heykeli bulunan Viktoryen tarzı budalaca bir salon da, onun gözünde, fildişi gibi pürüzsüz, sımsıcak bir çift el kadar içinde barındırır evreni. Boylu boyunca çamaşır iplerinin gerili olduğu, yangın merdivenleriyle kesilen bir arka sokak, bir kadının göğsü ve torsosu kadar manidardır. Böylece ani, kısacık bir gülümseme ya da gözlerin bir anlık dalışından, elin kıpır kıpır oyunundan, çağların ötesinden sorgulayarak, hafif bir özlemle, şefkatle bakan bir şey yaratmıştır. Yorgun ve sevecen bir bakış ve hafif alaycı bir gülüşten, kadın-erkek ilişkilerine dair bir son söz türetmiştir. Sfenksler yeniden dünyaya

bakıyorlar. Bu dondurulmuş hareketler belki de bütün kadınların bütün erkeklerle konuşmasından başka bir şey değildir.

Ânın ihtişamı daha önce hiç böylesine ortaya konmamıştı. Burada ve şimdi olanın mucizesi, izlenimci ressamların tanıklık etmek için var güçleriyle uğraştıkları şeydi kuşkusuz. Fakat onlar yeterince hızlı, yeterince kıvrak aletlere sahip değildiler; kaydetmek istedikleri ışığın an be an değişen etkisini, daha analiz ederken elden geçiriyorlardı. Onların “izlenim”i genellikle üst üste binen bir dizi izlenimden oluşur. Oysa böylesine anlık bir tepki için kameranın niteliklerine sahip bir makineye ihtiyaç vardı. Gelgelelim Stieglitz dışındaki tek bir fotoğrafçı bile, bu makineyi ancak bir fotoğrafçının harcı olan şeyi yapmak, yani görsel anları sabitlemek, ve herhangi bir anda kendisi ile merceğinin önündeki nesne arasında olup biteni kaydetmek için kullanmamıştır. Bütün bu fotoğrafçılar, o nesne ve o anla ilgilenmekten çok, “sanatsal bir fotoğraf” üretmeyi dert edinmişler, bu yüzden ellerindeki aracı olması gereken biçimde kullanmaktan aciz kalmışlardır.

Bu satırlar, asıl uzmanlık alanı müzik olan Paul Rosenfeld adında bir sanat eleştirmeninin 1921 yılında Alfred Stieglitz’in fotoğraf sergisi üzerine yazdığı uzun bir makaleden alınmıştır.²⁵⁴ Yazıyı dikkatimize mazhar kılan şey, fotoğrafın sanat statüsü kazandığı sırada, tam ortasında yer aldığı büyük yarılmayı göz önüne serme biçimidir. Stieglitz, der eleştirmen, fotoğrafçıların ilkidir, çünkü fotoğraf aygıtına özgü araçlardan yararlanmayı bilen ilk kişidir. Meslektaşları umutsuzca ressamları taklit etmeye girişmişler, bir Degas’ı, bir Whistler ya da bir Boecklin’i andıran “baskılar” üretebilmek için uygun konu, objektif, kâğıt ve tâb tekniklerini seçmeye koyulmuşlardır. O ise, fotoğrafçının, makinenin yaptığı işi gizleyerek resmin etkilerini taklit etmek zorunda olmadığını kavramıştır. Fotoğrafçı, tam aksine, makinenin kendisine sunduğu asıl

254 Paul Rosenfeld, “Stieglitz,” *The Dial* 70: 4 (Nisan 1941), yeniden basım Beaumont Newhall, *Photography: Essays and Images: Illustrated Readings in the History of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1980; s. 209-18.

şeyi, ressamların imkânsız rüyasını gerçekleştirme olanağını yakalamalıdır: ışığın anlık oyununu, bir kadın bedeninin kıvrımlarında, ya da bir bakışın gizemli derinliğinde olduğu kadar bir arka sokakta, ya da tozlu bir pencere üzerinde yarattığı muhteşem etkiyi de doğrudan kaydetmek. Stieglitz fotoğrafçıların ilkidir, çünkü yalnızca bir fotoğrafçı olmayı kabullenen ilk kişidir.

Sorun, bu takdirin hak edilmiş olup olmadığını yargılamak değil, ona temel oluşturan kıstas üzerine, eleştirmenin “salt” fotoğrafçı olmaya attığı ayrıcalık üzerine düşündürmektir. Böyle bir yargı aslında sözcüklerin alışlageldik anlamını bariz biçimde değişime uğratar. Çünkü yaygın kanıya göre, salt bir fotoğrafçı olmak, fotoğrafçılığı bir meslek olarak icra eden, yani bir stüdyo sahibi olan ve az-çok “sanatsal” bir fon önünde dünyanın önemli-önemsiz nice şahsiyetinin portresini çeken kişinin payına düşen şeydir. Fakat tam da böyle bir kişinin çektiği portreler, ne kadar özenle tasarlanmış olursa olsun, Stieglitz’in çektiği lokomotifler, at arabaları, feribotlar, tuğla duvarlar, ya da yara-bere içindeki ayaklar gibi birer sanat yapıtı sayılmazlar. Öyleyse yalnızca fotoğrafçı olmak denen şeye farklı bir anlam verilmeli ve buradan kaynaklanan fotoğrafların sanatsal değeri de başka türlü anlaşılmalıdır. Bunların sanata dahil olması, her biri farklı bir mantıkla ilişkilenen iki nedenden ötürüdür. Bu fotoğraflar, öncelikle eskinin temsil mantığına göre sanat sayılırlar, çünkü onları üreten kişi, fotoğrafçılıkla, yaşamını kazanmak için değil kendi zevki için, fotoğrafın ifade olanaklarına duyduğu sevgi nedeniyle uğraşan bir amatördür; araçları bakımından “mekanik” olan bu sanatı, amaçları açısından “liberal” bir sanat olarak icra eder. İkinci olarak, bu fotoğraflar estetik mantığa göre sanat sayılır, çünkü ne fotoğrafı çekilen nesnenin niteliğine ne de onu vasatlıktan kurtarmayı amaçlayan herhangi bir sanatsal müdahaleye bir şey borçlu değildirler. Kendilerinden başka hiçbir şeye borçlu değildirler; karşılarında duran şeyi yakalamak için tam zamanında doğru yerde bulunan bir bakışın tanıklığıdır bu resimler: O şey “yaşamdır,” der Rosenfeld, sergiyle birlikte yayımlanan bildirgede fotoğrafçının kendisinin de dile getirdiği gibi:

“Sergi baştan sona fotoğraflardan oluşuyor. Öğretmenlerim, yaşam, çalışma ve hiç durmadan deney yapmak.”²⁵⁵ Rosenfeld’in niteliksiz yaşamı yakalarken iş başında olduğunu söylediği şey, işte bu deneydir. Derinin gözeneklerinde, nemli bir dudakta, birbirine kenetlenen ya da elma soyan ellerin bir anlam ifade etmeyen hareketlerinde, bir an neşe ya da keder ifadesiyle dolan yüzlerde beliren şey, herhangi bir yaşamdır, yani eleştirmenin yorumuyla, aynı anda hem bir muamma, hem yanıtı bilmemekten ama bilir gibi olmaktan doğan ıstırap, hem de yaşamın bir mantığının olmadığını ve bunun da yaşamın yazgısı olduğunu bilmekten doğan ıstırap. Rosenfeld’in metni bu nokta üzerinde uzun uzadıya durur, ve felsefeden biraz haberdar olan her okur, bu analize dayanak oluşturan fikirlerin kaynağını tanıyacaktı: yaşam karşısında duyulan ve aynı zamanda yaşamın anlamsızlığının kabullenilmesi olan bu “merhamet” Schopenhauer’dan gelir. Rosenfeld’in fotoğraf sanatının özü olarak gördüğü ıstırapın büyük bir neşeyle kabullenilmesi ise Nietzsche’ye bir atıftır. Kuşkusuz aynı okur, Yunan tragedyasına Romantik bir bakıştan miras kalan bu referansların, 1921 yılında fotoğraf eyleminin kendine özgü niteliğini tanımlamak için ne bakımdan uygun görüldüğünü kendisine soracaktır.

Ne var ki buradaki durumu, ele aldığı konuyu birkaç prestijli felsefe referansıyla yüceltme arzusundaki bir eleştirmenin züppeliği olarak yargılamakta aceleci davranmamak gerekir. Fotoğrafın anlık çekimiyle yaşamın sonsuz olumlanması arasındaki bu sıçrama, paradoksal düşüncenin uzamını, yeni bir sanat olarak kabul gördüğü sırada fotoğrafın tam ortasında yer aldığı büyük yarılmayı tarif eder. Sanatsal bir pratiğin özgül niteliğini, *hem* pratiğin *hem de* sanatın özgül niteliği olarak tanımlamak gerektiğinde, daima felsefi bir dayanağa ihtiyaç duyuluyor olabilir. Çünkü bir sanat dalı adını verdiğimiz şey aynı anda iki şeyi içerir. İlk olarak, bir yapma biçimidir; başka tekniklerle arasındaki fark aracılığıyla ayırt edilen uygun bir tekniğin kullanımıdır. İkinci olarak, her tür tekniğin özünü oluşturan şeyin, yani dışsal bir amaca hizmet

255 Alfred Stieglitz, “A statement.” B. Newhall, *Photography*; s. 217.

eden bir araç olduğu gerçeğinin reddedilmesidir. Bir tekniğin, sanat olarak kabul edilen şeylerin yaptığı şeyi yapabilecek, sanatı belirli bir amacın hizmetine sunan teknik ihtisaslaşmayı inkâr edebilecek olduğunu tasdik etmektir bu.

Mekanik yöntemlerle çoğaltma üzerine kurulu bir sanat, kendisinin gerçekte bir sanat olduğunu ortaya koymak konusunda diğer sanat dallarından kuşkusuz daha fazla endişe duyar. Fakat aynı zamanda sorunu genelleştirmek ve tartışmayı kendisini dışlamak isteyenler aleyhine çevirmek için en elverişli konumdadır. Rosenfeld’in ileri sürdüğü sav, fotoğrafçıların kendi aralarında çok önceden baş göstermiş olan bir tartışmanın devamıdır. Gölgelemleri sabitleyebilme mucizesinin hayranlık yarattığı, meyve-sebzeyi ölümsüzleştiren güzel sanatların ise lanetlenmediği devir geride kalınca, bu fotoğrafçılar kendilerine vehmettikleri sanatsal asaleti meşrulaştırmaya girişmişlerdi. “Bir insan iyi bir ressam ya da iyi bir fotoğrafçı olduğu halde, hiç de bir sanatçı olmayabilir. Resim yapan biri, sırf resim yaptığı için sanatçı sayılmaz; ya da bir fotoğrafçı, sırf fotoğraf çektiği için bir sanatçı değildir. Her ikisi de, ancak boya, kimyasal çözelti veya başka bir malzemeye güzel sanat üretebildiği vakit sanatçı olur.”²⁵⁶ 1888’de yazılan bu satırların müellifi Henry Peach Robinson’ın gelecek kuşaklara kalmasını sağlayan şey kuşkusuz, fotoğrafı bir sanat dalı haline getirmenin yolunu bulmuş olmasıdır: pek çok negatif kullanarak tek bir görüntü elde etmeyi sağlayan birleşik baskı. Ne var ki, onun en zalim düşmanı, “natüralist fotoğraf”ın savunucusu, fakat aynı zamanda genç Stieglitz’e ilk ödülünü verecek olan jürinin de başkanı, Peter Henry Emerson’ın sorunu ortaya koyma biçimi de ondan farklı değildir: “Şiir, nesir, müzik, heykel, resim, fotoğraf, baskı, gravür, ve oyunculuğun her biri birer sanattır, fakat hiçbiri kendi başına bir güzel sanat değildir. Ancak bir sanatçı, bu ifade yöntemlerinin herhangi birini kullanarak sanatını zekâsıyla yücelttiği ve bir güzel sanat haline getirdiği vakit, bunların hepsi de güzel sanatın asaletine

256 Henry Peach Robinson, *Letters on Landscape Photography*. Londra: Piper and Carter, 1888; s. 11.

kavuşabilir.”²⁵⁷ Emerson’ın öğrencileri Robinson’un kitsch montajlarıyla alay etmektedirler. Ancak onun “güzel sanat”ın ne olduğuna karar verirken dayandığı “kanun”u kabullenmekten başka yolları yoktur: “Sanat, öncelikle doğru görmenin, ardından, görülen şey hakkında doğru hissetmenin sonucunda ortaya çıkar.”²⁵⁸ Üstelik, toplama imajlardan menkul canlandırma tablolarının (*tableaux vivants*) sunî kompozisyonunda bu “doğru görüş”ten eser olmadığını söyleyenler, bu yöntemle meydana getirilmiş yapıtların en ünlüsü olan, ve deyimim o dönemde taşıdığı anlamıyla “varoluş acısı”nı konu alan *Fading away* tablosuna hayranlık duymadan edemeyeceklerdir: ağır perdelerle örtülü bir salonda, kadere razı olmuş iki kadının başında beklediği beyaz bir entari içindeki genç veremli kızın ölümü, ve bu sırada, sırtı dönük bir adamın geniş pencereden gün batımında bulutları seyredişi. Fotoğrafın bir sanat haline gelmesinin tarihi, Viktoryen dönem resmine ait bu acının katlanarak, bir kadının teninin gözeneklerine, veya hatta New York’taki bir lokomotif ya da buharlı geminin kapkara dumanına sığacak hale getirilmesinin tarihidir.

Bu sanat haline gelişin koşulları hakkında en az iki nokta her şeyi özetler gibidir. İlki, edebiyat ve resmin önceden beri kabullendiği bir noktadır: sanatın asaleti, ele aldığı konuların asaletine bağlı değildir. Artık yüksek sanat ve aşağı sanat yoktur, tabii, diye kinayeli bir tonda ekler Emerson, bununla kastedilen tavandan sarkan bir sanat ve yere serilen bir sanat değilse.²⁵⁹ Söz konusu olan, kullanılan alet ve malzemelerin asaleti de değildir. Fotoğrafçılar, sanat yapıtı ile onu gerçekleştirmekte kullanılan alet arasındaki ayrım üzerinde ısrarla dururlar. “Kaydı gerçekleştirenin bir araç, veya bir makine olması, yapıtın mekanik olduğu anlamına gelmez, tıpkı bir Beethoven sonatının ancak bir piyano aracılığıyla işitilir hale gelmesi yüzünden mekanik sayılmadığı

257 Peter Henry Emerson, *Naturalistic Photography for the Students of Art*. Londra: S. Low, Marston, Searle and Rivingston, 1889; s. 19.

258 Robinson, *Letters on Landscape Photography*, s. 11.

259 Emerson, *Naturalistic Photography for the Students of Art*, s. 20.

gibi. Önemli olan aslında ne piyano ne de fotoğraf makinesi değil, onlarla yapılan şeydir.”²⁶⁰ Emerson bu savı daha önceden geliştirmiştir: Şiiri parşömen üzerine yazmak yerine daktilo etseniz de şiir aynı şiirdir. Önemli olan şairin söylemek istediği şeydir; fotoğrafçı, ressam ya da gravür sanatçısı için de durum aynıdır.²⁶¹

Bu iddianın ne denli kuşku götürür olduğu ortadadır: parşömen ve yazı makinesi, tıpkı müzik icracısının piyanosu gibi, kendilerinden bağımsız olarak varolan bir yapıtı görünür ya da işitilir kılan birer dayanak ya da araçtır. Oysa fotoğraf görüntüsü bir müzik partiyonu gibi değildir; onu bir negatif üzerine sabitleyen araçtan koparılamaz. Dolayısıyla, şiirin yazılı metni ya da piyanistin icrasıyla değil, ressamın elinden çıkan görüntüyle kıyaslanması gerekir.

Fotoğraf görüntüsünün niçin *resim sanatı* gibi bir sanat olduğunu açıklamak için, kurnazca bir diyalektik ortaya konmaktadır. “Resim sanatı gibi,” sözü, “tıpkı onun gibi” anlamına gelir. Fakat bu eşit asaletin ispatı, derhal farklı iddialar biçiminde ayrışır: fotoğrafın neden bir sanat olduğunu, birbirinden farklı, hatta birbiriyle çelişen üç nedene dayandırarak açıklamak söz konusudur. Öncelikle, mekanik bir sanat olmasından kaynaklanan dezavantajına karşın, yeni resim sanatıyla aynı ilkeleri yaşama geçirdiği için. İkinci olarak, makinenin desteği sayesinde, resmin ideali olan şeyi resmin kendisinden daha iyi gerçekleştirdiği için. Ve son olarak, resim sanatını taklit eden bir sanat olmayı reddettiği için. Bütün bu benzerlik ve fark oyunu, gerçi, ortak bir kesinliğe dayanır: sanat, gücünü bundan böyle ne ele aldığı nesnelerin niteliğinden alabilir, ne de zanaatkâra özgü ustalıktan. Sanatçıyı sanatçı yapan şey, bir görüşü (*vision*) tercüme etme yetisidir. Ne var ki, fotoğraf söz konusu olduğunda bu iddia, iki ucu keskin bir bıçağa dönüşür. Bir taraftan, “aletler” arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldırır. Ressamın eli de fotoğraf makinesi gibi bir alettir. Bu açıdan, doğası gereği makineden daha üstün

260 Fredrick H. Evans, “Personality in Photography—with a Word on Color,” *Camera Work* 25 (1909), s. 37.

261 P. H. Emerson, *Naturalistic Photography for the Students of Art*, s. 285.

değildir. Mekanik kayıt aygıtının aptallığına karşı elin hünerini savunmak, gerçek organizasyonunu yanlış kavradığı bir olguya algının eşitlik atfetmesi, “alışlageldik olanın saçmalığı” değil de nedir?²⁶² Gelgelelim bu sav bir çırpıda tersyüz olur: gerçek orijinallik eğer kayıt aletine değil de görüşe mahsus ise, karşısında duran şeyi, herhangi bir orijinal yoruma mahal vermeden otomatik olarak kaydeden bir aletle nasıl sanat yapılabilir? Üstüne üstlük, görüş sözcüğü de muğlaklık barındırır: bir yandan, dünyanın seyirlik gösterisinin yakalanması olarak anlaşılabilir. İzlenimci ressamlar, her an farklılaşan bir ışıktaki nesnelerin ve varlıkların titreşiminin benzersiz ânını yakalayan bir sanat fikrine büyük ölçüde rağbet kazandırmışlardır. Fakat bu sözcük aynı zamanda sanatçının, dünyanın seyirlik gösterisini kendi fikrine göre yeniden kurma, kendi iç algısının plastik bir eşdeğerini meydana getirme biçimini ifade eder. Kuşkusuz bu iki görüş arasındaki ayrım, dönemin bir diğer hâkim sözcüğü olan telkin sözcüğünün muğlaklığı içerisinde unutulur: dünyanın seyirlik gösterisi sanatçıya ancak bir telkin biçiminde temas eder; bu telkinin ifade bulması aynı zamanda kişisel bir görüşün özgürleşmesidir. Fakat fotoğrafın kendisini bir sanat olarak görmeyi arzuladığı an, bu iki “görüş”ün yollarının ayrılmakta olduğu, Emerson’ın modelini oluşturan izlenimci ressamların, gerçekliğe teslim olmakla suçlandığı, ve Gauguin ya da Émile Bernard’ın tuvallerinde saf fikirlerin grafik ifadesini bulan “sentetizm” ya da “sembolizm” taraftarlarının eleştirilerine maruz kaldığı bir âna rastlar.²⁶³ Kuşkusuz Emerson ve çağdaşları, Monet ya da Whistler’den ziyade Bastien-Lepage’in temsilcisi olduğu bilimsel bir “izlenimcilik”e dayanırlar. Fakat Alfred Stieglitz’in on beş yıl sonra *Camera Work*’te biraraya getireceği sanatçı ve eleştirmenler, kendilerini resme özgü modernitenin bu iki geleneğiyle doğrudan karşı karşıya bulacaklardır: dünyanın bir ânının yakalanmasına öncelik veren geleneğe karşı, sanatçının içsel görüşünü ifade eden çizgi ve renklerin özgürce ortaya konmasını savunan gelenek.

262 Robinson, *Letters on Landscape Photography*, s. 14.

263 Bu konu hakkında bkz. Albert Aurier, *Le Symbolisme en peinture: Van Gogh, Gauguin et quelques autres*. Caen: L’Échoppe, 1991.

Öyleyse, fotoğrafçının gördüğü ve yorumladığı ölçüde bir sanatçı olduğunu ispatlamak gerekir. Yorum sözcüğü o dönemde yazılan metinlerde hiç durmadan karşımıza çıkar. Büyük sanatın kapılarını açan bir muskadır adeta. Bütün mesele, bu yorumu sürecin hangi noktasında, ve hangi biçimde düşünmek gerektiğidir. Bu noktayı kestirmek aynı zamanda fotoğraf makinesinin yaptığı işle sanatçının işi arasındaki ilişkiyi de kestirmek anlamına gelir. Buna verilen ilk yanıt, net bir iş bölümüdür: makine işini yaptıktan sonra, sanatı yapan sanatçıdır; bunu yaparken de yapıtta mekanik olan, dolayısıyla sanatsal olmayan ne varsa bertaraf eder. Fransa’da resimsel fotoğrafın savunucuları olan Demachy ve Puyo bu yaklaşımı birkaç cümlede özetlemektedirler: “Negatifin sunduğu kanıt belgesel bakış açısından doğru olabilir. Ancak fotoğrafçı ona bir sanat yapıtını meydana getiren nitelikleri kazandırmayı başaramadığı sürece bu niteliklerden yoksun kalacaktır. Demek oluyor ki, fotoğrafik olarak elde edilen net görüntünün sanatsal bir cazibe kazanması, ancak fotoğrafçının onu nasıl dönüştürdüğüne bağlıdır. Seçilen ve iyi idare edilen bir objektifin bize sunduğu doğru resmi takdirle kabul ediyoruz. Bizim bütün çabamız, onun bütünlüğünü korumaya yöneliktir. Fakat aynı zamanda çoktan mükemmelliğe ulaşmış olan bu aletin bize durmadan sunduğu fuzuli ayrıntıları indirgemeye olanak verecek her tür yöntem bizim için mubahtır. Bu nedenle, gereksiz ayrıntıları devre dışı bırakarak, sentezi en iyi biçimde mümkün kılan baskı yöntemini tercih ediyoruz. [...] Kimileri bizi *fotoğrafa özgü karakteri* yok etmekle suçlayabilir. Bizim amacımız da zaten bu, çünkü bu kutsal terimin sanatçıların zihninde tam olarak ne uyandırdığını kendi deneyimimizden biliyoruz.”²⁶⁴ Bu metin sorunu açıkça ortaya koyuyor. Sanat, tekniğin bittiği yerde başlar. Tekniğin içsel kısıtlarının belirgin olarak ortaya çıkacak denli gelişmiş olduğu yerde başlar: Bu kısıt, tekniğin yetersizliğinden değil, tam aksine fazlaca mükemmel oluşundan –onu “bilim insanları açısından ehil ve kesin,” ancak görme ve yorumlama kapasitesine ket vurduğu “sanatçılar

264 Robert Demachy and Constant Puyo, *Les Procédés d’art en photographie*. Paris: Photo-Club de Paris, 1906; s. 1-2.

için kaba ve itaatsiz” kılan ince ayrıntılardan– kaynaklanır.²⁶⁵ Bu ifade sanatçı yorumunun hangi yönde uygulanması gerektiğini anlatıyor. Fotoğrafa inanç duymak konusunda kaygılı olan, ve bu nedenle birkaç klişeyi birleştirmek ya da guaja karşı kanıt göstermek yoluna giden ilk fotoğraf sanatçıların aksine, aygıtın “resim” hakkında sunduğu aşırı “ayrıntı”yı ayıklayarak sanatçının görüşünü öne çıkarmayı amaçlar. Görüntüyü çeşitli aletlerin yardımından kurtararak dikkati bu görüşün merkezinden uzaklaştıran unsurları ortadan kaldırmak ya da etkisini hafifletmek için gösterilen özenin nedeni budur. Yazarların buna örnek gösterdiği, atölyede bir masada oturan kadının fotoğrafında, kadının başını öne çıkarmak amacıyla bir çay tabağının üzerindeki beyaz leke ve bir sandalyenin üzerindeki siyah leke silinmiş, ve bir vazo, içindeki çiçek demetiyle birlikte griliğe gömülmüştür. Sanatçının bu görüşü, zengin bir malzeme gerektiren güzel bir işçilikle fotoğrafçılardan değil, sanat meraklılarından oluşan bir izleyici kitlesine aktarılmalıdır. Bu noktada, 1890’lardan 1910’lara kadar fotoğrafın sanatsal niteliğini büyük oranda belirleyen bir tâb yöntemi devreye girer: potasyum dikromat baskı. Maskeleme işi, potasyum dikromat ve sabunun kullanımı ve mat kâğıt tercihi, sanatçının görüşünü malzemenin yoğunluğu ve figürün bulanık arka plana gömülmesiyle destekler; bu ikisinin biraraya gelişiyile tanımlanan yumuşaklık, açılardan “keskinliğini törpüleyerek, doğrudan fotoğrafı mekaniklikten kurtarır, ve ürününü sanatsal ideallığe kavuşturur. Bu sanat anlayışının amblemi, Frank Eugene’in, kazıma yöntemiyle sanatçının atölyesinde divana uzanmış bir kadını, kadim sulara yüzen Ophelia’ya dönüştürmeyi başardığı *Nirvana* adlı yapıtıdır.

Gerçi kimileri fotoğrafın sanatsal karakterini kendinden başka her şeye, özellikle de baskı kâğıtlarının manipülasyonuna bağlayan bu tâb süreçlerine itiraz etmektedir. Örneğin Emerson bu “sabun bulamacı”yla alay eder.²⁶⁶ Kısa süren bir hevesten sonra Stieglitz de, Frederick

265 A.g.y., s. II.

266 Peter Henry Emerson, aktaran Helmut Gernsheim, *Creative Photography: Aesthetic Trends 1839-1860*. Londra: Faber & Faaber, 1962; s. 126.

Evans gibi sanatın birkaç diğer ustasının izinde potasyum dikromata karşı düşmanlığını ilan edecektir. Fotoğraf, malzeme üzerinde elin yaptığı işi taklit etmekle “resimsel” bir sanata dönüşemez. Bunu başarması için, tam aksine, gören gözün uygulayan araç –bu ister el olsun, isterse bir aygıt–karşısındaki üstünlüğünü ortaya koyması gerekir. Bu üstünlük, aynı zamanda fotoğrafın resim karşısındaki üstünlüğüdür. Yeni sanat karşısında heyecan duyan bir yazar, George Bernard Show konuya böyle bir açıklama getirir. Resmin teknik üstünlüğüyle övünmesi, der Show, pek haksızdır. Aslında, gördüğünün eşdeğerini tuvale geçirmesi için elden “ıflah olmaz biçimde mekanik” bir iş talep etmeye mecburdur. Fotoğraf aygıtı ise sanatçıyı bu el işinden kurtarır. Fotoğrafın, resmin çizimine kıyasla “çok daha az kısıtlanmış, sanatçının duygusuna çok daha fazla amade” olması bu yüzdendir. Yalnızca fotoğraf, “elin beceriksiz zorbalığından kaçınarak ressamın tarzı ya da üslubu adını verdiğimiz o anlaşılmaz garabet unsurunu bertaraf eder.”²⁶⁷ Fotoğrafın sözde mekanikliği ise, tam aksine, görme gücünü elin mekanik köleliğinden özgürleştirir. Bakışa sunulan nesnelerin ima ettiği şey ile sanatçının öznel iç görüşünü doğrudan çakıştırmaya olanak verir.

Bu çakışmanın hangi biçimi alacağı, kamera gözünün fotoğraf sanatçısının görüşünü tercüme etmeyi nasıl başaracağı bir soru işaretidir. İlk çözüm, aygıtı sanatçının vizyonunun emrine sunacak aracı, fotoğraf tekniğinden talep etmektir. Fotoğraf imgesinin kuruluşunu, sırf bir belge olma niteliğini gidermesi, ve iki görüşü birleştiren imgeler, ya da dönemin yaygın tabiriyle “yorum katılmış” imgeler üretmesi gereken kişi, sanatçıdır. Sanatçı bunu iki biçimde yapabilir: çekim süresini uzatarak, ya da nesnelerin dış hatlarını yuvarlatmaya elverişli objektifler kullanarak. Bu süreçlerden ilki, “sanat fotoğrafı”nın ikonu haline gelen bir fotoğrafta radikal biçimine ulaşır. George Davison, 1890 yılında, maddi yoğunluk ve kontrastların homojen bir atmosfer içerisinde yumuşatılmasından oluşan *Soğan Tarlası* isimli tablosuna ün kazandıran

²⁶⁷ George Bernard Shaw, “The Unmechanicalness of Photography.” *Camera Work* 14 (Nisan 1906), s. 18-9; ilk basım *American Photographer* (Ekim 1902).

çifte etkiyi, basit bir iğne deliği yardımıyla elde etmişti. Gelgelelim meslektaşları, mekanik kayıttan kaynaklanan doğrudanlık etkisini gizlemenin yolunu, içi oyuk tüp gibi yalın bir yöntemde aramayacaklardı. Bunun için, tam aksine, sanatçının konturları yumuşatma ihtiyacına yanıt verecek objektifleri geliştirme becerisine sahip teknik mükemmelliğe başvuracaklardı. Yumuşak netleme objektiflerinin yol açtığı sferik çarpıtma, aslında, fotoğrafta resimselciliğin temelini oluşturacaktır. Bu teknik, Edward Steichen ya da Clarence White, Gertrude Käsebier, Alvin Langdon Coburn ya da George Seeley'nin bütün bir şehir dekonunu rüya gibi bir kır manzarasına, kırdaki çekilmiş aile fotoğraflarını ya da atölyede çekilmiş model fotoğraflarını çağların derinliğinden gelen mitolojik sembollere dönüştürmesini sağlayan flu etkilerini mümkün kılar. Bu imajlar, Alfred Stieglitz'in 1903'te kurduğu ve takip eden on yıl boyunca fotoğrafın sanat içerisindeki yerini savunan herkes için bir buluşma noktası oluşturacak olan *Camera Work* dergisinin sayfalarını kaplar. Ancak başından itibaren, bunlara eşlik eden, ve fotoğraf uzmanlarından çok genel sanat eleştirmenlerince ortaya konan eleştirel söylem, fotoğrafta "yorum"un modellerini, konturları muğlaklaştıran sembolizmden farklı bir yerde aramaktadır. Nisan 1904 sayısında derginin kadrolu teorisyenlerinden, *Photography As A Fine Art* [Güzel Sanatın Bir Dalı Olarak Fotoğraf] kitabının yazarı Charles Caffin'in, Alvin Langdon Coburn'ün fotoğraflarına getirdiği yorum daha o dönemde bu duruma tanıklık eder. Bu sanatçı, der Coburn, bütünde belli bir etkiyi yakalamak için çok fazla şeyi feda eder. Bu homojenlik arayışı onun, fotoğrafa değerini veren bütün o öngörülemeyen olayları baskılamasına yol açar. "[...] doğanın nüansları, güçlü ve çarpıcı bir resimsel kompozisyonu dayatmak adına feda edilmiş" ve fotoğraf orada, "gerek canlı gerekse cansız doğanın güzellik dolu olan o narin sürprizler"ini yitirmiştir.²⁶⁸ Amerikalı Ayrılıkçı Fotoğrafçılardan²⁶⁹ oluşan Jön Türk-

268 Charles Caffin, "Some Prints by Alvin Langdon Coburn," *Camera Work* 6 (Nisan 1904), s. 18-9.

269 Amerikalı fotoğrafçılar Alfred Stieglitz ve F. Holland Day tarafından bir araya getirilen *Photo-Secessionists* grubu, esin kaynağını 1892'de İzlenimci ressamların

ler'e öğüt veren büyük İngiliz ağabey Frederick H. Evans ise, onların Londra'daki sergilere gönderdikleri yapıtlardan bazılarını, o "şekli şemalı olmayan" gri lekeleri, ışığın nüanslarından bihaber, ele aldığı konuyu sonunda tam bir muammaya dönüştüren siyah-beyaz alıştırma- ları eleştirmekten geri durmayacaktır.²⁷⁰

O halde sorun, fotoğraf tâb edilirken resimde fırça darbesinin yaptığı işi taklit etmek, ya da sanatçının görüşünü yansıtmaya görevini, merceklerin yarattığı çarpıtmaya havale etmek değildir. Sanatçı görüşü sanatçıya ait bir görüş olmalıdır. Bu görüşte sanata özgü jestle çakışan şeyin ne olduğunu tanımlamak gerekir. Fotoğrafçıya has müdahale, aygıtın arkasında, "fotoğraf aygıtı daha yerine yerleştirilmeden önce tasarlanmış ve zihinde açık olarak canlandırılmış olan"²⁷¹ bir fikirde yer alır. Bu fikir, fotoğrafçının üzerine odaklanacağı sahnenin ve deklanşöre basacağı ânın seçiminde somutluk kazanır. Fakat yer ve zaman arasındaki bu ilişkinin kendisi, sanata dair iki ayrı fikir arasındaki gerilimin de sahnesini oluşturur. Sanatçı ve eleştirmenler "kompozisyon"u bir imgenin sanatsal niteliğinin kıstası haline getirmek ve fotoğrafa özgü bakışı oluşturmak için eski ustalardan öğrenilmesi gereken kompozisyonun genel yasalarını ortaya koymak konusunda elbette hemfikirdirler. "Kompozisyonda sadelik" üzerine bir makale yazmaya davet edilen Stieglitz, bu kavramı çeşitliliğin içindeki birlik gibi klasik terimlerle tarif eder: "resmin merkezi ya da hâkim fikri izleyicide öylesine doğrudan ve zorlayıcı bir izlenim bırakmalı ki bunun dışında kalan her şey, resmin alanının büyük bölümünü kaplıyor olsa dahi, arka plana itilerek

öncülüğünde kurulan Münih Ayrılıkçı (*Seccessionist*) ressam ve heykeltıraşlar grubu ile, yine yüzyıl başında İngiltere'de *Linked Ring* (Bağlı Yüzük) ya da *Brotherhood* (Kardeşlik) adı altında Henry Peach Robinson tarafından bir araya getirilen fotoğraf grubundan almaktaydı.

270 Fredrick H. Evans, "The Photographic Salon, London 1904. As Seen Through English Eyes," *Camera Work* 9 (Ocak 1905), s. 38.

271 Charles Caffin, *Photography as a Fine Art: The Achievements and Possibilities of Photographic Art in America*. New York: Doubleday, 1901; 45. İlk basım "Photography as a Fine Art, II: Alfred Stieglitz and His Work," *Everybody's Magazine* 4 (Nisan 1901), s. 371.

önemsiz görünsün.”²⁷² Bunu başarmak için, farklı ortamlar kullanılarak yapılmış *resimlerin* en iyilerini incelemeyi ve onları durmadan analiz ederek kendi varlığına büsbütün dahil etmeyi önerir, ta ki bu resimler fotoğrafçının “tarz”ını, yani her şeyden önce bakışını oluşturabilsin. Fikir öylesine yaygın kabul görmektedir ki, Lewis Hine²⁷³ gibi toplumsal tanıklık kaygısı güden bir fotoğrafçı, *Ethical School of Culture*’daki²⁷⁴ öğrencilerini Raphael’den çizim sanatını öğrenmeleri için Metropolitan Museum’a götürür. Burada kompozisyon’un tam olarak ne ifade ettiğini anlamak gerekir. Stieglitz’in gerek kendisi gerekse hayranları tarafından model kabul edilen yapıtı *Gossip-Katwyk*, sahnenin merkezi mimarisi ile değil, tam aksine, sol tarafta kadrajın sınırına itilmiş bir teknenin seren ve yelkeni ile, sağ taraftaki yüzü dalgalara dönük, yüzlerindeki ifade seçilemeyecek kadar uzakta duran iki yalnız kadın

272 Alfred Stieglitz, “Simplicity in Composition.” Richard Whelan (der.) *Stieglitz on Photography: His Selected Essays and Notes*. New York: Aperture, 2000, s. 183.

273 Chicago, Columbia ve New York Üniversitelerinde eğitim gören sosyolog ve belgesel fotoğrafçı, New York *Ethical School of Culture*’da sosyal bilgiler ve fotoğraf dersleri verdi. ABD’nin Kuzey Doğu’daki temel gümrük kapısı olan New York Ellis Adası’na gelen göçmenleri konu alan, 1904-1909 aralığında çekilmiş 200’ün üzerinde fotoğrafı bulunmaktadır. I. Dünya Savaşı sırasında Amerikan Kızıl Haçı ile birlikte Avrupa’da savaş mültecilerini fotoğrafladı.

1929 Buhranı sonrasında Amerikan hükümetinin krizin aşılmasını hedefleyen *New Deal* programı kapsamında *Tennessee Valley Authority* ve *Works Progress Administration* bünyesinde ABD’nin güney eyaletlerinde başgösteren kuraklık ve işsizlik sonrasında yeniden iş edindirme projelerinin toplumsal etkilerini belgeleyen projelerde yer aldı. New York şehir peyzajının karakteristik unsurlarından biri olarak kabul edilen Empire State gökdeleninin yapımı sırasında inşaat işçilerinin bıçak sırtı çalışma koşullarına tanıklık eden (günümüzde yeniden popülerlik kazanmış olan) çarpıcı fotoğrafları, söz konusu koşulları işçilerle paylaşmak pahasına çekmiştir. Ölümünden sonra ailesinin koleksiyonları New York Museum of Modern Art’a (MoMA) bağışlama teklifi, müze yetkililerince geri çevrilmiştir.

274 New York şehrinde 1878 yılında Almanya’dan göç eden Reformist bir Musevi olan Felix Adler tarafından kurulan okul, Yahudilik dininin gizemciliğe dayalı yönlerini ve ibadetlerini reddetmekle birlikte “etik temeli”ni benimseyen, “toplumsal adalet,” “ırkların eşitliği” ve “hoşgörü”yü temel alan bir eğitimi amaçlıyordu. Adler’e göre okulun ideali, “mevcut toplumsal çevreye uyumlu bireyler yetiştirmek değil, ahlaki idealler çerçevesinde çevrelerini değiştirme becerisine sahip bireyler yetiştirmek”ti. 1910’lu yıllarda verdiği lise mezunları arasında, geleceğin ünlü fotoğrafçıları Alfred Stieglitz ve Paul Strand’in yanı sıra, “atom bombasının babası” Robert Julius Oppenheimer’in de yer aldığı okul halen öğrenim vermeyi sürdürmektedir.

arasındaki boşluğun ele alınış biçimiyle öne çıkar. Fotoğrafın resimden ders almasını isteyenler aynı zamanda o sırada resimde yasa olarak kabul edilen şeyin, Yunan çizgisine sahip mimari değil, kaba taslak bir manzara üzerine rastlantısal birkaç figürü yerleştiren Japon gravür ressamlarının “asabî” çizimleri olduğunu bilmektedirler. *Camera Work*’ün teorisyenlerinden biri bu yer değiştirmeye dikkat çeker: “Modern sanat, Yunan çizgisinin klasik saflığını reddederek onun yerine Japonlar’a özgü hasbelkader, asabî, sanatçının eliyle birlikte titreyen çizgiyi benimsemiştir.”²⁷⁵ O halde burada “kompozisyon” alışılmadık bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Yapılması gereken, der Stieglitz, figürlere kafa yormadan, çizgileri ve aydınlatmayı iyice incelemeye geçmeden önce, konunuzu iyi seçmektir. Konuda karar kıldığınızda oradan geçmekte olan figürleri gözlemleyin ve her şeyin dengeye ulaşacağı ânı bekleyin.²⁷⁶ O halde, bütün kompozisyonu oluşturmak ve figürlerin kendiliklerinden yerlerini alacakları ânı beklemek gerekir. Ön inceleme, bekleyiş, sabır sürekli olarak fotoğrafçının başlıca meziyetleri olarak övülür. Bay Randolph’un portresini doğaçlama olarak çekecek duruma gelebilmek için Stieglitz’in iki yıl boyunca ön inceleme yapmak zorunda kaldığına dair Caffin bizi temin eder.²⁷⁷ *Winter, Fifth Avenue* [Beşinci Caddede Kış] başlıklı fotoğrafta kar fırtınasıyla boğuşan posta arabasının çekiminden önce saatlerce soğukta beklemek zorunda kalması fotoğrafçı hakkındaki efsanenin parçasını oluşturur. İnceleme ve bekleyiş süresi üzerindeki bu ısrar, fotoğraf edimini bir parmağın bir düğmeye basmasına indirgeyenlere karşı tepeden bakan bir yanıt değildir yalnızca. Fotoğrafçı eğer gravür ressamlarının “asabî” jestini teknik aracılığıyla taklit etmeyi reddediyorsa; “figür, deyim yerindeyse, renklerin biraraya gelişindeki özellikte keşfedilir”²⁷⁸ diyen modern

275 Sidney Allen (Sadakichi Hartmann), “The Value of the Apparently Meaningless and Inaccurate,” *Camera Work* 3 (Temmuz 1903), s. 18.

276 Alfred Stieglitz, “The Hand Camera: Its Present Importance.” Whelan (der.) *Stieglitz on Photography: His Selected Essays and Notes*, s. 68.

277 Caffin, *Photography as a Fine Art*, s. 46.

278 Sadakichi Hartmann, “White Crysanthemums,” *Camera Work* 5 (Ocak 1904), s. 20.

ressam Whistler gibi davranmayı reddediyorsa, modern sanatın özünü oluşturan tekil belirişlerin (*émergences*) yakalanması ile kendi pratiğini çakıştırmanın bir yolunu bulması gerekir. Bunun modelini ise, bir kez daha, başka yerde keşfetmesi gerekecektir. *Camera Work*'ün eleştirmenleri, *Düşünen Adam*'ın ezici siyah kütlesi ile o sırada üzerinde çalışmakta olduğu Victor Hugo büstünün beyaz kütlesi arasında yarı yarıya kaybolmuş olan bir Rodin'in Steichen tarafından çekilen fotoğrafını övgüyle karşılarlar. Fakat fotoğrafa yol gösterebilecek ilkelerin ne olduğunu sordukları kişi, portreyi çeken değil, heykeltıraşın kendisidir. 1908 baharında Ayrılıkçı Fotoğrafçılara ait galeriler Rodin'in eskizlerini sergiler; "kâğıt üzerinde dört nala koşan bir el" in²⁷⁹ iki dakikada çiziktirdiği bu "kil için notlar" ın "yaşamdan bahseden" alelacele çizgileri "bir kâğıt parçası üzerine sanatsal ifadenin özünü yansıtır."²⁸⁰ Fakat eskiz yapanın jesti ile, yakaladığı manzarayı bir tuşa basarak çeken kişinin jesti arasında kurulan analogi, iki süreç arasındaki mesafeyi bariz biçimde ortaya koyacaktır: heykeltıraşın yaptığı iş, bakışıyla yakaladığı görüntü, yakalanana stenografiye aktaran elin hızı ve kile şekil veren elin yavaşlığı arasında ayrıştırılabilir. Fotoğrafçının durumundaysa elin stenografisini kille yapılacak bir iş takip etmez. Bakış tek başına bütün işlevleri üstlenmelidir, üstelik bunu, görülen şeyi aygıtın stenografisine havale etmeden önce yapmalıdır. Fotoğraf gerçek anlamda bir sanattır –ve gerçek anlamda modern bir sanattır– çünkü bakışın el üzerindeki üstünlüğünü ortaya koyar. Fotoğrafın gayri-maddi niteliğini ortaya koymasını sağlayacak olan, konturları bulanıklaştırması değil, kendisine nesne ve malzeme olarak zamanı almasıdır. Yaptığı iş, içerisinde tekilliğin ortaya çıkabileceği kadrajı düzenleyen zamanı idare etmek olarak tanımlanır. Fotoğrafa özgü kompozisyon, zamanın kompozisyonudur. Fotoğraf sanatı, figürlerin mekân içerisindeki dağılımından çok, zamana biçim vermeye dayanan bir sanattır.

279 Arthur Symons, "Studies in Seven Arts," aktaran "The Rodin Drawings at the Photo-Seccession Galleries," *Camera Work* 22 (Nisan 1908); s. 35.

280 John Nilsen Laurvik'in *The Times*'da çıkan makalesi, aktaran a.g.y.; s. 36.

Fakat yalnızca uygun ânı beklemeye dayanan bir sanat değildir bu. Fotoğraf edimi üç farklı zamanın çakışmasıyla tanımlanır: bir hadisenin çerçevesini çizen bekleyişin zamanı; bu hadisenin ışık altında, bir figürün ifadesinde bireyselliğe büründüğü zaman; ve bunların yanı sıra, figürde kristalleştigiine tanık olduğumuz dünyanın ve insanların zamanı. Stieglitz'in en sevdiği fotoğrafı, Hollandalı bir balıkçının kârısının bir ağı onarmakla meşgul olduğu fotoğraf, her üç zamanın örneğini oluşturur: bu kez tek başına bir figürün kum tepelerinden bir dekor önünde oturduğu fotoğrafta, profilden görünen oturan kadının ötesinde konturların yumuşatılmasını meşrulaştıran gerekçe, onun işine gösterdiği dikkati ve orada yoğunlaşan bütün bir yaşam ve düşünce evrenini öne çıkarma kaygısıdır: “ [...] varoluşunun temel unsuru olan bu balık ağının onarılması sırasında atılan her bir dikiş, onun o uçsuz bucaksız çoraklığın içinde oturuşunu izleyenlerde bir düşünce selini harekete geçirir [...]. Bütün umutları bu işe yoğunlaşmıştır –yaşamıdır bu onun.”²⁸¹ Öyleyse bekleyiş, sabırla beklenen ışığın benzersiz parıltısı ile dünyanın ve toplumun zamanını çakıştırmak için gereken koşuldur. Fotoğrafçının işi burada her tür teknik mükemmellikten olduğu gibi fotoğraftan da nefret eden bir sanat dostu, John Ruskin tarafından ortaya konan dersi kendi yordamınca keşfeder. Fotoğraf değersizdir, der Ruskin, çünkü resmin aksine, fotoğraf “kendi kendisini mahkûm edemez.” Ardından ekler: “Güzel bir şeyin meydana getirilmesi için bir saat, bir ömür ya da bir yüzyılda geliştirilen hüner değil, sayısız ruhun yardımı gerekir.”²⁸² Mekanik kesinliğin “beraat etmesi,” ne tâb leğeninde yapılan müdahalelerde, ne merceklerle yaratılan çarpıtmada, ne de çizgi biliminde değil, fotoğrafın kendine özgü olan şeyi, yani zamanı kullanımı sırasında kendini “mahkûm etme” yetisinde yatar. Bakışın zamanı, makinenin zamanı ve dünyanın zamanı arasındaki çakışmayı ıskalamasında –dolayısıyla aynı zamanda yakalamasında– yatar.

281 Alfred Stieglitz, “My Favorite Picture,” Whelan (der.) *Stieglitz on Photography*, s. 61.

282 John Ruskin, *The Laws of Fésole: A Familiar Treatise on the Elementary Principles of the Practice of Drawing and Painting, as Determined by the Tuscan Masters*, cilt I. Orpington: George Allen, 1879; s. 4.

Bu yüzden, fotoğraf kendine ait yeri, *Camera Work*'ün sayfalarını süsleyen buğulu nü'ler, yarı-gölgeler içinde yüzen şehirler, rüya bahçeleri, Pan flüt çalan çıplak ergenler, uzun beyaz elbiseler içindeki genç kızların üzerinde yansıyan alevler, ya da asırlık ağaçların altında oynayan çıplak kadınlarda değil, metropolde, onun limanlarında, tren garlarında, şantiyelerinde, işçilerinde ya da sokaktan geçenlerde bulacaktır. Fotoğraf tam anlamıyla bir bakış sanatıdır. Fakat bakış sanatı öncelikle bir seçim sanatıdır, ve "sanatsal" sahnelerin kısıtlı repertuarına bel bağlamak yerine, gösterinin –görünüşte kayıtsız, sanatsal olmayan gösterilerin– en bol olduğu yerde bakışın kaybolma tehlikesini göze alması sayesinde optimal düzeyine ulaşır. Modern bakış sanatı, bu anlamda, şehrin modern temaşasına bağlıdır. Ancak modern şehir –tabii eğer bir liman şehri ise– aynı zamanda, zamanın mekânıdır: pek yakında Stieglitz tarafından fotoğraflanacak olan *Flatiron* binasında sembolüne kavuşan, fakat aynı zamanda, geçmişin icatlarının nasıl da hızla bir bayağılık ve yıpranmışlık katmanıyla örtüldüğüne tanıklık eden tren ya da vapurların kapkara dumanında farklı bir biçimde ifade edilen bütün o ivmelenmelerin kendini gösterdiği bir mekândır şehir. Çağların ve ritimlerin birbiriyle kaynaştığı; sürat ve tekniğin verdiği coşkunun kimi zaman buz gibi bir gecenin ya da bir kar fırtınasının zamandışılığında yeniden keşfedildiği; şehrin hızının ve geldikleri ülkelerin daha yavaş ritimlerinin izlerini her beden farklı biçimde taşıdığı bir yer. 1921 yılı retrospektif sergisine eşlik eden Bildirge'de, Münih'te öğrenim görmüş, Gutach'lı Alman köylülerinin ve Katawyk'li Hollandalı balıkçıların işlerini fotoğraflamış olan Alman asıllı fotoğrafçının, New Jersey'nin Hoboken semtinde –yani Walt Whitman'ın Long Island'ından sadece birkaç kilometre uzakta– doğmuş bir Amerikalı olduğunu hatırlaması boşuna değildir.

Fotoğrafın bu geleceği, doğrusunu söylemek gerekirse, Stieglitz'in *Camera Work*'te yayımlanan fotoğraflarında da muğlaktır: bu fotoğraflarda New York'lu kalabalıklar silikleşerek bir feribotun üzerinde duran siyah bir kütleye dönüşür; göçmenlerin sırtlarına örttükleri şal,

üzerlerinde taşıdıkları tarihten daha fazla görünürlük kazanır; görüntüyü şekillendirmede, lokomotiflerin dumanı Sovyet sanatçıların coşkuya karşılayacakları hareketli tekerleklerden daha belirleyicidir. *Camera Work*’ün yayın yönetmeni, bu geleceğin bir örneğini sunmaktan ve dergisinin sayfalarını fotoğrafın gelecekte izleyeceği yolu işaret etmeye ayırmaktan kaçınır. Dahası, dergideki fotoğraflar yerlerini giderek eskiz, resim ve heykel reproduksiyonlarına bırakmaktadır. 1911 bahar sayısının görsel derlemesi bu durumun en bariz örneğidir: Steichen’in Balzac heykelini bir şövalyenin gece karanlığındaki gölgesine dönüştürdüğü kasvetli ve teatral fotoğraflar, Rodin’in çizimlerinin renkli negatifleri arasında yer alacaktır. Derginin bu sayısı, her şeyi “sürekli ve mucizevi bir aydınlanma”ya²⁸³ çeviren heykeltıraşın ilkel ve diyonizyak sanatına ithaf edilen bir methiye ile başlar. Bir sonraki sayıda ise, sanki Stieglitz’in grafik idealiymiş –şehrin ve modern yaşamın ritmine uygun olacak soyut bir grafizm ideali– gibi albümünün sonunda yer alan *Spring Showers*’ın [Bahar Yağmuru] cılız ağaç silüetini, Picasso’ya ait bir kadın nûsünün kübist silüeti izler. Picasso’dan sonra Matisse, Cézanne, Braque, Pica-bia ve diğer birkaçı derginin fotoğraf albümlerini ve eleştirel söylemini istila edecektir. Bunun kuşkusuz ampirik bir nedeni vardır. Bu kişiler, yapıtları Stieglitz’in galerilerinde sergilenen sanatçılardır. Fakat onları sergilemesi, içinde fotoğrafın da yerini almak zorunda olduğu çerçeveyi tanımlayan sanatsal modernliğin –hiçbir fotoğrafçı bu modernliği içselleştirmiş olmasa da– temsilcisi olmalarından ötürüdür. Kimileri yolların bu şekilde ayrılmasını teorize etmekten çekinmezler. Derginin yeni teorisyeni Marius de Zayas, bu durumu derginin Ocak 1913 sayısında en kaba haliyle ifade eder: “Fotoğraf sanat değildir. Bir sanat bile değildir.”²⁸⁴ Böylelikle dışlanmayı, fazlasıyla Hegelci bir diyalektik aracılığıyla avantaja çevirerek fotoğrafa, biçimlerin modern ve somut gerçekliğini temsil etme görevini verir. Oysa sanat, o güne dek, düşünce ve duygulardaki belirsizliği, belirsiz biçimlere tercüme edegelmiştir.

283 B. De Casseres, “Rodin and the Eternality of Pagan Soul,” *Camera Work* 34-35 (Nisan 1911), s. 13.

284 Maris de Zayas, “Photography,” *Camera Work* 41 (Ocak 1913), s. 17.

Alfred Stieglitz'in, *Camera Work*'ün Haziran 1917 tarihli son sayısını, kendi galerisinde sergilenmeye layık gördüğü yegâne fotoğrafçı olan Paul Strand'in yapıtlarına ayırmasıyla birlikte, fotoğrafa biçilen bu görev zafere ulaşmış gibi görünmektedir. Bu seçimi açıkça resimsel fotoğrafa indirilen ölümcül bir darbe ve geçmişe bir veda olarak takdim eder. O güne dek derginin fotogravürlerinin kapağını oluşturan –ve ikonu haline gelen– Japon kâğıdından vazgeçilmesi, bu vedanın somut bir biçimde sembolüdür. Bu yapıt, der Stieglitz, Strand'in fotoğraflarını sunduğu yazısında, “vahşi biçimde doğrudandır. Her tür dalavereden uzak, kandırmacadan ve “-izm”lerden uzak; başta fotoğrafçılar olmak üzere, cahil bir halkın gözünü boyamayı (*mystifier*) amaçlayan herhangi bir çabadan uzak olan bu fotoğraflar, günümüzün doğrudan ifadesidir.”²⁸⁵ Böylelikle, fotoğrafın sanatın saflarına kabul edilmesini sağlayacak perspektif değişikliğini –eski ustalara minnet borcunu ödemek kaydıyla– savunma sorumluluğunu Strand'e bırakır. Fotoğraf sanatının olanakları, onu bütün diğer sanatlardan ayıran şeyde, yani ortamının tümüyle nesnel oluşunda yatar. Mükemmelliğe erişmesi, bu ortamı aslına en uygun biçimde kullanmasına, kısıtlarının farkında olmasına ve karşısında duran nesneye saygı göstermesine bağlıdır. Bu nesnelliği, ya sonuçların nedenleri ifade etmesini öngören mantığa, ya da biçimsel soyutlamanın öncesinde varolan basit duyguya has mantığa –ki bu iki mantık, “ortak bir amaç olan Yaşam”²⁸⁶ yönelimleri itibariyle, farklı bir düzeyde, birleşme eğilimindedir– göre düzenlemesine bağlıdır. Yayımlanan fotoğraflar, gizlenmiş bir yan kameranın mümkün kıldığı yakın plandan yalın biçimde görülen dilenciler ve sokaktan geçenler ile, güneş ışınları, ahşap çitler ya da yakın plandaki toplardan oluşan soyut dekor arasında çatallanan bu iki doğrultuya tanıklık eder. Paul Strand daha sonra bu soyut dekoru, Braque ve Picasso'nun resimde kullandıkları yöntemleri kendisine açıklamak için çektiğini söyleyecektir. Öyleyse ortamın aslına uygun kullanımına bağlı olan bu nesnel-

285 Alfred Stieglitz, “Our Illustrations,” *Camera Work* 49/ 50 (Haziran 1917), s. 36.

286 Paul Strand, “Photography,” *Camera Work* 49-50 Haziran 1917), s. 3.

lik, Strand'in kendisinin de gençliğinde benimsemiş olduğu resimsel (*pictorialist*) fotoğrafa özgü göz okşayıcı etkileri tasfiye etmeye eşit derecede elverişli olan iki ders arasında muallaktır: bir yanda, Stieglitz'in galerisinde, biçimlerin soyutlanmasına ilişkin kübizmden alınan ders; diğer yanda, *Ethical Culture Society*'de ona fotoğrafı öğretene ve diğer öğrencileriyle birlikte onu da Ellis Adası'na gelen göçmenlerin fotoğrafını çekmeye götüren Lewis Hine'dan pragmatizm ve toplumsal yaşama dahil olma konusunda alınan ders.

Fotoğraf sanatının tarih öncesi döneminden gelen resimsel fotoğraf yaklaşımının sis perdesine itiraz eden nesnellik de kendine has bir muğlaklık –ya da plastiklik– üzerinde temellenir. Bu nedenle Stieglitz'in 1917'de Paul Strand'e atfettiği ölüm-kalım hamlesinin, 1921 sergisi sırasında Rosenfeld tarafından yeniden Stieglitz'e atfedilmesinde şaşılacak bir şey yoktur. Stieglitz, der Rosenfeld, hakiki bir sanatçı olan ilk fotoğrafçıdır, çünkü hakiki olan ve yalnızca bir fotoğrafçı olan ilk kişidir. Gelgelelim, serginin biraraya getirdiği yapıtlar düşünüldüğünde, fotoğrafa atfedilen bu sahiçilik bir miktar belirsiz kalır. Yapıtlar üç kategoriye ayrılmıştır. İlk olarak, fotoğrafçıyı sarmalayan efsanenin parçası olan ve 1892 ile 1911 yılları arasında çekilmiş olan Hollanda manzaraları ya da New York şehir peyzajı fotoğrafları antolojisi bulunur. Sonra Georgia O'Keeffe'nin yüzü, gerdanı, elleri ya da ayaklarının yakın plan etütlerinden oluşan dizi gelir. Son olarak da arkadaşları olan sanatçı ve eleştirmenlerin portrelerinden oluşan, fakat ne Paul Strand'in kuraldışı portrelerindeki gibi bir yenilik, ne de Lewis Hine'in çocuk fotoğraflarında görülen türden belgesel bir değer taşımayan uzun dizi. Hasbelkader biraraya getirilmiş olan bu fotoğraflar ile Paul Strand'in görünüşe göre daha yenilikçi fotoğrafları arasında ortak olan şey, kuşkusuz her ikisinde de doğrudanlığın benimsenmiş olmasıdır. Peki bu nitelik, yalnızca yumuşak netleme ve potasyum dikromat sabun baskısı tekniklerinin reddedilmesi olarak tanımlanabilir mi? Verili bir anda fotoğraf aygıtı ile karşısında duran nesne arasındaki ilişkiye yapılabilecek her tür eklemeyi reddetmek, aynı zamanda bu ilişkinin kendisini

belirsizliğe terk etmek anlamına gelir. Bir pencere önünde duran bir çift eli öne çıkaran ışığa, ya da taburenin üzerinde duran bir çift ayağın bireyselliğine saygı göstermek, bu konunun niçin seçildiği sorusunu bütünüyle yanıtsız bırakır. Doğrudanlık sanatçının düşüncesini tanımlamaz, tabii eğer bu eğri-büğrü ayaklar ve sanatçıya ait bu uzun eller, bireylerin uzuvlarını onların mesleklerine, yaşamda izledikleri yola ve ritimlerine göre şekillendiren bir medeniyetin, şehirdeki gökdelenleri şekillendiren, lokomotif ve vapurların dumanı ile gökyüzündeki çıplakları birbirine kaynaştıran bu uygarlığın zaferinin ve ıstırabının birer yoğunlaşmasını ifade etmiyorsa. Stieglitz'in savunduğu Amerikancılık ve fotoğraflarının mealini sunan kişinin dile getirdiği Schopenhauer'cu merhamet, o halde yersiz değildir. Aygıtın nesnelliği, fotoğrafı çekilecek olan konunun rastlantısallığına bağlı ise, bu ancak o konuyu bir dünyanın metonimisi, onun hız ve yavaşlıklarının yoğunlaştığı tekil bir ân olarak tanımladığı ölçüdedir. Fotoğrafın nesnelliği, saf biçimlere duyulan sevgiyi, yolun her dönemecinde, bir tenin her kıvrımında, ve zamanın her ânında mevcut olan tükenmez bir tarihselliğin öngörüsü ile çakıştıran bir düşünce, algı ve duyu rejimidir.

13. Şeyleri Birbirinin İçinden Görmek (Moskova, 1926)

Üstelik bu filmin değeri, salt biçimsel başarısından, *Dünyanın Altıda Biri*'nin sinemada yalnızca yepyeni bir söz, gerçeğin kurgu üzerindeki zaferi olmasından kaynaklanmaz.

Belki de ilk kez olarak, dünyanın altıda birinin tamamını bir hamlede göstermeyi başardı; bizi hayrete düşürecek, bütün gücü, kuvveti ve birliği hissetmeye zorlayacak sözcükleri buldu; yüce bir duyguyu izleyiciye de bulaştırmayı, izleyiciyi perdeye fırlatmayı başardı.

Tozlu steplerde keçi sürülerini görüyoruz. Yüzlerce mil boyunca insan izine rastlanmayan, karla kaplı kutuplarda Zyriane'ler geyik sürülerini otlatıyor. Şehirlerde makine gürültüsü, binlerce, on binlerce makinenin gürültüsü hâkim ve ışıklı reklam panolarının ateşi yanıyor. Uzak Kuzeyde, Matochkin Shar'da, Samoyed'ler kıyıda oturmuş denize bakıyorlar. Yılda bir kez, Devlet Ticaret Örgütü'nün buharlı gemisi buraya gelir, köpekler, inşaat malzemeleri, giysi ve Sovyet dünya-sından ve Lenin'den haberler getirir, buradan kürk alarak ayrılır [...].

Binlerce kilometre uzunluğundaki demiryolları boyunca mallar trenlerle taşınır; buz kırma gemileri donmuş Baltık Denizi'ni göğüsleriyle yararak ilerler.

Bütün bunlar hayali bir olgu gibidir –bir şey kaybolup yerine bir diğeri belirir; her şeyi ve şeylerin içyüzünü görürsünüz; kumu ve kumun içyüzünü, kar baykuşlarını ve tek başına bir kayakçının karlara

doğru kaybolup gidişini; sinemada oturmuş, Kuzey'deki insanların çiğ geyik etini hâlâ dumanı tüten sıcak kana banarak yediğini seyrederken kendinizi görürsünüz.

Bu bir mucize değil de nedir! Günaşırı tıraş olursunuz, tiyatroya gidersiniz, otobüse binersiniz, kültürel merdivenin diğer ucunda durmaktasınızdır –ve *Dünyanın Altıda Biri* sizi Kuzey'de çiğ et yiyen bu insanlarla apaçık ve tartışma götürmez bir biçimde bağlamayı başarır. Adeta bir seraptır bu. Şeylerin içinden bakmak ve o çelik gibi sağlam mantığı, hiçbir açıklamanın aralarındaki ortak niteliği kanıtlamayı başaramayacağı bu şeylerin birbiriyle bağlantısını görmek...

Filmin herhangi bir konusu yoktur, ama duygunuzun giderek kabardığını hissedersiniz, “dünyanın altıda biri” kavramının ortaya serilişinin sizi giderek heyecanlandırıldığını, perdeye, Lap’ların, Özbek’lerin, ve Lathes’ların yanına fırlatıldığınızı hissedersiniz. Bütün bunların perdeden sinema salonuna ve oradan da şehre doğru aktığını, yanı başınıza geldiğini, sizin olduğunu hissedersiniz.

Dziga Vertov’un filmi gösterime girdiği sırada ona eşlik etmek üzere yayımlanan broşürde eleştirmen İsmail Urazov filme işte böyle bir mucize atfetmektedir.²⁸⁷ Broşürün hazırlanmasına belli ki hususi bir ihtimam sarf edilmiştir. Kapağı hazırlama işi Alexandre Rodchenko’ya verilmiştir. O ise birbirini dik kesen yatay ya da düşey çizgilerle metni çerçeveler ya da keserken, bize Sibiry’a da bir kampı, sıkı sıkı giyinmiş bir göçebeyi, siyahi dansçılardan oluşan bir kumpanyayı, ya da küstahça sigara içen bir kadını gösteren fotoğraflara ayrılması gereken yeri dikkatle gözetmişti. Sayfayı geometrik olan bölen çizgilerin konstrüktivist kesinliği ile bu ilkel yaşam tarzları ya da burjuvaların boş zaman uğraşlarının temsili arasında ne ilişki vardır? Sayfa düzenine ilişkin bu soru, kuşkusuz, temel bir soruyla bağlantılıdır: kendisini ortaya seren “serap” a, karın üzerindeki kayakçılar ya da ren geyiklerinin, denize bakan Samoyedler ya da

287 İsmail Urazov, “Shestia chast mira,” 1926; “A Sixth Part of the World,” İng.’ye çev. Julian Graffy. Yuri Tsivian (der.) *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 2004, s. 185. Bu bölümde kullanılan metinlerin büyük kısmı bu şahane derlemeden alındı.

ormanda kaçak avlanan avcılarının görüntüleri arasında ortaya çıkan “çelik gibi sağlam mantık” a ne anlam vermeliyiz? Bu kafa karışıklığı, filmin Devlet Ticaret Örgütü’nün talimatı üzerine, belirli bir amaç için yapıldığını öğrendiğimizde bir kat daha artar. Filmden beklenen, yurtdışında –yani kapitalist ülkelerde– Sovyet Dış Ticaret Örgütü’nün tanıtımıdır. Bu kurumun verdiği hizmetlere ya da kurumda çalışan işçilere dair herhangi bir görüntü filmde yer almaz, kurumun işlevine dair herhangi bir açıklama sunulmaz. Gerçi film ihracata hazırlanan ürünleri ve bunların nakliyat yöntemlerini pekâlâ gösterir. Ancak Kırım’ın meyveleri, Asya steplerinde otlayan koyunların yapağısı ve Sibirya kürkü, Sovyetler’in üretimine dair pek de ihtişamlı bir görüntü sunmaz. Nakliyat yöntemlerine gelince, kızak ve kervanların payı, tren ve şileplerinkine denktir.

Gelgelelim yönetmen kendisine verilen talimatı sanatsal amaçlar doğrultusunda saptırdığı kanaatinde değildir. Aksine, devletin bir merciinin sunduğu hizmetleri değil de, bu birimin de organlarından yalnızca biri olduğu yaşayan bütünü göstermekle, bu talimatı tam olarak yerine getirdiği kanaatinde. Urazov bu noktayı daha baştan vurgular: yönetmenin arzusu, “ülkeyi bir bütün olarak, dünyanın altıda biri, yaşayan gerçek bir beden, salt siyasi bir birlik değil, benzersiz bir organizma olarak” göstermektir.²⁸⁸ Fakat bunu *sinema dilinde* göstermek istemiştir. Vertov bu dili bir sonraki filmi bağlamında üç ana özellik temelinde tanımlayacaktır: görsel algı ve düşünce için tasarlanmış bir göz dili; film üzerine not edilmiş gerçeklerden oluşan bir belgesel dili; ve son olarak, “görünür olanın komünist bir biçimde ifşası”na²⁸⁹ dayanan sosyalist bir dil. Burada “dil” ile kastedilenin ne olduğunu anlamak gerekir. Sinema dili, bir fikri görüntülerle açıklamaya veya bir mesajı duyularla algılanabilir biçimlere tercüme etmeye yarayan bir araç değildir. Vertov’un gayesi, Sovyet ekonomisine ilişkin sloganları belirli bir halkın kullanımı için açıklamak değildir. Dünyanın altıda birini kendi kendisine göstermek, ve böylelikle onu bir bütün olarak inşa

288 A.g.y.

289 “À propos du film *La Onzième Année*,” Dziga Vertov. *Articles, journaux, projets* içinde. Çev. Sylviane Mossée ve Andrée Robel, Paris: UGE, 1972, s. 113.

etmek niyetindedir. Ancak bunun anlamı, Sovyet halkına Sovyet yaşamının görüntülerini göstermek değildir. Bu halkın bütün faaliyetlerinin arasından bunları birbirine bağlayan bağın canlı gerçeğini ortaya sermektir. Sinema, irtibatı sağlayan şey olması itibarıyla bir dildir. Fakat aralarında irtibat kurduğu şeyler, gerçekler ve edimlerdir. Bu irtibatı sağlayabilmesi ise, kendisinin de, Sovyet yaşamının hissedilir verileriyle iş gören; bu verileri, hissedilebilir yeni bir hayatın algı biçimlerini inşa etmek için düzenlediği malzemeler olarak ele alan otonom bir faaliyet olması ölçüsündedir.

“Şeylerin içinden şeyleri görmek”: yeni bir iletişim biçimine ilişkin bu fikir, Rus devriminin siyasal-sanatsal avangardına hanidir hâkim olan inançla bağlantılıdır: prenseslerin başlarından geçen talihsizlikleri de, köylülerin emeğini de güzelliğin eşdeğer birer tecellisi olarak gören bir halk için hikâyeler anlatan dramaturgların, önemli kişileri ya da manzaraları tasvir eden ressamların devri geride kalmıştır. Bu sanat dünyasından bir kopuş gerçekleştirmek, Sovyetler’in gücünü anlatan sloganlardan hareketle ve geçmişin duygusal kahramanlarının yerine emeğin kahramanlarını koyarak “yeni yaşam”ı temsil etmek anlamına gelmez. Temsilden vazgeçmek anlamına gelir. Temsilden vazgeçmek ise soyut tuvaler üretmek demek değildir. Kahraman emekçilerin portreleri veya soyut tuvaler hâlâ birer tablodur. Oysa sorun, bundan böyle tablo yapmamak, “sanat” adı verilen belirli bir üretim ve tüketim çemberine yönelik nesneler yaratmamaktır. Devrimci sanatçılar, devrimci bir sanat üretmezler. Sanat diye bir şey üretmezler. Yaptıkları şeylerde sanat olmadığı anlamına gelmez bu. Sanatlarını, yani hayatın yeni amaçları hakkında sahip oldukları bilinci ve pratik becerilerini, malzemeleri işleyerek onlardan şeyler üretmek, yeni hayatın maddi unsurlarını üretmek için kullanırlar. Konstrüktivist olarak adlandırılan ve Vertov’un temel fikirlerinden birkaçının ilham kaynağı olan, dahası, bir zamanlar onda kendi fikirlerinin bayraktarlığını yapacak bir yönetmen bulduklarını düşünen bu sanatçılar tarafından geliştirilen inanç budur. Bir film, yüreklere işlemeyi ya da sanatsal duyuyu tatmin

etmeyi amaçlayan bir hikâyenin görüntüye dökülmesi değildir. Film her şeyden önce bir nesnedir, ve bu nesne kendi başına bir değeri olan malzemelerden yapılmıştır. Vertov işte bu ilkeyi devralır: Oyunculuğa dayalı bir sinema değildir bu, hele de geçmişin duygusal kahramanlarının yerine, devrim savaşçıları ya da yeni dünyayı inşa edenlerin rolünü üstlenen aktörlerin, eskinin burjuva duygularının yerine yeni proleter enerjileri yücelttiği bir sinema hiç değildir. Yalnızca gerçeklere dayalı bir sinemadır. Ancak gerçeği temsil eden bir sinema değildir söz konusu olan. Konstrüktivistler eğer geçmişin yapıt ve imgelerinin yerini alması gereken *şeyler* arasında Tatline'in mimarisi, Popova ve Stepanova'nın kumaş baskıları, ya da Mayakovski ve Rodchenko'nun afişleriyle birlikte Vertov'un Sine-günlük'üne de yer veriyorlarsa, bunun nedeni Vertov'un yalnızca gerçekleri filme almak isteğinde olmayışdır. Bu gerçekleri, yeni yaşam gerçeğinin inşa edilmesine bizzat katkıda bulunan bir film-nesne biçiminde düzenlemek isteğindedir. Bu amaçla, aktüaliteye dayalı filmi, ham gerçeklik hakkında bilgi veren ya da dışsal amaçlara hizmet eden bir propaganda aracı olarak gören, onu sanat filmine özgü özerklik ve yaratma gücünün karşıtı olarak kabul eden yaygın kanıyı tersine çevirir. Özerk olduğunu iddia eden sanatta, sanatsal inşa süreçleri salt birer araca dönüşmüştür. Sanatseverlerin zevkine ya da hassas ruhların duygularına hitap eden bir sanat filmi, senaryoya dayalı bir film, kamerayı dışsal amaçların hizmetindeki basit bir alet olarak görür. Çekim ve sekansların montajını bir entrikayı açıklama ihtiyacına tâbi kılar. Buna karşılık, "haber filmi ise günümüzün çok yönlü yaşamında şu veya bu mekânı yansıtan açıklayıcı bir malzeme olmaktan çıkarak, mekânın, zaman, ve bireysel anlamın dışında, çağdaş yaşamın kendisine dönüşür."²⁹⁰ Kamera, gerçeklerin ortamına dalarak oradan kendi nesnesini türetmeye ve bu nesneyi toplumun inşasının bir unsuru haline getirmeye giriştiği vakit özerkliğini kazanır. Söz konusu olan, iki sanat türü arasında bir seçim değildir. Seçim,

290 Aleksei Gan, "The Tenth Kino-Pravda," *Kino-fot 4* (1922), *Lines of Resistance* içinde, s. 55.

duyularla algılanabilen iki farklı dünya arasındadır: bir yanda, yazarların, sanatçıların, heykeltıraşların ya da sinemacıların uğraşlarını belirli bir tüketime hizmetine sunmalarının sanat olarak adlandırdığı eski dünya, diğer yanda ise, bu kişilerin ürettikleri şeylerin doğrudan ortak üretime, yani ortak yaşamın üretimine dahil olduğu yeni dünya.

Öyleyse film, gerçekleri organize eder. Onları belli bir dil biçiminde, gerçekler arasında irtibat kuran görsel bir dil temelinde organize eder. Ne var ki konstrüktivist ilkelerin sinemaya uyarlanması içerdiği muğlaklık çok geçmeden ortaya çıkacaktır. Konstrüktivizmin bir matrise oturan imajı, işçiliğin bir nesneye dönüştürdüğü, ancak aslında hâlâ ham bir malzemeye ait bir imajdır, bu nesne ister soyut bir kont-rölyef olsun, ister bir baskı kumaş, kamusal bir anıt, isterse bir işçi kulübünde okunan bir dergi. Üretken işin teşvik edilmesi, salt görsel biçimler üretmeye adanmış bir sanatın değersizleştirilmesi anlamına gelir. Sinemanın yegâne ham maddesi görüntüdür. *Dünyanın Altıda Biri*, yapağı ya da pamuklu kumaşı işlemez, ancak genç Sovyet Cumhuriyetleri Birliği'nin dört bucağına gönderilen kameramanın çektiği, çobanların bir nehirde yıkadıkları koyun sürülerinin, pamuk ipliği ya da makine türbinlerinin görüntülerini "organize" eder. Malzemesi, görsel imgeler biçiminde kaydedilmiş gerçeklerdir. Organizasyon işi, bir takım heterojen maddi faaliyetlere ait bu görüntüler arasında bir bağ kurmaktır: buğday başaklarının biçerdöverle dövülmesi, makinelerin pistonları, buzulları yaran bir gemi, karda kızak çeken ren geyikleri, bir gramofonun üzerinde dönen plak, hareket halindeki bir tren, bir nehrin üzerindeki kürekçiler, bir sinemadaki seyirciler ve bunun gibi daha binlerce faaliyet. Fakat bu hissedilir bağın kurulması, Sovyet ticari teşkilatının görsel bir izahatı olamaz. Bütün bu faaliyetlerin hissedilir bir biçimde çakışmasından meydana gelen bir bütünün doğrudan sunulması olmalıdır. Bu açıdan bu faaliyetlerin birbirinden –somut içerikleri, yapıldıkları yer ve hatta zaman bakımından– olabildiğince uzak olması film açısından çok önemlidir: çiğ et yiyen ren geyiği yetiştiricileri, hayvan postu almaya gelen gemiyi yılda bir kez gören Samoyedler, ya

da Çin sınırlarındaki kervanlar, metalürji fabrikasındaki işçiler, ya da Nevski Bulvarı'ndaki yayalarla doğrudan, görünür bir biçimde birleştirilmelidir.

Topluluğu görünür kılmak, iki büyük özelliği bariz hale getirmek anlamına gelir: ilki, her faaliyetin diğer bütün faaliyetlerle olan ilişkisi-dir, diğeriye, aralarındaki benzerlik. Bu iki özellik, her zaman bir arada bulunmak zorunda değildir. Bir ekonomi, birbirine benzemeyen faaliyetler arasındaki küresel birlik olarak gösterilebilir. Steplerdeki hayvan yetiştiricileri ya da Sibiryalı avcılardan başlayıp, Karadeniz'deki limanlara, ya da Arktik Okyanusundaki gemilere yol açan buz kırıcıya uğrayarak Leipzig Fuarı'na giden yolu izlediği sırada filmin yaptığı budur. Ancak faaliyetlerin hissedilir biçimde birbiriyle bağlanması, öncelikle görsel belirtilerinin birbirine bağlanması demektir. Okul kitaplarının eski pedagojik mantığı, buğday ya da yapağının geçirdiği evreleri, tohumdan ya da meradan başlayıp masaya ya da giysiye varana dek izlerdi. Oysa burada, bir ürünün kökeni ile nihai varış noktası arasında izlediği yol, herhangi bir neden-sonuç mantığıyla bir araya getirilmiş olmayan faaliyetler arasında montaj aracılığıyla kurulan bağın yanında önemsizdir: buğday çuvallarının yükleneceğini haber veren vapur düdüğü ile köylüleri dansa çağıran zurna, nehirleri geçen hayvan sürüleri ile limonların kendiliğinden bir kasaya dizilişi ve kapağı sihirli bir biçimde kapanan kasanın, kendi başına, istiflenmiş haldeki kasaların en tepesine tırmanması. Faaliyetleri birleştiren şey, her birinin parçalara indirgenebilir oluşu ve daha sonra bu parçaların birbiriyle iç içe geçebilir oluşudur. Stenberg kardeşlerin *Kameralı Adam* için tasarladıkları posterde, uzuvlarının birbirinden ayrılmış olması sayesinde kendini rahatça uzama fırlatan dansçının sembolize edeceği şey budur. Montajın parçalanması, uzaktan Taylorist iş bölümü ile benzermiş gibi görülebilir. Fakat bu analogi bir göz yanılmasından ibarettir. Vertovcu montaj ilkesi, bir işin birbirini tamamlayan *n* sayıda sürece ayrıştırılması değildir. Normalde birbiriyle bağdaşmayacak faaliyetlerin eş zamanlı olarak sunulmasıdır. Bu bakımdan, kübizm ve fütürizmde görülen türden,

yalnızca aynı nesnenin farklı yüzlerini göstermekle kalmayıp, aynı zamanda her bir münferit faaliyeti kateden kolektif güçlerin dinamizmini ortaya koyan yüzey parçalanması ilkesine sadık kalır.

Kolektif dinamizmin birliği, işçiyi, tohumu ve hasadı aynı ekran üzerine yerleştiren, ya da Leningrad'ın havadan görünümünü Nevski Bulvarının ıssız şosesi üzerine yansıtan üst üste bindirilmiş görüntülerde ifade edilebilir. Daha sıradan biçimde, belgesel malzemeyi yeniden birleştirmek üzere gerektiği kadar çok parçaya ayıran, ve zurnanın ritmine göre dans eden ayaklarla çamaşırları çiğneyerek yıkayan ayakları, yün liflerini balya yapan köylülerin elleriyle yayını geren avcınınkini, koyunlarını dalgalarda yıkayan hayvan yetiştiricinin hareketiyle onun görüntüsünü alkışlayan izleyicilerinkini ortak bir ritim içerisinde sürükleyen montajın hızıyla yapabilir bunu. Vertov'un buğday hasadından tahılın gemilere yüklenmesine dek uzanan sırayı izlediği yerde bile, birbirini tamamlayan faaliyetlerin art arda dizilişi, hasat makinesi ile yabayı tutan elin, çuvalların kaydırağa düşüşü ile hamalların sırtında gemilere taşınmasının eşit bir ritim içinde sunulması kadar önem taşımaz. Dokuma makineleri ile ağlarını çeken Kalmuk balıkçılarının sarf ettiği çaba, malları taşıyan trenlerin tekerlekleri, stepler ya da tundralar boyunca yol alan deve ya da ren geyiği kervanları, gemilerin ambarlarına boşaltılan buğday, Karadeniz üzerindeki bir martı sürüsü, denizde dalgaların kırılması, ya da Volga Nehri üzerinde bir elektrik santralini besleyen bir şelale, hepsi aynı dinamizm içerisinde sürüklenir. Montaj, eşit hareketlerden oluşan bir topluluk kurmak ilkesine dayanır. Her bir sekansın sunduğu şey, hareket halindeki bedenlerdir. Vertov'un projeleri arasında eller üzerine bir film bulunur: en saçmasından en anlam yüklü olanına kadar, ellerle yapılabilecek 127 farklı hareket. Film hiçbir zaman gerçekleştirilmeyecektir, ancak montaj "dili"nin hâkim ilkesi, farklılıkların dilsel olarak eklemlenmesine değil, görsel biçim ve hareketler arasındaki bu eşitliğe dayanır.

Sorun, bir araya gelişleri genel olarak insan toplumunu oluşturan jestlerin tümünün bu şekilde birbirine eşdeğer kılınabilecek olmasıdır.

Bir eleştirmen bu noktanın altını çizer: bu yöntemle Amerikan ulusunu, fiili bir komünizmin mevcut olduğu bir ülke olarak resmetmek işten bile değildir. Jestler arasındaki benzerlik, ancak bir farklılıkla kıyaslandığında komünist bir nitelik kazanır. *Dünyanın Altıda Biri*'nin ilk kısmı, kapitalist dünyayı çöküş halinde göstererek bu farkı yaratmaya girişir. Fakat bu çöküş Krupp fabrikalarının işleyişinden yola çıkarak nasıl gösterilebilir? Altyazılar ister istemez bu çabanın muğlaklığını ortaya serer: "Giderek daha fazla makine," der altyazılar, ardından karşıtını ekler, "fakat işçiler için hiçbir zaman değişen bir şey yok." Ne yazık ki, görüntülerde ne kapitalist makineleri Sovyet makinelerinden, ne de Alman bir metalürji işçisinin yaptığı işi Ukraynalı'ninkinden ayırt eden hiçbir şey yoktur. İki sistem arasındaki farkı ortaya koymak için, eski dünyanın karanlık karşıtıyla ilişkisini göstermek gerekir: bir yanda, bir salonda sigara ve çay içen, bir kolyeyle oynayan ya da gramofondan gelen müzikle dans eden bir grup aylak; diğer tarafta, onların büyük tarım çiftliklerinde çalışan, ya da sömürge ordularına alınmış olan siyah "köleleri" –içeri ve dışarının, sık kıyafetler ve yarı çıplaklığın, aylaklık ve zorla yaptırılan işin doğrudan görsel bir karşıtlık içinde sunulması. Gelgelelim, aylaklar en pahalı kürklerini üzerlerine geçirip siyah dansçıların gösterisini izlemeye gittikleri vakit karşıtlık muğlak bir hal alır. Sahne arkasında yakın çekimde bir trombon, bize orkestranın ve kesin hareketlerinin eşitliğinde mülksüzlerin jestlerini taşıyan bir dansın ritmini takdim eder. Müzisyenlerin ustalığı, siyahların giydikleri kostümün bariz kitsch'ini bile bertaraf eder. Montaj ise vurgulamakla yükümlü olduğu farkı ortadan kaldırır. Bu durumda ne basit görsel gerçeğin ne de ritim tarafından organize edilen gerçeklerin ifade etmediği farkın, altyazının sözcükleri tarafından gösterilmesi gerekir. Bir altyazının büyüyerek bütün perdeyi kaplaması böylece işçilerin yaptığı işin zorluğunu teyit eder; *eşik* sözcüğünün altının çizilmesi ise Sermaye'nin çöküşün eşiğinde olduğu gerçeğine görsellik kazandırır. Tıpkı görüntülerin, şeylerin temsili olmaktan çıkıp şeylerin hareketinin dinamizmini ortaya koyması gerektiği gibi, sözcükler de adlandırmayı ve tasvir

etmeyi bırakmalıdır. Hareket şefleri gibi sözcükler de bizzat eylemde bulunmalıdır.

Sözcüklerin görsel birer öge gibi kullanılması, Vertov'un eski arkadaşları olan konstrüktivistlerin takipçisi oldukları "kübo-fütürist" gelenekle uyumludur. 1922'de teorisyenleri Aleksei Gan, Rodchenko'ya attığı bir icadı, *Kino-Pravda*'nın 13. Sayısında takdim edilen dinamik altyazıları –örneğin bütün perdeyi kaplayan bir LENİN– coşkuyla karşılar: perdeyi kaplayan sözcük, der, "bir elektrik kablosu gibi, perdenin ışıklı gerçekten beslenmesini sağlayan bir iletken gibi boydan boya uzanan bir sözcük."²⁹¹ *Dünyanın Altıda Biri*'nde bunun gibi perde üzerine boylu boyunca gerilen, çeşitli mekânsal dağılımlar, genişlik ve boyutlarda 272 kablo mevcuttur. Başlangıçta, perdeyi kaplayan devasa bir VİJOU (görüyorum), etnik gruplar ve her birinin faaliyetlerinde oluşan envantere eşlik ederek, durmadan seslendiği bir SEN'e, SİZ'e ya da bir HERKEŞ'e, kendilerini ortak zenginliğin oluşturduğu BÜ-TÜN'ün sahipleri olarak görmeleri için çağrıda bulunur, ta ki görüntüler kesilip yerlerini harflerin kreşendosuna bırakana dek. Her biri perdeyi boylu boyunca kaplayan, ve herkesin birlikte Sovyet ülkesinin sahipleri olduklarını tasdik eden bu harflerin (BY/BCE/ KHOZIAE-VA/SOVIETSKOÏ/ZIEMLI) beyan ettiği sözler coşkulu seyircilerin alkışlarıyla selamlandığı sırada bunun yerini alan yeni bir görsel kreşendo dört çekimde ve devasa harflerle, dünyanın altıda birinin herkesin ellerinde olduğunu beyan eder. Elleri ellere bağlayarak her bir bireyi bütünle ilişkilendiren filmin somutluğunun "iletken kablo"su, böylece iki işlev arasında bölünme eğilimindedir: Bir yandan, harflerin grafik hareketi olarak tanımlanır. Bu harfler birer görsel biçim gibi davranarak hareketlerini dalgaların ve türbinlerin, gemilerin ve kalabalıkların hareketine eşitlemeyi, ama aynı zamanda ve daha da önemlisi, berikilerin kendi başına ifade etmekte aciz kaldığı farkı ortaya koymayı amaçlar: bir yakın çekim asla yürüyüş halindeki bir kalabalığı içermeyiz,

291 A. Gan, "The Thirteenth Experiment," *Kino-fot* 5 (10 Aralık 1922), *Lines of Resistance* içinde, s. 56.

ama bir yakın çekim, ışıltısının olanca gücüyle, BCE (herkes)’nin üç harfini, ya da MIRA (dünya)’nın dört harfini içerebilir. Fakat harflerin görsel dinamizmi aynı zamanda, kâh takıntılı nakaratıyla görüntülere eşlik eden, kâh asla söylemek zahmetine girmeden gösterdiği şeyin gücünü, bütünü harekete geçiren manevi gücü, dört zil vuruşuyla ortaya koymak üzere yükselen sesin rolünü üstlenir.

O halde harfler, parçaları bir bütün içerisinde bağlayan montajın kurmakta yetersiz kaldığı bağın gücünü gerçekleştirmelidir. Aynı anda hem maddi birer biçim –kameranın bir araya getirdiği bütün görsel gerçeklerin hareketi içinden yakalanmış görsel birer gerçek– hem de bu görsel gerçeklere “organizasyon”unu, yani, her şeyden önce, tonunu ve ritmini veren ses olmak pahasına başarır bunu. Fakat sözcüklerin sahip olduğu bu ikili doğanın, gerçekler ve hareketler arasındaki benzerlikten heterojenlik yaratması, gerçeklerin dili fikrinin yol açtığı çifte şüpheyi kuvvetlendirmek pahasına gerçekleşir: gerçeklerin dilsel olarak ifade edilmiş anlamını hiçe saymak pahasına onların ortak müziğini öne çıkaran izlenimci lirizmin; ve maddi gerçekliği sembolik dile dönüştüren düzeneğin [yapıntının] (*artifice*) uyandırdığı şüphe. Vertov girişimini basit bir alternatif üzerine kurmuştu: ya sanat filmi, yani geçmişin tiyatrosunu taklit eden “oyunculuğa dayalı drama”, veya belgesel gerçeklerin organizasyonu. Eleştirmenler ona bu tercihin mesnetsiz olduğu ve iki kutup arasında sonu gelmez bir gelgite yol açtığı yanıtını vermekte gecikmediler: ya sanattan, yani bir organizasyondan yoksun gerçekler; ya da yapmacıklık anlamındaki sanat, yani gerçeklere zorla dayatılan montaj *hileleri*. Her iki yolun da, gerçek fetişizminin de montaj fetişizminin de varacağı yerin, yeni uygarlığa karşı işlenen aynı günahın farklı birer biçimi olduğunu kanıtlamakta güçlük çekmediler: estetizm ya da sanat için sanat.

İlk olarak, eleştirinin tonunu belirleyen kişi, sinemada Vertovcu projenin antitezini temsil eden, sonradan bir Sovyet propagandacısına dönüşen geçmişin tiyatro rejisörü, Sergueï Eisenstein, 1905’de grevdeki işçileri ya da devrimcileri oynatmak için aktör kullanmakta

tereddüt etmeyecek, ancak, Çara bağlı polis kuvvetlerinin kurşunları altında hakikaten ölmeyi beceremeyen figüranlarını telafi etmek adına *Grev* filminde buzağların kesildiği sahneye bakılması çağrısında bulunacaktı. Vertov ve taraftarları *Grev* ya da *Potemkin Zirhlisi*'nin bilimsel montajında kendi yöntemlerinin ödünç alındığı ve tezlerinin doğrulandığı kanaatindedirler: Eisenstein eğer tiyatronun yöntemlerini perdeye aktarmak yerine Sovyet devriminin sorunlarını kucaklamayı istiyorsa, *Kino-Pravda*'da açıklanan film-nesnesinin biçimlerini ödünç almalıdır: bağımsız parçaların montajı, yakın çekim ve alt yazıların dinamik birer görsel unsur olarak kullanımı aracılığıyla elde edilen, gerçek anlamda görsel bir kompozisyon. Eisenstein'ın buna yanıtı basittir: gerçeklerin görsel organizasyonuyla zerre kadar ilgilenmemektedir. Yapmak istediği şey, görsel unsurların bir araya gelişinin izleyicilerde üreteceği duyguları organize etmektir. Kamera, ünamistlerin rüyasını, "milyonlarca gözün bileşiminden oluşan görüş"ü gerçekleştirmenin bir aracı değildir; kamera, tekrar etmekten yılmadığı formül uyarınca, "halkın ruhunu sınıf perspektifine göre sürmeye yarayan bir traktör"dür.²⁹² Geçmişin entrikalarının yerini alması gereken şey, gerçeklerin dili değil, cazibelerden oluşan bir montajdır, yani geçmişte eylemlerin temsili ve kurgusal karakterlerin duyguları aracılığıyla yaratılan etkileri zihinlerde doğrudan yaratacak biçimde hesaplanmış unsurların montajıdır. Yapılması gereken şey sanattan kaçınmak değil, sanatı akılcı bir biçime kavuşturmak, yani üretilmesi istenen duyguların ve onları üretme yollarının kesin olarak hesaplanması olarak ele almaktır. Sovyet sinemasının bir *sine-göz*'e değil, bir *sine-yumruk*'a ihtiyacı vardır. "Sanatsal sinema"yı reddetmekle Vertov ve "kinokülist" arkadaşları bütün sanatlara temel teşkil eden şeyi, yani elde edilmesi istenen amaçların hesaplanması ve araçların bu amaçlara uyarlanması ilkesini reddetmişlerdir. Bu bakış açısından sorun, uydurma veriler yerine "gerçek veriler"i, geçmişin sunilikleri yerine sanayinin mevcut gerçekliklerini filme

292 S. M. Eisenstein, "The Problem of the Materialist Approach to Film." *Selected Works*, cilt I, *Writings 1922-1934*. der. ve çev. Richard Taylor. Bloomington: Indiana University Press, 1987, s. 62.

almak değildir: “Günümüzde duygusal amaçlar açısından neyin belirleyici olacağı –estetikten yoksun makineler mi [...] yoksa büyükannelerimizin devrinin bülbülleri mi– meselesi tümüyle takvimle ilgili bir sorundur. Bugün izleyicilerde en güçlü duygusal tepkileri uyandıran şey makine sembolleri ve makineyle yapılan mukayese ise, biz de savaş gemisinin makine dairesindeki “kalp atışları”nı çekeriz, ama yarın olur da geçmişin takma burun ve ruju geri gelip onların yerini alırsa, ruj ve takma buruna geri döneriz.”²⁹³

Eisenstein böylelikle seçeneği tersine çevirir: üretilecek izlenimler üzerinde yapılacak sanatsal işi, burjuvaya has eski adet diyerek reddetmek, sanatların en burjuva olanını üretmeye mahkûm olmak anlamına gelir: kendi izlenimlerini not eden ve kendi duygularını tercüme eden sanatçıların ürettiği bir sanattır bu. Elllerinde kameralarıyla Kırgızistan’daki çobanların ya da Sibiryalı avcılarının peşine düşen kinokülistler, Robert Flaherty’nin Eskimo *Nanook*’a ya da *Moana*’nın Polinezyalıları’na ithaf ettiği sinematografik şiirlerle besbelli rekabet etmek istegindeydiler. Fakat onların bu girişimi aynı zamanda tam anlamıyla Ruslar’a has bir geleneği, bir önceki yüzyılda halkın yaşamını akışı içinde yakalamak için ellerinde tuvaleri ve eskiz defterleriyle uçsuz bucaksız ülkeyi arşınlayan, kendilerine Seyyar denen o ressamı da hatırlatır. Gerçekleri organize etmek kisvesi altında önerdikleri şey, şeylerin “kozmik etkisi” karşısında panteist bir derlemeden başka bir şey değildir. Yaşamın çoğul tezahürlerinde ortak olan dinamizmi ifade etmek arzusu, bütünüyle estetik bir montajın sınırlarına yaklaşır. Perde üzerinde her şeyin birbirine karıştırılmasındaki tek maksat, onları bütünü gerçeğe yaşamda olduğu haliyle bırakmaktır.

Ekonomik ve ideolojik getirisi üretim maliyetiyle ters orantılı olan bu filme karşı çıkanların kafamıza çaktığı sonuçtur bu. Gerçeklere bağlılık bu yaklaşımda sanat fotoğrafının saf estetizmi olarak itham edilir: “Şeyleri filme çekiyor, hayvanlar ya da bitkiler alemini, her şeyi

293 S. M. Eisenstein, “Letter to the Editor of *Film Technik*,” 26 Şubat 1927, *Lines of Resistance*, s. 146.

–yalnızca onları en güzel, en ilginç, en cazip gösterecek poz ve açılarda. Olgulara nedensiz bir hayranlık duymaktır bu. Örneğin bize Kuzey’de bir adamı gösteriyor. Kar. Ve bu arka fon üzerinde, oradan uzaklaşan sonsuz lirik uzaklıktaki siyah bir silüet... Adam ve kar üzerindeki gölgesi. Güzel bir kurgu filme ait bir çekim değil de nedir bu?”²⁹⁴ Olgular karşısında bu estetik takipçilik filme Whitman’vari bir nesir-şiir ya da “Hamsun’vari” bir doğa kasidesi havası veren dev boyuttaki altyazılarla büsbütün pekiştirilir: “iyi birer yoldaşa hitap edermişçesine denize, steplere, yaban hayvanlarına seslenen bu ünlemlerde filmin temelini oluşturan ilkelerle bağdaşmayan, Hamsun’vari bir tını var [...]. Oysa mesele doğayla ‘iyi ilişkiler’ kurmak değil, doğadan istifade etmek, muazzam bir insan enerjisiyle doğayı dize getirmektir.”²⁹⁵ Estetik kusur, siyasi bir kabahattir: Sovyetler Birliği’ni yaşayan gerçek bir beden gibi gösterme arzusu, üretim güçleri ve üretim araçlarının iktisadi birliğinden çok, etnisitelerin coğrafi dağılımına ve yaşam tarzlarına ilgi göstermiştir. Öncelikle, kadim bir doğanın –karla kaplı uçsuz bucaksız topraklar, ıssız Sibiry sahilleri, göz alabildiğine uzanan tayga ya da stepler, ren geyiği ve bufalo sürüleri– ve çağların derinlerinden doğan bir nüfusun sahip olduğu ayrıcalığa yer vermiştir: karın üstündeki avcılar, hayvancılıkla uğraşan göçebeler, yurt sakinleri ve kervan sahiplerinin yanı sıra çiğ et yiyen adamlar, peçe örtünmüş kadınlar, camilerde iki büklüm eğilmiş adamlar, arınma dansında kendinden geçmiş şaman ve büyücüler... Keçi kemikleriyle polo oynayan ve ilahları önünde iki büklüm eğilen bu adamlara, Sovyet ülkesinin sahibi olduklarını söyleyen bilgiç altyazılar nasıl kabul edilebilir? Komünizmin iktisadi gerçekliğini dayatmak, Devletin kurumları ve kooperatiflerinde verilen sosyalist eğitim aracılığıyla örgütlü proletarya ve onun Partisine düşen bir görevken, ülke çapına dağılmış bütün faaliyetler nasıl birbirine eşitlenebilir? Komünizm, koyunlar, ren geyikleri ve domuzlarla ilgili bir mesele değildir; eski dinsel putlara tapanlarla yapacak işi yoktur.

294 P. Krasnov. Uchitelskaia Gazeta, 5 Şubat 1927. A.g.y. içinde, s. 208.

295 Osip Beskin, “Shestaia chast mira,” *Sovetskoe kino* 6/7 (1926), a.g.y. içinde, s. 205.

Vertov bir sonraki filmi, *On Birinci Yıl*'da, bu eleştiriye çift yönlü bir hamleyle yanıt verdiği kanısındadır: altyazıları, salt bilgi vermeyi amaçlayan mütevazı boyutlarda, tekörnek levhalara indirgeyecektir. Kuzeyin kızaklarına koşulan hayvanları, ya da dalgaların üzerindeki göz alıcı ters-ışık oyununu bir yana bırakarak, Dniepr üzerindeki devasa barajın yapımına, köylerin elektriğe kavuşturulmasına, madenler ve yüksek ısılı fırınlara, santrallere, metalürji fabrikalarına ya da savaş gemilerine ve Kızıl Meydanda toplanan kitlelere methiye düzmeye girişir. Fakat eleştiri de bu arada yer değiştirir: Makinelerin zaferini öven görsel bir şiir meydana getirmek de sanatsever fetişizmidir. Makinelerin kendilerine hayranlık duyulmasına ihtiyacı yoktur, onlar yalnızca kullanılmak içindir. Bunun ilk koşulu ise onların ne işe yaradığını bilmektir. birbirini izleyen toplu çekimler ve ayrıntı çekimleri, bir işçinin dikkat kesilmiş yüzünün içerisinde makinelerin tekerleklerinin belirdiği –veya tam tersi– üst üste bindirmeler, makinelerin neye yaradığı konusunda en ufak fikir vermez. Elektrik santrali türbinleri ve yüksek ısılı fırınları da tıpkı kızaklara koşulan hayvanlar ve martı sürüleri gibi, birer nesne, nedensiz birer olgu, kamera tarafından birleştirilen eşdeğer, soyut birer hareket olarak över. Oysa göstermesi gereken şey makinelerin çarkları değil, onları çalıştıran insanlardır. Resmi doktrin bu gereksiz avangard sanatçıları, bu soyut makine hayranlarını, Sovyet işçilerinin tek kelimesini anlamadığı yeni diller icat eden bu kişileri pek yakında sessizliğe mahkûm ederek “yeni dünyanın asıl mimarları olan yaşayan insanlar”ı,²⁹⁶ gayretleri ve sorunlarıyla etten-kemikten somut insanları öne çıkaracaktır.

Aslında aynı eleştirinin öbür yüzüdür bu. Kuzey'deki kızak yolları ile elektrik santrallerinin türbinlerini eşdeğer bir panteist coşkuyla kayda geçiren edilgen zihniyet, imgeleri keyfine göre parçalara ayırarak jestlerden ya da makinelerden devasa bir senfoni meydana getiren “biçimci” teknikle aynı kefeye konur. Sine-göz'ün nesnel bir biçimde kaydettiği iddia edilen bu gerçeklerin sunumunda sanatçının müdahalesi

296 Anonim, “Odinnadtsaty,” Molot, 26 Haziran 1928. *Lines of Resistance* içinde, s. 307.

[yapıntısı] (*artifice*) zaten mevcuttur. Eleştirmenlerin söylediği şey aslında, eski kapitalist dünyanın emsali olan ve fokstrot dansı yapan burjuvaların evlerinin mahremine kamera girdiğinde kesinlikle şaşırmadığıdır. Orada görülen bir sine-gözün kaydettiği gerçekler değil, kamera önünde hususi olarak oynanmış, görsel kanıt olsun diye, kurgusal sahnelerdir. Fakat yönetmenin Kinok'lar tarafından çekilmiş olan belgesel malzemeyi birleştirmekle yetindiği durumda bile, bu malzeme-yi gösterme biçimi gerçeklikten taviz verir. Ukrayna'nın bir köyünde elektrik kablosu çeken bir ustaya bakarken ve Kızıl Meydan'da resmi bir konuşmanın karşı aç çekiminde aynı gülümsemeyi takındığını gördüğümüz bu köylü kadın da neyin nesidir? Ya dans edenlerin bacakları ve makinelerin pistonlarıyla iç içe geçen bu piyanistin elleri? Ya limandaki bu vince, ya da bu ren geyiği sürüsünün, nasıl olduğunu anlamaya fırsat vermeden koyun yapağını kesen makaslara, ardından meyve kasalarına dönüştükten sonra yerini dalgaları yaran vapurlara bırakarak kaybolmasına ne anlam vermeli? "Organize" edilen gerçekler, kuşkulu bir hale bürünmüş, montaj *hilesi* aracılığıyla birer sihirbaz numarasına dönüştürülmüş gerçeklerdir. Kimileri *Ya... veya...* kuralını, limonların kendiliğinden kasalara dolduğunu gören izleyiciye uygulamaktan geri kalmayacaktır: Seyirci, ya ülkemizde meyvelerin cidden mucizevi bir şekilde, el ya da makine değmeden, kendi kendine ambalajlandığına inanacak. Veya bunun bir hile olduğunu sezerek kendisine soracak: peki ya bir ineğin bir vinç yardımıyla gemiye yüklenmesi, bu da bir hile değil mi? Peki ya bütün bu Eskimolar, Dağıstanlılar ve diğerleri, bunlar da kılık değiştirmiş ve makyajlanmış sinema oyuncularını değil mi? Bir seçim yapalım: ya Sine-Göz'ün gerçek yaşamın içinden doludizgin geçişi, ya da animasyon filminin hileleri."²⁹⁷

Fakat savunmasız izleyiciyi korumak için "ya kurgu, ya gerçeklik" seçeneğini ortaya atanlar yalnızca popüler bir takım sağduyu taraftarları değildir. Vertov'un eski avangard ve konstrüktivist müttelikleri de

297 L. Sosnovsky, "Shestaia chast mira," *Rabochaia Gazeta*, 5 Ocak 1927. *Lines of Resistance* içinde, s. 222.

bu seçeneği yeniden formüle ederek gerçeklerin montaj aracılığıyla organizasyonu ilkesinin kendisini kuşkulu kılarlar. Osip Brik bu itirazı olanca keskinliğiyle ortaya koyar: Belgesel bir gerçek, belli bir tarih ve mekânda yalnızca bir kereye mahsus olarak meydana gelmiş olan münferit bir gerçektir. Anlaşılır ve kendi içinde tamamlanmış bir biçimde ortaya çıkar. Sözelimi ren geyiği sürüsünü izleyen kameramanın çektiği sekans böyledir. Oysa Sovyet ülkesinin dört bir yanında çekilmiş malzemelerin bulunduğu montaj masasında, ren geyiği sürüsü sekansı mantıksal bir kıyas ya da lirik bir yoğunlaşma yaratmak amacıyla diğer belgesel sekansların parçalarıyla bir araya getirilmek üzere ufacık parçalara bölünmüştür. Bu görüntüler artık belgesel gerçeklerin temsilleri değildir. Bir dilin soyut işaretlerine dönüşmüş de değildirler. Brik'in buradan çıkardığı sonuç, doğrudan Hegel'in sembolik sanatın muğlaklığı üzerine yazdığı sayfalardan alınmış gibidir:

Gerçek bir ren geyiğinin yerine, sembolik bir işarete dönüşmüş, alışlageldik anlamı muğlaklaşmış bir ren geyiği vardır karşımızda. Fakat bu geyikler filme alınırken sıradan bir işaret olarak kullanılabilecekleri düşünülmediği için, geyik olarak sahip oldukları gerçek tabiatları onların bu şekilde bir sembole dönüştürülmesine direnir, ve sonuç olarak karşımızda duran şey ne bir geyik ne de bir işarettir, boş bir mekândır.²⁹⁸

Gazete biçimine uygun sekansları bir araya getirerek bir film yapmak isteyen Dziga Vertov, belgesel malzeme ile sanat filmine özgü montaj yöntemleri arasında çelişkiye düşmüştür. Gerçekler, bilinmeyen bir buzula doğru ilerlemekte olan o kayakçıda timsalini bulan saf birer sembole dönüşmüştür. Bu eğer eski dünyanın gözden kayboluşunun ifadesi olarak görülecekse, aynı zamanda “gerçeklerin dili”nin, durmadan aynı türden ya da zıt türden başka gerçeklerle bağ kurmadığı takdirde hiçbir şey ifade etmeyen gerçeklerden menkul olan o dilin kötü sonsuzluğunda sonsuz bir kaçışın sembolü olduğu da inkâr edilemez.

298 Osip Brik, “Against Genre Pictures,” *Kino*, 5 Temmuz 1927. *Lines of Resistance*, s. 277.

Vertovcu “sembolizm”e yöneltilen bu eleştirinin genel anlamını görmek gerekir. Bir fikri somutlaştıran bir görüntü olmaktan önce, bir “sembol,” kırık bir yüzüğün parçası, kendisini tamamlayacak parçayı arayan bir unsurdur. Dolayısıyla eleştiri, bizzat montajın anlamını, yani belgesel gerçeklerin parçalara ayrılmasını ve inşa edilmiş bir bütün halinde bir araya getirilmesini sorgulamaktadır. Film biçimi ile belgesel malzeme arasındaki çelişki, yenilikçilerin eski devrin resimsel imgeler ve dramatik entrikaya dayanan sanatına karşı savundukları bu “gerçeklik”in bağrında ilan edilen bir kopuştur. Hammaddeyi bir araya getirmeye çalışmak ya da kendi içinde bir şey ifade etmeyen dilsel öğelerden bir ifade yaratmak mümkündür. Bir kurgudan anlam çıkarmak için seçilmiş imge ya da sözcükleri göstermek mümkündür. Ancak gerçekleri göstermek mümkün değildir. Gerçeklerin, yaşamın ayırım gözetmeyerek her şeyi birbirine katan akışından kaçarak oldukları şekilde görünmesi, ancak onları bireysel kılan bir anlam taşıyor olmalarından kaynaklanır. Oysa bu bireyselleşmeyi bir dilin öğelerine ayırmak istediğiniz zaman kaybedersiniz. Malzeme bir araya toplanır, dilsel öğeler eklenir, oysa gerçekler, *sonradan* bir söylem biçiminde bir araya getirilip eklenemezler. Brik ve Chklovsky buradan, malzemenin filme çekilmesini denetleyecek planın zaruri olduğu sonucuna varırlar. Fakat ortaya koydukları eleştirinin sonuçları aslında bunun çok ötesine geçer. Sorguladıkları şey, yaşamın kendisi haline gelen sanatın örnek bir biçimi olarak sinematografik montaj fikrinin ta kendisidir. Şu seçeneği öne sürerler: Ya ham malzemenin bir araya getirilmesi söz konusu olur, ya da kurgusal öğelerin montajı. Sinematografi “dili,” gerçeklerin anlatımı ile entrikalardan oluşan kompozisyon arasında bir tercih yapmalıdır, oysa bireysel yaşamların anlatısından başka tür entrikaların, entrika kurgulamanın başka yollarının da olduğunu – sözcüklerle imgelerin iç içe geçişi gibi– keşfetmesi uzun sürmeyecektir.

Bu teşhis ve meydan okumanın radikalliği, Dziga Vertov adının bugün hâlâ çağrıştırdığı filmin, *Kameralı Adam*’ın önerdiği yanıtın radikalliğini izah eder kuşkusuz. Sine-göz’ün pekâlâ bir dil olduğunu

kanıtlamak için film, radikal bir ilke benimseyerek altyazıları ortadan kaldırır. Bu yöntem kuşkusuz daha önce Lupu Pick ve Friedrich Murnau'nun senaryo yazarı Carl Mayer tarafından da uygulanmıştır. Fakat *Der Letzte Man* [Son Adam]'da sözcüklerin yokluğu, bir toplumsal çöküş hikayesinin okunaklılığı ile telafi edilmektedir. Carl Mayer'in anlatıyı perdelere bölmeye de bu okunaklılığı artırır. Dziga Vertov ise, Walter Ruttmann'ın *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi*'nde yaptığına benzer şekilde, bir şehrin bir gün boyunca süren tasviri gibi asgari bir bağlayıcı unsuru benimser. Fakat Ruttmann tek bir şehirdeki yaşamı, sabah bir trenin şehre varışıyla başlayan ve gece eğlenceleriyle biten kesintisiz bir çizgi halinde tasvir eder. Buna karşılık Vertov'un sinematografik şehri ise, değişmeli montaj aracılığıyla bizi Bolşoy civarından Karadeniz kıyılarına götürmek suretiyle gerçek ve sembol arasındaki tercihi daha baştan reddetmiş olur. Ardından Donbass'ta bir maden ocağından geçerek bizi yeri belirsiz bir kuaför salonundan Tverskaya Caddesi'nin Moskovo'ya özgü trafiğine taşıyacaktır. Eleştirmenler *Dünyanın Altında Biri*'nin, iktisadi ve toplumsal değil, salt coğrafi bir birlik ortaya koyduğunu yazmışlardır. *Kameralı Adam*'ın zaman-mekânsal birliği ise herhangi bir coğrafi saha ya da tarihsel sekans temelinde değil, yalnızca sinematografi makinesi tarafından tanımlanır. Film kendisini ısrarla bir deneyim olarak sunar. Kamera daha baştan, yakın çekimde kendisini filmin konusu olarak takdim eder; bir sonraki çekimde kameramanın, tripoduyla birlikte ilk kameranın sırtına tırmanmasıyla birlikte sayısı ikiye çıkan kameralar kendi kendisinin mecazı haline gelir, tıpkı *On Birinci Yıl*'da dev gibi bir işçinin, ayaklarının altındaki karıncalara dönüşen inşaat işçilerinin emeğinin mecazına dönüşmesi gibi. Ardından kameramanın bizi götürdüğü sinema salonunda, bütünlüğünü orkestradan alan filmi görmeye gelen izleyiciler koltukların yanına yaklaştıkları anda, limon kasalarının *hilesini* tekrar eden bir biçimde koltuklar kendiliğinden açılır, derken nihayet bir arka pencereye doğru ilerleyen bir hareketli çekim ile “gün”ün başlangıcına dönerek orada hâlâ uyumakta olan bir kadını

görürüz, ki aynı zamanda filmin montajcısı da olan yönetmenin eşinden başkası değildir bu. Kadının uyanıp kalktığı ve bir banyoya gittiği, şehri yıkayan hortumlarla paralel olarak verilen süre içerisinde kamera, yakın çekimde bir şişenin belirlediği bir lokantada masasının üzerine uzanmış bedenler, arka planda ise Bolşoy'un neo-Grek sütunlarının algılanmasına izin veren bir kioskun çekimine atlayacak zamanı bulur; ardından bir doğumevinin yatakları ile bankların üzerinde uyuklayan sokak serserilerini, bir mağazanın vitrininde dikiş makinesini kullanan bir otomat ile bisiklete binen bir otomatı, bir otobüs deposu ile bir at arabasını, bir abaküs ile bir asansörü, bir yazı makinesinin klavyesiyle bir telefonu, bir fabrika bacasıyla bir araba radyatörünü, caddede ilerleyen arabalarla bir kornişin üzerine kanat çırpın güvercinleri, trenin hareketiyle onun filmini çeken kameramanın manivelasını, ve daha pek çok faaliyeti yan yana getirir; bunlar arasında, bir "sanat filmi"nin, Bir Kadının Uyanışı'nın afişi de, bir parça muzipçe, görünür ancak bu kurgusal uyanış kendisi dışında hiçbir şeyle yan yana gelmez. *Dünyanın Altıda Biri*'nin eleştirmenlerinden biri, bir kürsüye çıkar çıkmaz ne idüğü belirsiz bir makinenin devasa çarkı tarafından yutulan bir konuşmacı gördüğünden şikâyet ediyordu. Oysa *Kameralı Adam*'da kamera ve montajcının makasının, parçaları, kameranın kaydettiği bütün öbür faaliyetlerin eşit parçalarıyla hızlandırılmış bir ritimde bir araya getirerek onlara yeni bir yaşam, bizzat kendi eseri olan bir yaşam vermek amacıyla gündelik yaşamın her sekansını durmadan yuttuğunu görürüz. Eylemler arasındaki tamamlayıcılık, burada eylemlerin birbirine benzerliğine indirgenir, ve yeninin eskiye karşı savaşı, *Dünyanın Altıda Biri*'ndeki fokstrot dansı sekansında olduğundan çok daha radikal biçimde muğlaklaşır. Kuşkusuz güzellik salonunda saçını ve tırnaklarını yaptıran sevinçli kadında bir *nepwoman*²⁹⁹ görmek, ve onun şampuanının köpüğünü bir işçinin kullandığı ziftle ve bir ev kadınının çamaşır yıkamasıyla tezat içinde görmek mümkündür; tıpkı bir kasabın satırını bileyişi ile kuaför salonundaki usturanın bilenmesi

299 Zengin, züppe kadın (ç.n.).

arasındaki tezat gibi. Fakat kadının gülümsemesi, tütün fabrikasındaki genç işçininkinden farklı değildir. Eylemler arasındaki tezat aynı zamanda birbirleriyle olan benzerliği ortaya koyar. İşçinin ve ev kadının, ya da sokaktaki ayakkabı boyacısının çalışan elleriyle bağ kuran şey, öncelikle kuaför kadının ya da manikürcünün kıpır kıpır elleridir; ardından bu eller, filmin negatifini kazıyan montajcının elleriyle yan yana getirilir, tıpkı kurutucunun da kameramanın manivelasıyla yan yana geldiği gibi; derken bir dikiş makinesi ve bir terzinin iğne tutan eli, bir abaküs, bir yazarkasanın kolu, bir matbaa makinesi, bir vidanın üzerini ambalaj kâğıdıyla saran bir işçinin eli, bir telefon santali, paketlenmeye hazır sigaralar, bir telefon, bir yazı makinesinin ve bir piyanonun klavyesi, sigaraların paketlenildiği zincir, bir madende damara indirilen çekiç, maden ocağında vagonu çeken bir at, montaj masası, bir yüksek ısı fırını, eriyik halindeki metal, kamera, bir barajın şelalesi, kamerayı havadan şelalenin üzerine taşıyan sepet, üst üste çakıştırılarak ikiye katlanan bir yolda zıt yönlerde hareket eden otobüsler, trafik levhalarını çeviren polisin hareketleri, bir reklam panosu, ve ne ürettiğini kimsenin bilmediği, ama tripoduyla birlikte kameramanı da kendi hareketinin içinde sürükleyip götüren çeşitli makine çarkları gittikçe hızlanan bir montaj içinde bir girdaba dönüşür.

Seçkin *nepwoman* ile halktan bir işçi kadın arasındaki tezat, evlenmek için belediye binasına giden bir çift ile oraya boşanmak için giden çift arasındaki tezatla benzerlik taşır. Bu tezat, bütün faaliyetleri birbirine eşdeğer kılan evrensel dansın içinden seçilmiştir. Sinematografik komünizm, bütün hareketlerin bu genelleşmiş ve hızlandırılmış eşdeğeridir. Bu nedenle yönetmen provokasyondan korkmaz: sihirbazın hilelerine başvurduğu yönünde yüzlerce kez tekrarlanan suçlamaya yanıt olarak, eski bir filmde ödünç aldığı, Çinli bir büyücünün numaraları karşısında hayrete düşmüş çocukları gösteren bir sekans aracılığıyla, yaptığı işi sözde alegorize eder. Bir o kadar bariz sinema hileleriyle, kameramanın bir binanın tepesine tünediğini gösterdikten sonra onu bir birahaneden çıkarken gösterir. Birayı içenler, şüpheli *nepman*'lerdir.

Fakat kamera takiben uğradığı Kulüp Lenin’de ilkin blöf oynayan ve gazete okuyanların dürüst meşguliyetlerini takip etse de, hemen sonra onları hoyratça yeni cezbediciliklere teslim eder: bir tencerenin kapağı üzerinde demir kaşıklarla müzik çalan bir adam, neşeli izleyicilerin dikkatlerini üzerinde topladıktan sonra, 25 saniye süren 35 çekim ve karşı aç çekimden oluşan bir kreşendoyu başlatır, ardından kaşıkların dansı, bir piyanistin elleri, tempo tutan ayaklar ve bir izleyicinin ıslıl ıslıl yüzü üst üste bindirilir, ve böylece izleyicileri –filmi izleyen ve filmin bize gösterdiği izleyicileri– tiyatro olarak sinema salonunu kullanacak olan büyücünün yeni bir numarasına hazırlar: Tripod burada kendisini takdim eder ve eğilerek selam verir, ardından kamera kendi kendine kutusundan dışarı çıkarak kendisini tripodun üstüne vidaladıktan sonra yeni görsel maceralara sürükleyeceği halkı törensel bir biçimde selamlar.

Sine-gözün ve onun çektiği görüntüleri bir araya getiren montajın gücünü şimdiye dek olduğundan daha kuvvetli bir biçimde ortaya koyan bu cesur selam, kuşkusuz bunun aynı zamanda bir veda töreni olduğunu unuttur. Bir senaryoya dayanmayan, aktör kullanmayan ve altyazı içermeyen bir film olduğunu gururla ortaya koyan *Kameralı Adam*, on yıl süren bir çalışmanın semeresi, “imgelerin evrensel dili”yle yapılan deneyleri taçlandıran yeni bir dünyanın hissedilir dokusunun inşası olarak kendini beyan eder. Gelgelelim film 1929 yılında Moskova’da gösterime girdiğinde, *The Jazz Singer* görsel biçimlerin evrensel diline ilişkin rüyaya son vereli bir yıl olmuştur. Kuşkusuz Vertov, sesli sinemanın yeniliğine ayak uydurmayı bilecek, ve ses ve imgelerin birleşkesinden oluşan dilin, yeni bir dil arayışının zaferi olduğunu beyan edecektir. *Entuziazm* (Coşku), Beş Yıllık Kalkınma Planının sloganları ve seçkin işçilerin yeminleri ile imgeler arasında rezonans kuracaktır. Çalınan çanların gürültüsü ve kilise şarkılarını bastıran radyonun sesi, filmde iki dünya arasındaki çatışmayı açıkça ortaya koyacak, böylelikle *Dünyanın Altıda Biri*’nin itham edildiği ünamimizmin bütün izlerini silecektir. Fakat ses kaydının araçları her şeyden önce, doğal olarak,

konstrüktivistlerin ya da gerçeküstücülerin halen süregiden “biçimci” alıştırmalarının yerine, yeni ülkeyi inşa eden gerçek ve yaşayan insanların yaşam koşullarını ve sorunlarını gösterme ve onları çabalarından uzaklaştırarak eğlendirme becerisine sahip filmlerin tercih edilmesini talep edenlere hizmet edecektir. *On Birinci Yıl* ve *Kameralı Adam*’ın gösterime giriş tarihleri arasında, Sovyet sinemasının Babil Kulesi’nde asayışı sağlamakla görevli Parti Konferansı, o andan itibaren yönetmenlere görevlerini bildirecek parolayı kabul etmiştir: Filmlerin biçimsel ve sanatsal niteliğini değerlendirmede temel alınacak kıstas, sinemanın “milyonlarca insan için anlaşılır olacak bir biçim”³⁰⁰ sunma zorunluluğudur. Koşullarını ve ihtiyaçlarını çoğu kez göz ardı ettikleri kitlelere yaklaşabilmek için, yönetmenler “mahrem ve psikolojik nitelikteki deneyimlerini”³⁰¹ perdeleyerek sanatsal ve ideolojik tutarlılığa dahil etmelidir. Sesli filmle birlikte geçmişin “oyunculuğa dayalı drama”sı yalnızca geri dönmekle kalmıyor, kendisini sosyalist yarınları inşa edenlerin sanatı olarak mutlak surette dayatmak üzere donatmış oluyordu.

300 Party Conference Resolution (15-21 Mart 1928), R. Taylor ve I. Christie, *The Film Factory*, s. 212.

301 Anatoli Lunacharsky, “Speech to Film Workers,” *Jizn Isskoutsva*, 24 Ocak 1928, a.g.y. içinde, s. 197.

14. Mevcut Halin Zalim Parıltısı (*Hale Country*, 1936-New York, 1941)

Yazı masası bir zamanlar basbayağı orta sınıfa hitap eden bir mobilya imiş. Oldukça geniş ve çok da ağır, kasvetli bir bordo tonda güzel desenli bir ağaçla kaplanmış, üç çekmecesinin tutamaklarının bulunduğu yere metal levhalar ustalıkla perçinlenmiş, makineyle oyulmuş ahşap bir çerçeve içine yerleştirilmiş olan ayna ise en az üç ayak boyunda. Ahşap kaplama pekçok yerinden çatlamış ve sarı sunta gövdeden ayrılmış; üç çekmecenin tutamaklarının hemen hepsi gevşemiş, ikisi kayıp; çekmeceleri açıp kapamak için zorlamak gerekiyor. Ayna öylesine yıpranmış ki üzeri gri beneklerle kaplı, yer yer parlıyor ve bütün yansımalarında çinkoyla platin arası ince, derin bir hüznü katmanlı çerçevelediği her şeye, stüdyo dekoru önünde çekilmiş siyah-beyaz aile fotoğraflarında görülen ya da bozulmaya yüz tutmuş caz plaklarında işitilen türden tarifsiz bir eskilik, buruk, narin ve dokunaklı bir güzellik katıyor [...]. Bu yazı masasının yüzeyine eski, alaca renkli bir yüz havlusu örtülmüş, bu evde asıl amacına uygun biçimde kullanılamayacak kadar değerli bir kumaş bu. Havlunun üzerinde şu eşyalar duruyor: Eski, siyah bir tarak, mantar ve çürük kauçuk kokuyor, dişlerinin hemen hepsi kırık. Beyaz bir midye kabuğu, dibinde kahverengi kum tortusu ve üzerinde küçük beyaz bir düğme. Suni ipekten pembe bir iğnedenlik, saçları kınalı çini bir bebeğin büstüne iştirilmiş, bebeğin yüzü ve bir eli kırık. On-on beş santim boyunda, krem renkli, kahverengi benekli, çini bir tavşan,

çininin üzerinde mavi damarlar, tavşanın bir kulağı eğri: arka tara-
findan kırılmış ve parçalar yeniden bir araya getirilmiş, tutkalsız,
hassas bir dengede duruyor. Oturur vaziyette küçük bir çini buldog
ve etrafına bir eşkenar üçgen biçiminde dizilmiş, gözleri onun üze-
rinde kesişen üç küçük çini yavrusu: bunlar Louise'e geçen yılbaşın-
da hediye gelmiş, ve bir şey hariç onun en sevdiği eşyasını oluşturu-
yorlar. Ağır, rutubetli, kahverengi bir İncil, sayfaları neredeyse kar-
tanesi kadar gevrek, onun soğuk, müstehcen, tarifsiz kokusunu bu
evdeki ilk gecemde duydum.

Bir döküm biçimindeki bu tasvir bizde baş dönmesi yaratabilir. Ancak
bu tasvir James Agee'nin *Let Us Now Praise Famous Men* [Şimdi de Ünlü
Kişileri Övelim] yapıtında, 1936 yazı boyunca yürüttüğü anketin konu-
sunu oluşturan Alabamalı üç ailenin ahşap oda bölmeleri, mobilyaları,
eşyaları, duvar süslemeleri ve kıyafetlerine adadığı tasvirlerin en kap-
samlısı değildir.³⁰² Bu pasaj, bir sandığı, onun paslı çivilerini, gri-yeşil tu-
tamaklarını, astarını süsleyen kocaman papatyaları ve içindeki tümüyle
sıradan eşyaları en ince ayrıntısıyla tasvir eden bir paragrafın ardından
gelir: lekeli bir pamuk jipon, bir bebek elbisesi, küçük bir çocuk kasketi,
bir bebek ayakkabısı, işportadan alınma bir çift çorap, dantel yerine kul-
lanılmış yeşil bir örtü, ve sandığın dibinde küçük bir oyuncak bebeğin
iri iri açılmış gözleri. Özenle katlanmış şık mektup kağıtlarıyla dolu yazı
masasının çekmecelerinin ayrıntısının ardından, aynı paragrafta, şömi-
nenin üzerini süsleyen kâğıttan bir dantel örtü ile duvarları süsleyen aile
fotoğrafları, eşantiyon olarak verilmiş takvimler, dini resimler, çocuk
kitaplarından koparılmış sayfalar, ve bir uskumru konservesinin üzerin-
den soyulmuş kocaman beyaz bir balığın resminden oluşan envanter,
ve son olarak masa çekmecesinin içindekiler yer alır: bebek kıyafetle-
ri; çevresine ekose desenli enli bir kurdele geçirilmiş ve astarına bir tığ
motifi işlenmiş hasır bir şapka; bir şişe Doktor Peters Rose talk pudrası;
teki kaybolmuş, delik bir çocuk eldiveni; kırık bir düğmenin iki parçası;

302 James Agee ve Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton
Mifflin, 2001, s. 141-2.

küçük siyah bir çengelli iğne; gazeteden koparılmış altıgen biçimli bir kupür; ve çekmecenin dibindeki çatlağın içinde, üzeri bir kuğuyla süslenmiş, kuzeyi işaret eden bir iğne. Raportör daha sonra Gudger ailesinin evindeki arka odanın, mutfağın ve kilerin envanterine geçer, derken Woods'ların evinde rastladığı, uç uca eklenmiş kumaş parçalarından yapılmış bir halatın bağlı olduğu kuyuyu ve Ricketts'lerin evinin duvarlarını süsleyen takvimleri uzun uzadıya anlatmaya koyulur.³⁰³

Adeta Balzac'ın yapıtlarındaki taşralı burjuvaların iç mekanlarını yoksulların yaşamının dekoruna tercüme eden, ya da her an sürrealist bir tutarsızlık –kırık bir düğme, kolu kopuk bir oyuncak bebek, gazete kupürlerinden bir montaj, ya da kuğu figürüyle süslenmiş bir iğne– üzerinde odaklanmaya hazır, hayalperest bir bakışa karışan bu kılı kırk yaran envanterler hangi edebi türe dahil edilebilir? Oysa metnin çıkış noktası, açık ve net bir talimatı yerine getirmektir. Alışıldık türden bir gazete muhabirliği istenen. Bir süreden beridir farklı ölçeklerde belgesel konular üzerine tümüyle tarafsız makaleler kaleme almakta olan genç James Agee'yi, Alabamalı ortakçılarının yanına gönderen, kapsamlı foto-muhabirlik alanında ihtisaslaşmış olan *Fortune* dergisiydi. Muhabirin bundan önceki yazıları Tennessee Vadi Yönetimi'nin büyük sanayi projesi, otomobil sürücüleri için kurulan kamplar, Saratoga'da düzenlenen at yarışları, horoz dövüşleri, çilek ya da orkide üreticiliği üzerineydi. Dergide çalışan bütün editörler gibi yazıları isimsiz olarak yayımlanan serbest muhabir, ara sıra Margaret Bourke-White'in kuraklık konulu fotoğraflarını yorumlayan bir yazının birkaç yerinde hınzırca İncil'e atıfta bulunmuş, ya da *Ode to a Grecian Urn*'den³⁰⁴ bir-iki dizeyi araya sıkıştırma cüretini göstermiştir olsa olsa. Dergi onu, derin Amerika'yı³⁰⁵ temsil eden bireylerin ve ailelerin Büyük Buhran ve *New*

303 Burada Agee'nin Burroughs, Fields ve Tenge ailelerinin gerçek isimleri yerine kullandığı takma isimleri aynen koruyorum.

304 İngiliz Romantik şair John Keats'in 1820'de yayımlanan şiir (ç.n.).

305 "Derin Güney" (*deep South*) ya da "derin Amerika" (*deep America*), Kuzey-Güney savaşı öncesinde ağır kölelik koşullarının hüküm sürdüğü eyaletleri tanımlamak için kullanılan ifadedir (ç.n.).

*Deal*³⁰⁶ yıllarında yaşamlarını nasıl sürdürdüklerini göstermeyi amaçlayan, şu veya bu kişinin “Yaşantısı ve Koşulları” türünden bir yazı dizisi kapsamında göndermişti. Illinois’li varlıklı bir çiftçi ve hayvan yetiştiricisi, dört yıl önce işini kaybettiğinden beridir çeşitli yardımlarla ve geçici işlerde çalışarak geçimini sağlayan bir inşaat işçisi, ve NewYork’lu bir telefon işçisi bu çerçeve kapsamında derginin birbirini izleyen sayılarında tanıtılmıştı. Şimdi ise James Agee’nin, özellikle sefil koşullara mahkûm olduğu herkesçe bilinen, ancak New York’tan ve sanayide uzmanlaşmış Kuzey eyaletlerinin yaşam biçimlerinden çok uzak düştüğü için sefaletinin düzeyi tahayyül bile edilemeyen bir toplumsal grubun, Güney’in pamuk tarlalarında çalışan ortakçıların üzerinde buhranın yarattığı etkilerle ilgilenmesi gerekiyordu. Bu amaca yönelik olarak arkadaşları Walker Evans da katkılarıyla ona eşlik edecekti; Evans dergiyle yalnızca bir kez iş birliği yapmıştı fakat o sırada Zirai Güvenlik İdaresi’nin ekonomik buhran ve kuraklığın vurduğu kırsal nüfus içerisinde yürütmekte olduğu büyük ankette görevliydi. Fakat iki arkadaş daha baştan, bu iş birliğine benzersiz bir çekicilik katacak olan bir karar aldılar: her biri kendi işiyle ilgilenecekti. Metin ve fotoğraf birbirinden bağımsız olacaktı. Okura çalışma masasındaki çatlakları ya da seramik köpek ailesini gösteren herhangi bir fotoğraf olmayacaktır. Fotoğraflara herhangi bir açıklama eşlik etmeyecektir. Muhabirin herhangi bir metni, fotoğrafçının bu üç aileden birinin üyelerini hangi koşullarda bir araya getirdiğini açıklamayacaktır.

Fotoğraf –ki burada ona değinmeyeceğiz– ve metnin birbirinden bağımsız oluşu, her birinin her şeyi anlatmakla yükümlü olmasındandır. Bu “her şey”in ne olduğunu anlamak gerekir. Geçmişin edebiyat ve güzel sanatlarına duyulan özlemin desteklediği, daha sonra ise belli bir modernizmin savunucuları tarafından devralınan tembel bir ön kabul, sanatı oluşturan öğelerin özenle seçilmesini, “evrensel

306 1929 Buhranı’na “çözüm” olarak Theodor Roosevelt tarafından tasarlanan ve köyden şehre göç etmiş olan ailelerin tarım üretimine geri dönüşünü öngören Yeni Anlaşma projesi (ç.n.).

muhabirlik”e özgü kaba envanterlerin karşıtı olarak görür. Oysa bu karşıtlık aldatıcıdır. Çünkü muhabirliğin sıradan sanatı, her şeyi söylemekten özenle kaçınır. Onun “evrensel”liği, ne ifade ettiği belli olan fikir ve görüntüleri doğrulayacak verilerle sınırlıdır. Muhabirlik, ilkesel olarak seçici edebiyatın bir türüdür, çünkü kesinkes sınırlandırılmış bir mekân içerisinde çift taraflı bir açıklama gerçekleştirmesi gerekir: bir yandan, muhabirin söz konusu mekânda bizzat bulunduğunu ispatlamalıdır, ki bunu, uydurulmuş olamayacak derecede önemsiz ayrıntıları seçmek yoluyla sağlar (bir masanın üzerinde duran sıradan bir eşya). Diğer yandan, tam aksine, anlamlı izleri yakalamalıdır. Sefaleti göstermek ve onun hissiyatını okur kitlesine aktarmak için yeterli işaretleri seçmelidir. Bu okur kitlesi, bu işaretleri görünce, sefaletin kendisini görme ihtiyacı duymaksızın onları tanıyacaktı, zira hangi musibetin belirtisi olduklarını, hatta hangi çarenin –dini inanç mı, devlet eliyle yapılacak reform mu, yoksa proleter devrimi mi?– bunlara uygun olacağını bilir. *Fortune*’da her zaman uygulandığı biçimiyle muhabirlik çok eskiye dayanan bir sanattır; yalnızca birkaç işaretle, bir dünyanın gidilip görülmüş olduğunu ve bunun hem akla hayale sığmayacak denli tuhaf, hem de insanın zihninde canlandırdığına benzer bir dünya olduğunu göstermelidir. Bu yazı türü, edebiyat ve görsel sanatlar tarafından geliştirilmiş olan anlatı ve tasvir biçimlerini, verilerin sunulup yorumlanmasından ibaret olan vasat bir rejimde birleştirir. Örnek bir vaka üzerinden bir toplumsal grubun yaşantısını anlatabilmek için dergi anketi böylece, gerçekçi romandan aşına olduğumuz süreçleri ödünç alır: söze *ortasından* girerek varoluşsal bir durumun ağırlığını hissettirmek, ya da dekoruyla sakinlerinin yaşantısını özetleyen ve onların zihinlerini meşgul eden meselelerin izlerini taşıyan mekâna ağır ağır yaklaşım. Derin Amerika’nın temsilcilerinin “yaşantı ve koşulları” hakkındaki anketin William Charles Games Jr’ı, çalıştığı bürodan çıkıp purosunu yaktığı ve Penn Station’ın yolunu tuttuğu sırada yakalaması bu şekilde olur; duvarcı ustası Steve Hatalla’nın çalıştığı şirketten kovulduğu o meşum günle söze başlar; yahut bize Orta Batı’nın düz ovaları arasından,

cetvelle çizilmiş gibi dümdüz yollarda ilerleyen bir arabanın izlediği yolu tasvir eder, ta ki George Wesmiller'in tarım çiftliğine varana dek. Ardından, eş ve çocukların özelliklerini ve aile reisinin yaşam felsefesini ayrıntısıyla anlatmaya geçmeden önce, mekânın envanterine bir-iki paragraf ayırır. İllinois'li varlıklı çiftçinin evindeki üzeri kumaş örtülü mobilyaları, çocukların piyanonun üzerinde duran resimlerini ve üzerlerinde eski kitapların dini eserler, ziraat yıllıkları, *David Copperfield* ya da *A Boy Scout Patriot* ve çalışkan ailenin kapağını nadiren açtığı diğer kitaplarla yan yana dizilmiş olduğu cam rafları not eder. Hatalla'ların evinde ise, bozuk çamaşır makinesini, ya da hem daha müreffeh zamanlara hem de anavatanları Macaristan'dan getirdikleri müzik kültürüne delalet eden kullanım dışı piyanoyu, düğün fotoğrafını, dini takvimleri, evdeki yegâne süs eşyası olan pencere önündeki üç saksıyı, ve *Collier's* ve *Pictorial Review* gibi popüler dergilerle Emily Post'un bir romanına bitişik duran Macarca İncil'i. Bu birkaç ayrıntı, bu kişilere ait olan ve kendi içinde diğer pekçok yaşamı özetleyen yaşantının benzersizliğini kanıtlamak için yeterlidir. Tasviri, görüntünün yerine geçen birkaç ayrıntıyla sınırlandıran anlatım ilkesi, fotoğrafta ise kendi başına açıklayıcı olan klişenin kullanımını men eder. Fotoğraf, bu tekil varoluşların ortak bir yazgıyı yansıttığını ve bu yazgıya razı olmanın yerleşik biçimlerini teyit ettiğini belirten bir altyazının yokluğunda bir anlam taşımaz. Aynı sayfada biraraya gelen ve Hatalla ailesinin içinde bulunduğu müşkül durumu hayal etmemizi sağlamak için yeterli olan şu üç fotoğrafta da aynı ilke geçerlidir: "Steve'in üzerinde daima beyaz bir gömlek ve bir kravat, yüzünde ise bir gülümseme var," "Marie Hatalla Tanrısını yanından ayırmıyor," "Pazar günleri Macar Baptist kilisesinde her zaman kutlama demek."³⁰⁷ Muhabirlik sanatı daima, içerisinde kaybolabileceği şu çifte aşırılığı içermelidir: sözcüklerin ve görüntülerin anlatmakta kifayetsiz kalacağı ölçüde benzersiz bir durum; ve birini diğerine tercih etmek için hiçbir nedenin bulunmadığı önemsiz işaretler.

307 *Fortune*, Şubat 1936; s. 68. "Life and Circumstances of George Wissmiller" için derginin Ağustos 1935 sayısına ve William Charles Games Jr. hakkındaki yazı için Mayıs 1936 sayısına bakınız.

Aslında, ortakçı köylülerin evindeki çalışma masasının, şömine-
nin üzerinin, ya da duvardaki resimlerin tasvirinde görülen de bu çifte
aşırılığın ta kendisidir. Fakat burada her şeyi anlatma stratejisinin be-
nimsenmesi, gazetecilik mantığını hiçbir şekilde yerine getirmez. Tam
aksine, bu mantığı, ve onunla birlikte sanata ait belli bir mantığı da
yerle bir eder. Kuşkusuz James Agee bunu siyasi radikallik adına yap-
maktadır. Belli bir durumun okur tarafından hissedilmesini sağlayacak
işaretleri seçip biraraya getirme sanatı, ona göre, gazeteci tabir edilen
ve son kertede sırf para için biraraya gelmiş olan bir grup insanın, “ko-
rumasız bir insan grubunun arasına sızarak” onların “yaşamlarının çıp-
laklığını, mahrumiyetini ve hor görülmeşlüğünü ortaya serme” hak-
kını kendilerinde gördüğü, ve bunun sonucunda parasal çıkardan da
öte bir “haçlı seferi yürüttükleri ve tarafsız olduklarına dair bir ün” elde
ettiği, ve bunu da bankada nakde veya “oya, bir işe girmek için gereken
nüfuza ve Lincolnizm’e”³⁰⁸ rahatlıkla tahvil edilebildiği, müstehcen bir
işleyişin parçasıdır. İki arkadaş böyle bir misyona ihanet etmeye kesin
kararlı bir çift “casus” turlar. Fakat bu radikalliğin ne anlama geldiği ko-
nusunda yanılıya kapılmamalıyız. *Komünist Manifesto*’nun sonundaki
formül her ne kadar kitabın arka kapağındaki alıntılar arasında yer alsada,
gazetecilik kıstaslarından kopuş aynı zamanda, bilimsel, siyasi ve
devrimci tabir edilen kitapları şekillendiren o çok eski tehlike türünü
de bertaraf eder. Bu kopuş ayrıca sanat ya da edebiyatın, sanatın ötesine
meyletmek yüzünden yol açtığı o bir nebze daha ciddi tehlikenin, söz
konusu durum üzerinde belki uzak da olsa bir etki yapabilecek olmayı
içeren ve genelde sabırsızlıkla şu iki sifattan biriyle, “fuzuli” ya da “ma-
razi” olarak yaftalanan tehlikenin de ötesine geçer.³⁰⁹ Gudger’ların evin-
de bulunan fanilaların, yaka iğnelerinin, paslı çivilerin, ayakkabı bağ-
cıklarının, kırık düğmelerin, çorap ya da eldiven teklerinin “fuzuli” ya
da “marazi” dökümü (*décompte*), bu eşyaları, yoksul çiftçilerin durumu
hakkında toplum doktorlarına –ister geleneksel olsun, ister reformcu,

308 Agee ve Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, s. 5.

309 A.g.y., s. 11.

isterse devrimci- sunulan herhangi bir değerlendirme için kullanışsız kılmanın bir yoludur. Bu yol, der Agee, mümkün olan tek *ciddi* tavidir, herhangi bir otorite üzerine kurulmuş olmayan ve herhangi bir otorite kurmayan bakışın ve sözün tavidir bu; kendi adına her tür ihtisaslaşmayı reddettiği gibi, sefil köylülerin yaşantısının dekoru içinden kendi bakış açısına uyan unsurları seçip ayıklama hakkını da tümüyle reddederek asıl önemli olan şeye, yani bu eşyaların her birinin, tamamen gerçek, kaçınılmaz ve bir defaya mahsus olan bu yaşamların parçası olduğu gerçeğine yoğunlaşması gereken bütünsel vicdanın durumudur. Çekmecelerin “fuzuli” envanteri sonuçta, bu birkaç yaşamın gerçekliğiyle temas eden insanoğlu, çevre, olaylar ve şeyler arasındaki ilişkilerin sonsuz ve bir defaya mahsus çakışmalarında biriken unsurların ancak çok küçük bir kısmını ortaya serer. Bu yaşantılara ve onların dünyadaki yerine dair az da olsa bir değerlendirme sunabilmek, ancak münferit ile genel arasındaki anlamlandırma ilişkisinin ötesine geçerek, bir unsur ile kendisini onun gerçekliğinde ifade eden temsil edilemez olan bütün arasındaki sembolik ilişkiye odaklanmak yoluyla mümkün olabilir.

Sanatın ve bilimin ötesinde, hayal edilebilir ve onarılabilir olanın ötesinde, “mevcut durumun zalim parıltısı”nı algılayan bütünsel vicdan durumu, her şeye rağmen sözcüklerin dolayımından geçmek zorundadır. Şeylerin, sözcüklere sığmaz olduklarını bizzat dile getirmesine yönelik hayal de kendisini gösterir kuşkusuz: “Elimden gelse burada hiçbir şey yazmazdım. Yalnız fotoğraflar olurdu; onun dışında da kumaş parçaları, pamuk parçaları, toprak topakları, konuşma kayıtları, ahşap ve demir parçaları, şişelere doldurulmuş kokular, yiyecek ve dışkı örnekleri.” Fakat bu enstalasyon-kitap da yine eğitilmiş bir kitlenin tüketimine hizmet ederdi: “Sahaflar böyle bir şeyi bayağı ilgi çekici bulurdu; eleştirmenler, peki ama sanat mı bu, diye homurdanırlardı; çoğunuz da onu topluca oynanacak bir oyun yerine koyardınız, eminim.”³¹⁰ Gazeteciliğin vasat sanatını sürrealist bir topluluk oyununa döndürmemek için, eşyaların kolajından oluşan bir kitap hayalinden vazgeçmek gere-

310 A.g.y.,s. 10.

kir. Kuşkusuz aynı zamanda, her ne kadar yazar bu konuda tek kelime etmese de, sözcüklerin yetersiz kaldığı yerde fotoğrafın devreye girebileceği fikrine de kapıyı açık bırakmak gerekir. Gözetlemecinin konumunun aşağılık olduğunu, bunun ötesine geçmek için her bir kırık düğmeyi, ya da yamalı bir giysinin üzerindeki her bir yamayı işgal eden varoluşun doluluğunu ortaya serme çabasını, ve bu görevin yanına bile yanaşacak güce sahip olmadığını aynı anda dile getirme olanağı, yalnızca yazarın sözlerinde varolur. Sözcüklerin, tasvir sırasında verilen tavizin ötesine geçerek, imkânsız olduğunu bildiği bu somutlaşmayı taklit etmesi, cümlelerin başı sonu belli olmayacak şekilde uzayıp giderek yoksul yaşamın her bir önemsiz ayrıntısını, zaten bilinen bağlam ve nedenlerle değil de, bir kozmos ve bir yazgı meydana getiren o denetlenemeyen olaylar zinciriyle ilişkilendiren hareketi üstlenmesi gerekir. Sanatın ötesine geçen bir sanat böylelikle tanımlanır; işaret edilen şeyler ve bu şeylerin tüketilebilir anlamı arasındaki uzlaşmada hakikatin ortadan kaybolmasını önlediği için kabul edilebilir olan bir yalandır bu. “Sanatın bilim ve bütün diğer insan faaliyetleri üzerindeki üstünlüğü ve onlardan aşağı bir konumda oluşu, büyük ihtimalle, sanatın, en tehlikeli ve imkânsız pazarlığı kabul ederek onu olabilecek en iyi şekilde değerlendirmesi yüzündendir. Bunun sonucunda sanat, bilim ve bilimsel sanat gibi yalnızca tasvir etmekle uğraşan şeylere, ve insanoğlu, onun yaratılışı ve bütün doğanın durumu gibi hakikatin kendisi olan şeylere kıyasla, hem hakikate daha yakın hem de ondan daha uzak hale gelir.”³¹¹

Sözcüklerin hareketi, her bir duyuşal durumu dünyanın farklı hallerinden oluşan sonsuz diziyle ilişkilendirmek suretiyle, sözcüklerin dilini konuşmayan hakikati taklit etmelidir. Sözcüklerin, belgesel mantığını tümüyle aşan bu biçimde kullanılması, ilk bakışta, gayet iyi tanıdığımız bir poetikaya nazire gibi görünür. Gece vakti verandada ya da ön odada düşüncelere dalmak, gaz lambasının ışığını ve kokusunu, çam kerestesinin desenini ve kokusunu, kilerdeki gölgeleri ve arka oda-

311 A.g.y., s. 210.

daki bedenlerin soluk alıp verişini “gezegenin bir yıl boyunca nefesini tuttuğu”³¹² sırada duymak için can kulağıyla dinlemek, kuşkusuz bir başka gece vakti düşünüy, Walt Whitman’ın hayali olarak “gözleri açık biçimde uyuyanların kapalı gözleri”³¹³ üzerine eğilen bir beden sessiz görevini resmettiği düşü çağrıştırır. Gazeteciliğe özgü temsili tasvirin sıradanlığının ötesine geçmek ve Gudger’ların evinin yoksul dekorunu itibarına kavuşturmak için, anlaşılan, *Çimen Yaprakları*’nın şairinden herhangi bir faaliyet veya eşyayı bütünüün yaşamının sembolü haline getiren ünanimist poetikayı ödünç almak gereklidir. James Agee’nin lirik envanterleri üzerinde Whitman’ın etkisi inkâr edilemez, ancak sınırlı bir etkidir bu. Zira Brooklyn’li şair, birinci tekil şahsı, nazım biçimini ve seyahat mecazını kullanarak, birbiri ardına gelen dizeler boyunca, çite yaslanmış duran çiftçiyi, balina gemisiyle okyanusa açılmış zıpkıncıyı, Manhattan’a henüz ayak basmış göçmenleri, kim bilir hangi demiryolunun kenarında kollarını sıvayan ustayı, bir nehirde tuzaklarını kuran Michigan’lı avcıyı, kendi yaptığı makosenleri satan Kızılderili kadını, çubuğuyla tempo tutan orkestra şefini, ya da etrafı bakanlarıyla çevrilmiş Devlet Başkanını bu resmi geçidin içine sürüklemekle, bu görevi biraz fazla basitleştirmiş olur.³¹⁴ Kitabın yapraklarıyla çimen yaprakları arasındaki bağı daha baştan güvence altına almıştır, yayıncının matbaa makinesi ve bütün diğer insan faaliyetlerinde kullanılan aletler ve ürünlerle, doktorun çantası, pamuk balyası, hamalın kancası, marangozun testeresi, kasabın bıçağı, camcının aletleri, silindir presi ya da buharlı makinenin pistonuyla da bağ kurduğu gibi.³¹⁵ Bu poetika, gidip daha uzaktan yeni bir av bulmak için öylesine sabırsızdır ki burada mevcut olanın “zalim ışıltısı”na, Gudger’lerin evinin zımparasız çam kerestelerinin desenine, yatakların içinde cirit atan böceklere, yamuk

312 A.g.y., s. 46.

313 W. Whitman, *Leaves of Grass*, 107. Kitabın nihai biçiminde bu bölüm “The Sleepers” [Uyuyanlar] şiiri olarak yayımlanmıştır. Bkz. Whitman, *Complete Poetry and Prose*, s. 542.

314 A.g.y., s. 40-1.

315 A.g.y., s. 96-7.

çatallar ve kırık dökük çini biblolar, Rickett’ların çocuklarının okulda alay konusu olan pamuk çuvalından yapılmış giysilerine, yıldızlı gecenin dehşet verici sessizliğine, yaz gününün metalik ışığı ve bunaltıcı sıcağında pamuktan kazanılan ve tarla sahipleriyle yapılan anlaşmanın koşullarıyla daha baştan çarçur olan üç kuruş parayı takviye etmek için siyahi bir ustabaşının emri altında on kilometre yol teperek işe gitmeye, ve bir türlü şerefli bir yaşamın gerektirdiği düzeyde yaşayamayacak olduğunu bilmenin utancına hakkını verecek zamanı bulamaz. Bu kırılğan yaşamların içine hapsediği kırılğan ahşap kabuk ile onları hapseden dünyanın ağırlığı, ışığın ve sömürünün metalik zalimliği, yıldızların ve mümkün olan başka yaşamların uzak parıltısı, şimşegin ve dünyanın ucundan, çağların derinliğinden ve bilinmezden uzaklığından bu ufak kabuğun üzerine fırlatılan bütün o “göktaşları”nın yalımı. “Zaman, mekân ve bilincin herhangi bir kavşağında,” hissedilebilir olan her olayın tekilliğinde, sonsuzun gücü kavranmalıdır. Sorun her şeyi her şeyle ilişkilendirmek değil, her bir ayrıntıda zorunluluğun insanoğullarının üzerine çullanan kaçınılmaz ağırlığını ve onların bu ağırlığa karşı koyarken sergiledikleri sanatı kavramaktır. Sorun, envanterin her bir ögesini yeniden, aslında olduğu şeyin haysiyetine kavuşturmak, onu koşulların şiddetine bir karşı koyuş, bir yaşama ve yapma sanatının ürünü, fakat aynı zamanda bir çifte ıstırapın yara izi olarak görmektir: bir yandan katlanılan zorunluluğun ıstırapı, diğer yandan verilen karşılığın asla şiddetin düzeyiyle boy ölçüşemeyecek olmasının verdiği acı.

Her şeyde kutsanmış bir nesne ve bir yara izi görmek: bu program James Agee’ye göre, aynı anda hem sefaletin ortasındaki güzelliği hem de bu güzelliği algılayamayacak olmanın sefaletini hissedilir kılacak bir tasviri gerektirir. Ahşap duvarların ya da kıyafetlerin tasviri ilk boyutu gerçekleştirir. Gelgelelim Gudger’ların evi, bir evin güzelliğini tanımlayan alışlageldik iki kıstasın ikisini de sağlamaz. Çam ağacından kirişleri ve duvarları kaplayan herhangi bir süsleme yoktur. Üstelik bu çıplaklık ona, modernist mimarlarca övülen “iskân makinesi”nin işlev-

sel güzelliğini atfetmek için yeterli değildir. Ahşap duvar ve pervazların güzelliği başka bir şeyden kaynaklanmaktadır: insanın barınma ihtiyacı, doğanın ona sunduğu malzemeler ve bu ikisini biraraya getiren rastlantı arasındaki tam anlamıyla estetik uyum. Kirişlerin yüzeyinde güzelliğin üç niteliği aynı anda ve birbirini yansıtır şekilde mevcuttur: Bunların “biri ağacın dokusunun öldürülmüş olan taşkın gücüdür, sonsuz, hünerli, her santiminde yeni bir desen çizen, kendini tekrar etmeyen doğanın hata nedir bilmeyen coşkun dehası. Bir diğeri, yuvanlık testerelerin vahşi nefes alıp verişinin ve kemirmesinin gölgeleri olan yan yana dizilmiş, metrekareye bir düzine düşen kiriş yaylarıdır, bu kerestenin zımparalandığı söylenemez. Bir diğeri, hava şartlarının ona verdiği renk tonu ve nitelik, bir yanıla kemiği, diğer yanıla sateni ve parlatılmamış pürüzsüz gümüşü andırır.”³¹⁶ Burada işlevsel bir eksiklik pahasına da olsa örnek biçimde erişilen *estetik* güzellik, öngörülemeyen başkalaşımların, varoluşun rastlantılarıyla bitki örtüsü, iklim ve talihin araçlarına özgü rastlantıların çakışmasının güzelliğidir. Bu güzellik kuşkusuz “iktisadi ve insani bir vahşet”in ayrılmaz bir parçası olarak ortaya çıkar. Yine de vahşetle kısıtlanmış olan bu güzellik, gerçekliğin bu vahşetten daha önemsiz bir kısmını teşkil etmez.³¹⁷ Zaman ve kullanımın, ter, güneş ve yıkamanın etkisiyle “süet ve ipeğin ancak ima edebileceği fakat yanına dahi yaklaşamayacağı kadar narin bir yumuşaklık ve mucizevi kat izleri ve kadifeden ışık oyunları”na, ve nadiren gökyüzünde ve Cézanne’ın mavi tonlarında rastladığımız mavilik derecelerine dönüşen iş tulumlarının tasvirinde görülen de rastlantı ve sanatın çakışması sonucu zorunluluğun içinden yakalanan aynı güzelliştir.³¹⁸ Zamanın eseri olan bu işin üzerine, bir başkalaşımın yaratıcısı olarak kitabın en lirik sayfalarından birinde övülmekte olan yama sanatı biner: “Bu kumaş kar kadar gevrek, sökük yerleri dikilmiş ve yamanmış: bunlar yırtılınca tekrar dikilmiş, yamanmış ve yırtılmış,

316 J. Agee ve W. Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, s. 128.

317 A.g.y., s. 178.

318 A.g.y., s. 236.

dikiş ve yamalar kendilerinden önceki dikiş ve yamaların üstünde kat kat birikmiş, ta ki gömleğin omuz kısmında asıl kumaştan eser kalma- yana dek. İşte, George Gudger adındaki gayet iyi hatırladığım adam ve onun gibi daha yüzlercesi, işe giderken güçlü omuzlarının üzerine Tol- tec prensinin kuştüyü mantosu kadar özenle yapılmış, narin ve güneş imparatorluğuna onun kadar yaraşır bir esvap giyer.”³¹⁹

Yoksul adamın giysisini, onu üzerinde taşıyan bedeni ve onun sö- küklerini onaran eli güneşin ve yıldızların katına yükselten, sanat ve rastlantı arasındaki bu çakışma, ancak herbir nesnenin yüzeyinde tek tek her noktaya, her bir duyuşsal olayın niteliğine odaklanmak suretiy- le yakalanabilir. Buradaki mesele, yoksulların yapma sanatına tanıklık eden brikolajı övmek değildir. Bu onlara zaten memnuniyetle bağış- lanan bir sanattır. Ancak mesele, bu brikolajlarda bir yaşam sanatının fark edilmesini sağlamaktır: kendisini kuşatan koşullara gösterdiği her tür uyumun ötesinde, bir yaşamın kendisini yazgısının yüksekliğine erişirme biçimi. Fakat bu yazgının en acımasız biçimde ortaya çıktığı yer de burasıdır. Bu güzelliği hissedebilmek için kişinin orada kazara bulunuyor olması, kafasında ve gözlerinde pekçok gösterinin, ve sanat ile rastlantının ittifakına adanmış nice sayfanın anısıyla uzaktan gelen bir seyirci olması gerekir. Birbirine eklenmiş parçalardan oluşan bu giysi bize hiç kuşkusuz Proust’un üzerine yazdığı sayfadaki “*paperol- les*”u³²⁰ hatırlatır. Bir mutfak aletinin ya da kumaşın sıradanlığına hap- solmuş olan dünyanın tek bir ânının hakikatini açıklamaya adanmış olan bu poetikayı James Agee, sürrealizmden ziyade Proust’tan ödünç alır. Toltec Prensi’nin şalı, hem Proust’un üzerine yazdığı bir sürü “*pa- perolles*”dan oluşmuş sayfaya benzer, hem de bu yazının bize bahsettiği sayısız parçadan oluşan jöleye. Ön odada ya da çatı katında geçirilen gece ise Walt Whitman’ın hayali gece yürüyüşünden çok, *Kayıp Za-*

319 A.g.y., s. 237.

320 Proust, müsvedde üzerinde değişiklik yapmak istediği her defasında sayfanın üzeri- ne bir *paperolle*, yani küçük bir kağıt parçası yapıştırıyor, böylece metnin geçirdiği değişimler sayfadaki kabartmalar biçiminde somutlaşıyordu. Bkz. Jacques Rancière, *Suskun Söz*. Çev. Ayşe Deniz Temiz. İstanbul: Monokl, 2016, s. 199-204 (ç.n.).

manın anlatıcısının uykusuz geçen ve ertesi sabah geç kalkılan gecelerinden ödünç alınmıştır. Duruma uygun olan poetikanın tanımlandığı, yazarın “verandada” ikinci kez düşüncelere daldığı kısım bu açıdan örnektir: bedeninde ve zihninde yakaladığın bir hakikatten duyulan sevinç, herhangi bir rastlantısal gerçeğin yol açabileceği bu hakikat, ya da en azından bu doyum (*plenitude*) yanılması: “binanın cephesine vuran bir aralık günüşiği ve sokaktaki trafik; bacadaki dumanın kıvrımları; karanlığın içinde bir trenin giderek yükselen sesi ... yanık kumaşın, bir arabadan yükselen egzoz dumanının, bir kızın kokusu.”³²¹ Burada, ortakçı köylülerin sessiz gecesinin içinden *Swann’ların Tarafı*’nın ilk sayfalarındaki uykusuz adamın işittiği tren gürültüsünü, ve yatağında uzanan anlatıcının, Albertine’i uzağa götüren arabanın egzozundan geldiğinden bihaber, sevinçle içine çektiği parfüm kokusunu fark etmemek elde değildir. Kitabın ulaşmaya çalıştığı “bütün,” tüm yaşamı baş döndürücü kılan zaman ve mekân içerisindeki bütün bağlantıların dünyanın dolu dolu bir ânı içerisinde yoğunlaşmasıdır. Her bir ânın sahip olduğu bu tükenmez bütünlük, Proust, Joyce ya da Virginia Woolf’un çağında edebiyatın, manidar ayrıntıların seçiminden menkul olan muhabirlik sanatına karşı savunduğu şeydir.

Ancak poetikalar arasındaki bu benzerlik, yazgıların pay edilişindeki acımasızlığı daha da belirgin kılar (*accuse*). *Kayıp Zaman*’ın anlatıcısının düştüğü yanılmanın, sonuç itibariyle hakikat olduğu ortaya çıkacaktır. Albertine’in ortadan kaybolması ve aşkın yanılzamaya dönüşmesi pahasına anlatıcı, bir parfümün kokusundan, buruşturulan bir peçeteden veya bir çatalın gıcirtısından, gerçek yaşamın hissedilir dokusunu, yani edebiyatı ortaya serme yetisine sahip olduğunu keşfeder. Edebiyatın, feda edilen yaşamlardan beslenmesi gerektiğini kabullenmek demektir bu. Fakat daha baştan kazanç ve kayıp hesabına meyleden anlatı beş haftalığına oraya gelen bir ziyaretçinin Gudger’lerin, Woods’ların ya da Ricketts’lerin evinin keresteden duvarlarının ve iş tulumlarının güzelliğiyle olan ilişkisini ele aldığı noktada daha

321 A.g.y., s. 200.

da hoyratlaşır. Çünkü onların dört bir yanında mevcut olan, hareketleriyle ürettikleri ve yaşamlarının dekoruna işlemiş olan bu güzellik, bu şekliyle ancak buraya bakmak için gelen kişiye mahsustur. Onların kendileri ise rastlantıya rastlantısal biçimde karşılık verme sanatını, ancak zorunluluğa verilen zorunlu yanıt olarak bilirler. Alışkanlık ve eğitim onlarda “herhangi bir şeyi ihtiyaç ve fayda dışında bir gözle görmek”³²² için bir neden bırakmamıştır. Hem estetiğin gücünün hem de insanlık onurunun kalbi olan “her bilincin her bir anını dolduran o neredeyse mahvedici güzelliği, muğlaklığı, karanlığı, ve dehşeti bir parça da olsa tanıma, kabullenmeye çalışma ya da kendini ondan korumaya çalışma yetisini, ya da başkalarına yardım etmeye kalkışmaya cüret etmek yetisini”³²³ söndürmüşlerdir içlerinde. Mahrum bırakıldıkları şeyin karşılığında ancak başkalarının güzelliğinin gölgesinden, duvarlarında veya şöminenin üzerinde teşhir ettikleri, imtiyazlı yaşamların görüntülerinden haberdar olmak düşmüştür paylarına: Rickett’lerin duvarlarını kaplayan takvimlerin güzelliği –kar altındaki kırlar ve geyik avı sahneleri, ay ışığında kürek çeken Kızılderili genç kızlar, parlak mantoları içinde salıncaklara binen ısıltılı sarışınlar, pastel renkli bulutlar içinde al yanaklı bebekler ve mavi gözlü çocuklar, uzaktan görünen traktörleriyle müreffeh tarlalar, sürücü kıyafetleri içinde şefkatle atların başını okşayan genç kadınlar, son sürat giden arabalar ya da altın kakmalı kahverengi bir yazı masasını hayranlıkla inceleyen genç çiftler, ve ziyaretçinin bunların her birini tek tek görüp not ettiğinden kuşku duymamıza, aslında başka bir kitabın sayfalarından alınmış görüntüleri tercüme ettiğinden şüphelenmemize neden olan refah, huzur ve zevke dair daha yüzlerce görüntü: hatıra olarak saklanan eşyaların görüntüleri, gazete kupürleri, dini kitapların masmavi sayfa kenarları, soylu bir kadının yaşamını tasvir eden resimli tabaklar, çiftliğin duvarına çizilmiş Minerva resmi, ve küçük Emma Rouault, yani müstakbel Bayan Bovary’nin yazgısını mühürleyecek

322 A.g.y., s. 277.

323 A.g.y., s. 270.

olan diğer görüntüler. Ortağı Walker Evans, tıpkı yarattığı evrende görünmez olan Tanrı gibi, yapıtının içinde görünmez olan isimsiz sanatçı fikrini Flaubert'den nasıl ödünç aldıysa, James Agee de en sıradan yaşamları bile kemiren beklentilerin ve çaresiz kaygıların yarattığı baş dönmesini birkaç imgeyle tespit etmek sanatını usulca ödünç almıştır: lise öğrencisinin ve evli kadının gündelik yemek saatlerindeki hayallerini besleyen, içinde sanki varoluşun bütün ıstırabının sunulduğu o resimli tabaklar.

Başkalarına ait güzelliğin görüntüsü böylece, bir acının yara izine dönüşür. Bu acının özeti olarak görebileceğimiz kırık çini köpek yavru-
rularının sahibine bakarken James Agee kuşkusuz, Hale Country'li Emma'yı görmektedir, yani küçük Louise Gudger'ı –ya da gerçek adıyla Lucille Burroughs'u: on yaşında, öğrenmeyi seven ve öğretmen olmak isteyen, ziyaretçiyle birlikte yıldızları seyreden ve kasabanın sınırlarının ötesinde birlikte dinledikleri bilinmeyen dünyalar hakkında sorular soran kız. Onun koyu renkli okul kitaplarının önünde, belli bir kategoriye mensup insanların, olası kapasiteleri gözetilerek, mahrum bırakıldıkları bütün olasılıklara lanet okur; kendi ölümünden uzun bir süre sonra nelerin olacağına dair kehanette bulunmak elbette elinden gelmez: 1971 yılında bir gün, Lucille/Louise, yani Emma, kendisini arsenik içerek zehirleyecektir –ergenliğinin güzel hayalleri gerçeklerle yüzleşince yıkıldığı için değil, henüz ergenlik çağına gelmeden bu tür düşler kurma olanağından mahrum edildiği için.³²⁴

Bu trajik sondan önce, en mütevazı yaşamları kendi yazgılarının yüksekliğine yerleştirmek için gerekli olan şiirsel spirali yazarın rapora dayatan dolambaçlı yollar gelir. James Agee tarafından yazılan metin öncelikle, derin Amerika'nın temsilcilerinin “yaşamı ve koşulları” başlığının öngördüğü formatın ötesine geçmeye, onun çerçevesini

324 Lucille Burroughs'un akıbeti için bkz. Dale Maharidge ve Michael Williamson, *And Their Children After Them. The Legacy of "Let Us Now Praise Famous Men."* New York: Pantheon, 1989.

kırmaya adanmıştır. İmkansız makale böylece genişleyerek, bir belgesel kitabın bütün mihenk taşlarını yerle bir etmeye aday bir kitabın boyutlarına ulaşır: “II. Kitap”ta metnin ilk sözcüğünü oluşturan, başı sonu belli olmayan malzeme tabloları, düzensiz kronolojiler, yer yer yalnızca yanyana getirilmiş sözcük öbeklerine dönüşen ucu görünmeyen cümleler, ortakçıların mobilyalarının ya da yaşam koşullarının tasviriyle iç içe geçen kişisel hayaller, kitap boyunca sürekli yinelenen, böyle bir kitabın mümkün olup olmadığı sorusu, kitabın amacına tümüyle yabancı unsurların dahil edilmesi, başlangıçta ne bir takdim, ne altyazı ne de yorum olmaksızın sunulan fotoğraf albümü, kitabın son cümlesinin yazıldığı ilan edildikten sonra uzayıp giden metin Bu imkânsız kitap aradan beş yıl geçtikten sonra New York’lu bir yayınevinden piyasaya çıkar. En ufak bir yankı uyandırmaz. Bu başarısızlığa neden bulmak güç değildir, bunların başında dünya savaşı ve Amerika Birleşik Devletleri’nin savaşa katılması gelir; savaş bakışları başka yöne çevirmekle kalmamış, işsizlik ve sefalet sorununa da kendince bir çözüm getirmiştir. Ayrıca kara yıllar geride kalmış, onunla birlikte derin ülkenin mülksüzlerinin yaşantısına olan ilgi de unutulmuştur. Bu arada yaşantı tarzlarına olan ilgi, kendisini besleyecek muhabirlik biçimlerine ve sanatsal yaklaşıma kavuşmuştur. Agee metnini yeni dolambaçlarla doldurmak için var gücüyle çalışadursun, Walker Evans ve kendisinden çok daha ünlü, güneyli bir yazar ve bir fotoğrafçı, Erskine Caldwell ve Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces* [Yüzlerini Görmüşsünüzdür]’ü yayımlayacaklardır. Okur bu kitapta, Güney’in yoksul çiftçilerinin sefaletini özetleyecek olan kibirli toprak sahibini, paçavralar içindeki siyahi çocuğu, kazma gibi çarpık dişli beyaz çocuğu, duvarı kaplayan dergi sayfalarından bir dekor önünde mısır ekmeği yoğurmakta olan yaşlı siyahi kadını, kavanozlardaki kuştüylerini ve film yıldızının fotoğrafını, kapısını sel sularının götürdüğü bir evin önünde verandada dikelen bir çifti, karayolu üzerinde kovalanmakta olan bir anne ile küçük kızlarını, evlerinin yanında duran, gözlerinin ferisi sönmüş, yüzlerinde derin kırışıklar ve sarkmış

vücuduyla iki yaşlı kadını, yüz hatları derin işlenmiş adam ve mahzun bakışlı bir kadını görebilecektir. Yazar onları konuştururken, elinde teleobjektifiyle fotoğrafçı da ifadelerinin en uygun olduğu anı doğaçlama bir biçimde yakalamak için beklemekteydi. Yazarlar her bir fotoğrafın yanına, fotoğrafı çekilen kişilerin duyguları hakkındaki kendi görüşlerini ifade eden alt yazıları iliştiirmek suretiyle, kendi öznelliklerini sosyolojik gözleme dahil etmeyi, *Fortune* dergisinin kılı kırk yaran muhabirinininkinden daha basit bir yöntemle başarmışlardı: “Köpeği yola getiren kötüektir. Aynısı zenciler için de geçerli diyorlar.” “Küçük kardeş on bir yıl önce zayıflamaya başlamış.” “Bir an gelir, artık oturup beklemekten başka yapacak bir şey yoktur.” “Hayatım boyunca elimden gelenin en iyisini yaptım, ama bir arpa boyu yol alamadım.” “İnsan hayatı boyunca pamuk ekmişse, hayattan fazla bir şey beklemeyi öğrenir.”³²⁵

Aynı sıralarda John Steinbeck de *Gazap Üzümleri*’ni yayımlamıştır, ve hemen ardından sinema, pamuk tarlalarındaki kuraklıktan kaçarken Kaliforniya’lı portakal bahçesi sahiplerinin acımasız sömürüsüyle karşı karşıya kalan “Okie” çiftçilerinin efsanesine John Ford’la birlikte bir yüz kazandırmıştır. *New Deal* kültürü orada, kendisinin bir kuğu şarkısı olduğunun henüz farkına varmayan bir zirveye ulaşır. Her halükârda, James Agee bütün bunlara yabancı kalır. Kitabının eklerinde Margaret Bourke-White’in “yaşam sevinci”ne adanmış bir *New York Times* makalesine yorumsuz olarak yer vermesi, kuşkusuz bir semptom olarak görülmelidir. Üstü örtük (*voilée*) bir alaydır bu; bir sinema dergisinde FSA’ya bağlı bir fotoğrafçının kaleminden Ford’un filminin sunduğu “gerçeğin muhteşem ve dokunaklı hikâyesi”ne düzülen methiyeyi okuduğunda ise James Agee öfkesini gizlemeyecektir: “İçerdiği gerçekdışı unsurlar açısından *Gazap Üzümleri*’nin, *Rüzgâr Gibi Geçti*’den aşağıda kalmadığını kabul ediyorum, üstelik romanda bu unsurlar, insan yaşamının, ıstırabının

325 Erskine Caldwell ve Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces*. New York: Modern Age Books, 1937.

ve onurunun canevine hem daha yakın, dolayısıyla daha yaralayıcı, hem de yaratıcılarını bile inandıracak denli ustaca ‘gerçeklik’ kisvesine büründürülmüş olduğundan çok daha zehirli türdendir.”³²⁶

Fakat temel sorun, *New Deal* kültürünü temsil eden bazı yazar, fotoğrafçı ve sinema yönetmenlerinin mülksüzlerin sefaletini ve ihtişamını çarpıcı formlere dökmeyi başardığı sırada James Agee’nin, Whitman-Proustvari ve Whitman-Flaubertvari imkânsız bir şiirle, kün-yeye sayfasında kendi imkânsızlığını zikredebilecek olan yegâne yapıtla uğraşmakta oluşu değildir. O yıllarda bu kültürün kendisi ve onunla birlikte aşırılığın normdan saptığı bütün bir siyasi ve estetik gelenek de James Agee’in ait olduğu radikal entelektüel ve sanatçılar çevresinde giderek artan bir itibarsızlaşmaya maruz kalır. *Let Us Now Praise Famous Men*’de konuyla ilgisizmiş gibi görünen notların en barizlerinden biri, aşırı solun en etkili siyasi ve kültürel yayın organlarından biri olan *Partisan Review* gazetesinin 1939’da düzenlediği “günümüz Amerikan yazarlarının karşılaştığı sorunlar” konulu bir ankete yazarın verdiği – zehirzemberek– yanıtıdır. Mevcut ekonomik sistem içerisinde edebiyatı bir meslek olarak sürdürmenin imkânı var mıdır, diye sormaktadır gazete. Reklam ve propagandanın baskısı karşısında ciddi bir eleştirinin yeri var mıdır? Amerikan edebiyatının 1930’lardaki eğilimleri nasıl değerlendirilmeli? Eleştirellikten uzak bir tavırla Amerikan kültürüne özgü unsurlar üzerinde durmasına sıcak bakılabilir mi? Hangi geleneği benimsemek daha uygundur? Örneğin Henri James’in mirası geleceğin Amerikan edebiyatına Walt Whitman’inkinden daha mı uygundur?³²⁷ Bütün bu sorularda Marksist avangardın, ressam, fotoğrafçı ve yazarları, insanların emeğini yüceltmek, toplumsal sefaletin tanıklığını derlemek, ya da köylü evlerini süsleyen takvimlerdeki nüktedanlığı

326 Michael A. Lofaro ve Hugh Davis (der). *James Agee Rediscovered: The Journals of “Let Us Now Praise Famous Men” and Other New Manuscripts*. Knoxville: Tennessee Üniversitesi Yayınları, 2005, s. 141.

327 “The Situation in American Writing,” *Partisan Review*. Cilt IV, 4, Yaz 1939, s. 25-51. James Agee’nin bir sonraki sayıda yer alacağı ilan edilen yanıtı dergide yayımlanmayacaktı.

fotoğraflamak için metropollerin yoksul mahallelerini ya da derin kırsalın yollarını arşınlamaya (*silloner-furrow*) iten bu angaje Whitmancı kültürden bir kopuş gerçekleştirmeye yönelik arzusu sezilir. Bu karşı çıkışta Marksist kapitalizm analizinin ve tavizsiz sanatın çifte keskinliğini teyit etme isteği sezilir.

Bu eğilim en açık ifadesini, aynı derginin bir sonraki sayısında Clement Greenberg tarafından yayımlanan, “*Avangard and Kitsch*” başlıklı sansasyonel makalede bulacaktır. Analiz en baştan kapitalizm ve kültür ilişkisinin genel çerçevesine oturtulur. Kapitalizm, diye açıklar yazar, sanatçılarla kitle arasında bağ kuran dini, kültürel ve üsluba dair geleneğin biçimlerini tahrip etmeye başladığından beridir kendi üzerine katlanmaya mecbur kalan sanat, gelişimini sürdürmek için, dikkatini müşterek deneyimin içeriğinden uzaklaştırarak kendi pratiğinin araçlarına yöneltmekten, ve kullandığı bu araçları sanatın ya da edebiyatın bizzat konusu haline getirmekten başka çıkar yol bulamamıştır. Bu deney, örnek ifadesini, Almanya’dan gelen Hans Hoffman adında bir sanatçının verdiği ders ve konferanslarda izah etmekte olduğu soyut resimde bulur. Stieglitz’in dönemindeki sonuçsuz kalan ilk girişiminin ardından sanatçı, MOMA’nın açılışıyla birlikte, Birleşik Devletler’deki ikinci, ve bu kez zaferle sonuçlanacak olan ziyaretine hazırlanmaktadır. Ancak yine de, der Greenberg, seçkin bir toplumsal zümrenin, henüz doğal bir izleyici kitlesine sahip olmayan bu avangard sanatı desteklemesi ve olduğu şekilde kalması için ihtiyacı olan araçları ona sağlaması gerekir. Çünkü kapitalizmin ilk etkisi bu sanatı kısıtlamak ise, ikinci etkisi de onun otomisini tehdit etmektir: Almanlar’ın Kitsch gibi harikulade bir isim verdiği “geriyi korumanın öncüsü” bir sanatın hızla gelişimi: renklendirilmiş fotoğraf baskıları, dergi kapakları, illüstrasyonlar, reklamlar, pembe-dizi romanlar, çizgi romanlar, sokak müziği, step dansı, Hollywood filmleri vb.’den menkul popüler ve ticari bir sanat ve edebiyat.”³²⁸ Bu

328 C. Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch,” *Partisan Review*. Cilt IV, 5, Güz 1939; 39 aktaran John O’Brian (der). *The Collected Essays and Criticism*, cilt 1, Chicago Üniversitesi Yayınları, 1986, s. 11.

sanat bir bakıma aynı zamanda takvim resimlerinden, yoksul çiftçilerin duvarlarını süsleyen rafine kültürün artıklarından oluşur ve onların kendilerine özgü sanatı ve kendi onurlarının ifadesi olan şeyi, ahşap kerestelerin yan yana getirilişinde, giysilerin yamasında, ya da yoksul nesnelerin bir havlu ya da kâğıttan bir dantel örtü üzerine dizilmesinde kendini ortaya koyan, dünyanın ve tarihin uyguladığı şiddete karşılık verme biçimlerini tanımalarına engel olan şeydir. Bir kitaba dönüşen bu makaleyi yazmak ve yeniden yazmakla geçirdiği süre boyunca James Agee, yoksulların sanatı, seçkinlerin kültürü, ve ikincinin, ilkinin sahasına ihraç ettiği artıklar arasındaki ilişkiyi alaşağı etmeye yönelmiştir. Yoksulların sanatını onların mülksüzlükleriyle yüzleştiren bu imkânsız kitabın girdabı kendisini, siyasi ve kültürel avangardın yerini ve rolünü tarif eden *Partisan Review*'ün parlak eleştirmeni tarafından çizilen çembere hapsolmuş ve orada yok edilmiş bulur. Yoksulların sanatının ayakta kalması için, der eleştirmen, bu tavize bir son vermek gerekir. Zira sanatı tehdit eden kötülüğün kökeni oradadır: yoksulların, hakkında en ufak fikir sahibi olmadıkları bu kültürel beceri ve heveslere erişiminde: “Kitsch, Batı Avrupa ve Amerika’da kitlelerin şehirleşmesine yol açan sanayi devriminin bir ürünüdür. Bunun öncesinde halk kültüründen ayrışan resmi kültürün yegâne piyasası, okur-yazar olmanın yanı sıra kendini yetiştirmek için gerekli olan boş zaman ve refah düzeyine de sahip kişilerden oluşuyordu [...]. Şehirlere yerleşerek proletarya veya küçük burjuvaya dönüşen köylüler, verimliliğin gereği olan okuma-yazmayı öğrendiler, ancak şehrin geleneksel kültüründen istifade etmek için gerekli olan boş zamanı elde edemediler. Gelgelelim halk kültürüne dair sahip oldukları beğeniyi de yitirerek [...] aynı zamanda yeni bir sıkıntı kapasitesi keşfeden bu yeni kentli kitleler, tüketimlerine uygun bir tür kültürü kendilerine sunması yönünde topluma baskı uyguladılar.”³²⁹

Kötülüğün kökeni tespit edilmiş, görev bütün hatlarıyla ortaya konmuştur. Gerek sanat gerekse kültürün geleceğini tehdit eden düşman geri püskürtülmelidir: bu düşman kapitalizmdir, kuşkusuz, ama

329 A.g.y., s. 11-2.

kapitalizmin en tehlikeli biçime bürünmüş hali –okuma-yazmayı öğrenmiş olan, aynı zamanda güzel şeylerden kendi adlarına zevk alacak ve sanatı yaşamlarının dekoru haline getirecek derecede gözleri açılmış olan o köylü çocuklarıdır. Kültürün selameti için sosyalizmin gelişini dilemek eğer gerekliyse, ondan daha önce, kapitalizmin yasalarının bilincinde olan entelektüeller ve sanatçıların, kendi malzemesi ve yöntemleriyle meşgul olan ciddi sanatı, halkın eğlencelerinden ve evlerinin dekorasyonundan ayıran sınırı güçlendirmek için var gücüyle çalışması gerekir. Sanatçı ve yazarların sine-i halka ve “popüler kültür”e yaptıkları seyahatlerin, sanayi devriminin ritimlerini, emek sömürsünün ve ezilenlerin mücadelelerinin, kentsel deneyimin ve onun toplumun bütün alanlarına yayılmasının yeni biçimlerini işlemek isteyen sanat türlerinin devri geçmiştir. Clement Greenberg ve çevresindeki “ciddi” Marksist entelektüeller ve sanatçılar, belli bir Amerika’nın, *New Deal*’in seyyar ve angaje sanatına ev sahipliği eden Amerika’nın, daha da önemlisi, Whitman’vari bir kültürel demokrasinin sayfasını kapatmak istegindedirler. Oysa sonunu ilan etmek istedikleri şey, çok daha genel anlamda tarihsel modernizmdir, yani evrensel yaşamın bütün titreşimleriyle eş zamanlı yeni bir sanat: bir yandan sanayinin, toplumun ve kent yaşantısının ivmelenen ritimlerini benimserken, diğer yandan sıradan yaşamın en rastlantısal anlarına kendi sonsuz rezonansını verme gücüne sahip bir sanat. İronik olan şudur ki, gelecek kuşaklar bu sanatın sayfasını kapatma arzusunu, onun ortadan kaldırmaya çalıştığı şeyin adıyla anacak, ona modernizm diyecektir.

Sanat kendi başına bir dünya olarak varolabiliyorsa bunu, herhangi bir şeyin ona dahil olabilmesine borçludur. Bu kitapta ileri sürülen savlardan biri işte bu. Sanatın algılanması, hissedilmesi ve yorumlanmasına ilişkin bir rejimin nasıl olup da, güzel sanatlar fikriyle taban-tabana zıt gibi görünen imge, nesne ve performanslara yer açmak sonucunda kurulduğunu ve dönüştüğünü gösteriyor: janr (yahut sıradan gündelik hayat) resminin bayağı figürleri, en yeknesak işlerin kâfiye düzeninden bağımsızlaşmış nazımda yüceltilmesi, konser salonu varyeteleri, fabrika binaları ve makine ritimleri, mekanik bir araçla çoğaltılan tren ve gemi dumanları, yoksulların yaşamının parçası olan süs eşyalarının listelenmesinde sergilenen müsriflik.

İncelediğim 14 epizodu yalnızca yazı sanatından değil, aynı zamanda gorsel sanatlar, sahne sanatları ve mekanik biçimde çoğaltılmaya dayalı sanatlardan seçtim. Bu sahneler bize şu veya bu sanat dalı içerisindeki dönüşümlerden ziyade, belli bir sanatsal tezahürün sanat paradigmalarında nasıl bir değişimi gerekli kaldığını gösteriyor. Her bir sahne, tekil bir olayı ortaya koyuyor ve emsal niteliğinde bir metin etrafında bu olayı anlamlandıran yorumlama şebekesini araştırıyor... Burada ele alınan düşünce sahneleri kırık bir heykelin nasıl mükemmel bir yapıt haline gelebildiğini, bitli çocukların görüntüsünün nasıl olup da İdeal'in temsiline, takla atan palyaçoların nasıl şiirsel uzayda bir kaçışa, bir mobilyanın nasıl bir tapınağa, bir merdivenin bir karaktere, yamalı bir tulumun prenslere layık bir giysiye, bir tülün kıvrımlarının bir kozmolojiye, ve hızlandırılmış bir montajın komünizmin hissedilir gerçekliğine nasıl dönüşebildiğini gösteriyor. Bu başkalaşımalar bireysel birer fantazi değil, "sanatın estetik rejimi" olarak adlandırmayı önerdiğim bu algı, duyulanın ve düşünce rejiminin mantığıdır.

Jacques Ranciere



♥ monokledebiyat
📖 /monoklkitap



KDV'den muafdir.

44 TL