

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>

Marcel Proust

Edebiyat ve Sanat Yazıları

Metinleri seçen, sunan ve notlarla açıklayan
Mehmet Rifat

Çeviren: Roza Hakmen

DENEME-ELEŞTİRİ



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://arantey.org>

YAPI KREDİ YAYINLARI

EDEBİYAT VE SANAT YAZILARI

Marcel Proust 10 Temmuz 1871'de Auteuil'de doğdu. Bütün yaşamını etkileyecek astım krizlerinin ilkini 1881'de geçirdi. 1890'da Hukuk Fakültesi'ne ve Siyasal Bilgiler Okulu'na kaydoldu. Arkadaşlarıyla birlikte *Le Banquet* dergisini kurdu; burada edebiyat eleştirileri yayımladı. 1893'te, *Swann'ın Bir Aşkının* "taslağı" olabilecek nitelikte bir metin yazdı. 1894'te Dreyfus olayı başladı. Marcel Proust Dreyfus yanlılarını destekledi. 1895'te felsefe lisansı diplomasını aldı. 1898'de Dreyfus olayı büyüdü. Aynı yıl Zola'nın "J'accuse" ("Suçluyorum") adlı açık mektubu *L'Aurore* gazetesinde yayımlandı. Proust 1908'de büyük yapıtını (*Kayıp Zamanın İzinde*) yazmaya koyuldu. 14 Kasım 1913'te *Swann'ların Tarafı* yayımlandı. 1914'te *Guermantes Tarafı'nı* Grasset Yayınevi'ne hazırlamaya başladı. 1918'de *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde* yayımlandı. 10 Aralık 1919'da bu kitap Goncourt ödülü aldı. 1921'de *Guermantes Tarafı II* ile *Sodom ve Gomorra I* yayımlandı. Aynı yıl Proust Gallimard Yayınevi'ne *Sodom ve Gomorra II*'yi verdi. 1922'de *Mahpus* ile *Albertine Kayıp* daktiloya çekilmeye başlandı. Proust, ekim ayı başında bir bronşit krizi geçirdi, bunu zatürree izledi. Yazar, 18 Kasım 1922'de öldü. *Mahpus* (1923), *Albertine Kayıp* (1925), *Yakalanan Zaman* (1927) ölümünden sonra basıldı.

Mehmet Rifat göstergebilim, eleştiri kuramları ve Fransız edebiyatı alanlarında çalışıyor. YKY'de Yayın Kurulu üyesi.

Roza Hakmen 1956'da İzmir'de doğdu. 30 yılı aşkın bir süredir İngilizce, Fransızca ve İspanyolcadan edebiyat çevirileri yapıyor.

Başlıca çevirileri: Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, *Sainte-Beuve'e Karşı*, *Hazlar ve Günler*, *Edebiyat ve Sanat Yazıları*; Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote*; Henry James, *Güvercinin Kanatları*; Tim Parks, *Kader*, *Avrupa*; Anna Kavan, *Kartal Yuvası*; Marguerite Yourcenar, *Rüya ve Kader*; Alice Munro, *Fırar ve Nefret*, *Arkadaşlık*, *Flört*, *Aşk*, *Evlilik*; John Cheever *Toplu Öyküler 2,3,4*; Javier Marías, *Yarınki Yüzün*; Eduardo Bertı, *Düşlenen Ülke*; Kazuo Ishiguro, *Avunamayanlar*, *Gömülü Dev*; Ian McEwan, *Çocuk Yasası*.

Marcel Proust'un
YKY'deki kitapları:

Kayıp Zamanın İzinde:
Swann'ların Tarafı (1999)
Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde (1996)
Guermites Tarafı (1997)
Sodom ve Gomorra (1997)
Mahpus (2001)
Albertine Kayıp (2001)
Yakalanan Zaman (2001)

Kayıp Zamanın İzinde (Delta, 2010)

Hazlar ve Günler (2013)
Edebiyat ve Sanat Yazıları (2015)
Üst Kat Komşusuna Mektuplar (2015)
“Kalan Son Güzel Kâğıdım” - Mektuplar (2018)

Stéphane Heuet'nin uyarlaması ve çizimiyle

Kayıp Zamanın İzinde:
Swann'ların Tarafı – Combray
Swann'ların Tarafı – Swann'ın Bir Aşkı - I
Swann'ların Tarafı – Swann'ın Bir Aşkı - II
Swann'ların Tarafı – Memleket İsimleri: İsim
Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde - I
Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde - II

MARCEL PROUST

Edebiyat ve Sanat Yazıları

Deneme-Eleştiri

Metinleri seçen, sunan ve notlarla açıklayan
Mehmet Rifat

Çeviren
Roza Hakmen



YAPI KREDİ YAYINLARI

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

Yapı Kredi Yayınları – 4395

Edebiyat – 1238

Edebiyat ve Sanat Yazıları / Marcel Proust

Metinleri seçen, sunan ve notlarla açıklayan: **Mehmet Rifat**

Çeviren: **Roza Hakmen**

Kitap editörü: **Ersel Topraktepe**

Düzeltili: **Korkut Tankuter**

Kapak tasarımı: **Nahide Dikel**

Sayfa tasarımı: **Mehmet Ulusel**

Grafik uygulama: **Akgül Yıldız**

Baskı: Sena Ofset Ambalaj, Matbaacılık Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.

Maltepe Mah. Litros Yolu Sk. 2. Matbaacılar Sitesi B Blok

Kat: 6 No: 4NB 7-9-11 Topkapı - Zeytinburnu / İstanbul

Telefon: (0 212) 613 38 46

Sertifika No: 45030

1. baskı: İstanbul, Mayıs 2015

3. baskı: İstanbul, Mart 2020

ISBN 978-975-08-3219-2

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2015

Sertifika No: 44719

Bütün yayın hakları saklıdır.

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

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.

İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul

Telefon: (0 212) 252 47 00 Faks: (0 212) 293 07 23

<http://www.ykykultur.com.tr>

e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr

[facebook.com/yapikrediyayinlari](https://www.facebook.com/yapikrediyayinlari)

twitter.com/YKYHaber

[instagram.com/yapikrediyayinlari](https://www.instagram.com/yapikrediyayinlari)

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık

PEN International Publishers Circle üyesidir.

İçindekiler

Sunuş • 7

EDEBİYAT YAZILARI

Anlaşılmazlığa Karşı • 13

Şiir Yaratışı • 18

Roman Yazarının Gücü • 19

Şiir ya da Esrarengiz Yasalar • 20

İlhamın Tükenişi • 25

Proust'un Açıklamasıyla *Swann* • 27

Proust'un 1915 Sonlarına Doğru Romanının Devamı Hakkında

Yaptığı Açıklamalar • 30

İthaf • 36

Flaubert'in "Üslubuna" Dair • 38

Klasisizm ve Romantizm • 52

Baudelaire Hakkında • 54

Dostoyevski • 75

Goethe • 77

Chateaubriand • 80

Tolstoy • 83

SANAT YAZILARI

Chardin ve Rembrandt • 87

Rembrandt • 97

John Ruskin • 103

Fransa'da Ruskin'ci Hac Yolculukları • 105

Watteau • 108

Gustave Moreau'nun Esrarengiz Dünyası Üzerine Notlar • 111

Ressam.-Gölgeler.-Monet • 119

Camille Saint-Saëns, Piyanist •	122
Parisli Şahsiyetler. Camille Saint-Saëns •	125
Reynaldo Hahn •	127
<i>Notlar, Açıklamalar ve Yararlanılan Kaynaklar •</i>	<i>131</i>
<i>Özel Adlar Dizini •</i>	<i>139</i>

Sunuş

Marcel Proust lise yıllarından ölümüne dek uzanan süreçte eleştiri, deneme, inceleme, açıklama, mektup biçiminde kaleme aldığı ve birçoğunu dönemin önde gelen dergilerinde ya da gazetelerinde yayımladığı metinlerinde sürekli tartışan, hep kendini arayan, izlenimlere dayalı görüşleri dönem dönem değişim geçiren bir yazar olarak dikkatimizi çeker. Proust eleştirmenlerinin de belirttiği gibi, entelektüel yaşamının bir seyir defteridir onun bu tür metinleri. Yazmayı, yaratmayı, tartışmayı, tartışarak denemeyi hiç bir zaman bırakmamış bir entelektüelin serüvenini yalnız *Kayıp Zamanın İzinde*'de değil, romanına besin akıtmasını sağlayacak bu metinlerinde de açıkça görürüz. Edebiyattan resim sanatına resim sanatından müzik alanına sürekli araştıran, gözlemleyen, yorumlayan ve giderek kendi üslubunu yaratan bir denemecidir aynı zamanda Proust.

O, bir yazarı, bir ressamı, bir müzisyeni bir kere için düşünmez, bir kere için ele alıp bir karara varma yoluna gitmez. Yaşamının değişik anlarında birçok kez yaklaşır onlara: Ya çok sevip, çok etkileniş hiç bırakmaz peşlerini ya da hiç sevmedi mi bir daha düşünmemek üzere uzaklaşır onlardan. Ama bağlanacağı ya da tümüyle uzaklaşacağı bir yazarı ya da sanatçıyı iyice anlayabilmek için de metinlerine, resimlerine, bestelerine yönelik kendine sorular sorup çok sayıda yanıt almaya, yorumlar getirmeye çalışır. Okuduğu metinlerin, seyrettiği tabloların, dinlediği bestelerin içinde kendisiyle kurduğu diyaloglarla ilerler. Bu, Proust'un her zaman düşüncelerin çatışmasına inandığının bir başka kanıtıdır.

Gerçekten de Proust tartışmayı seven bir yazardır. Okuduğu kitaplarda rastladığı bir tümce, dergilerde gözüne çarpan bir değerlendirme, aldığı bir mektup, kendisine yöneltilmiş bir soru onu hemen kalemi eline almaya yöneltir, ve düşüncesi, görüşleri kaleminin ucundan dalga dalga kâğıda yayılır.

Yaşamı boyunca yazdığı bu parçalı metinler, yukarıda da değindiğimiz gibi, romanına da yön veren, romanın yapısına sürekli akıtılan besinler olarak da dikkatimizi çeker. Edebiyat ve sanat dünyasının gerçekliklerini parça parça ele alan her yazı, her mektup, her açıklama, her not, kısaca her yazı fragmanı *Kayıp Zamanın İzinde* açısından da vazgeçilmez bir öge olarak dönüşümler geçirecek ve romanın yapısı içine şu ya da bu biçimde girecektir. Bu nedenle, söz konusu yazılar, hem kendi başlarına önem taşırlar hem de romanı besleyecek öğeler olarak değer kazanırlar.

Yeri gelmişken hemen belirtelim: Proust bu metinlerinde ders vermeye, yeni yetenekler keşfetmeye kalkışmaz; yalnızca tartışır, yalnızca kendi izlenimlerini, metaforlarla dolu bir anlatımla sergiler. Bu yazılar tıpkı romanı gibi birer yaratım örneğidir, yaratım üstüne düşüncelerdir, yaratımın koşulları, sınırları konusunda yapılmış yorumlamalardır.

Proust yeni yetenekler keşfetmez, ama kendi yazarlık yeteneğini açıkça ortaya koyar.

• • •

Yaşamının değişik dönemlerinde kaleme aldığı metinlerden seçerek oluşturduğumuz *Edebiyat ve Sanat Yazıları* iki bölümden kuruldu:

Sembolist şairlerin dili, şiirsel yaratım, şiir ya da esrarengiz yasalar, roman yazarının gücü, klasisizm ve romantizm, *Swann'ların Tarafı* ve romanın devamı hakkında açıklamalar, Flaubert'in üslubu, Baudelaire'in, Hugo'nun, Vigny'nin şiiri, Goethe, Chateaubriand, Dostoyevski, Tolstoy, vb. üstüne metinleri içeren *Edebiyat Yazıları* ile

Chardin, Rembrandt, Watteau, Moreau, Monet gibi ressamaları; Saint-Saëns ve Reynaldo Hahn gibi müzisyenleri; ve Ruskin gibi bir sanat tarihçisini yorumlayan *Sanat Yazıları*.

Bütün bu metinlerin hangi tarihlerde kaleme alındığını, ilk kez ne zaman, nerede yayımlandığını ve yine yazıların oluşum serüvenlerini kitabın sonunda yer verdiğimiz "Notlar, Açıklamalar ve

Yararlanılan Kaynaklar”da belirttik. Ayrıca yazılardaki bir ögeye ilişkin açıklama yapma gereği duyduğumuzda da bunu yayına hazırlayanın notu olarak dipnotlarda verdik.

Her yazının başlığındaki köşeli ayraç içinde belirtilen rakamlar okurların ilgili yazılara ilişkin notları ve açıklamaları sondaki bölümde kolaylıkla bulmalarını sağlamak için konmuştur. Öte yandan, yine notlar ve açıklamalar bölümünde kimi yazı başlıklarının köşeli ayraç içine alınmış olması da, o başlıkların Proust’un ölümünden sonra Fransız yayıncılar tarafından verildiğini belirtir.

Kitabın sonunda yer alan “Özel Adlar Dizini”ne de yalnızca kişi adlarını aldık. Okurlar, sözü edilen çok sayıda yapıtla (kitaplarla, tablolarla, bestelerle) ilgili bilgiyi yazar ve sanatçı adları üzerinden ulaşacakları sayfalarda bulabileceklerdir.

• • •

Proust tutkunları, onun yorumlarının ve üslubunun tadına şimdi de deneme ve eleştirileriyle varacaklar...

*Mehmet Rifat
Beylerbeyi, Nisan 2015.*

Edebiyat Yazıları

Anlaşılmazlığa Karşı^[1]

“Genç ekolden misiniz?” Edebiyatla uğraşan yirmi yaşındaki her öğrenci, edebiyatla uğraşmayan elli yaşındaki her beyefendiden bu soruyu işitir. “Ben itiraf edeyim ki edebiyattan hiç anlamıyorum, tahsil görmüş olmak lazım... Zaten yetenekler aldı yürüdü, günümüzde neredeyse herkes yetenekli.”

Çağdaş edebiyatın inkâr etmek suretiyle bizzat altını çizdiği kimi estetik gerçeklerini ayıklamaya çalışırken yaşım tutmadığı halde elli yaşındaki beyefendi rolünü oynamaya kalkıştığım suçlamasına kendimi maruz bırakacağım; ne var ki ben bu beyefendinin dilini kullanmayacağım. Aslında ben bütün muammalar gibi şiire de hiçbir zaman tahsilsiz, hatta seçimsiz, derinlemesine nüfuz edilemediği kanısındayım. Asla pek yaygın olmayan yeteneğe gelince, görünüşe bakılırsa yetenek hiç bugünkü kadar nadir olmamıştı. Elbette yetenek Latince mısralar oluşturmaya öğrettiği retorik gibi “serbest nazım” yazmayı öğretti, “prenseler”leri, “melankoli”si, “dayanmış dirsek”leri ve “tebessüm”leri herkese ait olan bir entelektüel retorik içinde yer alıyorsa günümüzde herkesin yetenekli olduğu söylenebilir. Ama bunlar dalgaların sahile bıraktığı, önceki nesil çekilirken tamamını alıp götürmediği takdirde önüne gelenin beğenirse sahiplenebileceği, ses veren, boş deniz kabukları, çürümüş tahta parçaları, paslı demirlerdir. Peki ama, çoğu eski ve güzel bir filonun enkazı –Chateaubriand ya da Hugo’nun tanınmaz imgeleri– olan çürümüş tahtalar ne işe yarar?...

Ancak bu noktada, işaret etmek istediğim ve bana kalırsa –eğer ki yetenek gerçekten mizaç özgünlüğünü, yani özgün bir mizacı sanatın genel kurallarına, dilin kalıcı dehasına indirgeme gücünü aşan bir şeyse– nice özgün genci yetenekten yoksun bırakan estetik hatadan söz etmek gerekir. Söz konusu güç birçoklarında yoktur elbette, ama bu gücü edinebilecek kadar donanımlı olan kimileri de sistematik biçimde ona sırt çevirir gibi görünmekte. Bunun sonucunda eserlerinde ortaya çıkan çifte anlaşılmazlık, bir yanda fikir

ve imgelerin anlaşılabilirliği, diğer yanda dilbilgisel anlaşılabilirlik edebiyatta savunulabilir mi? Bu soruyu cevaplamaya çalışacağım.

Genç şairler (şiir ya da mensur şiir yazarları) sorumdan kaçabilmek için baştan şu argümanı ileri sürebilirler:

“Bizim anlaşılabilirliğimiz Hugo’da eleştirilen, Racine’de eleştirilen anlaşılabilirliktir. Dilde yeni olan her şey anlaşılabilir. Peki düşünceler, duygular artık aynı değilse dilin de yeni olması gerekmez mi? Dilin ölmemesi için düşünceyle birlikte değişmesi, yeni ihtiyaçlara cevap verebilmesi gerekir, tıpkı suyun üzerinde yol alması gerekecek kuşların pençelerinin perdelenmesi gibi. Daha önce kuşların sadece yürüdüğünü ya da uçtuğunu görenler için büyük skandal; ne var ki evrim tamamlandıktan sonra bir zamanlar şok yaratmış olmasına güleriz. Bir gün gelecek, bizim sizde yarattığımız şaşkınlık insanları şaşırtacak; tıpkı süresini tamamlarken klasisizmin yeni doğan romantizme yağdırdığı hakaretlerin bugün bizi şaşırttığı gibi.”

Genç şairler bize bunları söyleyecektir. Ama biz bu ustalıklı sözlerinden ötürü kendilerini tebrik ettikten sonra, şöyle karşılık veririz: Kuşkusuz özentici ekollere anıştırma yapmak istemediğinizden “anlaşılabilirlik” kelimesiyle oynayarak kendi anlaşılabilirliğinizin asaletini eskilere dayandırdınız. Oysa anlaşılabilirlik aksine edebiyat tarihinde oldukça yenidir. Anlaşılabilirlik şaşkınlıktan, Racine’in ilk trajedileriyle Victor Hugo’nun ilk odlarının yol açmış olabileceği rahatsızlıktan farklı bir şeydir. Çocuklar gibi dünyanın benim arzularıma göre değişeceğini zannetmemi engelleyen zorunluluk duygusu, evrenin ve düşüncenin tabi olduğu yasaların sabit olduğu bilinci, sanat kuralları ansızın değiştiğinde şaheserlerin de asırlar boyunca hiç olmadıkları şekilde neredeyse tamamen anlaşılabilir olacağına inanmamı da engelliyor.

Genç şairler buna cevaben şunları söyleyebilir: “Üstadın fikirlerini müritlerine açıklamak zorunda olmasına şaşıırıyorsunuz. Oysa derin olduğu kadar anlaşılabilir da olan bir Kant’a, bir Spinoza’ya, bir Hegel’e ancak büyük zorluklarla nüfuz edilebilen felsefe tarihi boyunca hep böyle olmamış mıdır? Bizim şiirlerimizin niteliği konusunda yanılmış olmalısınız: Şiirlerimiz birer fantezi değil, birer sistemdir.”

Edebiyatçılar kadar felsefecilerin de gözünde paha biçilmez olacağını düşünerek romanını felsefeyle dolduran roman yazarının düştüğü hata ne kadar tehlikeliyse, genç şairlere attığımız, kendilerininse hem pratiğe geçirip hem kuramsallaştırdıkları hata da o kadar tehlikelidir.

Tıpkı söz konusu roman yazarı gibi genç şairlerimiz de şunu unutmaktadır: Edebiyatçılar ve şairler meselelerin gerçekliğine bir metafizikçi kadar derinlemesine nüfuz edebilirler, evet; ancak bunu farklı bir yoldan yaparlar; mantık yürütmek, onları insanların yüreğine ulaştırabilecek yegâne şey olan duyguyu güçlendirceğine felce uğratar. *Macbeth*'in kendine has bir felsefe olması, felsefi bir yöntem sayesinde değil, adeta içgüdüsel olan bir güç sayesinde. Bu tür bir eserin temeli, tıpkı sureti olduğu hayatın temeli gibi, onu giderek daha fazla açıklığa kavuşturan zihin için bile anlaşılmazdır kuşkusuz.

Ne var ki bu bambaşka bir anlaşılmazlıktır; derinleştirmeye bol bol imkân tanır; dil ve üslup anlaşılmazlığıyla ulaşılmasının imkânsız kılınması da bayağılıktır.

Şair mantık melekelerimize hitap etmediğinden, bir derinliği olan her filozofun sahip olduğu hakka, başlangıçta anlaşılmaz görünme hakkına sahip değildir. Şair mantığımızı mı hitap ediyor? O zaman da yazdıkları ne kendine has kuralları olan tanımlı bir dili gerektiren metafizik sayılabilir, ne de şiir.

Dilin düşünceden ayrılamayacağı söylendiğine göre, bundan yararlanarak şuna dikkat çekmek isterim: Terimlerin aşağı yukarı bilimsel bir değere sahip olduğu felsefe özel bir dil kullanmak zordur, şiir ise bunu yapamaz. Şair için kelimeler salt birer işaret değildir. Kuşkusuz en başta sembolistlerin de teslim edeceği gibi, her kelime şekil ya da ahenginde, kökeninin cazibesinden ya da geçmişinin asaletinden birtakım izler taşır ve bu izler imgelemimiz ve duyarlılığımız üzerinde en az mutlak anlam kadar büyük bir çağırışım gücüne sahiptir. İşte anadilimizle duyarlılığımız arasındaki bu köklü ve esrarengiz yakınlıklar sayesinde anadilimiz yabancı diller gibi uzlaşımalsal bir dil değil, şairin benzersiz bir tatlılıkla uyandırabileceği, içimizde gizli bir müziktir adeta. Şair bir kelimeyi eski anlamıyla ele alarak onu gençleştirir, bağlantısız iki imge arasında unutulmuş harmonileri canlandırır, doğduğumuz toprakların rayı-

halarını her an hazla solumamızı sağlar. Bizim için Fransız dilinin doğuştan büyüğü budur – günümüzde bu Anatole France'ın dili anlamına geliyor, çünkü o, bundan yararlanmayı isteyen ya da bilen pek az kişiden biri. Şair bizim bilmediğimiz bir dilde konuşursa, anlaşılmaz olmasalar da fazlasıyla yeni oldukları için bizim nezdimizde dilsiz sıfatlarla tercümesi imkânsız belirteçlerin birbirini izlediği tercümeyle benzer cümleler kurarsa, karşı konulmaz bir güçten, içimizdeki onlarca Uyuyan Güzeli uyandırma gücünden vazgeçmiş olur. Lügatçelerinizin yardımıyla şiirinizi belki bir teorem ya da bir bulmaca gibi anlayabilir, çözebilirim. Ne var ki şiir biraz daha gizem gerektirir; tamamen içgüdüsel ve kendiliğinden olan şiirsel izlenimin bu şekilde oluşması mümkün değildir.

Şairlerin ileri sürebileceği üçüncü gerekçe, yani açık seçik ve daha yaygın duygulara oranla ifade etmesi daha zor, ama aynı zamanda onlardan daha nadir olan anlaşılmaz fikir ya da duyguların ilginçliği üzerinde neredeyse hiç durmayacağım.

Bu kuram doğru olsun olmasın, şurası son derece aşikârdır ki anlaşılmaz duygular şair açısından daha ilginçse, ancak onları aydınlatması şartıyla öyledir. Eğer ki karanlıkta yol alacaksa, Karanlıkların Meleği gibi bu yolu kendi ışığıyla aydınlatmalıdır.

Son olarak anlaşılmaz şairlerin anlaşılmazlıkları lehine en sık ileri sürdükleri argümanı ele alacağım; yani eserlerini bayağılığın saldırılarından koruma arzularını. Burada bayağılık, bana öyle geliyor ki zannettiğimiz yerde değildir. Şiire düşünce ve duygudan farklı bir şeyle saldırılabileceğini (bayağılık şiire bu şekilde saldırılabilese zaten bayağılık olmazdı) düşünecek kadar saf ve maddi bir şiir kavramı olan kişi, tam da bayağılık diye değerlendirebileceğimiz, çocuksu ve kaba bir şiir kavramına sahiptir. Dolayısıyla bayağılığın saldırılarına karşı alınan bu önlemin eserlere yararı yoktur. İster kolaycı bir ifadeyle gururunu okşamak, ister anlaşılmaz bir ifadeyle kafasını karıştırmak için olsun, arkasına dönüp bayağılığa bakmak okçu tanrıya hedefi temelli ıskalatır. Eseri yığınların hoşuna gitme ya da gitmeme arzusunun izini acımasızca taşıyacaktır; her iki arzu da eşit derecede aleladedir ve heyhat, ikinci sınıf okurları hayran bırakacaktır...

İzin verilirse esasen burada en çok söz konusu olan sembolizm hakkında şunu da belirtmek isterim: Sembolizm bize sadece ebedi doğruları göstermek amacıyla “zaman ve mekân tesadüflerini” ihmal ettiğini ileri sürerken hayatın bir başka yasasını, evrenselliği ve ebediyeti ancak tek tek her bireyde gerçekleştirme yasasını da görmezden gelmektedir. İnsanlar tıpkı hayattaki gibi, ne kadar genel olurlarsa olsunlar, eserlerinde de (ör. *Savaş ve Barış*, *Kıyıdaki Değirmen*) son derece bireysel olmak durumundadır; ne kadar kendileri gibiyseler evrensel ruhu da o kadar gerçekleştirmiş olurlar.

Bu yüzden salt sembolik eserlerin, hayatı ve dolayısıyla derinliği ıskalama tehlikesi vardır. Üstüne üstlük bir de zihne dokunacaklarına “prenseler”leri ve “şövalye”leri zihninin basireti açısından belirsiz ve zorlayıcı bir anlam sunuyorsa, canlı simgeler olmaları gereken şiirler soğuk alegoriler olmaktan öteye geçemez.

Şairlerin doğadan, kaynağı tek ve karanlık olsa da her şeyin bireysel ve açık seçik bir şekle sahip olduğu doğadan daha çok ilham almaları gerekir. Doğa onlara hayatın sırrıyla birlikte anlaşılmazlığı küçümsemeyi de öğretecektir. Doğa güneşi ya da örtüsüz, parıl parıl, neredeyse herkesin gözünde çözülemez olan binlerce yıldızı bizden gizler mi? Doğa denizin ya da günbatısının gücünü bütün kabalığı ve çıplaklığıyla bize değdirmez mi? Her insana yeryüzünden geçtiği sürede hayatın ve ölümün en derin sırlarını açıkça ifade etme imkânı verir. İnsanlar arzuların ve kasların, ıstırapın, çürüyen ya da tomurcuklanan tenin capcanlı, ifade gücü yüksek diline rağmen bu yüzden bayağılıkla mı doludur? Özellikle de doğanın gerçek *sanat zamanı* olan mehtaptan söz etmem gerekir; ay ışığı herkesin üzerinde yumuşacık ışıldamasına rağmen doğa sadece görüp işitebilenler için asırlardır, tek bir neolojizme yer vermeden mehtapta karanlığı kullanarak ışık yaratmakta, sessizliği flüt gibi çalmaktadır.

Çağdaş şiir ve nesir konusunda yararlı olacağını düşündüğüm yorumlar bunlar. Ne kadar seviyorsak daha iyi işlerini görmeyi o kadar istediğimiz gençliğe karşı katılıkları nedeniyle bir yaşlının ağzına daha çok yakıştırlardı. Belki bir gencin ağzından çıktıklarında daha mazur görülebilecek açıksözlülükleri affola.

Şiir Yaratısı^[1]

Bir şairin hayatında diğer insanların hayatındaki gibi küçük olaylar vardır. Şair de kıra gider, seyahat eder. Ne var ki, bir eserinin son sayfasının en altında bir yaz mevsimini geçirdiği kentin tarihle yan yana yazılı adı, başkalarıyla paylaştığı hayatı onun bambaşka şekilde kullandığını gösterir; bazı durumlarda, kitabın yazıldığı zamanı ve yeri belirten bu kent adı aynı zamanda romanın geçtiği kentin adıyla aynıysa, romanın tamamını gerçekliğe uyarlanan devasa bir uzatma gibi görür, gerçekliğin şair için başkalarından çok farklı bir anlam taşıdığını, aradığı, ayıklaması hiç de kolay olmayan değerli şeyi içerdiğini anlarız.

Şairin adeta büyü tesiri altında, her şeyin içinde saklanan değerli unsuru kolaylıkla bulduğu zihinsel durum nadirdir. Dolayısıyla mantık yürütmeye, dehayı tekrar ele geçirmek için çabalamaya, kitaplardan, şaraptan, aşktan, seyahatten, bildik mekânlara dönmekten destek aramaya başlar. Yarıda kalan, tekrar ele alınan, defalarca baştan yazılan, bazen Goethe'nin *Faust*'u gibi altmış yılda tamamlanan, bazen hiç tamamlanmayan, dehanın hiç uğramadığı, bu yüzden de, Don Quijote misali ölüm döşeginde gerçek açıkça görüldüğünde, on yıldır dev bir eserle cebelleşen ve son anda kızına bütün müsveddelerini yakması talimatını veren Mallarmé'nin yaptığı gibi vazgeçilen eserler de bunun sonucudur. Aynı nedenle uykusuzluklar, şüpheler başgösterir, ustaların örneklerine başvurulur, kötü eserler üretilir, deha gerektirmeyen ne varsa ona sığınılır, Dreyfus davası, aile meseleleri, ilham vermeden allak bullak etmiş bir tutku, edebiyat eleştirisi bahane edilir, zihne doğru görünen, ama algıladığımız anda dikkate değer olduklarını anlamamızı sağlayan coşkunluktan yoksun şeyler not edilir. Yine bu yüzden sürekli bir çaba içine gireriz, sonunda estetik kaygımız düşüncenin bilinçdışı alanına dahi nüfuz eder; öyle ki uykumuzda gördüğümüz manzaralarda bile güzelliği ararız, rüyada telaffuz ettiğimiz cümleleri güzelleştirmeye çalışırız; Goethe ölürken, hezeyan anında, sanrısının renk yelpazesinden bahseder.

Roman Yazarının Gücü[III]

Roman yazarı karşısında hepimiz imparatorun karşısındaki köleler gibiyizdir: Tek bir kelimeyle bizi azat edebilir. Onun sayesinde eski toplumsal konumumuzdan sıyrılıp generalin, dokumacının, şarkıcının, taşra soylusunun konumunu, köy hayatını, kumarı, avı, nefreti, aşkı, ordugâh hayatını tanırız. Onun sayesinde Napoléon, Savonarola, bir köylü, daha da önemlisi –asla tanışmayabileceğimiz bir hayatı yaşayarak– kendimiz oluruz. O yığınları, yalnızlığı, yaşlı kilise adamını, heykeltıraşı, çocuğu, atı, ruhumuzu dillendirir. Onun sayesinde sırayla bütün canlıların kılığına giren gerçek Proteus oluruz. Art arda bütün bu kılıkları değiştirirken, müthiş bir çeviklik ve güç kazanmış ruhumuz için hepsinin bir oyundan, acıklı ya da hoş, ama gerçeklikten yoksun bir maskeden ibaret olduğunu hissederiz. Talihsizliğimizin ya da talihimizin baskısından bir anlığına kurtuluruz; onunla ve başkalarının talihleriyle oynarız. İşte bu yüzden de, güzel bir romanın son satırını okuduğumuzda, hüzünlü bir roman da olsa, büyük bir mutlulukla dolarız.

Şiir ya da Esrarengiz Yasalar^[IV]

Casus gizli planları açığa çıkarmak için, hovarda bir kadını gözetlemek için kıpırtısız ayakta durur; kerli ferli adamlar bir inşaatın ya da önemli bir yıkımın gelişmelerini izlemek için durup bakar. Oysa şair kerli ferli adamın dikkatine layık olmayan her şeyin karşısında durup bakar; öyle ki, sevdalı mı, casus mu diye merak ederiz; uzun süredir şu ağaca bakar gibidir, aslında neye bakmakta olduğunu merak ederiz. Şair ağacın karşısında durur, kulaklarını dış seslere kapatmaya çalışır; karlar eridiğinde dalların ucunda kalan sayısız küçük kar boncuğunu andıran beyaz çiçekleriyle parkın ortasında, çimenlerin üzerinde tek başına yükselen ağaç karşısına çıktığında hissettiklerini tekrar hissetmeye çalışır. Ağacın karşısında durur, ama aradığı şey kuşkusuz ağacın ötesindedir, çünkü hissettiklerini tekrar hissetmez, sonra birden tekrar hisseder, fakat derinleştiremez, daha ileriye gidemez. Bir katedrali gezen seyyahın, sanatçı tarafından vitrayların ahşap dal budakları arasına binlercesi yerleştirilmiş kan kırmızı camdan sivri kemerlerin karşısında, sanatçının duvara sonsuz sayıda ve harika bir simetriyle deldiği küçük mazgal deliklerinin karşısında durup hayranlıkla bakması normal karşılanır. Ama bir şairin o ağacın karşısında bir saat durup, süs kirazı cinsi olarak adlandırılan bilinçdışı ve kesin mimari düşüncenin bahar geldiğinde ağacın çok sayıdaki siyah dalına bunca minik, kabartmalı, soluncaya dek hafif bir rayihayı etrafa yayan beyaz topu nasıl yerleştirdiğine bakması normal karşılanmaz.

Şair bakarken aynı anda hem kendi içine, hem de süs kirazına bakarmış gibi görünür; ara sıra içindeki bir engel orada gördüğü şeyi ondan gizler, o zaman durup biraz beklemek zorunda kalır; tıpkı gelip geçenler süs kirazını bir an ondan gizlediğinde mecburen durup beklediği gibi. Şairin durup üzerine eğildiği şey leylağın minik mor kulelerinin her birinde damıttığı kesintisiz parfüm de olabilir; daha iyi koklayabilmek için biraz geriye çekilir, sonra tek-

rar koklar, ama leylak hep aynı parfümü sunar, daha fazlasını ifşa etmez. Gustave Moreau'nun *Delikanlı ve Ölüm*'üne istediği kadar baksın, delikanlı başka bir şey ifşa etmeyecek, ifadesi değişmeyecektir. Şair nesnelerin karşısında, verilen metni okuyup duran, ama sorulan sorunun cevabını bulamayan öğrenciye benzer. Öğrenci metni kaç kere okursa okusun, metin değişmeyecektir. Cevabı metnin kendisinde araması hatadır. Şair ağaca bakarken yoldan geçen biri durup şatafatlı bir at arabasına ya da kuyumcu vitrinine bakar. Oysa şair içinde taşıdığı esrarengiz yasalar çerçevesinde güzelliği hissettiği an, bütün nesnelerin güzelliğini neşeyle algılar; çok geçmeden esrarengiz yasaların bir ucuyla o nesnelerdeki cazibeyi bize de gösterecektir; nesneleri resmederken, esrarengiz yasaların onlara değen, ayaklarına dokunan ya da alınlarından fışkıran ucunu da resmedecektir ayrıca. Şair her nesnenin güzelliğini neşeyle algılar ve gösterir, elmaslar kadar bir bardak suyun da, ama bir bardak su kadar elmasların da, bir heykel kadar bir tarlanın da, ama bir tarla kadar bir heykelin de. Chardin'i gördükten sonra basit bir sofranın güzelliğini görmekle kalmayıp şiirselliğin sadece köy sofralarında bulunabileceğini zanneder ve mücevher gördüğümüzde başımızı çeviririz. Ne var ki *Raca'nın Elması*'nı okuduğumuzda ya da Gustave Moreau'nun işlerini gördüğümüzde elmasların, mücevherlerin de güzel olduğunu düşünerek onların peşine düşeriz; nesnelerin sadece kendiliğindenlik içinde, çiçeklerin kırlarda, hayvanların kendi hayatlarını sürerken güzel olduklarına inanmışken, her türlü sanat objesini küçümsemiş, hayalgücünden yoksun zenginlere bırakmışken, Gustave Moreau'nun işlerini gördükten sonra şatafatlı tuvaletlerden, doğal zarafetlerinden uzaklaştırılıp simgeselleştirilmiş nesnelerden zevk almaya, kaplumbağaları lir malzemesi olarak, bir alnı çevreleyen çiçekleri ölümün simgesi olarak görmeye başlarız; gerçek kıra tamamen dalmak istediğimizden bir heykelin kırları bozacağını zannetmişken, heykellerin (Moreau'nun *Sappho*'sundaki gibi) falezler fonunda yükseldiği bir sanat ülkesinin güzelliğini hisseder, arzularız; sadece şairin zihni tarafından belirli bir şekilde düzenlenmiş varlıkları birer zihinsel biçim gibi görmekten, şairin zihninin birinden diğerine atlayarak heykeli çevreleyen çiçeklerden heykele, heykelden az ötede yürüyen tanrıçaya, kaplumbağadan

lire geçişini, korsajdaki çiçeklerinse neredeyse mücevherlere ve kumaşlara dönüşmesini izlemekten hoşlanmaya başlarız.

Şairin zihni esrarengiz yasaların tezahürleriyle doludur; bu tezahürler biçimlenip güçlendiğinde, zihin fonunda belirginlik kazandığında dışarı çıkmaya çalışırlar, çünkü kalıcı olması gereken her şey, zayıf ve geçerliliğini kaybetmiş olandan, aynı gün ölebilecek ya da onu doğurma gücünü kaybedebilecek varlığın içinden çıkmak ister. Örneğin kendisini bütünüyle içeren eksiksiz bir sperm halindeki insanoglu, kendini yeterince güçlü hissettiği ve bir çıkışı olduğu anda, belki o gece ölecek ya da ileride kendisini böyle bütünüyle içermeyecek olan, belki de (orada hapis kaldığı sürece ona bağımlı olduğundan) içinde şimdiki gücünü koruyamayacağı erkekten kaçıp kurtulmaya eğilimlidir. Aynı şekilde esrarengiz yasaların düşüncesi, yani şiir, kendini yeterince güçlü hissettiğinde şairin zihninden kaçıp kurtulmak, belki o gece ölecek olan ya da (orada hapis kaldığı sürece ona bağımlı olduğundan ve şair hastalanabileceği, dikkati dağılabileceği, sosyeteye yönelebileceği, zayıflayabileceği, içinde barındırdığı ve kaderi henüz şairin kaderi tarafından belirlendiği için şairin varoluşunun kimi koşullarında varlığını sürdüremeyen hazineyi hazza sarfedebileceği için) içinde kendini bütünüyle sergilemesini sağlayacak o esrarengiz enerjiye artık sahip olmayacağı, geçerliliğini kaybetmiş şairin zihninden eserler halinde çıkmak ister. Şiir bu şekilde dışa açılmak istediğinde şairin yürüyüşüne bakalım: Şiiri içine dökebileceği kelimelerden bir kap buluncaya kadar onun açığa çıkmasından korkar. Bir arkadaşıyla karşılaşır, kendini bir hazza kaptırırsa şiir esrarengiz enerjisini kaybeder. Kuşkusuz şiir kaçıp kurtulmaya oldukça yaklaşmış, birkaç muğlak kelime bulmuşsa, şair onun enerjik olduğunu hissettiği bir gün bu kelimeleri tekrarlayarak, avlandıktan sonra otların altına saklanan balık misali kelimelerinin altına yerleştirip sakladığı şiiri tekrar yaratabilir belki. Bir odaya kapanıp onu dışarı çıkarmaya, dökmeye başladığında, zihni her an canlandırılacak yeni bir şekli, doldurulacak yeni bir tulumu önüne fırlattığında ne başdöndürücü ve kutsal bir görevi yerine getirir! O anda şair ruhunu evrensel ruhla değiş tokuş etmiştir. Bu muazzam dönüşüm şairin içinde gerçekleşir; odaya girip onu kendine dönmeye zorlasanız ne müthiş bir darbe indirmiş olursunuz şaire! Onu odada

kendini kaybetmiş halde, görölmemiş bir hezeyanın pençesinde bulursunuz. Size önce anlamayarak bakar, sonra gülümser, tek kelime söylemeye cesaret edemeden gitmenizi bekler; zihni kıyıya vurmuş, dalgalar onu alıp geri götürmezse orada ölecek olan bir denizanası kadar kıpırtısızdır. Niye oraya kapandığını merak edebilirsiniz; yarıda kestiğiniz cinayetin failini görmezsiniz karşınızda kesinlikle, ama kendinden geçmiş gibidir. Öyleyse kurban siz içeri girdiğiniz anda ortadan yok mu olmuştur? Olay şudur: Şair kendi kendiyile uğraşmaktadır; siz onu bulduğunuz anda öteki yok olur; tıpkı Hyde'in Jekyll'a ne yaptığını anlamaya çalıştığınızda olduğu gibi: Jekyll'ı gördüğünüzde Hyde'dan iz kalmamıştı, Hyde'ı gördüğünüzde de Jekyll'dan.¹ Şairi her zaman yalnız bulursunuz.

Şair esrareniz yasalar hattı üzerinde olmadığı, her nesneyle arasında aynı hayat bağıni hissetmediği her an mutsuzdur. Oysa bu sık sık başına gelir, çünkü bir şeyi duygusuzca ve amaçsızca aradığında, benliğini içeriden dışarıya taşıyan bir hedefe yöneldiğinde, adeta bir telefon ya da telgraf kulübesindeymişçesine bütün dünyanın güzelliğiyle iletişime geçebildiği, kendi içindeki o bölmeden çıkmış olur.

Mizacının bu özelliğiyle tanıştığı yaşa kadar herkesin haz dediği şeyden zevk alamamış, hayat onu hiç mutlu etmemiştir. Ama daha sonra, ona gerçek varoluş gibi gelen bu yücelme anları dışında mutluluğu aramaktan vazgeçer. Öyle ki, esrareniz yasalar mefhumunu şekillendirme fırsatını her bulduğunda, geriye bakmadan ölmeye hazır hisseder kendini, tıpkı bütün yumurtalarını bıraktıktan sonra ölmeye hazırlanan böcekler gibi. Şairlerin bedenini şeffaflaştırıp ruhlarını görmemizi sağlayan şey, gözleri ya da hayatlarındaki olaylar değil, kitaplarıdır; çünkü içgüdüsel bir arzuyla varlığını sürdürmek isteyen şey, şair geçerliliğini kaybettikten sonra varlığını devam ettirmek üzere ruhundan sıyrılmış olan şey, kitaplarındadır. Bu yüzden de, şairlerin şu veya bu konudaki, şu veya bu kitap hakkındaki fikirlerini (ne kadar dikkate değer olsalar da) kâğıda dökmeye tenezzül etmediğini görürüz; şahit oldukları olağanüstü sahnelerle, tanıştıkları hükümdarların ağzından

1 İskoçyalı yazar Robert Louis Stevenson'ın (1850-1894) *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* (1886) adlı romanına gönderme (yay. haz. n.).

duydukları tarihi sözlerle ilgili not almazlar, oysa bunlar kendi başlarına ilginç şeylerdir ve mürebbiyelerle aşçıların hatıratlarını bile ilginç kılar. Ama şairler için yazmak, kendisine karşı koyulmamasını emreden özel bir arzu tarafından davet edildikleri bir tür üreme eylemiyle sınırlıdır. Her ne kadar şairin şu veya bu sanat hakkında söylediklerini yazılarında bilhassa ele aldığı konudan daha parlak bulan kişiler yazılmamalarına hayıflansa da, diğer türden yazılar bu üreme eylemini ancak zayıflatır. Ne var ki bu konu zaten kendine haslığı ve açıklanamazlığıyla yazdıklarının özüdür; kuşkusuz kendisine ait her şeyi üretme arzusu da bundan kaynaklanır, oysa görünürde daha dikkate değer olan, ama gerçekte o kadar dikkate değer ya da o kadar kişisel olmadığını şairin bildiği kuramsal ve soyut düşünce bu arzuyu doğurmaz; çünkü kişisel olanın –örneğin şairin kentlerde gölgeli küçük parklara, bir bilgenin elinde elmas parıltılarına, saflık oranına bağlı olarak kişiliği değiştiren ve mutluluk veren iksirlere, orali olmayan, nereden geldiği pek bilinmeyen ama kendine önemli bir yer edinin iyilik yapan bir adamın bir süre önce yerleştiği küçük kasabalara, unutulduğu sanılan bir suçortağında varlığını sürdürüp tekrar ortaya çıkan, itibarınızı zedeleyebilecek, bütün alışkanlıkların değişmesi ve tatlı evrensel hoşgörülle kaybetmiş olduğu enerjiyi pişmanlığa tekrar kazandıran eski suçlara düşkünlüğünün– (yani sağlık ve aşkın zihinsel karşılığının) korunup üretilmesinin düşünürken sergilediği büyüden, yazarken de verdiği hazdan yoksundur. Nasıl ki bir aşığın gözlerine bakarak, hatta “O kadar güzel ki,” dediğini işiterek ruhunda bir kadına aşkın tomurcuklanmasına sebep olan kendine has büyüü ve onu sarmalayan hulyaları hayal edemezsek, bütün bunları da o büyük şairi ziyaret ederek, hatta bakışlarının derinliğini takdir ederek göremezsiniz.

İlhamın Tükenişi^[V]

İlham denilen şeyi yaşamış herkes, aklımıza gelen bir fikrin mükemmeliyetinin tek işareti olan ve ortaya çıkar çıkmaz bizi dörtlüpeşinde koşturan, bir anda kelimeleri esnek ve şeffaf kılan, birbirine yansıtan o ani heyecanı tanır. Bunu bir kez yaşamış olanlar, bize ne kadar doğru gelse de her fikrin, ne kadar yaratıcı gelse de her kavramın ifade edilmeye değer olmadığını bilir; söyleyeceğimiz şeyin aktarılmaya değer olduğunun ve ileride başka yüreklerde de aynı coşkuyu yaratabileceğinin tek işareti olan o coşkunluğun içlerinde yeniden belirmesini beklerler. Dolayısıyla bu coşkuların artık belirmediği dönem pek kederli bir dönemdir; aklımıza gelen her fikrin ardından o heyecanı, zihin yenilenişini, bütün duvarların yıkılışını, içimizde hiçbir engelin, hiçbir katılığın kalmayışını, özümüzün tamamının bizim tarafımızdan desteklenmeden, durdurulmadan akmaya, bizim istediğimiz şekle girmeye hazır bir lava benzemesini beyhude bekleriz. Nasıl ki tatlı ve zarif çehremizi, hâlâ “bu o” dedirten bakışımızı korumamız mümkünse, dostlarımızla sohbet ederken hâlâ, belki eskisinden de sık o parlak benzetmeleri, sadece bize ait olan kelime oyunlarını sürdürmemiz mümkünse, yaptığımız işlerde de bizi sevmiş olanların hâlâ hoşlandığı zarafetimizi korumamız mümkündür. Çünkü her şeye kendimize has şekli kazandırma yetisine sahip olan o esrarengiz benliğimizi korumaktayızdır kuşkusuz. Ne var ki şu veya bu sayfanın coşkuya kapılmadan yazıldığını, hoşumuza giden nadir fikirlerin başka fikirler doğurmadığını biliriz; yeryüzünün bütün yargıçıları bize, “Bugüne kadar yazdıklarınızın en iyisi,” dese de, biz hüznle başımızı sallarız, çünkü hiçbir şeyin bize geri veremeyeceği o garip gücü bir dakika yaşayabilmek için hepsinden vazgeçebiliriz. Kuşkusuz bu son konçerto hâlâ sevilen ve tanınan tarzı sergilemektedir, ama artık bir fikir bin fikir doğurmamaktadır, malzeme de hem eskisi kadar değerli değildir, hem de daha nadirdir. Gücü yerindeyken üstadı esriten eserleri

de, istediği kadar başkalarını esritmeye devam etsin, kendisi için anlamsızdır. Üstat eriyip gitmektedir.

Ama bu sırada, günler şimdi onun gözünde birbirine benzediği ve mevsimlerin esraren-giz gücü onda kendisini coşturan esraren-giz bir güçle çakışmadığı için artık izlenimler edinemediği kış mevsiminde, kendisinden uzak mı uzak bir taşra kentinde herkes gezintiye çıkmışken iki subay randevulaşmıştır; belki onun öldüğünü zannetmektedirler, kimse tam bilmiyordur çünkü. Subaylar piyanonun başına geçer. O zaman...

Proust'un Açıklamasıyla *Swann*^[VI]

“Adı *Kayıp Zamanın İzinde* olacak bir romanın sadece ilk cildini, *Swann'ların Tarafı*'nı yayımlıyorum. Tamamı birlikte yayımlansın isterdim, ama artık kitaplar birkaç cilt halinde yayımlanmıyor. Günümüzün daireleri için fazlasıyla büyük bir duvar halısına sahip, halıyı mecburen kesen biri gibiyim.”

“Esasen yakınlık duyduğum genç yazarlar, aksine, az sayıda kahramanla kısa bir olaylar örgüsünü savunuyorlar. Benim roman anlayışım bu değil. Nasıl açıklasam? Bildiğiniz gibi bir düzlem geometri vardır, bir de uzay geometrisi. İşte benim anlayışıma göre de roman sadece düzlem psikoloji değil, aynı zamanda zaman psikolojisidir. Zamanın bu görünmez özünü ayıklamaya, soyutlamaya çalıştım, ama bunu yapabilmek için deneyin devam edebilmesi gerekiyordu. Umuyorum ki kitabımın sonunda önemsiz bir sosyal olay, birinci ciltte çok farklı dünyalara ait olan iki kişinin evliliği¹ zamanın geçtiğine işaret edecek ve Versailles'da zamanın zümrütten bir kılıfla sarımaladığı kimi yıpranmış kurşun işlerinin güzelliğine bürünecektir.”

“Ayrıca tıpkı tren dolambaçlı yolunu izlerken kâh sağımızda kâh solumuzda gördüğümüz bir kent misali, bir kahramanın bir diğerinde uyandırdığı farklı izlenimler, adeta birbirinin yerine geçen farklı kişiler gibi zamanın geçmiş olduğu hissini –tek başına– yaratacak. Daha sonra, esasen hayatta da sık sık olduğu gibi, bazı kahramanların bu ilk ciltteki hallerinden ve bizim zannettiğimizden farklı oldukları ortaya çıkacak.”

“Bu kitap boyunca farklı yönleriyle karşımıza çıkacak olan, Balzac'ın kimi dizilerinde olduğu gibi sadece kahramanlar değil,” diyor Bay Proust; “tek bir kahramanın bazı derin, neredeyse bilinç-dışı izlenimleri de değişik yönlerini sergileyecek.”

1 *Kayıp Zamanın İzinde*'nin sonlarına doğru, *Albertine Kayıp*'ta, tam anlamıyla soylu bir Guermantes olan Robert de Saint-Loup, bir Yahudi burjuva Swann ile bir kir-bar fahişe Odette de Crécy'nin kızı Gilberte ile evlenecektir. Bkz. *Kayıp Zamanın İzinde*, Delta dizisi, cilt 2, s. 2738-2743 (yay. haz. n.).

“Bu açıdan,” diye devam ediyor Bay Proust, “kitabım belki de bir ‘Bilinçdışı Romanları’ dizisi denemesi olacak; öyle olduğunu düşünsem, utanmadan ‘Bergsoncu Romanlar’ diyebilirdim, çünkü edebiyat her çağda egemen felsefeyle bir bağ kurmaya –elbette geriye dönerek– çalışmıştır. Ama bu tanımlama doğru olmaz, çünkü benim kitabımda baskın olan, gayriiradi hafıza ile iradi hafıza² arasındaki ayırmadır; oysa bu ayırım Bay Bergson’un felsefesinde yer almaz, hatta onunla çelişki halindedir.”

— Bu ayırımı nasıl tanımlıyorsunuz?

— Daha çok zihin ve gözün hafızası olan iradi hafıza kanımca bize geçmişin sadece doğruluğu olmayan görünümünü sunar; oysa bambaşka koşullarda tekrar karşılaşılan bir koku ya da tat, içimizde geçmişini bize rağmen uyandırır; bu geçmişin zannettiğimizden, iradi hafızamızın kötü bir ressam misali doğruluktan yoksun renklere boyadığı hatıramızdan ne kadar farklı olduğunu hissederiz. Daha bu birinci ciltte, “Ben” diyen (ve ben olmayan) kahramanın, yani anlatıcının madlenini batırdığı çaydan aldığı bir yudumda, bir anda unutulmuş yılları, bahçeleri, insanları bulduğunu göreceksiniz; onları daha önce de hatırlıyordu kuşkusuz, ama renklerini, büyülerini unutmuştu; böylece kahramanıma Japonların suyla dolu porselen bir kâseye attıkları silik kâğıt parçalarının suya girer girmez çözülüp şekillendiği, birer çiçek, birer insan olduğu oyunlarındaki gibi, kendi bahçesinin, Vivonne Nehri’nin nilüferlerinin, köyün iyi yürekli sakinlerinin, onların küçük evlerinin, kilisenin, bütün Combray ve civarının şekillenip hacim kazandığını, bahçeleriyle bütün kentin çay fincanından dışarı fırladığını söyletebildim.³

“Çünkü bence sanatçı eserinin hammaddesini sadece gayriiradi hatıralarda aramalıdır. Her şeyden önce gayriiradi olmaları, özdeş bir anın benzerliğine kapılarak kendi kendilerine oluşmaları sayesinde gerçekliğin damgasını bir tek onlar taşıdığı için. Ayrıca gayriiradi hatıralar bize nesneleri kesin bir hafıza ve unutuş dozunda sunarlar. Son olarak da, aynı duyuda bize bambaşka koşulları tattırdıklarından, o duyuyu her tür tesadüften ayıklayıp bize

2 Gayriiradi hafıza (Fr. *mémoire involontaire*): istem dışı ya da istemsiz anımsama; iradi hafıza (Fr. *mémoire volontaire*): istemli anımsama (yay. haz. n.).

3 Bkz. *Kayıp Zamanın İzinde*, YKY, Delta dizisi, cilt 1, s. 51-52 (yay. haz. n.).

zamandışı özünü sunarlar; bu da zaten güzel bir üslubun, sadece üslup güzelliğinin tercüme edebileceği genel ve gerekli doğrunun içeriğidir.”

“Kitabım hakkında bu şekilde fikir yürütme hakkını kendimde buluyorsam,” diye devam ediyor Bay Marcel Proust, “katiyen bir fikir kitabı olmadığı içindir; en tali unsurlarını bile bana duyarlılığım sağladığı, onları önce benliğimin derinliklerinde, anlamadan algıladığım, anlaşılır bir şeye dönüştürmeye çalışırken sanki zihinsel âleme, nasıl desem, bir müzik motifi kadar yabancıymışlar gibi zorlandığım içindir. Sanıyorum siz birtakım inceliklerin söz konusu olduğunu düşünüyorsunuz. Kesinlikle değil! Sizi temin ederim, söz konusu olan aksine gerçekler. Bizzat açıklığa kavuşturmak zorunda kalmadığımız, karşımıza açık seçik çıkan şeyler (örneğin mantıklı bir fikir) gerçekten bize ait sayılmaz, gerçek olup olmadığını bile bilemeyiz. Keyfi olarak seçtiğimiz bir ‘ihtimal’dir. Zaten bunu üslupta doğrudan görebilirsiniz.”

“Üslup kimilerinin sandığı gibi bir süsleme değildir kesinlikle; teknik meselesi bile değildir, üslup –tıpkı ressamın için renk gibi– bakışın bir niteliğidir, her birimizin gördüğü, başkalarının görmediği özel bir evrenin açığa çıkışıdır. Bir sanatçının bize sunduğu haz, bize bir evren daha tanıtmasıdır.”

Proust'un 1915 Sonlarına Doğru Romanının Devamı Hakkında Yaptığı Açıklamalar^[VII]

Hanımefendi,

Hanımefendi, Mme Swann'ın nasıl yaşlandığını merak etmişsiniz. Özetlemesi oldukça zor. Eskisinden daha güzel olduğunu söyleyebilirim.

“Bunun başlıca sebebi, Odette'in ömrünün ortasına geldiğinde, nihayet kendine ait bir görünüm, değişmez bir 'kişilik', bir 'güzellik türü' keşfetmiş ya da icat etmiş ve bu sabit görünümü, ölümsüz bir gençlik gibi, bağlantısız yüz hatlarına uygulamış olmasıydı – o yüz hatları ki, onca zaman boyunca, tenin tesadüfi ve güçsüz kaprislerine terk edilmiş, en ufak bir yorgunlukta, bir an için, yıllar geçmişçesine geçici bir ihtiyarlığa bürünerek, ruh haline ve ifadesine göre, dağınık, gündelik, şekilsiz ve sevimli bir çehre çizmişlerdi iyi kötü.”¹

Odette'in çevresinin de yenilendiğini göreceksiniz; bununla birlikte (ancak kitabın sonunda keşfedeceğiniz sebebini bilmeden) Mme Swann'la şu tür sohbetler yapan Mme Cottard'ı o çevrede hep bulacaksınız:

“Bugün çok güzelsiniz,” dedi Odette Mme Cottard'a. “Redfern'in eseri mi?”

— Hayır, biliyorsunuz ben Raudnitz'in hayranıyım. Zaten dikmedi, düzeltti.

— Ama çok sık olmuş doğrusu!

— Ne kadar tahmin edersiniz?... Hayır, ilk rakamı değiştirin...”²

1 Bkz. *Kayıp Zamanın İzinde (Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde)*, YKY, Delta dizisi, cilt 1, s. 626. 1915'te kaleme alınmış bu yazıdaki alıntılar, romanın son ve kesin biçimine göre az ya da çok farklılık göstermektedir (bu yazıdaki bütün dipnotlar yay. haz. notlarıdır).

2 Bkz. *agy*, s. 608-609.

“Aa, ne kötü, gitmeye niyetleniyorsunuz anlaşılan, bakıyorum çayım sükse yapmadı. Şu ufaklardan biraz daha alsanıza, çok lezzetli.”³

Ama ben henüz tanımadığınız kahramanları size tanıtmayı tercih ederim; özellikle en fazla rolü olan ve dönüm noktasını yaratan Albertine'i. Onu önce Balbec'te, gölgesinde güzel saatler geçirdiğim “çiçek açmış genç kızlar”dan biri olarak göreceksiniz. Ardından ben ondan yok yere şüphelenirken, yok yere ona inanırken; çünkü “bizi aynı anda hem daha şüpheli, hem kandırılması kolay kılmak (...) aşka mahsustur.”⁴

Orada durmam gerekirdi. “Sağduyu bu küçücük mutluluğu, yaşamamış olsam, benimki kadar müşkülpesent olmayan ya da daha talihli kalpler için mutluluğun ne olabileceğini hiç tasavvur edemeden öleceğim bu mutluluk parçasını merakla incelemeyi, zevkle sahiplenmeyi gerektirirdi. (...) [Balbec'ten ayrılmalı], yalnızlığa hapsedilmeli ve bir anlığına sevdalı kıldığım, bir daha bana hitap etmemesinden başka şey istemeyeceğim sesin son titreşimleriyle uyum içinde yaşamalıydım; bu sesin bundan böyle farklı olması kaçınılmaz bir sözle, mutluluk tınısının içimde adeta bir pedal sayesinde uzun süre yaşayabileceği o hassas sessizliği uyumsuz bir notayla bozmasından korkmalıydım.”⁵ Zaten yavaş yavaş sıkılıyorum ondan, onunla evlenme fikri hoşuma gitmemeye başlıyor; derken bir akşam, M. de Charlus'un gerçek kişiliğini keşfedeceğiniz, “Verdurin'lerin kır evi”ndeki yemek davetinden döndüğümüzde, Albertine bana iyi akşamlar dilerken sık sık söz ettiği, hâlâ yakın ilişki içinde olduğu çocukluk arkadaşının Mlle Vinteuil olduğunu söylüyor.⁶ Bunun üzerine, göreceğiniz gibi feci bir gece geçiriyorum; o gecenin sonunda ağlayarak anneme gidip Albertine'le nişanlanmak için ondan izin istiyorum. Ardından uzun süren nişanlılık döneminde ortak hayatımıza, benim kıskançlığımın onu nasıl esir ettiğine ve bu esaretin, bir yandan kıskançlığımı yatıştırırken bir yandan da, en azından benim zannımca onunla evlenme arzumu yok edişine tanık olacaksınız. Ne var ki, havanın bana

3 Bkz. agy, s. 613.

4 Bkz. *Kayıp Zamanın İzinde (Sodom ve Gomorra)*, agy, cilt 2, s. 1785.

5 Bkz. agy, s. 1787.

6 Bkz. agy, s. 2069 ve ötesi.

yoldan geçen bütün kadınları, çıkabileceğim bütün yolculukları düşünerek Albertine'e evimizden ayrılmasını söylemeyi düşündürecek kadar güzel olduğu bir gün, Françoise odama girip nişanlımdan bir mektup veriyor: Benden ayrılmaya karar vermiş ve sabah erkenden çıkıp gitmiş.⁷ Bu benim istediğimi zannettiğim şeydi! Ama o kadar acı çekiyorum ki, akşama kalmadan onu geri getirtmenin bir yolunu bulacağıma kendi kendime söz vermek zorunda kalıyorum. "Az önce bunu istediğimi sanıyordum. Ne kadar yanlış olduğumu görünce, ıstırabın insan psikolojisine en iyi psikologdan çok daha derinlemesine nüfuz edebildiğini, ruhumuzu oluşturan unsurları zihnimizin en keskin algıları sayesinde değil, ıstırabın –ansızın billurlaşmış bir tuz gibi sert, parlak ve tuhaf– ani tepkisi sayesinde tanıyabileceğimizi anladım."⁸ Bunu izleyen günlerde odamda birkaç adım atabiliyorum ancak; "iskemlelere dokunmama, piyanoyu, onun kullandığı ve her biri hatıralarımın oluşturduğu özel lisanda onun gidişini bana bir kez daha tercüme etmek istermiş gibi görünen diğer eşyaların hiçbirini görmemeye çalışıyordum. Bir koltuğa çöktüm, ama oturmaya devam edemedim, çünkü o koltuğa en son Albertine hâlâ varken oturmuştum; işte bu şekilde, her an beni oluşturan sayısız mütevazı benlikten birine onun gidişini haber vermem, daha önce hiç duymadığı 'Albertine gitti' cümlesini ona söylemem gerekiyordu. Ne kadar sıradan olursa olsun, yaptığım her harekette, daha önce aynı hareket onun varlığının yarattığı havayla sarmalanmış olduğundan, ayrılığı yeni baştan, her seferinde aynı acıyla, yeni bir gayretle yaşamak zorunda kalıyordum. Sonra hayatın başka görünüşleri bu yeni acıyla rekabete giriyordu... Bunu fark ettiğim anda içimi bir korku, bir panik kapladı. Az önce tattığım huzur, içimde acıyla ve aşkla mücadele edecek ve sonunda galip gelecek olan o kesintili, müthiş gücün ilk görünüşüydü."⁹ Bahsettiğim güç, unutuş, ama sayfanın yarısı doldu bile; size kitabın sonundan bahsedeceksem bütün bunları geçmem gerekiyor. Albertine dönüyor, başkaları ona sahip olmasın

7 Bkz. agy, s. 2494-2495.

8 Bkz. *Kayıp Zamanın İzinde (Albertine Kayıp)*, agy, cilt 2, s. 2501-2502.

9 Bkz. agy, s. 2506. Metnin son ve kesin biçimi, 1915'te kaleme alınmış bu satırlara göre oldukça farklıdır. Proust bu alıntının ardından, Anlatıcı'nın Albertine'in ölümünden sonraki duygularını özetleyecektir.

diye ölmesini isteyecek noktaya geliyorum. “Swann bir zamanlar Odette bir kazada can verse, mutluluğu değilse bile en azından acının dinmesiyle huzura kavuşacağını nasıl düşünebilmişti? Acının dinmesi mi? Ölümün sadece var olan şeyi sildiğine gerçekten inanmış olabilir miydim?”¹⁰ Albertine’in öldüğünü öğreniyorum. “Albertine’in ölümünün acımı dindirebilmesi için kazanın onu sadece bu şekilde benim dışımda değil, içimde de öldürmesi gerekirdi. Oysa Albertine içimde hiç bu kadar canlı olmamıştı. Bir insan, içimize nüfuz edebilmek için, zamanın şekline bürünmek, çerçevesine kendini uyarlamak zorundadır; bizim gözümüze peş peşe dakikalar halinde görüldüğünden, her defasında sadece bir yönünü gösterebilir, bir tek fotoğrafını sunabilir. Sadece anlık görüntülerden oluşan bir dizi halinde var olmak, bir insan için müthiş bir zaafır şüphesiz; ama aynı zamanda müthiş bir güçtür de; bu kişi hafızanın ürünüdür ve belirli bir anın hatırası daha sonra olup biten her şeyden haberdar değildir; hafızanın kaydettiği an ve onunla birlikte o hatıra şekillenen kişi varlığını sürdürür, yaşamaya devam eder. Üstelik bu parçalanma ölüyü yaşatmakla kalmayıp çoğaltır da. Onca Albertine’den birini kaybetmiş olmanın üzüntüsüne tahammül edebilir hale geldiğimde, aynı üzüntüyü bir başkasıyla, onlarcasıyla baştan yaşamak durumundaydım. O zamana kadar hayatımdaki güzelliği oluşturan şey, geçmişe ait anların sürekli su yüzüne çıkması hayatımın işkencesine dönüştü”¹¹ (çeşitli saatler, mevsimler). Yaz mevsiminin, ardından sonbaharın bitmesini bekliyorum. Ama ilk donun bana hatırlattığı anılar o kadar acımasız ki, “o zaman tıpkı bir hasta misali (ama onun gibi bedeminin, ciğerlerimin ve öksürüğümün bakış açısından değil, manevi anlamda), kederim ve kalbim açısından en çok korkulacak şeyin kışın geri gelişi olacağını hissettim. Albertine’in hatırası bütün mevsimlerle ilintili olduğundan, onu unutmamak için bir felçlinin okumayı yeniden öğrenmesi gibi, benim de, hepsini baştan öğrenme pahasına da olsa, bütün mevsimleri unutmam gerekirdi. Albertine’in ölümünü bana unutturabilecek tek şey benliğimin ölümüydü. Aslında benliğin ölümü o kadar da olağandışı değildir, benliği-

10 Bkz. *agy*, s. 2557.

11 Bkz. *agy*, s. 2560.

miz her gün bize rağmen ölür.”¹² “Sırf Albertine’i düşünmekle onu dirilttiğim için, ihanetleri asla bir ölüye ait olmuyordu; ihanetin gerçekleştiği an yalnızca Albertine için değil, çağrılan ve onu düşünen benliğim için de şimdiki an haline geliyordu. Öyle ki her yeni suçlu kadının mutlaka eşzamanlı, kıskanç bir erkekle derhal eşleşmesiyle oluşan ve kopmaz bir bütün teşkil eden çifti herhangi bir tarihsel uyumsuzluğun ayırması mümkün değildi. Esasen ölmüş bir kadının bizi aldatmayı başaramamış olduğunu bilmemesine hayıflanmak, biz öldükten iki asır sonra ismimizin hatırlanmasını arzulamaktan daha abes değildir. Bizim gözümüzde var olan tek şey, hissettiğimiz şeydir, onu geçmişe, geleceğe yansıtır, ölümün kurmaca engellerini tanımayız. Önemli hatıralar artık onu bana hatırlatmaz olduğunda, önemsiz, küçük şeyler bu gücü edindi. Çünkü aşka ilişkin anılar hafızanın genel yasalarından bağımsız değildirler; hafızanın kuralları da alışkanlığın daha genel yasalarına tabidir. Alışkanlık her şeyi zayıflattığı için, bir insanı bize en iyi hatırlatan şey, önemsiz olduğu için unuttuğumuz şeydir aslında. Gerçeğe adaptasyonda çok güçlü bir etken olan, içimizde sürekli gerçeğe çatışarak yaşayan geçmişi yok eden unutuşun gücünü yavaş yavaş hissetmeye başladım. Albertine’i hâlâ seviyordum gerçi. Ama artık son dönemdeki gibi değil, aşkımızın en eski günlerindeki gibi seviyordum. Onu tam olarak unutmak için, gittiği yoldan başlangıç noktasına geri dönen bir yolcu misali, baştaki kayıtsızlığa varmak için aşkımın doruk noktasına ulaşınca kadar yaşadığım bütün duygulardan ters yönde tekrar geçmem gerekiyordu. Ama bu aşamalar bize sabit görünmez. Aşamalardan birinde durmuşken, trenin ilk yolculuğumuzdaki gibi, geride bıraktığımız yere doğru hareket etmek üzere olduğu yanılığını yaşarız. Hatıra böyle acımasızdır işte. Albertine bana sitem edemezdi. İnsan ancak hatırladığı şeye sadık kalabilir ve ancak bildiği şeyi hatırlar. Benim yeni benliğim eskisinin gölgesinde büyürken Albertine’in bahsini sık sık iştmişti. Ölüm döşeğindeki benliğimin anlattıkları aracılığıyla Albertine’i tanıdığını, sevdiğini sanıyordu. Ama bu ikinci elden bir sevgiydi sadece.”¹³ “Tıpkı bazı mutluluklar gibi bazı felaket-

12 Bkz. agy, s. 2566.

13 Bkz. agy, s. 2677.

ler de fazlasıyla gecikirler ve bir süre önce gelseler içimizde ulaşacakları boyuta ulaşamazlar. Bunu öğrendiğimde teselli bulmuştum zaten. Şaşılacak bir şey de yoktu. Özlem şüphesiz fiziksel bir hastalıktır, ama fiziksel hastalıklar arasında bedeni ancak hafıza aracılığıyla etkileyenleri ayırmak gerekir. Bu durumda teşhis genellikle olumludur. Kanserli bir hasta bir süre sonra ölecektir. Eşini kaybetmiş, tesellisi mümkün olmayan bir adamın ise aynı sürede iyileşmediği pek nadirdir.”¹⁴ Heyhat Hanımefendi! Tam durum pek de fena olmayacakken kâğıdım bitti!

Dostunuz, MARCEL PROUST.

14 Bkz. *agy*, s. 2727.

İthaf^[VIII]

Bay Jacques de Lacretelle'e.
Paris, 20 Nisan 1918.

Aziz dostum, bu kitabın kahramanlarının gerçek hayatta karşılıkları yok; daha doğrusu her bir kahramanın sekiz-on karşılığı var; Combray Kilisesi keza; hafızam birçok kiliseyi bana “model” olarak (poz vermek üzere) sundu. Hangileri olduklarını sorsanız şimdi söyleyemem. Döşeme taşlarını Saint-Pierre-sur-Dives’den mi, Lisieux’den mi aldığımı bile hatırlamıyorum. Vitrayların bazıları Évreux’den, bazıları da Sainte-Chapelle ve Pont-Audemer’den kesinlikle. Sonat konusunda hatıralarım daha net. Gerçeklikten yararlandığım ölçüde, ki doğrusu pek küçük ölçüde, söz konusu sonatın cümlecigi, daha önce kimseye söylemedim ama, (sondan başlayacak olursak) Saint-Euverte davetindeki cümlecik, hoşlanmadığım bir besteci olan Saint-Saëns’in piyano ve keman için bir sonatındaki sevimli fakat esasen vasat cümleciktir. (Birçok kez tekrarlanan ve Jacques Thibaud’ya sükse kazandıran pasajın yerini size tam olarak gösteririm.) Aynı davetin ilerleyen dakikalarında cümlecikten bahsederken *Kutsal Cuma Harikası*’nı düşünmüş olduğumu söyleseler şaşırmam. Yine aynı davette (s. 241) piyanoyla keman birbirlerine cevap veren iki kuş gibi inlediklerinde, dörtlüsü daha sonraki ciltlerin birinde karşınıza çıkacak olan Franck’ın sonatını düşündüm (özelikle de Enesco icrasını). Verdurin’lerde cümlecigi sarmalayan tremoloları bana esinleyen *Lohengrin*’in bir prelüdüydü, ama o anda cümlecğin kendisini esinleyen Schubert’in bir eseri olmuştu. Verdurin’lerin aynı davetinde cümlecik Fauré’nin piyano için harikulade bir parçasıdır. Saint-Euverte davetinde M. de Saint-Candé’nin monoklu için M. de Bethmann’inkini (Alman olanı değil de –gerçi o da belki Alman kökenlidir–, Hottinguer’lerin akrabası olan) düşündüğümü söyleyebilirim; M. de Forestelle’in monoklunu esinleyen, M. d’Ollone

diye bir müzisyenin subay kardeşininki, General Froberville'in monoklunu esinleyen de, Wagram Prensesi'yle kız kardeşinin evinde karşılaştığım, M. de Tinseau adlı sözde bir edebiyatçının –tam bir hödüktü– monokluydu. M. de Palancy'nin monoklu ise, bir keresinde benim evimde ona nasıl davrandığından yola çıkarsam Arthur Meyer'le günün birinde hısımla olacağını hayalinden geçirmeyen zavallı, sevgili Louis de Turenne'in monokludur. Turenne'in monoklu yanılmıyorsa *Guermantes Tarafı*'nda M. de Bréauté'ye geçer. Son olarak, Gilberte'in karlı havada Champs-Élysées'e gelişi için de, kendisi hiç bilmediği halde hayatımın en büyük aşkı (daha doğrusu en büyük aşklarımdan biri, çünkü en az iki büyük aşkımdı) olan birini, şimdi (ben kendisini yıllardır görmedim ama) Radziwill Prensesi olan Mademoiselle Bénardaky'yi düşündüm. Ne var ki *Çiçek Açmış Genç Kızlar'ın Gölgesinde*'nin başındaki, Gilberte'e ilişkin daha serbest bölümler katiyen bu kişiyle alakalı değildir; kendisiyle daima son derece edepli bir ilişkim oldu. Mme Swann'ın Atış alanındaki gezintisinde, zihnimdeki anlık model dönemin Clomesnil adında, çok güzel bir kibar fahişesiydi. Size fotoğraflarını gösteririm. Ama Mme Swann ona sadece o anda benzer. Dedğim gibi, kahramanlarım baştan aşağı uydurma, gerçek hayatta karşılıkları kesinlikle yok. Mesela Madame de Briey, Madame Verdurin'e hiç benzemez. Oysa gülüşleri aynıdır. Sevgili dostum, bu kitabı edinmek için gösterdiğiniz duygulandırıcı zahmete minnetimi bu notları ekleyip kitabınızı kirleterek pek beceriksizce ifade etmiş oluyorum. El yazımla kopya etmemi istediğiniz bölüme gelince, yer sorunu var, ama arzu ederseniz ayrı yapraklar halinde yollarım, siz araya yerleştirirsiniz. Dostane teşekkürlerimi kabul etmeniz dileğiyle,

MARCEL PROUST.

Flaubert'in “Üslubuna” Dair^[1]

Değerli *La Nouvelle Revue française* eleştirmeninin “Flaubert’in üslubu” hakkındaki makalesini yeni okudum (bu nedenle derinlemesine bir incelemeye girişemiyorum). Kant, Kategorileriyle, Bilgi ve Dış Dünyanın Gerçekliği kuramlarını ne kadar yenilediyse, belirli geçmiş zamanın, belgisiz geçmiş zamanın, durum ortacının, kimi zamir ve edatların tamamen yeni ve kişisel kullanımıyla bakışımızı neredeyse o kadar yenilemiş olan birinin yazıya pek yetenekli olmadığını okuyunca, itiraf etmem gerekir ki afalladım kaldım.¹ Flaubert’in kitaplarını, hatta üslubunu özellikle beğendiğimden değil. Burada ele alınması fazla uzun olacak kimi nedenlerden ötürü, üsluba bir çeşit ebediyet kazandırabilecek tek şeyin istiare [metafor] olduğunu düşünüyorum; Flaubert’in tamamında ise belki tek bir güzel istiare yoktur. Üstelik imgeleri genellikle o kadar zayıftır ki, en sıradan kahramanlarının bulabileceği imgelerin bile önüne geçemezler. Harika bir sahnede Mme Arnoux ve Frédéric arasında geçen şu tür konuşmalar: “Kimi zaman sizin sözleriniz uzak bir yankı gibi, rüzgârın alıp götürdüğü bir çan sesi gibi geliyor kulaklarıma. – Varlığımın derinliklerinde hep sesinizin ezgisini, gözlerinizin ısıltısını taşıyordum”², kuşkusuz Frédéric’le Mme Arnoux arasında geçemeyecek kadar iyidir. Ne var ki kahramanlar yerine Flaubert konuşuyor olsa, daha iyisini

1 Yazarın notu: Descartes’in işe mantık ilkelerinden başka şey olmayan “sağduyu”suyla başladığını biliyorum. Eskiden bu, okulda öğretilirdi. En azından bu konuda Göçmenler’den farklı ve her şeyi öğrenmiş, hiçbir şeyi unutmamış olan M. Reinach bunu bilmiyor mu, sağduyunun dünyada en iyi bölüştürülmüş şey olduğunu söylerken Descartes’in “enfes bir ironi” sergilediğine inanması mümkün mü? Descartes’ta bu, en aptal insanın bile ister istemez nedensellik ilkesini, vs. kullandığı anlamına gelir. Ne var ki XVII. yy. Fransızcasında derin düşünceler çok yalın biçimde ifade edilirdi. Romanlarımda bu yolu izlemeye kalkıştığımda felsefeciler “zihin” ve benzeri kelimeleri gündelik anlamlarıyla kullandığım için beni eleştiriyorlar.

2 *Duygusal Eğitim*, çev. Cemal Süreya, İletişim, 2013 (ç. n.).

bulamazdı. En mükemmel eserinde, Julien'in şatosunda hüküm süren sessizliği kendince belli ki muhteşem olan bir şekilde ifade etmek için, "bir fuların hışırtısını, bir iç çekişin yankısını duymak mümkündü"³ der. Sonunda, Aziz Julien'in taşıdığı adam İsa'ya dönüştüğünde, bu kelimelerle ifade edilemeyecek anlar aşağı yukarı şöyle tasvir edilir: "Gözleri yıldızlar gibi aydınlandı, saçları güneşin ışınları gibi uzadı, burun deliklerinden çıkan soluk gül kokusu kadar tatlıydı...", vs.⁴ Burada Balzac ya da Renan'ın bir tasvirinde rastlanabilecek türden kötü, tutarsız, rahatsız edici ya da gülünç hiçbir şey yoktur; yalnız bana öyle geliyor ki, Flaubert imdadına koşmasa bile, sıradan bir Frédéric Moreau bunu bulabilirdi san-ki. Yine de istiare üslubun tamamı demek değildir. Flaubert'in kesintisiz, tekdüze, donuk, belirsiz akan, müthiş yürüyen *bant* sayfalarına bir kez dahi binmiş olan herkes, bu sayfaların edebiyatta bir ilk olduğunu mutlaka anlar. Sırf dikkatsizlik hatalarını değil, dilbilgisi kurallarına uygunluğu da bir yana bırakalım; yararlı ama olumsuz bir özelliktir (Flaubert'in provalarını okumakla iyi bir öğrenci görevlendirilse, epey hata bulurdu düzelterek). Her şey bir yana, kurala uygunlukla ilgisi olmayan bir dilbilgisi güzelliği mevcuttur (tıpkı ahlaki güzellik, dramatik güzellik, vs. olduğu gibi). Flaubert'in ıkına sıkına doğurduğu güzellik bu türden bir güzellikti. Kuşkusuz bu güzellik bazen kimi sözdizimi kurallarının uygulanmasıyla ilgili olabiliyordu. Flaubert geçmişin yazarlarında Flaubert'i müjdeleyen bir şey bulduğunda çok hoşuna gidiyordu; örneğin Montesquieu'de: "Büyük İskender'in kötü alışkanlıkları da faziletleri gibi aşırıydı; öfkeliyken korkunçtu; öfke onu gaddarlaştırıyordu."⁵ Ama Flaubert'in bu tür cümlelerden zevk almasının sebebi kurala uygun olmaları değil, bir cümlecğin ortasından yükselen kemerin ancak bir sonraki cümlecğin göbeğinde kapanmasına izin vererek üslupta dağılmayan, kırılmayan bir süreklilik sağlamalarıydı. Flaubert aynı hedefe ulaşmak için sık sık şahıs zamiri kullanımını düzenleyen kurallardan yararlanır. Ama bu hedefe ulaşmak istemediği zaman aynı kurallara tamamen kayıtsız kalır. Örneğin Flaubert *Duygusal Eğitim*'in ikinci ya

3 *Trois contes*'tan (Üç Hikâye) (yay. haz. n.).

4 *agý* (yay. haz. n.).

5 Montesquieu'nün, *Lysimaque* (Lysimakhos) adlı yapıtından (yay. haz. n.).

da üçüncü sayfasında, Frédéric Moreau'nun amcasını işaret etmesi gereken "o" zamirini Frédéric için, Frédéric'i işaret etmesi gereken yerde de Arnoux için kullanır. Daha sonra, şapkaları işaret eden "onlar"ın aslında kişileri işaret etmesi gerekir, vs. Hep karşımıza çıkan bu hatalar Saint-Simon'da da bir o kadar sıktır. Ama *Duygusal Eğitim*'in ikinci sayfasında, bir görüntü bölünmesin diye iki paragrafı birleştirmek söz konusuysa, devrik diyebileceğimiz şahıs zamiri dilbilgisi kurallarına bağlı kalarak kullanılır; çünkü tablonun farklı bölümlerinin birleşmesi, Flaubert'e özgü düzenli tempo söz konusudur: "Seine'in akışını sağdan izleyen tepe alçaldı ve karşı kıyıda daha yakın bir başka tepe göründü."⁶

"Onu ağaçlar taçlandırıyordu..."

Kişiliği belirginleştikçe, Flaubert'leştikçe, görüşünü araya bir nükte, bir duyarlılık ifadesi sokmadan aktarmak Flaubert için giderek daha önemli hale gelir. *Madame Bovary*'de tamamen ona özgü olmayan her şey henüz ayıklanmamıştır; son sözler: "Son olarak Légion d'honneur nişanını da aldı", *M. Poirier'nin Damadı*'nin sonunu getirir akla: "48'de Yüksek Meclis üyesi". Hatta *Duygusal Eğitim*'de bile (aslında *Madame Bovary*'nin de adı olabilecek, oturaklılığıyla öylesine güzel, ama dilbilgisi bakımından hiç de doğru olmayan bir ad) tamamen Flaubert'e özgü olmayan, minnacık da olsa kalıntılar görülür yer yer ("o zavallı boğazcığı..."). Buna rağmen *Duygusal Eğitim*'de devrim gerçekleşmiştir; Flaubert'den önce eylem olan her şey izlenim olmuştur. Nesneler de insanlar kadar canlıdır, çünkü bütün görsel olgulara sonradan dışsal nedenler atfeden akıldır; algıladığımız ilk izlenim bu nedeni içermez. *Duygusal Eğitim*'in ikinci sayfasından, az önce sözünü ettiğim cümleyi tekrar ele alacağım: "Seine'in akışını sağdan izleyen tepe alçaldı ve karşı kıyıda daha yakın bir başka tepe göründü." Jacques Blanche, resim tarihinde icatların, yeniliklerin çoğu kez basit bir ton ilişkisinde, üst üste binmiş iki renkte ortaya çıktığını söyler. Flaubert'in öznelciliği fiil zamanlarının, edatların, zarfların kullanımında bir yenilikle ifade bulur; edat ve zarflar onun cümlelerinde hemen her zaman sadece ritmik bir değere sahiptir. Uzayan bir hal hikâye birleşik zamaniyle ifade edilir. *Duygusal Eğitim*'in bu ikinci sayfa-

6 *Duygusal Eğitim*, agy (ç. n.).

sının (tamamen rasgele seçilmiş bir sayfa) tamamı hikâye birleşik zamanıyla yazılmıştır; sadece bir değişiklik, çoğunlukla öznesi cansız varlıklar olan bir eylem ("tepe alçaldı...") araya girdiğinde zaman değişir. Hemen ardından hikâye birleşik zamanına dönülür: "...bunlardan birine sahip olmayı düşünüyorlardı."⁷ Ama çoğu kez hikâye birleşik zamanından belirli geçmiş zamana geçişi gösteren, eylemin nasıl gerçekleştiğini ya da ne zaman gerçekleştiğini belirten, durum ortacıdır. Yine *Duygusal Eğitim*'in ikinci sayfasından: "...çan kulelerini, binaları seyrediyordu...";⁸ biraz aşağıda: "*Paris gözden kaybolmak üzereyken* içini çekti"⁹ (aslında kötü seçilmiş bir örnek, Flaubert'de çok daha anlamlılarını bulmak mümkündür). Bu arada şunu da belirtelim ki cansız varlıkların, hayvanların eylemliliği, cümlelerin özneleri (insanlar değil) onlar olduklarından, büyük bir fiil çeşitliliğini zorunlu kılar. Tamamen rasgele ve çok kısaltarak örnek veriyorum: "Sırtlanlar arkasında¹⁰ yürüyor, boğa başını sallıyor, panterse, sırtını kamburlaştırarak, sessiz sedasız ilerliyordu... yılan ıslık çalıyor, pis kokulu hayvanlar salyalarını akıtıyor, yaban domuzu... Yaban domuzunu avlamak için griffon cinsi kırk köpek vardı... Berber çoban köpekleri... yaban öküzlerini izlemekle görevliydi. Spanyellerin siyah esvapları saten gibi parlıyordu, *talbot* tazılarının havlamaları *beagle*'larıinkiyle yarışlıyordu..."¹¹ Bu fiil çeşitliliği, bu sürekli ve homojen görüntüde, nesnelerle aynı ölçüde "bir hayalin tasvirinde kullanılacak" olan insanlara da yansır. Örneğin: "çölde devekuşlarının peşinden koşmak, bambuların arasında pusuya yatıp leopar kollamak, gergedanlarla dolu ormanları katetmek, dağların doruklarına çıkıp kartallara nişan almak, deniz buzlarının üstünde kutup ayılarıyla dövüşmek isterdi. ...kendini görüyordu", vs.¹² Bu ebedi hikâye birleşik zamanı (gazeteciler bu kelimeyi her dört kullanışlarından üçünde haklı olarak bir aşkı değil, bir fuları, bir şemsiyeyi betimlemek için kullanırken, benim de belgisiz geçmiş zamanı ebedi diye nitelemem mazur görülür

7 *Duygusal Eğitim*, agy (ç. n.).

8 *Duygusal Eğitim*, agy (ç. n.).

9 *Duygusal Eğitim*, agy (ç. n.).

10 *Trois contes*'ta (Üç Hikâye) "Sırtlanlar önünde yürüyor" diye geçer (yay. haz. n.).

11 *Trois contes*'tan (yay. haz. n.).

12 *Trois contes*'tan (yay. haz. n.).

mutlaka. Ebedi fularıyla –efsanevi fularıyla olmadığına şükretmeli– “kabul görmüş” bir ifadedir); Flaubert’in genellikle geri kalanıyla bütünleşsin diye dolaylı anlatımla aktardığı kahramanların sözlerinden oluşur kısmen (“Devlet, bankalara ve sigorta şirketlerine el koymalıydı. İlerde daha birçok tedbirin alınması iyi olacaktı. Her şeyden önce zenginlerin kafasını belli bir düzeye getirmek gerekiyordu. Dadılar ve ebeler devletin aylıklı memurları olmalıydı. İyi silahlanmış on bin kadın yurttaş Belediye’yi titretebilirdi!”¹³; bütün bunlar Flaubert’in böyle düşündüğü, bu düşünceleri onayladığı değil, Frédéric’in, Vatnaz’ın ya da Sénécal’in bunları söylediği ve Flaubert’in de mümkün olduğunca az tırnak işareti kullanmaya karar verdiği anlamına gelir); edebiyatta tamamen yeni olan bu hikâye birleşik zamanı nesnelerin ve insanların görünümünü tamamen değiştirir; tıpkı yeri değiştirilen bir lamba, yeni bir eve varış, taşınma sırasında neredeyse bomboş haldeki eski bir ev gibi. Flaubert’in üslubunu belirleyen, alışkanlıkların bozulmasıyla dekorun gerçekdışılığından oluşan bu tür bir hüzündür; sırf bu nedenle bile olsa, yepyeni bir üsluptur onunki. Bu hikâye birleşik zamanı insanların yalnızca sözlerini değil, bütün hayatlarını aktarmaya yarar. *Duygusal Eğitim*¹⁴ bütün bir hayatın, kahramanlar olaylarda faal bir rol oynamadan, uzun uzun aktarılmasıdır. Bazen belirli geçmiş zaman hikâye birleşik zamanını böler, ama ona benzeyerek uzayan, belirsiz bir şey haline gelir: “Yolculuğa çıktı. Gemilerin hüznünü tattı... başka aşkları oldu”¹⁵, bu durumda hikâye birleşik zamanı da tersine, belirleyen haline gelir bir ölçüde: “Ama ilkinin o tükenmez anısı bunları tatsız kılıyordu”¹⁶. Hatta bazen rampalı, ara tonlardaki hikâye birleşik zamanında haber kipinin şimdiki zamanı, bir doğrultmayla, kaçamak bir gün ışığı aydınlatmasıyla nesneleri ayırt edilir hale getirir, daha kalıcı bir gerçekliği kaydeder: “Bretagne’in sapa bir yerinde yaşıyorlardı... Ev *alçaktı*, tepeye kadar çıkan bahçeden bakınca denizi görmek *mümkün*.”

13 *Duygusal Eğitim*, agy (ç. n.).

14 *Yazarın notu*: *Duygusal Eğitim*’in birçok yerine, şüphesiz Flaubert’in iradesiyle, kitabın dördüncü sayfasında yer alan şu cümleyi uygulayabiliriz: “İyice çöken sıkıntı, yolcuların görünümelerini daha da anlamsızlaştırmıştı sanki” (çev. Cemal Süreya; ç. n.).

15 *Duygusal Eğitim*, agy (ç. n.).

16 *Duygusal Eğitim*, agy (ç. n.).

Flaubert'de "ve" bağlacının işlevi dilbilgisindekinden tamamen farklıdır. Ritim ölçüsünde bir esi belirtir, bir tabloyu böler. Ayrıca "ve" kullanılması beklenen her durumda Flaubert bu bağlacı atar. Hayran olunacak nice cümlelerin modeli, biçimi budur. "(Ve) Keltler de yağmurlu gökyüzünün altında, adacıklarla dolu bir körfezde üç yontulmamış taşı özlüyordu"¹⁷ (*adacıklarla dolu değil, adacıklar serpiştirilmiş* de olabilir, ezberden alıntılıyorum.) "C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar" ("Megara'daydı, Kartaca'nın bir dış mahallesinde, Hamilkar bahçelerinde"). "Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline" ("Julien'in babası ve annesi ormanın ortasında, bir tepenin yamacındaki bir şatoda yaşıyordu"). Kuşkusuz edatların çeşitliliği bu üçlemeli cümlelerin güzelliğine güzellik katar. Ama farklı biçimdeki başka bazı cümlelerde asla "ve" yoktur. Daha önce de (farklı nedenlerle) alıntılıdığım: "Yolculuğa çıktı. Gemilerin hüznünü tattı, sabah ayazında çadırlarda uyandı, görünümünün ve yıkıntıların göz alıcılığını, yarım kalmış arkadaşlıkların acısını duydu"¹⁸, yerine bir başkası olsa: "ve yarım kalmış arkadaşlıkların acısını duydu" derdi. Ne var ki Flaubert'in müthiş ritmi bu "ve"yi içermez. Buna karşılık, "ve"yi kullanmanın hiç kimsenin aklına gelmeyeceği yerde Flaubert "ve"yi kullanır. Bu "ve" adeta tablonun başka bir bölümünün başlayacağını, geri çekilen dalganın bir kez daha biçimleneceğini haber verir. Yanlış seçimler yapan hafızamdan, tamamen rasgele: "Carrousel Meydanı oldukça sakin görünüyordu, Nantes konağı her zamanki gibi bir başına yükselmekteydi ve gerideki evler, karşıda Louvre'un kubbesi, sağdaki uzun ahşap galeri... göğün gri rengine karışmış gibiydi. Meydanın öbür ucunda ise..."¹⁹ Kısacası Flaubert'de "ve" daima ikincil bir cümleyi başlatır ve neredeyse hiçbir zaman bir sıralamayı tamamlamaz. Bu arada şunu da belirtelim ki son alıntılıdığım cümledeki "ise", Flaubert'de daima olduğu gibi, bütün büyük tasvirlerin başvurduğu basit bir söz sanatıdır, tablonun bölümlerini birbirinden ayırmadan fazlasıyla uzun bir cümleyi bölmek için kullanılır. Leconte de Lisle'de "yakında", "uzakta", "sonunda", "aşa-

17 *Salammbô*'dan (yay. haz. n.).

18 *Duygusal Eğitim*, agy (ç. n.).

19 *Duygusal Eğitim*, agy (ç. n.).

ğıda”, “yalnızca” gibi ifadeler benzer bir rol üstlenir. Bunca dilbilgisel özelliğin (burada yerim olmadığından herkesin bensiz de fark edeceği en önemlilerini belirtmiyorum) kabul ediyorum ki son derece yavaş edinimi, kanımca *La Nouvelle Revue française* eleştirmeninin iddia ettiği gibi Flaubert’in “üstün nitelikli” bir yazar olmadığını değil, aksine, *olduğunu* kanıtlar. Bu dilbilgisel özellikler gerçekten de yeni bir bakışın ifadesi olduğuna göre, bu bakışı iyice belirlemek, bilinçdışından bilince aktarmak, son olarak da söylemin çeşitli bölümleriyle bütünleştirmek için ne büyük bir özen gerekmiştir! Böyle bir ustada insanı tek şaşırtan, yazışmalarının sıradanlığıdır. Genellikle yazmayı bilmeyen büyük yazarlar (çizmeyi bilmeyen büyük ressam gibi) aslında doğuştan “ustalık”larını, “kolaylık”larını, yeni bir bakışa yavaş yavaş uyarlanan ifadeler yaratmaya feda etmişlerdir. İçsel ve karanlık ideale mutlak boyun eğişin ortadan kalktığı yazışmalarda ise, bu kadar büyük şahsiyetler olmasalar, olacakları kişiye dönerler. Dost oldukları bir yazarın eserlerini beğenmeyen nice kadın, “Kendini bıraktığında ne büyüleyici notlar yazdığını bilseniz! Mektupları kitaplarından kat kat üstündür,” der. Aslında belagat, çarpıcılık, espri, canlılık sergilemek, genelde bütün bunları en ufak ayrıntısını bile değiştiremeyeceği zorba bir gerçekliğe kendini uydurmak mecburiyeti yüzünden bastıran biri için çocuk oyuncağıdır. Bir yazarın (ya da resimlerini anlamayan bir hanımın albümüne “Ingres gibi resim çizen” bir ressamın) yeteneğinin doğaçlama yaptığı anda ortaya çıkan ani ve görünür yükselişi Flaubert’in mektuplarında hissedilir olmalıydı. Oysa gördüğümüz, daha ziyade bir alçalıştır. Bu aykırılığı karmaşık hale getiren şudur: Gerçekliğin kitaplarında gelişmesine bilerek izin veren bütün büyük sanatçılar, eserlerini dehalarından daha aşağı düzeyde gördükleri bir zekânın, eleştirel yargının sergilenmesinden mahrum ederler. Ama eserlerinde yer almayan ne varsa, konuşmalarından, mektuplarından fışkırır. Flaubert’in mektuplarında ise bunların hiçbirisi görünmez. M. Thibaudet gibi biz de “birinci sınıf bir beynin düşünceleri”ni bulamayız; bu kez bizi hüsrana uğratan M. Thibaudet’nin makalesi değil, Flaubert’in mektuplarıdır. Fakat Flaubert’in dehasını sırf üslubunun güzelliğinden ve biçim bozan bir sözdizimin değişmez kendine haslığından anladığımıza göre, bu kendine haslığın bir örneği-

ni daha verelim: Mesela sadece bir cümleyi, bir dönemi değil, bir kitabı noktalayan bir zarf. (*Herodias*'ın son cümlesi: "(Aziz Jean'ın başı) çok ağır olduğundan, taşıyorlardı sırayla.") Leconte de Lisle'deki gibi Flaubert'de de, kof değilse bile en azından çok hafif, araya fazlasıyla fasılanın, boşluğun sızdığı bir edebiyata tepkiden, biraz ağır da olsa sağlamlığa ihtiyaç duyulduğunu hissederiz. Ayrıca Flaubert'de zarflar, zarf tümleçleri, vs. daima en çirkin, en beklenmedik, en ağır şekilde yerleştirilir, adeta bu sıkı ve dolu cümleleri duvar gibi örmek, bütün delikleri tıkmak ister gibi. M. Homais, "Atlarınız *belki* taşkın," der. Hussonnet ise, "*Sanırım*, halk kitlelerini eğitmeye gitmenin zamanı geldi."²⁰ "Paris, birazdan... olacaktı." "Ne de olsa"lar, "bu arada"lar, "bununla birlikte"ler, "en azından"lar, Flaubert'den başkasının konuşurken de, yazarken de yerleştirilecekleri yerden farklı yerededir. "Güvercin biçiminde bir lamba üzerinde yanıyordu *sürekli*." Flaubert aynı nedenle kimi fiillerin, biraz bayağı kimi deyimlerin ağırlığından korkmaz (yukarıda değindiğimiz fiil çeşitliliğinin aksine, sağlam var olmak [-i var olmak: *avoir*] fiili, ikinci sınıf bir yazarın daha incelikli buluşlar yapacağı her yerde, hiç durmadan kullanılır: "Evlerin eğimli bahçeleri vardı." "Dört kulenin sivri çatıları vardı." Estetler onların geçmişle bağlarını ortaya koyarken halkın onları bayağı bulması, en azından XIX. yüzyılda bütün büyük sanat mucitlerinin ortak özelliğidir. Manet'nin, yarın toprağa vereceğimiz Renoir'ın, Flaubert'in birer öncü değil, Velázquez'le Goya'nın, Boucher'yle Fragonard'ın, hatta Rubens'in, hatta ve hatta antik Yunan'ın, Bossuet'yle Voltaire'in son mirasçıları oldukları ne kadar söylene de, çağdaşları onları biraz banal bulmuştu; her şeye rağmen bu "banal" kelimesiyle neyi kastettiklerini bazen biraz sezer gibi oluruz. Flaubert, "Bu tür bir imge karışıklığı, büyüleyici bulduğu halde, onu sersem ediyordu *bununla birlikte*" dediğinde, Frédéric Moreau, karşısında ister Mareşal olsun, ister Madame Arnoux, "sevgi sözleri söylemeye koyulduğunda", bu "bununla birlikte"de bir zarafet, "sevgi sözleri söylemeye koyulmak"ta bir seçkinlik bulmamız mümkün değildir. Yine de Flaubert'in cümlesinin bir kazma makinesinin kesintili gürültüsüyle kaldırıp tekrar yere bıraktığı bu ağır malzemeleri

20 Duygusal Eğitim, agy (ç. n.).

severiz. Çünkü dendiği gibi Flaubert'in gece lambası gemiciler için fener işlevi görüyorsa, "gırtlğından" çıkan cümleler de toprağı kazmaya yarayan makinelerin düzenli ritmine sahipti. Ne mutlu bu saplantılı ritmi hissedenlere; ne var ki ondan kurtulamayanlar, hangi konuda yazarlarsa yazsınlar, ustanın temposuna boyun eğerek mutlaka "Flaubert'lik" yapanlar, Alman efsanelerinin ömür boyu bir çanın tokmağına bağılı yaşamaya mahkûm zavallılarına benzerler. Dolayısıyla, Flaubert zehirlenmesine karşı, yazarlara öykünmenin gevşetici, arıtıcı meziyetlerini hararetle tavsiye ederim. Bir kitabı bitirdiğimizde hem kahramanlarıyla, Mme de Beauséant'la, Frédéric Moreau'yla yaşamaya devam etmek isteriz, hem de okuduğumuz süre boyunca bir Balzac'ın, bir Flaubert'in ritmini izlemenin gerektirdiğı disiplini edinmiş olan iç sesimiz, onlar gibi konuşmaya devam etmek ister. Bunu bir süre yapmak, pedalın sesi uzatmasına, yani kasıtlı bir öykünmeye izin vermek gerekir ki daha sonra yine özgün olabilelim, ömür boyu kasıtsız öykünmeye saplanıp kalmayalım. Kasıtlı öykünme tamamen kendiliğindendir; kuşkusuz bir zamanlar (pek kötü) bir Flaubert öykünmesi kaleme aldığımnda, içimde duyduğum ezginin hikâye birleşik zamanının mı yoksa durum ortacının mı tekrarına dayalı olduğunu sorgulamamıştım. Aksi takdirde ezgiyi kâğıda döke mezdim. Şimdi Flaubert'in üslubunun bu birkaç özelliğini alelacele not ederken tersine bir işlem yaptım. Zihnimiz önceden, bilinçsizce ürettiğı şeyi açıkça çözümlemedikçe ya da önceden sabırla çözümlediğı şeyi canlı şekilde yeniden yaratmadıkça asla tatmin olmaz. Flaubert'in günümüzde bu kadar tartışılan meziyetlerine ne kadar dikkat çeksem azdır. Bunlar arasında, yaptığım mütevazı araştırmaların sonucuyla çakışmasından ötürü beni özellikle etkileyenlerden biri, Zaman duygusunu ustaca verebilmesidir. Bence *Duygusal Eğitim*'in en güzel yeri bir cümle değil, bir boşluktur. Flaubert sayfalar boyunca Frédéric Moreau'nun en ufak hareketini tasvir etmiş, aktarmıştır. Frédéric bir zabıta memurunun kılıcıyla bir asinin üzerine yürüdüğünü, asinin düşüp öldüğünü görür. "Ve ağzı açık kalan Frédéric, Sénécal'i tanıdı."²¹ Sonra bir "boşluk", kocaman bir "boşluk", ardından zamanın bir geçişe katıyen yer

21 *Duygusal Eğitim*, agy (ç. n.).

vermeden, ansızın çeyrek saat yerine yıllarla, on yıllarla ölçülmesi (bu hiç hazırlıksız, olağanüstü hız değişikliğini göstermek için alıntıladığım son cümleyi tekrarlıyorum):

"Ve ağzı açık kalan Frédéric, Sénécal'i tanıdı.

"Yolculuğa çıktı. Gemilerin hüznünü tattı, sabah ayazında çadırlarda uyandı... Sonra döndü.

"Sosyete hayatına daldı...

"1867 yılının sonlarına doğru..."²²

Hiç kuşkusuz Balzac'ta "1817'de Séchard'lar... idiler" türünden ifadeler sık sık karşımıza çıkar. Ama Balzac'ta bu zaman değişiklikleri aktif ya da belgesel bir nitelik taşır. Onları anekdotların parazitliğinden, tarihin cürufundan ilk ayıklayan Flaubert'dir; müziğe ilk dönüştüren Flaubert'dir.

Pek de fazla sevmediğim Flaubert'i (Joachim du Bellay'nin yüklediği anlamla) savunmak için bütün bunları yazıyorsam, ona tercih ettiğim başka birçok kişi hakkında yazmaktan mahrum oluyorsam, sebebi artık okumayı bilmediğimizi düşünmemdir.²³ M. Daniel Halévy geçenlerde *Débats*'ya Sainte-Beuve'ün yüzüncü yıldönümü dolayısıyla çok güzel bir makale yazdı. Ne var ki, bana kalırsa o gün pek kötü bir ilhamla, Sainte-Beuve'ü kaybettiğimiz büyük rehberlerden biri olarak andı. (Çalışmamı "son dakikada" çiziktirdiğim şu sırada elimin altında ne kitap ne de gazete olduğundan, Halévy'nin kullandığı ifadeyi tam olarak aktardığımı iddia etmiyorum, ama anlamı buydu.) Harikulade bir kötü müzik olan Sainte-Beuve'ün süslü püslü konuşma dili konusunda en çok aşırılığa kaçmış kişiyimdir, ama rehberlik görevini onun kadar yerine getirememiş bir kişi daha var mıdır? *Pazartesi Konuşmaları*'nın büyük bölümü dördüncü sınıf yazarlara ayrılmıştır; birinci sınıf

22 *Duygusal Eğitim*, agy (ç. n.).

23 *Yazarın notu*: Edebiyat eleştirisi bulmayı beklemediğimiz büyük sistematik kitaplarda bazen istisnalara rastlanır. *Heredo ve İmgeler Dünyası*'ndan, M. Léon Daudet'nin bu hayran olunacak, son derece önemli kitaplarından tıpkı yeni bir fizik, yeni bir tıp, Descartes felsefesi gibi yeni bir edebiyat eleştirisi doğuyor. Kuşkusuz M. Léon Daudet'nin Molière, Hugo, Baudelaire, vs. hakkındaki derin fikirleri, İmge adı verilen kürelere yerçekimi yasasıyla bağlandıklarında daha da güzeldirler, ama kendi başlarına, sistemden ayrı olarak da edebî zevkin canlılığıni ve derinliğini kanıtlarlar.

bir edebiyatçıdan, bir Flaubert ya da bir Baudelaire'den söz etmesi gerektiğinde ise, bahsettiği bir-iki övgüyü de söz konusu yazarın arkadaşı olduğundan, hatır için hakkında yazı yazdığını ima ederek sıfırlar. Goncourt'lardan sırf arkadaş sıfatıyla söz eder; Goncourt'ları seversiniz, sevmezsiniz, ama Sainte-Beuve'ün genelde hayranlığını kazanan yazarlardan kat kat üstün oldukları su götürmez. Kesinlikle XIX. yüzyılın en büyük üç ya da dört yazarından biri olan Gérard de Nerval'den, bir Goethe çevirisi dolayısıyla, *sevimli Nerval* olarak söz edilir. Kendisinin de eserler yazmış olduğu, Sainte-Beuve'ün dikkatinden kaçmıştır belli ki. Roman yazarı Stendhal'e, *Parma Manastırı*'nin Stendhal'ine gelince, rehberimiz gülümseyerek Stendhal'i roman yazarı olarak yüceltmeyi amaçlayan (başarısızlığa mahkûm) bir girişimin zararlı sonucu olarak yorumluyor durumu; aşağı yukarı kimi ressamların şöhretinin resim tüccarlarının spekülasyonundan kaynaklanması gibi. Evet, Balzac daha Stendhal hayattayken dehasını alkışlamıştı, ama bir bedel karşılığında. Yine de yazarın kendisi bile (burada ele alınması yersiz olacak bir mektubu yanlış yorumlayan Sainte-Beuve'e göre) parasının karşılığını fazlasıyla aldığını düşünmüştü. Kısacası, yapılacak daha önemsiz işlerim olmasaydı, tek bir önemli adın geçmediği, bir şeyler yazdıklarını herkesin unuttuğu kişilerin büyük yazar konumuna getirileceği, belirli bir ölçekte "bir XIX. yüzyıl Fransız Edebiyatı Tablosu" "çiziktirmeyi" (yine Sainte-Beuve'e göre M. Cuvillier-Fleury'nin deyişiyle) üstlenirdim. İnsan hata yapabilir şüphesiz, sanatsal yargılarımızın nesnel değerinin de fazla bir önemi yoktur. Flaubert Stendhal'i acımasızca yanlış değerlendirmişti; Stendhal ise en güzel Romanesk kiliseleri feci bulur, Balzac'la alay ederdi. Fakat Sainte-Beuve'ün hatası daha vahimdir, çünkü kendisi Vergilius'u, La Bruyère'i, çoktandır kabul görüp sınıflandırılmış yazarları doğru değerlendirmenin kolay olduğunu, asıl zor olanın, eleştirmenin esas görevinin, ona eleştirmen sıfatını kazandıranın, çağdaş yazarları derecelendirmek olduğunu tekrarlayıp durmuştur. Kabul etmek gerekir ki kendisi bunu bir kez olsun yapamamıştır ve bu da rehber unvanını ondan esirgememiz için yeterlidir. M. Halévy'nin değindiğim –dikkate değer– makalesi elimin altında olsaydı, artık yalnız düzyazıyı değil, şiiri de okumayı bilmediğimizi kanıtlamama yardımcı ola-

bilirdi belki. Yazar Sainte-Beuve'den iki dize aktarır. Biri Sainte-Beuve'den ziyade M. André Rivoire'in bir dizesidir. İkincisi ise:

Sorrente m'a rendu mon doux rêve infini
(Sonsuz kıldı Sorrente tatlı rüyamı)

r'ler gırtlaktan söylendiğinde feci, yuvarlandığında gülünçtür. Genellikle bir seslinin [ünlünün] ya da bir sessizin [ünsüzün] kasıtlı tekrarı müthiş bir etki yaratabilir (Racine: *Iphigenia, Phaidra*). Hugo'nun bir dizesinde, altı kez tekrarlanan bir dudaksız ünsüz, şairin yaratmak istediği hafiflik izlenimini verir:

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.
(Bu fısıltı dalgası Galgala şehrini.)²⁴

Hugo Fransızcada pek ahenkli olmayan r'lerin tekrarından bile yararlanmayı bilmiştir. Başarıyla ama oldukça farklı koşullarda yararlanmıştır. Her halükârda, dizeler bir yana, düzyazıyı okumayı bilmiyoruz artık; bilgili ve uyanık okur M. Thibaudet, Flaubert'in üslubuna ilişkin makalesinde Chateaubriand'dan bir cümleyi alıntılıyor. Seçenek kıtlığı çekmemiştir kuşkusuz. Bizi coşkuyla kendimizden geçirebilecek cümlelerin sayısı o kadar çoktur ki! M. Thibaudet (gerçi sözdizim kesintisi kullanımının üslubu hafiflettiğini göstermek amacıyla) en az güzel Chateaubriand'dan, sadece belagatli Chateaubriand'dan bir cümle alıntılıyor; saygıdeğer meslektaşım M. Guizot'nun cümleyi ezberden okumaktan ne kadar hoşlandığına bakarak söz konusu cümlelerin pek de ilginç olmadığını anlayabilirdi. Genel kural olarak, Chateaubriand'da XVIII. ve XIX. yüzyılların siyasi belagatini sürdüren ya da müjdeleyen hiçbir şey gerçek Chateaubriand değildir. Büyük bir yazarın çeşitli eserlerini değerlendirirken titiz ve bilinçli davranmamız gerekir. Musset yıldan yıla, daldan dala tırmanarak "Geceler"e, Molière ise *İnsandan Kaçan'a* ulaşmışken, "Geceler"e şu dizeleri:

Sainte-Blaise parkında, La Zuecca'da,
Razıydınız halinizden, çok memnundunuz

24 Victor Hugo, "Boaz Uykuda", çev. Orhan Veli, *Çeviri Şiirler*, YKY, 2003. Dizenin sözcüğü sözcüğüne çevirisi: "Dalgalanıyordu Galgala üzerinde gecenin fısıltısı" (ç. n.).

İnsandan Kaçan'a da *Scapin'in Dolapları*'na tercih etmek gaddarlık sayılmaz mı? Zaten Flaubert de dahil bütün ustaları daha yalın okumamız gerekir. Nasıl hâlâ canlı, yakınımızda olduklarını, bizim çabalayıp başaramadığımız şeyin binbir başarılı örneğini sunduklarını görüp şaşırırız. Flaubert kendisini savunması için Avukat Senard'ı seçti, bütün büyük ölümlerin apaçık, yansız tanıklığına başvurabilirdi. Son olarak, büyük yazarların bu koruyucu ölümsüzlüğünden tamamen kişisel bir örneği alıntılatabilirim: *Swann'ların Tarafı*'nda, kimisi çok kültürlü bazı kişiler, romanın örtülü olmakla birlikte (geniş bir açığa sahip olduğundan ve ilk bölümün simetrisi olan bölüm arasında, nedenle sonuç arasında büyük bir aralık bulunduğundan belki anlaşılması iyice zorlaşan) kesin kurallı kurgusunu anlamadıklarından, romanımın bir çeşit anı derlemesi olduğunu, anıların birbirine fikir çağrışımının tesadüfi yasalarıyla bağlandığını zannettiler. Bu yanlış desteklemek için de çaya batırılmış birkaç “madlen” kırıntısının bana (daha doğrusu “ben” diyen, her zaman ben olmayan anlatıcıya) hayatımın kitabın birinci bölümünde unutulmuş olan koskoca bir bölümünü hatırlattığı sayfaları örnek gösterdiler. Eserimin –henüz yayımlanmamış olan– son cildinde sanat kuramımın tamamını dayandırdığım bu bilinçdışı hatırlamaların gözümdeki değerine şu anda değinmeden, salt kompozisyon açısından ele alırsam, bir düzlemde diğerine geçmek için bir olguyu değil, birleştirme unsuru olarak daha katışıksız, daha değerli bulduğum bir şeyi, bir hafıza olayını kullanmıştım. *Mezar Ötesinden Anılar*'ı, Gérard de Nerval'in eseri *Ateşin Kızları*'nı açıp bakın. Birçoklarının özelikle ikincisini salt biçimsel bir yorumla yoksullaştırmaktan ve kurutmaktan hoşlandıkları her iki yazarın da bu ani geçiş yöntemini gayet iyi bildiklerini göreceksiniz. Chateaubriand –yanlış hatırlamıyorsam– Montboissier'de olduğu sırada ansızın bir ardıc kuşunun ötüşünü duyar. Gençliğinde sık sık duyduğu bu ötüş onu anında Combourg'a götürür, onu ve onunla birlikte okuru farklı bir zamana ve farklı bir mekâna geçmeye teşvik eder. Aynı şekilde Sylvie'nin ilk bölümü bir sahnenin karşısında geçer ve Gérard de Nerval'in bir kadın oyuncuya aşkını tasvir eder. Ansızın gözleri bir ilana takılır: “Loisy okçuları yarın...” Bu kelimeler bir hatırayı, daha doğrusu iki çocukluk aşkını canlandırır ve aynı

anda öykünün mekânı değişir. Bu hafıza olayı Nerval için, benim kendi kitaplarımdan birine önceleri verdiğim ad, *Gönül Tutuklukları* adı neredeyse bütün eserlerine verilebilecek bu büyük dâhi için geçiş işlevi görür. Nerval'in gönül tutuklukları bilhassa deli olmasından kaynaklanan farklı bir özelliğe sahipti denebilir. Fakat edebiyat eleştirisi açısından bakıldığında, imgeler arasındaki, fikirler arasındaki en önemli bağlantıların doğru algısını bozmayan (hatta keşif duygusunu bileyip yönlendiren) bir duruma delilik denilemez. Bu delilik, Gérard de Nerval'in mutat tahayyüllerinin kelimelere sığmadığı andan ibarettir neredeyse. Bu durumda deliliği eserinin bir uzantısıdır adeta; Nerval az sonra tekrar yazmak üzere oraya kaçır. Önceki eserin ürünü olan delilik onu izleyen eserin çıkış noktası, doğrudan konusu haline gelir. Nasıl ki bizim her gün uyuduğumuz için yüzümüz kızarmıyorsa, belki günün birinde geçici olarak ölümü tattığımız için utanç duymayacaksak, şair de geçirdiği delilik krizinden ötürü utanmaz. Münavebeli düşlerini sınıflandırmayı ve tasvir etmeyi dener. Bakınız Madame Bovary'yle *Duygusal Eğitim*'in üslubundan ne kadar uzaklaştık. Bu sayfaları ne kadar alelacele yazdığımı bilen okur benim üslubumdaki hataları affedecektir.

Klasisizm ve Romantizm^[X]

Beyefendi,

Gerçek her sanat eserinin klasik olduğunu düşünüyorum, ama zihnin yasaları, eser ortaya çıktığında klasik olduğunun anlaşılmasına nadiren izin verir. Bu bakımdan sanat da hayat gibidir. Mutsuz âşığın, siyasi partizanın, mantıklı ebeveynin dili, o dili konuşan kişi için karşı koyulmaz bir aşıkârlık barındırır. Oysa bu dilin muhataplarını ikna ettiğini görmeyiz; bir doğru, önce doğduğu zihne benzer kılmak zorunda olduğu zihinlere dışarıdan dayatılamaz. Manet *Olympia*'sının klasik olduğunu istediği kadar iddia etsin, esere bakanlara “İşte büyük üstatlarda hayran olduğunuz şey bu,” desin, halk baktığı resimde bir istihza görüyordu sadece. Ama bugün *Olympia*'nın karşısında duyduğumuz haz, onu çevreleyen daha eski şaheserlerin verdiği hazla aynı türden, Baudelaire okumaktan aldığımız haz da Racine'in verdiği hazla aynı türden bir hazdır. Baudelaire bir şiiri bitirmeyi bilmez, belki de istemez, öte yandan belki hiçbir şiirinde, sırf Phèdre'in [Phaidra'nın] tiradının içerdiği doğrular böylesine bir zenginlikle birbirini izleyip bir araya toplanmamıştır. Ama hükümlü şiirlerin tıpatıp trajedilerin üslubu olan üslubu, belki asalet bakımından onu aşar. Bu büyük yenilikçiler tek gerçek klasiklerdir ve neredeyse kesintisiz bir dizi oluştururlar. Klasiklerin taklitçileri zirve anlarında bile bize fazla değeri olmayan bir bilgi ve zevkin hazzını sunabilirler ancak. Bir gün klasikleşecek yenilikçilerin katı bir iç disipline tabi oldukları ve her şeyden önce birer yapı ustası oldukları su götürmez. Ama tam da bu yüzden, mimarileri yeni olduğu için uzun süre fark edemeyebiliriz onları. Henüz kabul görmemiş bu klasiklerle eskileri tıpatıp aynı sanatı icra ederler; o kadar ki, eskileri en iyi eleştirmiş olanlar yenilerdir. Kuşkusuz bu eleştiri sanatçının eğilimlerine, gelişme çizgisine zıt olmamalıdır. Racine'in en güzel dizesinin, esasen üçüncü sınıf bir şair olan Théophile Gautier'nin dediği gibi

*Minos'la Pasiphae'nin kızı*¹

olduğunu söylemek kadar aptalca bir şey olamaz.

Fakat Racine'in trajedilerinde, ilahilerinde, Mme de Sévigné'nin mektuplarında, Boileau'da gerçekten var olan ve XVII. yüzyılda pek fark edilmemiş güzellikleri tattırmamız mümkündür.

Özetle, M. Charles Maurras², Criton imzasıyla yazdığı muhteşem incelemelerinde az çok keyfi olan adlandırmaları bu şekilde çoğaltmanın tehlikesi konusunda bizi uyarmış olmasa derdim ki, benim klasik diye adlandıracaklarım, anlaşılmadıkları süre boyunca romantik, realist, dekadın, vs. diye adlandırılmış büyük sanatçılardır.

1 Racine'in *Phèdre*'inin 36. dizesi (yay. haz. n.).

2 Fransız yazarı Charles Maurras (1868-1952) *L'Action Française* gazetesinde yayımladığı edebiyat yazılarında Sokrates'e özgü "Criton" takma adını kullanırdı (yay. haz. n.).

Baudelaire Hakkında^[XI]

Azizim Rivière,

Ne yazık ki ağır bir hastalık size Baudelaire'e ilişkin bırakınız bir inceleme, basit bir makale dahi sunmamı engelliyor. Bu durumda birkaç küçük yorumla yetinmek zorundayız. Baudelaire'i –Alfred de Vigny'yle birlikte– XIX. yüzyılın en büyük şairi olarak gördüğümden, iyice esef ediyorum. En büyük şair derken, XIX. yüzyılın en güzel şiirini seçmemiz gerekse, Baudelaire'in şiirlerini tarayacağımızı söylemek istemiyorum. *Kötülük Çiçekleri*'nde, merhametin bıyık altından güldüğü, sefahatin istavroz çıkardığı, en derin dinbilim hocalığını Şeytan'ın yaptığı o muhteşem ama küstah kitapta “Boaz Uykuda”nın düzeyinde bir şiir bulunabileceğini sanmıyorum. Bu şiirde başından:

Toprak tufan sularıyla ıslaktı hâlâ¹

sonuna:

Bir kıral doğuyor, bir tanrı ölüyordu²

koskoca bir tarihî ve jeolojik çağ betimlenir.

Bu müthiş Kitabı Mukaddes şiiri (Lucien de Rubempré'nin deyişiyle: “Kitabı Mukaddes mi? dedi Fifine hayretler içinde”) katiyen kuru bir tarih değildir; Boaz'da cisimleşen Victor Hugo şahsiyeti onu her an canlandırır. Şair kadınların gençlerden çok ona baktıklarını söylerken amacı yakın zamanda aşkta kazanılan başarıları hatırlatmak ya da yenilerine zemin hazırlamaktır. Kadınları eğer zevk sahibi iseler bir haytayı değil, yaşlı ozanı seveceklerine ikna etmeye çalışır. Bütün bunlar son derece serbest ve soylu bir

1 Victor Hugo, “Boaz Uykuda”, çev. Orhan Veli, *Çeviri Şiirler*, YKY, 2003 (bu yazıda şiirlerin ve yazıların Türkçeleriyle ilgili dipnotlar çevirmene aittir).

2 “Boaz Uykuda”, agy.

sözdizimle ifade edilir. Genç adamın gözleriyle yaşlıninkilerin karşılaştırıldığı (doğal olarak yaşlının tercih edildiği) en ünlü dizeler bir yana, Hugo şu beyitte mantığın kurallarını şiir kurallarına tabi kılmak için onları ne büyük bir ustalıkla kullanır:

*O ki aslına dönmekte olan kişidir,
Geçer yalan dünyadan ebedi dünyaya...³*

Düzyazıda cümle “yalan dünyadan” diye başlardı kuşkusuz. Son derece sıradan bir cümleyi:

“Mahsustan düşürün de toptasınlar” derdi⁴

dörtlüğün sonuna atar korkmadan ve böylece onu soylulaştırır.

Kişisel izlenimler, yaşanmış anlar bu muazzam tarihî şiiri sürekli destekler. Hayran olunacak dizelerin kaynağını Kitabı Mukaddes'te değil, hiç kuşkusuz Victor Hugo'nun yaşadığı bir izlenimde aramak gerekir:

*Genç olsam neyse, çünkü insan genç oldu mu
Gecedен sıyrılan gün zaferle doludur.⁵*

En bölünmez düşünceler zorunlu olarak kaynaşmış halde aktarılır:

*Yıllarca koynumda yatan kadın, ey Tanrım
Benim evimdeydi senin evine gitti;
Gitti ama gene beraber sayılırım;
O yarı canlı, bense yarı ölü şimdi.⁶*

Sözdizim en basit dizelerde bile asaletinden bir şey kaybetmez:

*Ne Boaz'ın bu kadından haberi vardı,
Ne de Rut biliyordu Allah'ın emrini.^{7,8}*

3 “Boaz Uykuda”, agy.

4 “Boaz Uykuda”, agy.

5 “Boaz Uykuda”, agy.

6 “Boaz Uykuda”, agy.

7 *Yazarın notu:* Léon Daudet'nin kısa süre önce yayımladığı, hakkıyla büyük sükse yapan, son derece kapsamlı ve eğlenceli incelemelerine burada kasten değinmiyorum. Burada Victor Hugo'nun gerçekten Boaz olmaması değil, olduğunu zannetmesi ya da zannettirmeye çalışması önemlidir.

8 “Boaz Uykuda”, agy.

Bunu izleyen dizelerde ise, l'lerin tekrarıyla akışkan bir hafiflik izlenimi yaratılması ne müthiş bir ustalıktır:

*Bu fısıltı dalgası Galgala şehrini.*⁹

Alfred de Vigny de aynı yolu izlemiştir: Bir diğer Kitabı Mukaddes olayına yoğun bir canlılık kazandırmak için bizzat Samson'da cisimleşmiş ("La Colère de Samson") ve Madame Dorval'in kimi kadınlarla dostluğunu kıskandığı için şu dizeyi yazmıştır:

Kadın Gomorra'ya sahip olacak, erkek Sodom'a.

Ne var ki Hugo, müthiş dinginliği sayesinde "Boaz Uykuda"yı sonundaki pastoral imgeye kadar ilerletir:

*Hangi Tanrı, ebedi yazın hasadında,
Giderken fırlatmış atmıştı bu altından
Orağı bu yıldız dolu gök tarlasına?*¹⁰

Şiirin ihtişamlı akışını sağlayan bu dinginlik, Alfred de Vigny'nin şiirindeki olağanüstü gerginliğe yaklaşamaz. Vigny sakin şiirlerinde de esrarını korur; sükûnetinin ve kelimelere sığmayan güzelliğinin kaynağını anlayamayız. Victor Hugo yapılması gereken şeyi daima harika biçimde yapar; hilal imgesi ancak bu kadar sarıh olabilir; havadaki en ufak hareket bile, az önce gördüğümüz gibi hayran olunacak şekilde aktarılmıştır. Ama burada da yapılaş süreci –elle tutulamayanın yapılaş bile– görünürdür. Dolayısıyla en esrareniz olması gereken anda herhangi bir esrar izlenimi yoktur. Buna karşılık, şu esrareniz dizelerin (Alfred de Vigny'nin "Çoban Evi"nden rasgele alınmış şu dört dizenin) yapılaşını anlamak mümkün müdür:

*Eğilmiş başının salıntılarında
Ve sevdalı, acılı saf tebessümünde*

ya da

*Pınar başındaki Diana misali ağladığın
Suskun, badireli aşkının ardından.*

9 "Boaz Uykuda", agy.

10 "Boaz Uykuda", agy.

Baudelaire'in "Balkon"undaki birçok dize de bu esrar izlenimini uyandırır. Ama Baudelaire'de esas çarpıcı olan bu değildir. *Kötülük Çiçekleri* gibi bir kitabın yanında Hugo'nun devasa eseri nasıl da gevşek, belirsiz, vurgusuz kalır! Hugo durmaksızın ölümden söz etmiştir, ama yemeğe ve hazza düşkün birinin kayıtsızlığıyla. Heyhat, belki de gerçek ıstırapın içinde bu bilince, şeytani şiirlerde bu dinsel vurgulara sahip olabilmek için Baudelaire gibi ölümü içinde ve yakınında taşımak, söz yitimi tehdidi altında olmak gerekir:

Avcıya emeğini öder her av hayvanı...

*Şaşırtan riyakârlar, marifet sayın bari,
Ustayla alay edip onu dolandırmayı,
Ödülü hak sayarak hem Cennet'e gitmeyi,
Hem de zengin olmayı?*¹¹

Belki de Victor Hugo'nun asla bulamayacağı ölüme ilişkin o hari-kulade dizeyi yazabilmek için öncesindeki ölümcül yorgunlukları hissetmek gerekir:

*Yoksullara, çıplaklara o dōşek serer.*¹²

Bunu yazan kişi dōşeginin serilmesi için ölümcül bir ihtiyacı henüz duymamışsa, ona böyle bir dizeyi yazdıran, bilinçdışının bir "öngörüsü", kaderin önsezisidir. Dolayısıyla *Eupalinos*'un hayran olunacak bir pasajında (bir sanatçı tarafından kasten yapılmış bir büstle denizlerin çağlar boyunca bilmeden bir kayaya oyduğu büstü karşılaştırarak) Sokrates'e şu sözleri söyleten Paul Valéry'nin fikrine katılmakla yetinmeyeceğim: "Bir düşüncenin aydınlattığı edimler," der Valéry, Sokrates adını kullanarak, "doğanın akışını kısaltır; ve hiç korkmadan söyleyebiliriz ki bir sanatçı bin yüzyıla, yüz bin yüzyıla, hatta daha fazlasına bedeldir."¹³ Ama ben Valéry'ye şöyle cevap vereceğim: "Bu uyumlu ya da akli başında sanatçılar doğanın kör çabasına kıyasla bin yüzyılı temsil ediyorsa,

11 Charles Baudelaire, "Beklenmedik", çev. Ahmet Necdet, *Kötülük Çiçekleri*, Adam Yayınları, 2001.

12 Charles Baudelaire, "Yoksulların Ölümü", çev. Sait Maden, *Kötülük Çiçekleri*, Çekirdek Yayınları, 2005.

13 Paul Valéry, *Eupalinos ve Öteki Söyleşimler*, çev. Tahsin Yücel, YKY, 1993.

onlar da, örneğin bir Voltaire, bir hastaya, bir Baudelaire'e, hele hele bir Dostoyevski'ye kıyasla sınırsız bir zaman teşkil etmezler; bu hastalar, otuz yılda, sara krizleri, vs. arasında, sağlığı yerinde bin sanatçının bir paragrafını yazamayacağı bütün eserleri yaratırlar.”

Yoksullara ilişkin dizeyi alıntıladığımız sırada Sokrates'le Valéry sözümüzü böldü. Hiç kimse yoksullardan “züppe” Baudelaire kadar gerçek bir sevgiyle söz etmemiştir. Sağlıklı bir alkol karşıtlığı, şarabın övülmesini tasvip edemez:

*Kavuşturup oğlunu gücüne, renklerine,
Güreşçilerin kaslarını sağlamlaştıran
Yağ olacağım yaşamın o körpe erine.¹⁴*

Şair cevaben konuşanın kendisi değil, şarap olduğunu söyleyebilir. Her hâlükârda, bu ne harika şiirdir! Ne müthiş üsluptur (“*mezar ve mahzenler*”)! Ne insani bir içtenliktir, bağ tablosu taslağıdır! Şair çoğu kez bu halk damarına döner. Halk konserlerine ilişkin enfes dizeleri hepimiz biliriz:

*...zengin bir bando konserini,
Askerlerin kimi kez dolduğu bahçemizde,
Ve altın akşamlarda, insanın gönendiği,
Onlar yigittik döker kentlilerin kalbine.¹⁵*

Bunun ötesine geçmek imkânsız gibi görünüyor. Oysa Baudelaire “Lanetlenmişler”e ilişkin, seçilmişlerin tuhaf mutluluğuyla noktaladığı kasvetli şiirinin beklenmedik finalinde bu izlenimi bir ton yukarıya taşıyabilmiş, ona mistik bir anlam katabilmiştir:

*Yükselir öylesine hoş bir [trompet] sesi,
Kutsal bağ bozumunun tören akşamlarından,
Süzülür içlerine, kendinden geçer gibi
Övgülerle şakiyan.¹⁶*

Burada, aylak Parisli şairin izlenimlerine ateşli Wagner hayranının hatırasının eklendiğini düşünebiliriz. Wagner'in dehasını inkâr eden günümüzün genç müzisyenleri haklı olsa bile (ki sanmıyo-

14 Charles Baudelaire, “Şarabın Ruhı”, çev. Sait Maden, *agy*.

15 Charles Baudelaire, “Küçük Kocakarılar”, çev. Ahmet Necdet, *agy*.

16 Charles Baudelaire, “Beklenmedik”, çev. Ahmet Necdet, *agy*.

rum), bu dizeler, bir yazarın farklı bir sanat dalındaki bir esere ilişkin hükümlerinin nesnel doğruluğunun önem taşımadığını ve hayranlığının, yanlış bile olsa, ona yararlı hülyalar esinlediğini kanıtlardı. Ben Wagner hayranı olarak, çocukluğumun Lamoureux Konserleri'nde, *Tristan ve Usta Şarkıcılar* gibi şaheserlerle sınırlı olması gereken heyecanın hiç ayrım gözetmeden, *Tannhäuser*'den yıldızla romans ya da Elisabeth'in duası gibi sıradan parçalarda yaşandığını hatırlıyorum. Müzik açısından yanılmadığımı farzederek (ki yanılmış da olabilirim), eminim heyecanın büyük kısmı bana değil, etrafımdaki liselilere aitti; sürekli hararetle alkışlıyor, çılgınlar gibi, siyasetçiler gibi bağırarak tezahürat yapıyorlardı; evlerine dönerken gözlerinin önünde yıldızlı bir gece canlanıyordu muhtemelen; bestecisi o sırada itibar gören Wagner değil, gözden düşmüş Gounod olsaydı, zavallı romans onlara bu görüntüyü esinleyemeyecekti.

O zamandan beri durum biraz değişti. Müzik menülerinde sadece Fransa ve müttefiklerine ait eserler bulunması zorunluluğu, *Faust*'la *Romeo*'yu¹⁷ tozların arasından çıkardı. Bu durumda aşçı, milliyetçi hekimin yasaklarına uymak mecburiyetindedir. Tatlıların adı da, sokak adları da değişir. Büyük metafizikçiler, Leibniz, Kant, Hegel ve daha nice nefret edilen adı bir kez bile anmadan bir dünya felsefe tarihi yazabildi. Yine de kalan bazı boşluklar, Victor Cousin tarafından yetersiz biçimde dolduruldu.

Baudelaire görece kısa şiirlerde (benim gözümde şaheser *Pipo*'dur) eşsizdir. Uzun şiirler, "Yolculuk" bile:

*Kendini resimlere, haritalara vermiş
Çocuğa evren doyma bilmezliği kadardır.
Lamba ışıklarında, ah! yeryüzü ne geniş!
Anıların gözünde yeryüzü nasıl dardır!*¹⁸

(Jacques Boulenger, kuşağının en iyi eleştirmeni, eleştirmenden çok öte olduğu halde, Baudelaire'in şiirinin düşünmeden yoksun olduğunu söyleme cüretini gösterir!) bu kadar güzel başlayan harikulade *Yolculuk* bile, devamında retorikle desteklenir. Ve nice

17 Fransız bestecisi Charles Gounod'nun (1818-1893) *Faust* ile *Romeo ve Jülyet* adlı operaları (yay. haz. n.).

18 Charles Baudelaire, "Yolculuk", çev. Sait Maden, *agy*.

büyük şiir gibi, *Andromakhe*, sizi *düşlüyorum*¹⁹ gibi, çark eder, ne-redeyse şapa oturur.

Yolculuk,
*Bilinmez dibinde bulmak için yeniyi.*²⁰

dizesiyle, *Andromakhe* ise

*Tutsak ve mağlupları!... ve daha nicesini!*²¹

dizesiyle biter. Bu basit sonlar belki de kasıtlıdır. Her şeye rağmen bir kırılmışlık, bir soluk yetmezliği sezilir sanki.

Oysa bir şiirin ortasında bile yenilenme duygusuna başka hiç-bir şair (bu kadar) sahip değildir. Bu bazen ani bir ton değişikliği-dir. Daha önce de sözünü ettiğimiz şeytani *Harpagon bakarak can çekişen babasına*²² şiiri *Yükselir öylesine hoş bir borazan sesi...* kıtasıyla noktalanır. Daha çarpıcı (ve M. Fauré'nin bir ezgisinde hayran olunacak şekilde tercüme ettiği) bir örnek, *Soğuk karanlıklara geldi karışma günü*²³ dizesiyle başlayan ve ansızın, herhangi bir geçiş olmaksızın, bambaşka bir tonda, kitapta bile doğal olarak şarkı gibi okunan şu dizelerle devam eder:

*Ah o yeşil ışıyla uzun gözleriniz,*²⁴

Bazen de şiir belirgin bir eylemle bölünür. Baudelaire, *Yüreğim yıkık bir saray...* der demez, ansızın, kelimelere dökülmeden, arzu tekrar onu ele geçirir, kadın onu bir kez daha hazza zorlar ve hem anında sunulan hazlarla sarhoş, hem de yarının yorgunluğunu düşünen şair haykırır:

Bir koku yüzüyor çıplak göğsünüzü saran!...

Gönüller kırıbaçı, ey Güzel, istediğin bu!

Şenlikler gibi parlayan ateş gözlerinle

*Yak hayvanlardan kalma bu artığı, temizle!*²⁵

19 Charles Baudelaire, "Kuğu", çev. Ahmet Necdet, agy.

20 Charles Baudelaire, "Yolculuk", çev. Sait Maden, agy.

21 Charles Baudelaire, "Kuğu", çev. Ahmet Necdet, agy.

22 Charles Baudelaire, "Beklenmedik", çev. Ahmet Necdet, agy.

23 Charles Baudelaire, "Güz Şarkısı", çev. Sait Maden, agy.

24 Charles Baudelaire, "Güz Şarkısı", çev. Sait Maden, agy.

25 Charles Baudelaire, "Konuşma", çev. Sait Maden, agy.

İstisnai olarak bazı uzun şiirler, örneğin bu nedenle Victor Hugo'ya ithaf edildiğini düşündüğüm “Küçük Kocakarılar” sonuna kadar bir değişiklik olmadan devam eder. Ama bu özellikle güzel şiir, acı bir gaddarlık izlenimi uyandırır. Prensip olarak hem acıyı anlayıp hem iyi kalpli olmamak mümkünse de, söz konusu zavallılara alaya bürünen bir acımayla yaklaşan Baudelaire'in onlara gaddarca davrandığı kanısında değilim. Hissettiği merhameti göstermek istemediğinden, böyle bir görüntünün *niteliğini* ayırtırmakla yetiniyordu; öyle ki, kimi dizeler korkunç ve fesat bir güzelliktedir:

Veya oynarlar zorla, zavallı çingiraklar

*Gizli zevkler tadarım haberiniz olmadan.*²⁶

Her şeyden önemlisi de, kanımca Baudelaire'in şiiri o kadar güçlü, o kadar zinde, o kadar güzeldi ki, şair fark etmeden ölçüyü kaçıırıyordu. O zavallı ihtiyarcıklarla ilgili, Fransızcada bugüne kadar görülmüş en güçlü kuvvetli dizeleri yazarken, bir ayağı çukurdaki kadınlara işkence etmemek için sözlerini yumuşatmayı akıl edemiyordu; tıpkı Beethoven'ın, *Korolu Senfoni*'yi bestelerken bütün notaların insan gırtlığına uygun, insan kulağı tarafından işitilebilir olmadığını, seslendirildiğinde daima detone izlenimi uyandıracığını sağırlığından ötürü anlayamadığı gibi. Benim için Beethoven'ın son dörtlülerinin baş döndüren büyüsunü oluşturan tuhaflık, kimilerinin aynı dörtlüleri dinlerken, ilahi esrarını sevmelerine rağmen dişlerini gıcırdatmalarına, ancak piyanoya uyarlanmış yorumları dinleyebilmelerine yol açar. Bu ihtiyarcıkların, ‘sonsuzluğa layık insan muşmulaları’nın barındırdığı ıstırapı ortaya çıkarmak bize düşer. Şair bu ıstırapı ifade etmek yerine onunla bize işkence eder. Kendisi ise, Leonardo da Vinci'nin karikatürleriyle kıyaslanabilecek dâhiyane bir yaşlı kadın karikatürleri ya da benzersiz ama acımasız yücelikte bir portreler dizisi bırakır geriye:

O, hâlâ dimdik, mağrur ve her kurala uyar

Ve iştahla içerdi bu savaş şarkısını,

Bazan gözünü açıp bir kartal gözü kadar;

*Mermer alnı defne taç için yaratılmıştı.*²⁷

26 Charles Baudelaire, “Küçük Kocakarılar”, çev. Ahmet Necdet, agy.

27 Charles Baudelaire, “Küçük Kocakarılar”, çev. Ahmet Necdet, agy.

“Küçük Kocakarılar” şiiri, Baudelaire’in antik çağ bilgisini sergilediği şiirlerdendir. Elektra’nın öyküsünün tıpkı Racine’in bir önsözünde değinebileceği şekilde aktarıldığı “Yolculuk” şiiri de keza. Aradaki fark, klasiklerin önsözlerinde bu değinmelerin genellikle bir siteme karşı savunma olarak kaleme alınmasıdır. *Phèdre*’in (*Phaidra*) önsözünde antik çağın tamamının yaptığı tanıklık karşısında gülümsemekten kendimizi alamayız: Racine’in bütün trajedileri arasında, “faziletin en fazla öne çıkarıldığı trajedi budur; en ufak kabahatler sertçe cezalandırılır. Suç düşüncesi suçun kendisi kadar dehşet uyandırır; aşk zaafı gerçek zaafı olarak görülür, ahlaksızlık nefret edilesi bir sapıklık olarak gösterilir”. Ve Racine, o maharetli adam, yargıçlarının Aristoteles’le Sokrates olmadığına hayıflanır; onlar tiyatrosunun bir okul olduğunu ve faziletin bu okulda filozofların okullarındaki kadar iyi öğretildiğini takdir edebilirlerdi. Okura hitaben yazdığı ilk şiirde Baudelaire daha samimidir belki de: *İkiyüzlü okur, – benzerim, – kardeşim, sen!*²⁸ Aradaki zaman farkını göz önüne alırsak, *Phaidra* kadar Baudelaire’e yakışır bir eser, *Kötülük Çiçekleri* kadar da Racine’e, hatta Malherbe’e yakışır bir eser yoktur. Hatta zaman farkından söz edilmeyebilir, bu fark Baudelaire’in klasikler gibi yazmasına engel olmamıştır:

*Şurası gerçek ki, Tanrı’m, onurumuzdan
Verebildiğimiz en iyi kanıt...²⁹*

Ver de bana, Tanrım! bakma yürekliliği...³⁰

*Hurdaya çıkmış silah gibi, mağlup kolları,
Yansıtıyordu narin güzelliğini hepten.³¹*

Bu son dizelerde sözü edilen kadının, az önce başka bir kadının okşayışlarından bitkin düştüğünü biliyoruz. Ama Neron’un karşısındaki Iuni’yi tasvir etmesi gerekse, Racine ondan farklı şekilde mi söz ederdi? Baudelaire (yine iki kadına ilişkin şiirlerden birinde) Horatius’tan esinlenmek istediye, onu aşmıştır. *Animae dimidi-*

28 Charles Baudelaire, “Okur”a, çev. Sait Maden, agy.

29 Charles Baudelaire, “Fenerler”, çev. Sait Maden, agy.

30 Charles Baudelaire, “Kiter’e Bir Yolculuk”, çev. Sait Maden, agy.

31 Charles Baudelaire, “Cehennemlik Kadınlar”, çev. Ahmet Necdet, agy.

*um meae*³² diyeceğine –ki bana kalırsa aklından geçmemiş olması imkânsızdır– *bütünü, yarımum*³³ demiştir. Esasen şunu kabul etmek gerekir ki Victor Hugo antik çağdan alıntı yapmak istediğinde bunu bir dâhinin mutlak özgürlüğüyle, egemen pençesiyle yapardı (örneğin *ne uğursuz kuşların münasebetsizliği* diye biten enfes şiirde alıntının aslı *importunaeque volucres*'tir).

Baudelaire'in klasisizminden tamamen gerçeğe bağlı kalarak, işgüzarlık yapıp şairin niyetini yanlış yorumlamamaya özen göstererek söz ediyorum. Dostlarımdan birinin, *Uslansana, Acım benim, dinlenip dursana artık*³⁴ dizesinin, *Le Cid*'deki *Ağlayın, ağlayın gözlerim, eriyip su olun*³⁵ dizesinden farksız olduğunu iddia etmesini ise fazlasıyla işgüzarca ve Baudelaire gerçeğine aykırı buluyorum. Yine *Le Cid*'de, prensesin soyluluğuna ilişkin dizelerini daha uygun bulmam bir yana, böyle bir paralellik bana tamamen ilgisiz geliyor. Baudelaire'in acısına söyledikleri, esasen Corneille'deki çıkışlarla tamamen alakasızdır. Baudelaire'inki, çok ağlamaktan titreyen birinin ölçülü, ürpertili sesidir.

Değindiğimiz bu duygular, ısırap, ölüm, mütevazı kardeşlik duyguları sayesinde Baudelaire halkın ve gelecek nesillerin gözünde onlardan en iyi söz etmiş şairdir (Victor Hugo ise en çok söz etmiş olandır). Hugo'nun büyük harfleri, Tanrı'yla diyalogları, onca tantana, zavallı Baudelaire'in yüreğiyle bedeninin acılı mahremiyetinde bulduklarına ulaşamaz. Zaten Baudelaire'in ilhamı Hugo'nun ilhamına hiçbir şey borçlu değildir. Bir katedral ressamı olabilecek kişi sahte ortaçağcı Hugo değil, iffetsiz sofu, vicdan uzmanı, diz çökmüş, yüzü çarpılmış, lanetli Baudelaire'dir.

Ölümü ve halkı son derece farklı tınılarda yorumlasalar ve Baudelaire'in telleri çok daha gergin, daha çınlamalı olsa bile, aşkın tasvirinde Baudelaire'in Hugo'yu aştığını söyleyemem;

...bu yüceden yüce, bitimsiz bir şükranın
Gözkapağından çıkan uzun âhiydi sanki...³⁶

32 “Ruhumun yarısı” anlamında Latince deyiş (ç. n.).

33 Charles Baudelaire, “Cehennemlik Kadınlar”, çev. Ahmet Necdet, agy.

34 Charles Baudelaire, “İçe Kapanış”, çev. Sait Maden, agy.

35 Pierre Corneille'in (1606-1684) *Le Cid*'inden, Perde III, Sahne III, dize 799 (yay. haz. n.).

36 Charles Baudelaire, “Cehennemlik Kadınlar”, çev. Ahmet Necdet, agy.

ile kıyasladığımda, Hugo'nun şu dizelerini tercih ediyorum:

*O ulvî bakışla baktı bana
Mağlup güzellikten artakalan bakışla...*

Zaten Hugo'nun gözünde aşkla Baudelaire'in gözünde aşk, birbirinden çok farklıdır. Baudelaire'in ilhamının kaynağı kesinlikle başka bir şairde bulunamaz. Baudelaire'in dünyası sadece tek tük önemli günlerin görüldüğü tuhaf bir zaman kesitidir; "eğer bir akşam" türünden ifadelerle sık sık rastlanması da bu şekilde açıklanabilir. Baudelaire'in mobilyalarına gelince, kuşkusuz çağının mobilyalarıydılar ve "konak"larında en ufak bir zevksizliğe tahammülü olmayan son yirmi yılın şık hanımlarının ondan ders alması gerekirdi. Elde etmek için onca çaba harcadıkları sözde üslup saflığına bakıp düşünsünler ki sırf açılır kapanır "perdeli" yataklar ("Cehennemlik Kadınlar"), kış bahçesine benzer salonlar ("Öldürülmüş Bir Kadın"), "hafif kokularla dolu yataklar, bir mezar kadar derin divanlar", çiçekli raflar, fazla uzun süre yanmayan, sonunda insanı kömür aleviyle aydınlanmak zorunda bırakan lambalar ("Cehennemlik Kadınlar") tasvir ederek şairlerin en büyüğü ve en sanatçısı olunabilmiştir. Bu Baudelaire dünyası zaman zaman denizden bir esintiyle ıslanır, büyülenir; kâh hatıralarla ("Saçlar", vs.), kâh Baudelaire'de sık sık görülen, *hiç bilinmedik Göklere açılan*³⁷ kapılar ("Yoksulların Ölümü") ya da *deniz güneşleriyle bin ateşe boyanan*³⁸ ("Önceki Hayat") revaklar sayesinde doğrudan. Baudelaire için aşkın Hugo'ya göre aşktan çok farklı olduğunu söylüyorduk. Baudelaire'de aşk kendine has özelliklere sahiptir ve açıkça belirtildiği şekliyle kadında her şeyden önce saçlara, ayaklara ve dizlere önem verir:

*Ey omuza düşen saç kıvrılıp ince ince...
Karanlıklar bayrağı siz mavi saçlar, gergin
("Saçlar").*³⁹

*Ayakların uyurdu ellerimde kardeşçe.
("Balkon").*⁴⁰

37 Çev. Sait Maden, *agy*.

38 Çev. Ahmet Necdet, *agy*.

39 Çev. Sait Maden, *agy*.

40 Çev. Sait Maden, *agy*.

*Siyah saçlarına dek narin ayaklarından
Bir hazine sererdim derin okşayışlardan.*⁴¹

Elbette ayaklarla saçlar arasında bütün vücut vardır. Yine de *Kötülük Çiçekleri*'ndeki ısrarını görüncü Baudelaire'in dizlerde uzun süre oyalandığını düşünebiliriz:

Ah! bırakın, başımı koyup dizlerinize...
(“Güz Şarkısı”)⁴²

Der bir kadın, ki dizini öpmüştük bir zaman.
(“Yolculuk”)⁴³

Her şeye rağmen derin okşayışlar hazinesini bu şekilde göz önüne sermek biraz tuhaftır. Şairin söylenmemesi gerektiğini düşündüğü, ancak zaman zaman ima ettiği şeyleri söylemesek de Baudelaire'de aşka dönmemiz gerekir. *Kötülük Çiçekleri* yayımlandığında, Sainte-Beuve saf saf Baudelaire'e, bir araya geldiklerinde bu şiirlerin “bambaşka bir etki” yarattığını yazmıştı. *Pazartesi Konuşmaları* eleştirmenine olumlu gibi gelen bu etki, *Kötülük Çiçekleri*'nin sadece ayıklanıp temizlenmiş baskısını tanıyanlara, örneğin bütün yaşitlarına korkutucu ve görkemli gelir. Elbette Baudelaire'in “Cehennemlik Kadınlar”ını biliyorduk, okumuştuk. Ama onun yalnızca yasaklanmış değil, aynı zamanda farklı bir eser olduğunu düşünüyorduk. Baudelaire dışında birçok şairin de gizli yayınları olmuştu. Verlaine'in *Erkekler ve Kadınlar* adlı, “Cehennemlik Kadınlar” ne kadar güzelse o kadar kötü olan kitaplarını okumayan kalmamıştır. Lise öğrencileri Alfred de Musset'ye ait oldukları zannıyla pornografik eserleri elden ele geçirir; o zamandan bu yana doğruluğunu araştırmak aklıma hiç gelmedi. “Cehennemlik Kadınlar” için durum çok farklıdır. Bilmeyenler ilk baskıya sadık bir Baudelaire'i (örneğin M. Féli Gautier'nin *Baudelaire*'i) açıklarında, en açık saçık, en çığ, kadınlar arası aşklara dair şiirlerin de kitapta bulunduğunu ve büyük şairin dâhiyane masumiyetiyle “Delphine” gibi bir şiire kitabında “Yolculuk” kadar değer vermiş

41 Charles Baudelaire, “Korkunç Bir Yahudinin Koynundayken Bir Gece”, çev. Ahmet Necdet, agy.

42 Çev. Sait Maden, agy.

43 Çev. Sait Maden, agy.

olduğunu görünce afallarlar. Bir zamanlar Anatole France'ın ağzından duyduğum değerlendirmeye, yani Baudelaire'in yazdığı en güzel şiirler olduğuna tam anlamıyla katıldığımı söyleyemem. Aralarında harikulade olanlar vardır, ama bazıları da

Varsın koca Eflatun çatsın kaşını, bırak;⁴⁴

türünden dizeler yüzünden sinir bozucudur.

André Chénier, Homeros'un üç bin yıl sonra hâlâ genç olduğunu söyler. Eflatun ise ondan da gençtir. Bu dize cahil bir öğrencinin kaleminden çıkmış gibidir – üstelik Baudelaire felsefeye yatkın bir zihne sahip olduğu ve biçimi içerikten rahatlıkla ayırt edebildiği için iyice şaşırtıcıdır.

Sizi öper gibi yiyen kurtçuğa, canım!

O zaman şunu söyleyin:

Tanrısal özünü, biçimini sakladım

Dağılan sevgilerimin!⁴⁵

Ya da

De, pis ceset...

Kocan gezer dünyayı, bekler ölmez şeklin...⁴⁶

Ve ne yazık ki, kırgınlığımızı bundan sonraki dizelerde, bugüne dek yazılmış en güzel dizelerde giderme fırsatını daha henüz bulmuşken, Baudelaire'in benimsediği şiirsel biçim beş dize sonra bizi *Varsın koca Eflatun çatsın kaşını, bırak* dizesine götürür. Bu biçimin en güzel etkisini “Balkon”da görürüz:

Işıyan akşamlarda kömür alevlerinden⁴⁷

Esasen bu dizeye “Mücevherler”deki şu bölümü tercih ederim:

Ve lamba tükenmeye boyun eğdiği vakit,

Odayı kaplıyordu bir ocağın alevi,

Ki onun ateş kusan her nefes alışında,

Kana bulanıyordu amber renkli bu deri!⁴⁸

44 Charles Baudelaire, “Lesbos”, çev. Sait Maden, agy.

45 Charles Baudelaire, “Bir Leş”, çev. Sait Maden, agy.

46 Charles Baudelaire, “Öldürülmüş Bir Kadın”, çev. Sait Maden, agy.

47 Çev. Sait Maden, agy.

48 Çev. Ahmet Necdet, agy.

Ne var ki lanetlenen şiirlerde bu biçim yorucu ve anlamsızdır. İlk dizede

Bilmek için, uysal mı deniz, değil mi yoksa

demişken, beşinci dizede

Bilmek için, uysal mı deniz, değil mi yoksa

diye tekrarlananın ne anlamı vardır? Buna rağmen bu muhteşem şiirler diğerlerine eklendiğinde, Sainte-Beuve'ün ne kadar isabetli bir yorum yaptığını bilmeden dediği gibi, bambaşka bir etki yaratıyorlar.⁴⁹ Kitabın en yüce şiirleri arasında yerlerini alıyorlar; tıpkı fırtınalı gecelerin ardından haşmetle kabaran ve araya serpiştirilmiş doruklarıyla devasa deniz tablosunu genişleten yüksek billur dalgalar gibi. Bu şiirlerin kitapta diğerleriyle yan yana yer almakla kalmayıp Baudelaire'in gözünde kitabın esas şiirleri olduklarını, hatta başlangıçta kitaba *Kötülük Çiçekleri* değil, *Lesbiyenler* adını vermeyi düşündüğünü, artık Fransız edebiyat tarihinde yerini almış, çok daha doğru ve genel *Kötülük Çiçekleri* adını Baudelaire'in değil, Babou'nun⁵⁰ bulduğunu öğrenince iyice duygulanıyoruz. Bu ad daha iyi olmakla kalmıyor. Hem lesbiyenlerden daha fazla şeyi kapsıyor, hem de onları dışlamıyor; çünkü Baudelaire'in estetik ve ahlaki anlayışı çerçevesinde, lesbiyenler de temelde kötülük çiçekleridir. Baudelaire nasıl olup da lesbiyenlerle özellikle, harikulade eserinin tamamına onların adını vermek isteyecek kadar ilgilenmiştir? Vigny'nin kadına sinirlenerek onu emzirmenin muammasıyla:

Göğsün sıcaklığını hayal edecek daima,

kendine has fizyolojisiyle:

Kadın, hasta çocuk, on iki kere kirli,

ve psikolojisiyle:

Hep kalbi şüpheli yoldaş,

49 *Yazarın notu:* Sainte-Beuve'ün Baudelaire'le ilgili yaptıkları konusunda daha fazla bir şey söylemeye cesaret edemiyorum; M. Fernand Vandérem'in benden önce davrandığını ve dikkate değer kitapçığında kabul görmüş metinleri çürütülmesi imkânsız şekilde tartışarak korkunç gerçeği ortaya çıkardığını öğrendim.

50 Fransız yazarı ve edebiyat eleştirmeni Hippolyte Babou (1824-1878) (yay. haz. n.).

açıklamasını, aşkta yaşadığı hüsrân ve kıskançlıkla

Kadın Gomorra'ya sahip olacak, erkek Sodom'a

dizesini yazmasını anlayabiliriz.

Ama Vigny hiç değilse iki cinsi barışmaları mümkün olmayan iki düşman gibi birbirinden uzaklaştırır:

Uzaktan uzağa öfkeyle bakışıp

Her biri köşesinde ölecek iki cinsiyet.

Baudelaire'de aynı şey söz konusu değildir katiyen:

Bir beni seçti Lesbos bütün bu yeryüzünde

Serpilen kızlarının gizini övmek için,

Ta çocukken bulundum o kara büyüünde...⁵¹

Kitabımın son bölümlerinde (kısa süre önce basılan ilk *Sodom* cildinde değil) bir hödüğe, Charles Morel'e yüklediğim Sodom'la Gomorra arasındaki bu "irtibat" görevine öyle anlaşıyor ki Baudelaire son derece imtiyazlı bir şekilde kendini "tayin" etmiş (esasen bu rolü üstlenenler genelde hödüklerdir). Baudelaire'in bu rolü niçin seçtiğini, ne şekilde yorumladığını öğrenmek çok ilginç olurdu. Charles Morel'de anlaşılır olan şey, *Kötülük Çiçekleri*'nin yazarında derin bir muammadır.

Bu büyük şairlerden sonra (Baudelaire'de antik kentlerin rolünden ve eserine serpiştirdikleri lal kırmızısından söz etmeye vaktim olmadı), bugün ele almayacağımız Parnasçılar'a ve Sembolizm'e gelene kadar gerçek dâhilerden söz edilemez. Musset her şeye rağmen ikinci sınıf bir şairdir ve hayranları bunu öyle iyi bilir ki, eserlerinin bir bölümünü, diğer bölümle uğraşmaktan usandıklarında ona dönecek olsalar da, daima birkaç yıl dinlendirirler. Şairin temel eğilimi olmasına rağmen, "Geceler" in tımtırlıklı tonundan sıkılıp küçük şiiirlere dönerler:

Daha sıkıcı Milano'dan,

Bari orada iki-üç kere yılda

Cerrito dans eder.

51 Charles Baudelaire, "Lesbos", çev. Sait Maden, *agy*.

Ama aynı şiirde birkaç dize sonra, kalbini bıraktığı Venedik'e dair dizeler hayal kırıklığı yaratır. O zaman da Musset'in zamanında mevsim balolarının nasıl olduğunu anlatan salt belgesel şiirler denir. Bu bit pazarı (M. Taine her ne kadar bu şiirlerin müziğinden, renginden, vs. komik bir heyecanla bahsetmiş olsa da) bir şair yaratmaya yetmez. Bunun üzerine biraz dinlenme fırsatı bulmuş olan "Geceler", "Tanrı Umudu" ve "Rolla"ya dönülür. Sadece "Namouna" gibi enfes şiirler canlı kalır ve yıl boyu çiçek açar.

Çok daha aşağıdaki bir basamakta profilden soylu, bakışı hem ilahları hem atı andıran, ama güçlü kuvvetli bir Pegasus olmayan Sully Prudhomme bulunur. İlk dizelerde hoş bir lirizm sergiler:

*Bir gece dedim yıldızlara:
"Mutlu görünmüyorsunuz."*

Ne yazık ki orada durmaz, sonraki iki dize tam hatırlamadığım, feci bir şeydir:

*Işıltınızla sonsuz karanlıklara
Sancılı bir sevgi saçıyorsunuz.*

Sonra, en sonda, çok hoş iki dize. Bir başka şiirde zarafetle itiraf eder:

*Sevmem yeni evleri
Kayıtsız görünürler*

Heyhat, hemen ardından şöyle bir şey ekler:

*Eskiler dul kadınlar gibi
Hatırlar, gözyaşı döker.*

Bazı Okur'a göndermeler Musset'ninkilerle eşdeğer, daha dalgın, daha düşünceli ve daha duyarlı, kısacası büyüleyicidir. Bütün bunlar yine de Romantizm'i ve Valmore hanımefendiyi çok gerilerde bırakır. Büyük Ustalar'ın geleneğini (Parnasçılık ve Sembolizm öncesinde) bir tek şair, güçsüz biçimde sürdürür: Leconte de Lisle. Elbette dildeki gevşemeye tepki göstermesi yararlı olmuştur. Buna rağmen kendinden öncekilerden pek de farklı olduğunu düşünmek gerekir. Küçük bir oyun, işte iki dize:

Kar huzurla yağıyor çıplak omuzlarına.

ve:

Tepelerin karanlık yamacında yürüyordu şafak lal adımlarla.

Tam Leconte de Lisle'e yakışan ilk dize, Alfred de Musset'nin "Kadeh ve Dudaklar"ından alınma. İkincisiyse, Leconte de Lisle'in belki en büyüleyici şiiri olan "Sarmaşıklı Pınar"dan. Leconte de Lisle dili arındırdı, bütün saçma istiareleri hiç acımadan ayıklayıp attı. Ama kendisi de *rüzgârın kanadı'nı* (üstelik çok başarılı biçimde) kullandı. Başka şiirlerde şunları da: *rüzgârın sevdalı gülüşü, çiyin billur damlaları, toprağın ateşten elbisesi, güneşin kadehi, güneşin külü, düşün uçuşu.*

Onu Musset'nin en güzel şiirlerini alaylı bir bakışla dinlerken gördüm; oysa kendisi de birçok kez daha katı, ama bir o kadar tumturaklı bir Musset'dir. Aradaki benzerlik bazen o kadar inanılmazdır ki, itiraf edeyim,

Ophelia gibi sakın uyumuyordun

dizesinin Leconte de Lisle'e ait olduğundan kuşku duymadığım halde, acaba Musset'nin mi diye hatırlamakta güçlük çekiyorum; Musset'nin bir dizesine o kadar benziyor çünkü. Başkalarının imgelerini kullanmanın yanı sıra, Leconte de Lisle'in kendine has söyleyiş biçimleri de vardı. Hayvanlar her zaman bir şeylerin Reisi, Kralı, Prensiydi, tıpatıp Güney'in *Yazların Kralı* olduğu gibi. Aslan yerine *Gün senin günündür, ey Sennar Kralı, ey Reis!*, kaplan yerine *çizgili Efendi*, kara panter yerine *Java Kraliçesi, siyahi avcı*, jaguar yerine *güzel postlu avcı*, kurt yerine *Harz Beyi*, albatros yerine *Uza-yın Kralı*, köpekbalığı yerine *deniz steplerinin meşum gezgini* derdi. Burada keselim, çünkü daha yılanlar var. Daha sonraki döneminde istiarelerden vazgeçtiği doğrudur; yakından ilişkili olduğu Flaubert gibi o da kelimelerle nesne arasına herhangi bir şeyin girmesini istememiştir. "Magnus'un Tazısı"nda, tazyı Flaubert'in Aziz Julien *Efsanesi*'ni çağrıştıran mükemmel bir aslına benzerlikle tasvir eder:

*Omurga yayı gerilmiş, boğum boğum ayrılmış,
Sivri kafasını patilerinin arasına dayadı.*

Ve baştan sona, onun kadar iyidir. Buna rağmen, kuşkusuz yaşadığı tropikal ülkelerden getirdiği tazelik duygusu, harikulade, yepyeni

şair kaynağı olmasa, Leconte de Lisle'i (Parnasçılık ve Sembolizm öncesinde) yetenek sahibi son şair olarak anmazdık. Bu konuda hiçbir somut bilgi yok elimde, azizim Rivière, size yazmadan önce Leconte de Lisle'in elinden tutmuş olduğu büyük bir şairi, Madame Henri de Régnier'yi ziyaret edecek durumda olmadığımı hayıflanıyorum. Kuşkusuz hatalı olabilecek yorumlarımı isabetli bir sözle düzeltirdi. Ne var ki bugün sadece birlikte, ezberden, yüksek sesle, bir tek kendi eleştirel yetimize güvenerek okumak istedik. Herhangi bir somut bilgimiz olmadan, Leconte de Lisle'in seçkin bazı dizelerinin kendiliğinden zihnimize gelmesine izin verdiğimizde ise, hepsinde sadece güneşin değil, güneşlerin ne büyük bir rol oynadığını görüp şaşırırız. Burada sözünü ettiğim, birçok kez tekrarlanan güneşin külü değil, *saf yılların neşeli güneşleri, artık kül olmuş kısır güneşler, bir daha dönmeyecek nice güneş...tir*. Kuşkusuz bütün bu güneşler peşlerinde antik çağdan pek çok tanrıdoğum öyküsünü de getirirler. Ufuk "ilahi"dir.

*Antik hayat uçsuz bucaksız
Sonu gelmeyen girdabıdır boş görünümlerin.*

Bu güneşleri

Kuran zihin hiçliğe sürükler onları.

Bu öznel idealizm bizi biraz sıkar. Ama onu ayıklayabiliriz. Geriye ışık ve ışığı enfes biçimde telafi eden serinlik kalır. Baudelaire bu tropikal doğayı gayet iyi hatırlıyordu. *Sisin sonsuz duvarı arkasında bile, zenci kız aracılığıyla muhteşem Afrika'nın kaybolmuş ceviz ağaçlarını*⁵² anıyordu. Ama o bu doğayı sadece gemiden görmüş gibidir. Leconte de Lisle ise orada yaşamış, her saatini yakalayıp tadını çıkarmıştır. Pınarlardan söz ederken, filizlenme, dolaşım, süzme gibi kelimeleri hatiplik olsun diye kullanmadığını açıkça hissederiz; basit çakıl kelimesini bile tesadüfen kullanmamıştır. Şairin neredeyse sadece kendine ayrılmış bir mekân olan Sarmaşıklı Pınar'a sığınışı büyüleyicidir:

*Pek az konuk görmüş ilk günden beri.
Çıkamaz yamaçlardan yukarı denizin sesi*

52 Charles Baudelaire, "Kuğu", çev. Ahmet Necdet, agy.

*Ne de insan nidası; unutabilir kişi...
Ani korolar, sonsuz şarkılar.*

Orada hava öyle tatlıdır ki, kuşların tüylerini kurutmaya yeter:

*Kıvılcımlarla kaplanmış boydan boya,
Uçardı tüylerini kurutmaya...*

(şiirlerin birinde:

sıcak esintide,

diğerinde:

ılık gökyüzünde).

*Duru gökyüzünde ısı ısı
Mavi bir çatlaktan şöyle bir görünür,
Rodrigues'e, Seylan'a uçan tropik kuşları,
Semada yolunu kaybetmiş bir kar tanesi gibi.*

Gerçekten güzel değil mi, azizim Rivière? Baudelaire'in seviyesinin çok altında olmakla birlikte, onca kötü şiir okuyan günümüz okurlarına bu büyüleyici dizeleri hatırlatmamız gerekmez mi? Fransızlar bir süredir kiliseleri, ülkemizin mimari hazinelerini tanımayı öğreniyor. Öte yandan bir kitabın sayfaları üzerinde yükselen, biçim ve fikir açısından ötekiler kadar zengin diğer bir anıt türünü de unutuşa terk etmesek iyi olur.

MARCEL PROUST

Jacques Rivière'e bu mektubu yazdığım sırada hasta yatağımın yakınında tek bir kitap yoktu. Bu nedenle kimi alıntılarda yapmış olabileceğim, kolaylıkla düzeltilebilecek hataların affedileceğini umuyorum. Hafızamın sayfalarında gezinip dostlarımın zevkini yönlendirmekten başka bir iddiam yoktu. Söylemek istediklerimin olsa olsa yarısını, dolayısıyla kendi kendime söz verdiğimin iki katından epey fazlasını söyledim; daha özlü yazsaydım, bu kadar alıntı tıktırmıyaydım (şu anda hafızamın derinliklerinden çıkıp gelerek adeta kendilerine yer verilmediği

için sitem eden başka, daha çarpıcı alıntılar seçseydim) çok daha kısa bir yazı olacaktı. Ele almadığım yorumlardan biri, bu konuda Sainte-Beuve'ün izinden giderek, sanki bir fiil de tasvir edemezmiş gibi tasvir sıfatı dediğim için beni eleştiren M. Halévy'yi ve bence bir şeyi tasvir etmenin tek yolu olduğunu anlamayan herkesi destekleyen bir yorum. Gerçekten de Baudelaire "Saçlar"da şöyle der:

*Sonsuz bir sıcaklıkla titreşen saf gökleri*⁵³

saçlarla ilgili mensur şiirde ise:

*Ölümsüz sıcaklığın sereserpe yayıldığı...*⁵⁴

Yani aynı derecede güzel iki versiyon vardır, üstelik her ikisinde de sıfat bir fiildir. Şunu da eklemek isterim ki, bunu bana yazan olmadı, Molière'in deyişiyle mantığıma sopayı indiren kendi hafızam oldu. Yaklaşık bir yıl önce M. Halévy'nin alıntılıdığı, benim de gayet iyi bildiğim hoş Sainte-Beuve pasajının çok da olağanüstü bir yanı olmadığını düşünmeye devam ediyorum. Hatta *Pazartesi Konuşmaları* yazarının alıntılıdığı isabetli Vergilius dizeleriyle kendinden geçmenin de yersiz olduğu kanısındayım. Doğal olarak, bunca yıldır panjurları kapalı, sadece elektrikle aydınlanan bir odada yaşamaya mahkûm olduğumdan, Mantovalı bilgenin güzel gezintilerine gıpta ediyorum. Ne var ki hayatının bir bölümünü *Georgica* ve *Bucolica*'yı yazmakla geçiren birinin yağmurlu bir havada gökyüzüne ve bulutların yerleşimine bakmayı hiç akıl etmemesi de biraz tuhaf olurdu. Evet çok hoş, ama basit bir gözlem için tezahürat da yapılmaz. Chateaubriand bulutlar konusunda gözlemiden öte, izlenimlere sahipti ve izlenimlerini dâhice ifade etmişti. Bütün bunlar Vergilius'a olan hayranlığımı katiyen azaltmıyor. Sainte-Beuve'ün makalesi türünden yazıların tehlikesi, bir Georges Sand ya da bir Fromentin'in benzer anlatımlarının "Vergilius'a yaraşır" bulunmasıdır, ki manasız bir yorumdur. Aynı şekilde, günümüzde sadece Voltaire'in kelime hazinesini kullanan yazarlar için de "Voltaire kadar iyi yazıyor," deniyor. Hayır, Voltaire kadar iyi yazmak için, her şeyden önce ondan farklı yazmak gere-

53 Çev. Ahmet Necdet, agy.

54 Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, çev. Erdoğan Alkan, Varlık Yayınları, 2003.

kir. Moréas adının canlandırılmasında bu yanlış anlama da bir ölçüde etkili oldu. Tek örnek de o değil. Kısa süre önce ölen Toulet⁵⁵ de çok konuşuluyor; zaten bütün dostları harika bir insan olduğu konusunda birleşiyor kuşkusuz. Çoğu gayet zarif olan, çeşitli yerlerde alıntılıandığına şahit olduğum tatlı dizeleri bazen gerçek bir belagat sergiliyor. Ama saygıdeğer çalışma arkadaşımız M. Allard⁵⁶ kalkıp pek az eser vermiş olmasını sonsuza dek yaşaması için bir nedene dönüştürüyor. İnsanın bagajı bu kadar hafif olursa diyor (aşağı yukarı), gelecek nesillere de daha kolay sızılır. Bense bu tür argümanlarla her şeyin ileri sürülebileceğini söyleyeceğim. Gelecek nesiller eserlerin niteliğiyle ilgilenir, niceliğiyle değil. Dev boyutlardaki *Kana Düğünü*⁵⁷ ve Saint-Simon'un *Hatırat*'ı da gelecek nesillere kalmıştır, Charles d'Orléans'ın on üç dizelik bir şiiri ve minicik, harika bir Vermeer de. M. Allard'ın yürüttüğü mantık bana aksine Voltaire'in tamamen ters, yanlış, gülünç bir cümlesini hatırlattı; son derece yanlış olmakla birlikte o kadar komik bir cümle ki, harfiyen alıntılایamadığıma hayıflanıyorum: "Dante'nin sonsuzluğa kalacağı kesin: Çok az okunuyor."

55 Fransız şairi ve romancısı Paul-Jean Toulet (1867-1920) (yay. haz. n.).

56 Fransız şairi, edebiyat eleştirmeni ve La Nouvelle Revue française Yayınları'nın editörü Roger Allard (1885-1961). Proust, dostu Jacques Rivière'e gönderdiği mektuplarda Allard'ın kendisine pek sevgiyle yaklaşmamasından yakınır. Aralarında ancak 1922 yılında bir uzlaşma sağlandığı sanılmaktadır. Proust'un Allard'la ilgili sözleri için bkz. Proust, *Correspondance*, s. 296, 299, 303, 322 (yay. haz. n.).

57 İtalyan ressamı Paolo Veronese'nin (1528-1588) tablosu (yay. haz. n.).

Dostoyevski^[xii]

Dostoyevski tutukluluk hayatının en korkunç zorlukları arasında dört yıl boyunca yalnız kalamamış olmayı da sayar. Oysa, insan etrafında her an birileri olsa bile kendini tecrit edebilir, soyutlayabilir. Bu herkes için mümkündür, herkesten çok Dostoyevski için mümkün olması gerekirmiş gibi geliyor insana; olağanüstü imgelem gücüyle çevresindeki her şeyi bertaraf etmeyi gayet iyi biliyordu mutlaka. Ne olursa olsun, hiç değilse dışımızda kalan, zihnin çalışmasını aksatsa da engelleyemeyen insanların varlığına kıyasla kendimizden uzaklaştırması daha zor varlıklar mevcuttur. Bunlar içsel varlıklardır. İçinde bir hastalığı barındıran, aynı şekilde dört yıl (çoğu kez çok daha uzun süre) boyunca korkunç acılar çeken, hiç düşmeyen bir ateşin yarattığı sersemletici rahatsızlığı sürekli yaşayan, ancak büyük bir çaba göstererek yatakta doğrulabilecek hale gelen bir adamın, hastalığının sıkıntısını her an çeken bir adamın yalnız kalması, diğer tutukluların arasındaki Dostoyevski'nin yalnız kalmasından çok daha zordur; zaten Dostoyevski öteki tutuklularla, onlar da Dostoyevski'yle ilgilenmiyordu. Oysa ateş ve hastalık insanı kendileriyle ilgilenmeye mecbur eder.

Büyük ihtimalle kürek cezası Dostoyevski için bir şans olmuş, içsel hayatının kapılarını ona açmıştı. İlginçtir, o andan itibaren yazışmaları Balzac'inkilere benzer: Mektuplarda borç para ister, şan şöhret umuduna istinaden yüz katıyla geri ödeyeceğini vaat eder. “*Budala* güzel bir kitap olacak,” der –tıpkı *Vadideki Zambak* gibi–, çünkü içinde yeni bir adamın uyanmakta olduğunu hissederek. [André] Gide ne derse desin, anlatının arasına serpiştirilmiş entelektüel bölümler vardır: mesela *Budala*'da idam cezası konusundaki uzun fikir yürütmeler.

Dostoyevski'nin bütün romanlarının adı *Suç ve Ceza* olabilirdi (tıpkı Flaubert'in bütün romanlarının, özellikle *Madam Bovary*'nin adının *Duygusal Eğitim* olabileceği gibi). Ama muhtemelen aslında tek kişiye ait olan şeyi iki kişiye paylaştırmaktadır. Hayatında

bir suç ve (belki o suçla ilgisi olmayan) bir ceza olduğu kesindir; ne var ki o bunları ikiye bölüp gerektiğinde ceza izlenimlerini kendine (*Ölüler Evi*), suçu başkalarına yüklemeyi tercih etmiştir. Onun özgünlüğü kurgusundadır, Rivière'in kastettiği özgünlük değildir.¹

1 Jacques Rivière'in Şubat 1922'de *La Nouvelle Revue française*'de Dostoyevski hakkında çıkmış yazısına gönderme (yay. haz. n.).

Goethe^[XIII]

Kitaplarımızda genel olarak bahsettiğimiz şeyler bizde ilhamı neyin tetiklediğini gösterir; çok geçmeden zihnimize bütün gücüyle hâkim olan şeyi görürüz. Goethe’de mekân büyük önem taşır. Geniş ve değişken bir manzaraya sahip yerlere gideriz sık sık. Dünyaya küçük bir dağın tepesinden bakarız; önümüzde vadiler açılır, köyler, üzerinde sabah güneşinin göz kamaştırdığı güzel bir nehir görürüz. Çeşitli özel koleksiyonlar da zevkle anlatılır, resim koleksiyonları, doğa tarihi koleksiyonları. Bütün bunların oraya sırf zevk için konulmadığını, yazarın zihinsel hayatıyla son derece ciddi bağlantıları bulunduğunu, zihnindeki esas meselenin, en gerçek amacının bütün bu şeylerin ona yaşattığı hazdaki gerçekliği bulmak (nesneler zihnimize her şeyden önce özünde üstün bir hazla nüfuz eder ve önemli olduklarının işaretini verirler) ve zihin üzerindeki etkisini belirlemek olduğunu hissederiz. Çeşitli nesnelerin önemi çoğu kez karakterler arasında tartışılrsa da, en çok yakınlık duyduğu karakterlerden biri hayatın doğruları hakkında konuşmaktan hoşlanan, didaktik olmaktan korkmayan ve hızla belagate ulaşan, böylece gerçekliğin çeşitli unsurlarıyla ilişkisini etkili biçimde saptamayı mümkün kılan genç bir adam olsa da, bu Goethe’nin düşüncesinin tamamını kapsamaya yetmez. Ardından bir vecize gelen “çünkü” de yetmez ona. Anlatı sık sık karakterlerden birinin günlüğünden, düşüncelerini not ettiği defterden bir alıntıyla bölünür. Goethe’ye göre bu fikirlerin işlevi karakterin zihnini genelde meşgul eden şeyleri göstermektir. Ama günlükten yapılan alıntı karakter açısından neyse, karakterin kendisi, belirli bir kişiliği canlandırması, hayatı belirli bir şekilde görmesi de Goethe açısından odur. Bize onun zihnini genelde meşgul eden şeyleri gösterir. Kuşkusuz günlükteki şu veya bu fikri karakterin hayatıyla bağdaştırmak zordur. Bu fikri neyin doğurduğunu merak ederiz, olayların bir kısmını öğrenmeyiz. Aynı şekilde Goethe’nin kitapları da hayatını baştan sona anlatamaz bize, ama adeta ken-

disi için yazılmış bir günlük gibi, zihnini meşgul eden fikirlerin güçlü damgasını taşır. Çünkü yazarın kendisi için, hakiki benliği için yazdığı günlük değil, kitaplarıdır.

Goethe'nin romanlarında sanat, sanatta mükemmeliyete ulaştırılan yollar büyük yer tutar. Oyunculuk sanatı, mimarlık sanatı, müzik sanatı, pedagoji sanatı önemli rol oynar, bu çerçevede, gerçek sanatın ne olduğu üzerinde durulur. Her üyesi hazırlıklı ve donanımlı bir ekip oluşturma zorluğu, onun gözünde sanatçının çabasının özünü teşkil eden unsurlardan biridir. Dolayısıyla sosyete komedilerine, doğaçlama komedilere, Wilhelm Meister'in sahneye çıkmak istediği, ne diyeceğini bilemediği o ilk temsile, herkesin temele bir şey atmak istediği, ama hazırlıksız yakalanıp ne atacağını bilemediği o son duvarcılar törenine yer verir. *Gönül Yakınlıkları*'nda bahçecilik ve yapı sanatı önemli yer tutar. Bakış açısı yanlış olduğu için bu sanatlar uğruna kaç hayatın boş yere heba edildiği anlatılır; bir mezarlıkta perspektifin ya da mezarların yerleştirilişinin oynadığı rolden çıkardığı anlam, bir zihin için –örneğin Goethe'nin zihni için–, derin gerçekliğin hissedildiği olgulardan biri olabilir; öyle ki zihin sürekli oraya döner, bu gerçeği ayıklamaya çalışır, bu konudaki düşünceler karakterlerle ve anlatılarla temsil edilir. Öyle görünüyor ki, bizim için görünmez ve esas olanı törenlerle, bize son derece soğuk ve önemsiz görünen alegorik törenlerle temsil etmek, Goethe için büyük önem taşıyordu. Bu konuda soyut tartışmalara girişmek abes olur; hepimiz doğrunun ve ilhamın bilinciyle iletişime geçmemizi sağlayan olguların esiriyizdir. Birisi için bu, geçmişi çağrıştıran ve onu şiirde yaşatan kokulardır, başkaları için başka şeydir. Örneğin *Gönül Yakınlıkları*'nda, *Wilhelm Meister*'da, erdemlerin eski tanrıların suretini değil, tapınılması gereken şeyin suretini sergileyen garip tapınaklarda düzenlenen bayramlarla, insanların mizacındaki iyiliği pekiştirecek gösterilerle kutlandığı örnek ülkeler görürüz.

Öyle anlaşıyor ki Goethe için doğa tarihi, tıpkı bazıları için sefahatin, kimileri için eleştirel zihnin, bazıları için de lüksün ve hazzın olduğu gibi, bir eksi kutuptu; yani ilhamı uzaklaştıran, gerçek gelişmeye aykırı düşün şeydi. İnsani gerçeklere, maddi dünyanın rahatsız edici, tuhaf yönlerine bu kadar çok yer vermenin çılgınlığına değinen birçok fikre yer verir eserlerinde. Bu romanlarda

dünya bir kukla tiyatrosuna oldukça benzer; Goethe'nin kuklaları esrarengiz bir hedefe doğru yönlendirdiğini somut olarak hissederiz. Zaten karakterlerin büyüğü de bundan kaynaklanır. Odalarda küçük çocuk tiyatroları vardır. İşliklerde tablolar ya da aletler. Anlatının içinde karakterlerden birinin aktardığı, esas anlatı tarafından bölünen bir başka anlatı vardır. Bazı karakterlerin fiziksel görünümü kasten sunulmaz, sadece “iki tiyatro meraklısı” dırlar (*Wilhelm Meister*) ya da “ahlak nedir bilmeyen iki kişi” (*Gönül Yakınlıkları*'ndaki kont ve barones). Bazı karakterler anlatının başında boy gösterir, ama sonuna kadar bir daha görünmezler ya da olay örgüsünün bir-iki yerinde görünürler sadece. Birçok kez de karşılaştığımız kişiler sadece kendilerinin bildiği bir amaçla karşımıza çıkarlar; öyle ki karşılaşma çok esrarengiz bir kılıfa bürünür. Son olarak da kimi olaylar gelecekteki olayların kehanetidir. Bazı karakterler doğanın –görünüşe bakılırsa Goethe'nin ilgisini çeken– bir yanını temsil eder: kadınların yapay faaliyet hali (Philine¹, *Gönül Yakınlıkları*'nda Luciane). Yazar yargıçlık ve yol göstericilik rolünü ahlaki bakımdan bir özelliği olan karakterlere bölüştürür (*Gönül Yakınlıkları*'nda Mittler, *Wilhelm Meister*'da Kule derneğinin ileri gelenleri).

1 *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*'nda (yay. haz. n.).

Chateaubriand^[XIV]

“Biz silik insanlar, ünlü kişilerin yanında neyiz ki? Temelli yok olacağız; oysa siz, masamın üstünde, şu kâğıdın yanında duran, gecikmiş çiçeğini fundaların arasından topladığım hüsnüyusuf¹, siz yeniden doğacaksınız; oysa bizler, aklımı çelen ıtırli münzeviyle tekrar bir arada yaşamayacağız” (*Mémoires d'outre-tombe* [Mezar Ötesinden Anılar], s. 463, c. II). — (II. ciltte sayfa 485'in tamamı ve sayfanın sonunda çok sayıdaki imge; şairin yaralarını simgeleyen Ortaçağ İsa'sı;deşilmiş damarları yazmanın verdiği rahatlama.)

Chateaubriand okumayı severim, çünkü her iki-üç sayfada bir (tıpkı yaz geceleri bir sessizliğin ardından baykuşun ötüşünü oluşturan ve hiç değişmeyen iki notayı duyduğumuz gibi) onun çığlığını duyarız; baykuşun ötüşü kadar tekdüze, ama onun kadar taklidi imkânsız bu haykırışı duyduğumuzda şairliğin ne olduğunu hissederiz. Şair bize yeryüzünde hiçbir şeyin kalıcı olmadığını söyler; yakında ölecektir, unutuş onu alıp götürcektir; doğru söylediğini sezeriz, çünkü o da diğerleri gibi bir insandır; ama bütün bu olayların ve fikirlerin ortasında, ansızın, esrarengiz doğası sayesinde tek aradığı şey olan bu şiiri keşfeder; o zaman bu fikir bizi hüzünlendireceğine büyüler; onun öleceğini değil, yaşadığını hissederiz, nesnelerden, olaylardan, yıllardan üstün bir varlık olduğunu hissederiz; sonra da bu varlık onda zaten sevmiş olduğumuz şeyin aynısı, diye düşünüp gülümseriz. Bu kalıcılığın kendisi büyüler zaten bizi; çünkü olaylardan, hiçlikten, ölümden, her şeyin anlamsızlığından daha yüce bir varlık olduğunu sezeriz; her şeyi yenen, onda hep aynı olan, kendine benzeyen varlık bizde bir mutluluk daha yaratır; bu harika ve üstün gücün var olmakla kalmayıp özdeşliklerinden tanınan harika ve üstün kişiler de doğurduğunu görürüz sanki. Chateaubriand bir yandan kendi yasını

1 Fransızcası *œillet de poète* (şair karanfili) (ç. n.).

tutarken içindeki o harika ve üstün kişiyi harekete geçirdiğinde gülümseriz, çünkü yıkıldığını söylediği anda kaçıp kurtulur, asla ölünmeyen bir hayatı yaşar.

Elbette öteden beri bu kişi değildi. Birçok kez, özellikle esprili, Fransız, canlı, Voltaire'ci olmak istediğinde, ona hayran kalsak da tanıyamayız kendisini. Ne var ki, yavaş yavaş, samimiyeti sayesinde o kişi olmuştu. Konuşan o olduğunda, hiçliğini akla gelebilecek her nedenle kanıtlamaya çalıştığında bile bize bunun tam tersini esinler, çünkü yaşadığını hissederiz; tam yaşamaya başladığı anda, bizim önceden yaşadığını hissettiğimiz andaki gibi olmasına gülümseriz; dolayısıyla hiç ölmeyecek olan, eserlerinde kesintili ama ölümsüz bir hayatı yaşayan canlı kişiyi onda şekillendiririz. Şairin nasıl biri olduğunu gayet iyi hissederiz; çok özel biridir, çünkü söylediği hep aynıdır, anlattığı, onu değiştirmeyen şeylerin hiçbirinin yüceliğini, özgünlüğünü sahiplenmez; onun yüceliği ve özgünlüğü ister Condé Prensi Louis'den bahsetsin, ister Chantilly'de koparılmış küçük bir çiçekten, ansızın cümlemin altında başka bir gerçekliğin yattığını hissetmemizden kaynaklanır; cümlemin altında şeffaf haldeki bu gerçekliğin çehresini cümlemin her bir unsurunun altında onunla çakışan yüz hatları çizer.

Bu gerçekliğin niçin bambaşka türde bir gerçeklikten, olayların tarihsel önemini, hatta fikirlerin entelektüel değerini oluşturan gerçeklikten, hatta ve hatta ölümlü hiçlik gerçekliklerinden daha üstün olduğunu açıklamak imkânsızdır. Buna rağmen, bu gerçeklik olayların ötesinde bir şeye sahiptir; çünkü az önce imparatorlukların çöküşünden dem vurup kendini bu girdabın içinde bir toz zerresine benzetmişken, Chantilly'de koparılmış küçük bir çiçekten söz ediş tarzı –bizi hayran bırakan, başka konularda da hayran bırakmış olan tarz–onu tekrar göreceğimiz için, imparatorluklar yok olduktan sonra da varoluşunu sürdüreceğini değilse bile, en azından zamandan çok daha üstün olduğu duygusunu yaratır içimizde; öyle ki, yazar bir sayfayı bitirir bitirmez yakılacağını bilse bile o sayfa uğruna her şeyden vazgeçerek aynı coşkuyla yazardı, çünkü gerçek bir şey, kendi içinde yok olamayacak bir gerçekliğe sahip, dolayısıyla kendisi de yukarıda belirttiğim gibi ölümün gerçekliklerinden üstün olan bir şey yarattığını hissederdi. Yine yukarıda dediğim gibi, fikirlerin entelektüel değerinden de

üstündür, çünkü o küçük mavi çiçek hakkında söylediklerinden elbette daha yüce, daha derin, daha genel şeyler söylese bize asla böyle bir duygu yaşatamaz, ayrıca okurla değil şairle ilişkili olarak da, onun başını döndüren, bizim de Chateaubriand'ı tanımamızı ve beğenmemizi sağlayan özelliklerden hiçbirini yakalayamazdı. Kendi benliğimiz olan esrarengiz şeylerin en güzel fikirlerden bile üstün olduğunu kanıtlayan tek şey, belki de kelimelerimizin bizi büyülemesine ve başkalarının “Ne kadar güzel” demesine yol açan coşkuya sadece onlarla karşılaştığımızda kapılmamızdır.

Tolstoy^[XV]

Günümüzde Balzac Tolstoy'dan üstün sayılıyor. Çılgınlık bu. Balzac'ın eserleri sevimsiz ve yapmacıktır, alaylıdır; insanlık onun eserlerinde bir şaheser yazmayı arzulayan bir edebiyatçı tarafından yargılanır, Tolstoy'un eserlerinde ise dingin bir tanrı tarafından. Balzac büyüklük izlenimi uyandırmayı başarır, Tolstoy'da her şey doğal olarak daha büyüktür, tıpkı keçi pisliğiyle kıyaslandığında fil pisliğinin olduğu gibi. *Anna Karenina*'daki büyük hasat, av, paten, vs. sahneleri diğer sahnelerin arasında mesafe yaratan, bir uçsuz bucaksızlık izlenimi uyandıran geniş ve belirgin alanlar gibidir. Sanki Vronski'nin iki konuşması arasında biçilecek koskoca yeşil bir çayır, koskoca bir yaz mevsimi vardır. Bu dünyada ve en özel sahnelerde kâh bir şeyden hoşlanırsınız kâh bir başkasından; koşuya katılan atlının (ah, güzelim, güzelim!), pencerenin pervazındaki bahişçinin heyecanı; kırların, ava meraklı küçük toprak sahibinin sürdüğü hayatın, bir Alman kentinde Rusya'daki soyluların güzel hayatını anlatan (geç kalkılır, kaplıca bölümü, vs.) yaşlı Prens Şçerbatski'nin, *Savaş ve Barış*'ta savurgan soylunun (Nataşa'nın ağabeyi), yaşlı Prens Bolkonski'nin hoşluğu, vs. Bu gözleme değil, zihinsel yapıya dayalı bir eserdir. Gözlem ürünü denilen her unsur aslında roman yazarının ortaya koyduğu mantıklı ya da mantıksız bir yasaya giydirilen bir kılıf, bir kanıt, bir örnektir. Gücü ve canlılığı da zaten gözlenmiş olmayışından kaynaklanır; her mimik, her söz, her eylem bir yasanın meali olduğundan, bir yasalar bolluğu içinde yol aldığımızı hissederiz. Ne var ki bu yasaların doğruluğu sadece düşüncesi üzerindeki içsel otorite sayesinde Tolstoy tarafından bilindiği için, bazıları bizim için anlaşılmazdır. Kiti'nin dinden söz ederken çehresinin *kurnaz* oluşunu anlamamız zordur; Vronski'nin gururunu kırmaktan Anna'nın zevk alması da keza. Esasen yüce bir aklın içimizden sık sık fışkıran mizahla yakından ilişkili olduğunu görmek hoşumuza gider (Ruskin'in köpeği Wisir'le, hizmetçisi Anne'la ilgili şakalaşmaları, *Anna Karenina*'nın

başlangıcında Tolstoy'un tonu belirleyen esprileri). Her şeye rağmen, bitmez tükenmez gibi görünen bu yaratıda Tolstoy kendini tekrarlar gibidir; sanki elinin altında sınırlı sayıda tema vardır, biçim değiştirmiş ve yenilenmiş olsalar da diğer romandaki temaların aynısıdır. Levin'in sabit bir nokta olarak gördüğü yıldızlar ve gökyüzü, Piyer'in gördüğü kuyrukluyıldızla ve Prens Andrey'in uçsuz bucaksız mavi göğüyle aşağı yukarı aynıdır. Ama bunun da ötesinde, Kiti tarafından önce Vronski uğruna uzaklaştırılan, sonra sevilen Levin, Piyer'in kardeşi uğruna Prens Andrey'den ayrılıp sonra yine ona dönen Nataşa'yı hatırlatır. Son olarak da arabayla geçen Kiti ve orduda arabadaki Nataşa için aynı hatıranın "poz verdiğini" düşünemez miyiz?¹

1 Bu yazıda adı geçen Anna ile Vronski, Kiti ile Levin ve Prens Sçerbatski *Anna Karenina*'nın kahramanları; Nataşa Rostova, Prens Bolkonski, oğlu Prens Andrey ve Kont Piyer Bezukof da *Savaş ve Barış*'ın kahramanlarıdır (yay. haz. n.).

Sanat Yazıları

Chardin ve Rembrandt^[XVI]

Mütevazı gelirli ve sanatçı ruhlu bir delikanlı düşünün; öğle yemeğinin yeni bittiği, sofranın henüz tam toplanmamış olduğu sıradan ve hazin bir anda yemek odasında oturuyor. Hayali müzelerin, katedrallerin, denizin, dağların görkemiyle dolu; yere kadar sarkan, bir kısmı toplanmış masa örtüsünün üzerinde, az pişmiş, donuk renkli bir pırzola artığının yanındaki tek bıçağı görünce bir rahatsızlık, bir sıkıntı hissediyor: mide bulantısına benzer bir duygu, melali çağrıştıran bir ruh hali. Büfenin üzerinde susuzlугunu gidermiş dudakların neredeyse dokunmadığı su bardağına neşeyle vuran güneş ışını bu estetik yoksunu tablonun geleneksel sıradanlığını ironik bir gülüş gibi acımasızca vurguluyor. Delikanlı odanın karşı tarafında annesini görüyor; anne işinin başına geçmiş bile, gündelik sükûnetiyle ağır ağır kırmızı bir yün çilesini çözüyor. Arkasındaki dolabın üzerine, ancak “özel durumlarda” kullanılan sırsız porselen kabın yanı başına tünemiş bodur ve şişman kedi, bu orta halli evin fesat ve soysuz cini sanki.

Delikanlının bakışları biraz ötedeki tertemiz parlatılmış gümüşlere, onların altında, şöminenin ızgarasında oynayan alevlere takılıyor. Sofradaki düzensizlikten çok odadaki düzene sinirlenerek hep güzel nesnelerle çevrili halde, şömine maşasıyla kapı kulbuna varıncaya kadar her şeyin bir sanat eseri olduğu odalarda yaşayan zevk sahibi para babalarını kıskanıyor. Çevresindeki çirkinliğe lanet okuyor ve bu ortamda on beş dakikasını utanç değil, tiksinti ve adeta bir büyülenme duygusuyla geçirdiği için utanarak ayağa kalkıyor; trene binip Hollanda ya da İtalya’ya gidemese de, akşam gündelik sahnelerin tanıdık dekoruna dönüşün yine bulandıracağı, ıstıraba dönüştüreceği görüntüleri bulmaya, Veronese’nin saraylarını, Van Dyck’ın soylularını, Claude Lorrain’in limanlarını görmeye Louvre’a gidiyor.

Bu delikanlıyı tanısam onu Louvre’a gitmekten vazgeçirmez, aksine ben de yanında gider, ama onu Lacaze galerisine, XVIII.

yüzyıl Fransız ressamaları galerisine ya da başka bir Fransız ressam galerisine götürüp Chardin'lere yönlendirirdim. Onun orta halli diye tanımladığı yaşıntının betimlendiği bu zenginlikle dolup taşan resimler, tatsız bulduğu hayatı betimleyen bu leziz resimler, aşağılık gördüğü doğayı anlatan bu yüce sanat gözlerini kamaştırdıktan sonra sorardım: Mutlu musunuz? Oysa ne gördünüz: kızına nakışındaki hataları gösteren varlıklı bir burjuva hanımı (*Çalışkan Anne*), ekmek taşıyan bir kadın (*Erzak Taşıyan Kadın*), canlı bir kedinin istiridyeler üzerinde yürüdüğü, duvarında ölü bir vatoz asılı, örtünün üzerinde bıçakların durduğu kısmen toplanmış büfesiyle bir mutfak (*Meyveler ve Hayvanlar*), hatta sofrası ve mutfak gereçleri, yalnız Saksonya porseleninden çikolata sürahisi (*Muhtelif Gereçler*) gibi güzel olanlar değil, size en çirkin görünenler de: parlayan bir tencere kapağı, çeşitli şekillerde ve çeşitli malzemelerden yapılmış kaplar (tuzluk, kevgir), sizi tiksindiren görüntüler, masanın üzerine saçılmış ölü balıklar (*Vatoz tablosu*) ve midenizi bulandıran görüntüler, yarı boş bardaklar ve çok fazla sayıda dolu bardak (*Meyveler ve Hayvanlar*).

Bütün bunlar şimdi baktığınızda size güzel görünüyorsa, Chardin onları resmedilecek kadar güzel bulduğu içindir. Chardin bakınca onları güzel bulduğu için resmedilecek kadar güzel olduklarına hükmetmişti. Onun resmettiği bir dikiş odasının, bir kilerin, bir mutfak, bir büfenin size verdiği haz, bir büfenin, bir mutfak, bir kilerin, bir dikiş odasının görüntüsünün ona verdiği hazzın yakalanmış, zamandan koparılmış, derinleştirilmiş ve ebedileştirilmiş halidir. Bu iki haz birbirinden ayıramaz; öyle ki, Chardin ilk hazla yetinmemiş ve ikinci hazzı da yaşamak ve başkalarına yaşatmak istemişse, siz de ikincisiyle yetinemeyecek ve mecburen ilk hazzı döneceksiniz demektir. Mütevazı yaşıntının ve ölü doğanın görüntüsünün verdiği bu hazzı siz zaten bilinçsiz olarak yaşıyordunuz; aksi takdirde Chardin buyurgan ve dâhiyane diliyle onu çağırdığında yüreğinizde bu haz uyanamazdı. Bilinciniz derinlerdeki o hazzı inemeyecek kadar durağandı. Chardin'in gelip onu içinizden çıkararak kendi düzeyine yükseltmesini beklemek zorunda kaldı. O zaman bu hazzı tanıdınız ve ilk kez tattınız. Chardin'in bir eserine baktığınızda, bir mutfak kadar mahrem, rahatlatıcı ve canlı diyorsanız, bir mutfakta dolaşırken bir Chardin

resmi kadar ilginç, muhteşem ve güzel diyeceksiniz kendi kendinize. Chardin kendi evinin yemek odasında, meyvelerle bardaklar arasında bulunmaktan hoşlanan bir adam olmanın ötesinde, daha canlı bir bilince sahip olan ve fazlasıyla yoğun hazzı yumuşacık fırça darbelerine, ebedi renklere taştan bir adamdı. Siz de bir Chardin olacaksınız, kuşkusuz onun kadar muhteşem olmayacaksınız, onu sevdiğiniz ölçüde, onun kimliğine büründüğünüz ölçüde muhteşem olacaksınız, ama tıpkı onun karşısında olduğu gibi sizin karşınızda da metaller ve kil canlanacak, meyveler dile gelecek.

Sırlarını Chardin'in size açtığını gördüklerinde, artık bu sırları kendileri de gizlemeyecekler sizden. Ölü doğa capcanlı bir doğaya dönüşecek. Tıpkı hayat gibi hep size söyleyecek yeni bir şeyi, gözünüzü kamaştıracak bir tılsımı, ifşa edeceği bir muamma olacak; Chardin'in resmini birkaç gün boyunca bir ders gibi dinlemişseniz gündelik hayat sizi büyüleyecek; resminin yaşantısını anladığınızda hayatın güzelliğini de ele geçirmiş olacaksınız.

Başkalarının sıradanlığının suretiyle kendi sıkıntınızın yansımasından başka şey görmediğiniz odalara Chardin bir ışık gibi nüfuz edip her şeye bir renk kazandırır, ölü ya da canlı doğanın bütün varlıklarını ve bakışların karşısında ışıldayan, zihnin karşısında kararan manasını gömüldükleri ebedi karanlıktan çıkarır. Doğanın her yaratısı, tıpkı uykusundan uyanan Prenses gibi hayata döner, renklerine kavuşur, sizinle konuşmaya, yaşamaya koyulur, süreklilik kazanır. Büfenin¹ üzerinde yarısı toplanmış, gelişigüzel katlanmış örtüden kenara konmuş, ağzı dışarı taşan bıçağa kadar her şey hizmetkârların acelesini hatırlatır, her şey davetlilerin oburluğuna tanıklık eder. Tıpkı sonbaharda bir meyve bahçesi gibi hâlâ muhteşem ve şimdiden çıplak kalmış komposto kâsesini çocuk melekler kadar tumbul ve pembe yanaklı, Yunan tanrıları kadar ulaşılmaz ve mütebessim şeftaliler taçlandırır. Başını kaldırmış köpek onlara erişemez; beyhude arzulanmaları onları daha da arzulanır kılar. Bakışlarıyla şeftalileri tadar, nefesiyle ıslanan tüylü kabuklarında tatlarının yumuşaklığını keşfeder. Dibinde birkaç damla tatlı şarabın gırtlakta oyalanırcasına serilmiş dinlendiği,

1 Louvre Müzesi'nde yer alan *Büfe (Le Buffet)* ile ardından betimlenen *Vatoz (La Raie)* Chardin'in gençlik dönemi başyapıtlarındandır (yay. haz. h.).

gün kadar şeffaf, pınar kadar arzulanır kadehlerle neredeyse boşalmış kadehler yan yanadır; tıpkı kavurucu susuzluk simgeleriyle yan yana duran giderilmiş susuzluk simgeleri gibi. Yarı devrilmiş bir kadeh solmuş bir çiçek misali eğilmiştir; isabetli duruşu tabanının eğrisini, ayağının inceliğini, camının saydamlığını, genişleyen ağzının asaletini açığa çıkarır. Hafif çatlamıştır, artık hizmet etmeyeceği insanların ihtiyaçlarından bağımsızdır bundan böyle, yararsız zarafetinde bir Venedik ibriğinin soyluluğunu bulur. Sedefli kupalar kadar hafif, bize uzattıkları deniz suyu kadar serin istirdyeler, damak tadına dikilmiş bir anıtın üzerindeki kırılğan ve sevimli iştah simgeleri gibi örtünün üzerine saçılmıştır.

Acelecî bir ayağın az önce çarptığı kovadan yere su dökülmekte. Hızla saklanmış, hazzın acelesine işaret eden bir bıçak, sanki iştahın bizzat yerleştirdiği, lezzet düşkünlüğünün hazırlıklarını tamamlayan altın limon dilimlerini havalandırmış.

Şimdi gelin, girişinde boy boy kap kacağın, becerikli ve sadık hizmetkârlar kabilesinin, o hamarat ve alımlı ırkın göz açtırmadan nöbet tuttuğu mutfığa girelim. Masanın üzerinde becerikli, çevik bıçaklar tehditkâr ve zararsız bir tembellik içinde dinlenmekte. Ne var ki tepenizde garip bir canavar, dalgalarıyla salındığı denizin tazeliğini hâlâ koruyan bir vatoz asılı; görüntüsü iştahın arzusuyla ürkütücü tanığı olduğu sakın ya da fırtınalı denizin tuhaf büyü-sünü birleştiriyor, bir restoran lezzetinin içinden botanik bahçesinin hatırasını geçiriyor adeta. Vatoz yarılmış, narin ve devasa mimarisinin güzelliğini, çokrenkli bir katedralin nefini çağrıştıran kırmızı kan lekelerini, mavi sinirlerini ve beyaz kaslarını seyredebilirsiniz. Yanda ölüme teslim olmuş balıklar kaskatı, umutsuz bir eğriyle kıvrılmış karın üstü yatıyor, gözleri yuvalarından uğramış. Ardından bir kedi, gözlerinin ışıltısı vatoza vurmuş, bu akvaryumun üzerine daha maharetli ve bilinçli silüetinin sinsi canlılığını bindirerek açılmış istirdyelerin üstünde telaşsız bir süratle, kadife patileriyle manevra yapıyor ve aynı anda hem temkinli kişiliğini, hem açgözlü damak tadını, hem de cüretkâr girişimini açığa çıkarıyor. Başka duyularla oynamayı seven, birkaç rengin yardımıyla koca bir geçmişten de öte koca bir geleceği kurmaktan hoşlanan gözler, kedinin patilerini ıslatacak olan istirdyelerin tazeliğini şimdiden hissediyor; kırılğan sedeflerden oluşan bu eğreti yığının

kedinin ağırlığı altında çökeceği anda kopacak hafif çatlama çılgılığı ve devrilişlerinin gökgürültüsü şimdiden iştiliyor.

Alışıldık nesneler gibi tanıdık çehrelerin de bir büyüğü vardır. Kızının nakışını inceleyen bir anneyi, birinin bilen, hesaplayan ve öngören, geçmişle yüklü gözleriyle diğerinin cahil gözlerini görmek insana haz verir. Bileklerle eller de bir o kadar anlamlıdır; takdir edebilecek bir gözün nezdinde bir küçük parmak, karakterin bütününde payına düşen rolü hoş bir doğrulukla, mükemmel yorumlar.

Doğada yalnızca alegorik figürlerin ahenkli orantısını sergileyen varlıkları arayan sanatçının zihni dardır, o bir ressamın sadece diline ve kılığına sahiptir. Gerçek sanatçı için, tıpkı doğabilimci için olduğu gibi her tür ilginçtir, en ufak kas bile bir önem taşır. Yüz hatlarında bir azamet, bir incelik, bir düzgünlük olmayan yaşlıları, yaşlılığın pas misali kemirdiği, kızarttığı ihtiyarları görmekten hoşlanmıyordunuz. Gidin Pasteller galerisinde Chardin'in yetmiş yaşında yaptığı otoportrelere bakın. Yepyeni yuvarlak camların sığıdığı burnunun ucuna kadar inmiş dev kelebek gözlüğün tepesinde, ferî sönmüş gözlerin en yukarısında yıpranmış gözbebekleri çok görmüş, çok alay etmiş, çok sevmiş izlenimi uyandırıyor ve sanki böbürlenerek, duygusallıkla, "Evet efendim, yaşlıyım!" diyor. Yaşın üzerlerine yaydığı sönük yumuşaklığın altında hâlâ içlerinde bir alev yanıyor. Ama fazla kullanılmış bir fermuar kadar yorgun gözkapaklarının kenarları kızarık. Bedenini saran eski giysiler gibi derisi de sertleşmiş ve eskimiş. Tıpkı kumaş gibi deri de pembe tonunu korumuş, neredeyse canlandırmış, yer yer yaldızlı bir sedefle kaplanmış. Birinin yıpranmışlığı sürekli diğerinin yıpranmışlık tonlarını hatırlatıyor; sönen korlardan çürüyen yapraklara, batan güneşlere, yıpranan giysilere ve ölen insanlara, bitmekte olan her şeyin tonları gibi narin, zengin ve yumuşak. Ağızdaki kıvrımı gözdeki açılmanın dayattığını, burundaki kırıksıklığın da aynı emre itaat ettiğini görüp şaşıyoruz. Tendeki en ufak kırıksıklık, bir damardaki en ufak kabarıklık üç özgün unsurun son derece sadık ve son derece ilginç bir tercümesidir: kişilik, hayat ve o andaki his. Bundan böyle sokakta ya da evinizde umarım bu solmuş yazılara saygılı bir ilgiyle eğilirsiniz; onları deşifre etmeyi bilerseniz size en kutsal metinlerden daha çok şey, daha çarpıcı ve daha can alıcı şeyler anlatacaklardır.

Yukarıda sözünü ettiğimiz portrede Chardin özensiz sabahlığıyla, başına şimdiden geçirmiş olduğu gecelik takkesiyle yaşlı bir kadına benziyordu. Bizlere bıraktığı diğer pastel otoportrede ise kıyafeti yaşlı bir İngiliz turistin komik tuhaflığını sergiler. Alnı üzerine sıkıca yerleştirilmiş siperlikten boyna bağlanmış ince Hint pamuklusuna, her şey insanı güldürür; son derece zeki, son derece çılgın olduğu, ironiyi uysallıkla kabulleneceği belli bu özgün ihtiyarın karşısında güldüğümüzü açıkça göstermekten de çekinmeyiz. Her şeyden önemlisi de, son derece sanatçı ruhludur. Çünkü gece için kuşanılmış bu ürkütücü ve pejmürde kıyafetin her ayrıntısı kurallara bir meydan okuma olduğu kadar bir zevk göstergesidir. Pembe pamuklu fular bu kadar eskiyse, eskimiş pembe daha yumuşak olduğu içindir. Sararmış, pembemsi tene yansımış gibi görünen bu pembe ve sarı boğumları gördüğümüzde, siperliğin mavi pervazında çelik gözlüğün koyu parıltısını tanıdığımızda ihtiyarın beklenmedik kıyafetinin ilk anda uyandırdığı şaşkınlık tatlı bir büyüye dönüşür; ayrıca yaşlı bir burjuvanın görünürdeki dağınık kılığında bile incelikli renklerin soylu hiyerarşisini, güzelliğin yasalarının düzenini bulmanın aristokratik hazzını yaşıyoruz.

Ama bu pastelde Chardin'in çehresini biraz daha incellerseniz tereddüde düşersiniz; çehrenin ifadesindeki belirsizlik karşısında kafanız karışır, ne gülümsemeye, ne kendinizi haklı bulmaya, ne de ağlamaya cesaret edebilirsiniz. Genç bir erkek bir ihtiyarın karşısında, bir başka gencin karşısında asla düşmediği bir duruma düşer çoğu kez; demek istediğim, bir resim gibi sembolik ama aynı zamanda hızlı, doğrudan ve anında yapıştırılan bir cevap kadar şaşırtıcı olan, yüz ifadesi adını verdiğimiz bu dili tam olarak anlayamaz. Chardin burada bize kendini ciddiye almayan bir ihtiyarın farfaraılığıyla, bizi eğlendirmek ya da kolay kolay oyuna gelmeyeceğini göstermek için uyanıklığından bir şey kaybetmemiş sağlığından, keskinliğini koruyan mizahından kaynaklanan neşeyi abartarak mı bakmaktadır: “Ya, siz gençlerden başkası yok mu sandınız?” Yoksa gençliğimiz onun güçsüzlüğünü vurgulayarak kendisini incittiği için bakması acı veren, tutkulu ve beyhude bir meydan okumayla isyan mı etmektedir? Gözlerdeki canlılık, dudaklardaki ürperti o kadar ciddidir ki, buna inanırız neredey-

se. Kim bilir kaçımız bir ihtiyarın sözlerinin anlamı ve niyeti, özellikle de ihtiyar gözlerin kimi bakışları, burnun kimi kıpırtıları, dudakların kimi bükümleri karşısında bu şekilde kararsız kalmışızdır. Bazen ihtiyarlara güleriz, yaşlı ve sevimli delilere güldüğümüz gibi. Ama bazen de tıpkı delilerden korktuğumuz gibi korkarız onlardan. Uzun hayatları boyunca tebessüm o kadar çok kez ağızlarının menteşeleri üzerinde dönmüş, öfke ya da sevgi gözlerinin ateşini o kadar çok kez yakmış ya da seslerinin trompetini üflemiş, kaynayan kanlarının canlılığı yanaklarının şeffaf duvarlarına o kadar çok kez var gücüyle, süratle hamle yapmıştır ki, yayları aşınmış olan ağız artık bir tebessüm gayretiyle açılmaz ya da ciddiyet boy gösterdiğinde tam kapanmaz. Gözlerdeki ateş artık tutuşmaz, dumanlanıp kararır; yanaklar artık kızarmaz veya bir kan denizi gibi durağan, aşırı kızarır. Dolayısıyla çehre artık uygun bir ifadeyle her düşüncüyü, ruhun her duygusunu tam olarak tercüme edemez; kâh duyguyu atlayıp güvenceyi şakaya, kâh sevecen ironiyi atlayıp meydan okumayı tehdide dönüştürür ve böylelikle eskiden duygularımızın mecazi ama isabetli diliyken, üzücü ve anlaşılmaz bir saçmalama haline gelir; bazen birbirine zıt, artık birleşmeyen iki ifade arasında ansızın endişeye, yorumlarımıza, hayallerimize yer açar.

Nesnelerle meyvelerin insanlar gibi canlı, insan çehrelerininse meyveler gibi bir deriye, tüylere, tuhaf bir renge sahip olduğunu gördünüz. Chardin daha da ileriye gider; nesnelerden, ayrıca belki insanlardan da önemli olan odalarda, insanların hayatının mekânı, yakınlıklarının ya da zıtlıklarının yasası, büyülerinin uçucu, ölçülü rayihası, ruhlarının sessiz ama boşboğaz sırdaşı, geçmişlerinin mabedi olan odalarda nesnelerle insanları bir araya getirir. Uzun süredir bir yalınlık içinde birlikte yaşayan, birbirlerine ihtiyaç duyan, beraberlikten anlaşılmaz hazlar duyan kişilerle nesneler arasında olduğu gibi, burada da dostluk hâkimdir. Alev dostane bir tatlılıkla ona baktığında ocak ızgarasının gururu tıpkı efendisinin onurunu yansıtan iyi bir hizmetkâr misali yumuşar; kıpırtısız koltukların vakur duruşu misafirperverdir; hayatlarını geçirdikleri bu odada, sabahları temiz havada dövülmek üzere pencereye yaklaştırıldıklarında, ihtiyarlara özgü dakik gezintileri ya da ağır dönüşleri her gün aynı saatte gerçekleşir.

Nasıl ki yanibaşımızdan geçen ya da orada uyuklayan bir hava cereyanında, üzerine güneş ışınları vurduğu takdirde sayısız canlı girdabın varlığını fark edersek, görünürde tekdüze bir odada da sayısız özel dostluk bulmayı öğreniriz. *Çalışkan Anne*'ye ya da *Yemek Duası*'na bakınız. O iğnedenlikle her gün aynı yere gelip aynı pozisyona yerleşerek tembel ve nazenin sırtını dolgulu yumuşak kumaşa yaslayan yaşlı köpek arasında dostluk hüküm sürmektedir. Kendisi farkında olmasa da, bedeni bilmeden boyun eğdiği alışkanlıklara ve yakınlıklara itaat eden o dalgın kadının narin ayaklarını pek rahat edecekleri eski çıkırığa müthiş bir doğallıkla yönlendiren şey dostluktur. Şömine siperliğinin renkleriyle iğnedenliğin ve yün çilesinin renkleri arasında da; sofrayı kuran kadının eğilmiş bedeni, mutlu elleri, antika masa örtüsü ve yıllardır özenli elleriyle tutarken hep aynı noktada tatlı direnişini hissettiği sapasağlam tabaklar arasında da; o masa örtüsüyle günlük ziyaretlerinin anısına örtüye bir krema ya da Flandre keteni yumuşaklığı kazandıran ışık arasında da; ışıkla yıllardır usulca okşadığı, içinde uyuduğu, bazen ağır ağır dolaştığı, bazen neşeyle ansızın girdiği oda arasında da; sıcaklıkla kumaşlar arasında da; insanlarla nesneler arasında da; geçmişle hayat arasında da; aydınlıkla karanlık arasında da yine dostluk veya akrabalık hüküm sürer.

Hepimizin bir zamanlar Vergilius'un rehberliğindeki Dante gibi Chardin'in rehberliğinde gerçekleştirebileceğimiz ölü doğanın bilinmeyen hayatına giriş yolculuğunun sonuna geldik. Daha ileriye gidebilmek için şimdi bir başka ustaya başvurmamız gerekir. Rembrandt eşliğinde duralım. Chardin'den, bir armudun bir kadın kadar canlı, adi bir çanağın değerli bir taş kadar güzel olduğunu öğrenmiştik. Ressam her şeyin kendisini yorumlayan zihin ve güzelleştiren ışık karşısında ilahi eşitliğe sahip olduğunu ileri sürmüştü. Bizi sahte bir idealden uzaklaştırıp gerçekliğe enine boyuna nüfuz etmemizi, artık bir göreneğin ya da sahte bir zevkin güçsüz esiri değil, özgür, güçlü ve evrensel olan güzelliği her yerde bulmamızı sağlamıştı; gerçek dünyanın kapılarını açarak güzellik deryasına sürüklemişti bizi. Rembrandt'la gerçeğin kendisini aşacağız. Güzelliğin nesnelerde bulunmadığını, aksi takdirde kuşkusuz bu kadar derin ve esrarengiz olamayacağını anlayacağız. Nesnelerin kendi başlarına birer hiç, boş birer göz çukuru olduklarını,

ışığınsa nesnelerin değişken ifadesi, güzelliğin ödünç alınmış yansıması, ilahi bakış olduğunu göreceğiz. Örneğin iki *Filozof* tablosunda azalan ışığın bir pencereyi fırın gibi kızdırdığını ya da vitray gibi renklendirdiğini, ışığın son derece basit, gündelik odada bir kilisenin görkemli ve çokrenkli şaşaasını, bir yeraltı mezarının gizemini, karanlık korkusunu, gece korkusunu, bilinmeyenden duyulan korkuyu, cinayet korkusunu hâkim kıldığını göreceğiz. Aynı şekilde *İyi Samiriyeli*'de, yan yana iki pencereden birinde karanlıkta kalan figür diğesinde henüz aydınlıkta olan figürün gülümsemesinden gizlenirken, toprakla gökyüzünü birleştiren tek bir ışının tıpkı gerilmiş bir tel gibi aynı anda hem uzaktaki tepede ve bir atın sırtında esrarengiz bir güzelliği, hem pencere boyunca inen bir kovayı titreştirişini, her yerde hissettiğimiz ve hiçbir yerde ele geçiremediğimiz o varlığın, gün boyu nesnelere güzellik, gece de gizem kazandıran, nesnelerden uzaklaştığında varoluşlarını tamamen değiştiren, bu endişeli ve harikulade dakikalarda ölümün bütün işkencesini çekermiş gibi görünmelerine yol açan, böylelikle bu varoluşun temel ilkesi olduğunu anladığımız o ışığın böyle-sine tanıdık ve gündelik nesnelerin üzerinde yansıyışını, adeta ürpertisini dolaştırışını göreceğiz. Gün ışığı azalırken hepimiz Rembrandt'ın filozofuna benzeriz. Duvarda adeta ateşten harflerle yazılmış sihirli kelimeleri görüp irkiliriz. Nehrin, göz kamaştıran ya da fırtınalı denizin, parıltılı, sırlı, alev alev pencerelerin, başkalaşmış çatıların üzerindeki gökyüzüne bakarız; asla bilemeyeceğimiz ama çok iyi tanıdığımız, hayatta gördüğümüz her şeyin güzelliğini, gizemini ve bilinmezliğini oluşturan yeryüzündeki yansımasını her yerde görüp tanıdığımız gökyüzüne. Hepimiz filozof gibi gökyüzüne bakarız, ama onun gibi mutluluğumuzu ya da bunaltımızı, özünü, sebebini kavramaya çalışmayız. Kuşkusuz bu filozofu resmeden sanatçı bile filozof gibi düşünmemiştir. Oysa, resmettiğine göre, o da filozof gibi gökyüzüne bakmıştı...

Chardin aracılığıyla, büyük bir ressamın eserinin kendisi için ne ifade ettiğinden yola çıkarak bizim için neler ifade edebileceğini irdelemiştim. Katiyen özel yeteneklerin sergilenmesi olmayıp Chardin'in hayatının en mahrem yönünün, nesnelerin en derin yanının ifadesi olan bu eserler hayatımıza hitap eder, hayatımıza dokunur, bizi ağır ağır nesnelere yönlendirir, nesnelerin özüne

yaklaştırır. Edebiyatçıları resmi yorumlayamadıkları, sanatçıya katiyen sahip olmadığı niyetler yüklemeye meraklı oldukları için sürekli eleştiren ressamalara cevaben şunu da eklemek isterim: Ressamlar dediğimi yapıyorsa, Chardin dediğimi yaptıysa, asla bu niyetle yapmadı, hatta büyük ihtimalle yaptığığın bilincine de varmadı. Bizim ölü zannettiğimiz doğayı istirdiyelerin sedefli kupasından, deniz suyunun serinliğinde tattırarak, bir örtünün masaya sevgisini, gün ışığının masa örtüsüne, karanlığın aydınlığa sevgisini duyumsatarak böylesine tutkuyla canlandırırdığını bilse çok şaşırdı belki. Aynı şekilde bir jinekolog da doğum yapan bir kadına bedeninde olanları açıklasa, kadının esrarengiz bir güçle gerçekleştirdiği ama işleyişini bilmediği fizyolojik süreci anlatsa, kadın şaşırdı; yaratıcı eylemler yasalarının bilinmesinden değil, anlaşılmaz, bilinmeyen, açıklayarak güçlendirmedığımız bir kuvvetten kaynaklanır. Bir kadının çocuk doğurmak için tıp bilgisine ihtiyacı yoktur; bir erkeğin sevmek için sevginin psikolojisini bilmesi gerekmez; öfke mekanizmasını kavramaya ihtiyacı yoktur...²

2 Metin tamamlanmamıştır (yay. haz. n.).

Rembrandt^[XVII]

Müzeler yalnızca düşünceleri barındıran evlerdir. Bu düşüncelere en az nüfuz edebilenler, yan yana dizilmiş tablolarla gördükleri şeyin düşünceler olduğunu, tuvalin, üzerinde kurumuş renklerin ve onu çevreleyen yaldızlı ahşabın değil, tabloların değerli olduğunu bilir.

Rembrandt'ın bir tablosuna baktığımızda, bir genç kadının tırnaklarını kesen yaşlı bir kadın, kürkün üzerinde belli belirsiz parlayan inci bir kolye, kırmızı halılar ya da kızılımsı basmalar, pencereden içeri giren akşam ışığı girişi aydınlatırken yakılan ve karanlık odanın dibini aydınlatan bir ateş, genç bir kadının yaşlı bir kadın tarafından taranan uzun, ipeksi saçlarını, kıyısından atlılar geçen, arka planda yel değirmenlerinin döndüğü bir ırmağın tesviye havuzuna vuran güneş ışınları[nı] görürüz ve bütün bunların doğanın birer parçası olduğunu, Rembrandt'ın onları, başka birçok şeyi resmedebileceği gibi resmettiğini düşünürüz. Ama Rembrandt'ın tablolarına peş peşe bakarsanız, bir genç kadının yanında, onun tırnaklarını kesmeye hazırlanan bir başka yaşlı kadın, bir başka kürkün üzerinde aynı koyu inci parıltısını bulursunuz. Bu artık Rembrandt'ın kadını değil, *Zina İşleyen Kadın*'dır, *Ester*'dir, ama onun da çehresinde keder ve teslimiyet, onun da incilerinin altında yaldızlı brokarlar ya da kırmızı kaşmirler vardır. Mekân bu kez bir filozofun evi değil, bir marangozun atölyesi, kitap okuyan bir delikanlının odasıdır, ama dışarıdaki ışığın artık ancak yer yer aydınlatabildiği arka planda yakılan bir ateş daha canlı yansımalar yayar. İşte kasap tezgâhında asılı bir sığır,¹ ama bu kez solda diz çökmüş, döşeme tahtalarını yıkayan bir kadın değil, sağda çıkmak üzereyken dönüp bakan bir kadın vardır; sonuçta, tırnak kesen, incecik saçları tarayan yaşlı kadınlar, kürklere bürünmüş, inciler takmış kederli ve mütevazı kadın, karanlık odaların gölgelerinin

1 Rembrandt'ın *Derisi Yüzülmüş Sığır* adlı tablosu (1655). Louvre Müzesi'ndedir (yay. haz. n.).

arasında ateşin yandığı ev, Rembrandt'ın resmetmiş olduğu şeyler değil, sevdiği şeylerdir, her büyük sanatçının kendini bulduğu düşüncelerdir; sanatçı derinine indiğinde ansızın bu düşünceleri bulabildiği şeyleri ilginç ya da yararlı şeyler olarak görür ve düşüncelerini onlarda bulduğunda sevinip onlara daha da çok bağlanır; aynı şekilde bir düşünce adamının da, müzede yapacağı gezintiyi gerçekten ilginç bulabilmesi için, tablolarıdan ansızın kendisine değerli görünen ve başka değerli düşünceler üretebilecek bir fikir çıkarması gerekir. Başlangıçta bir kişinin eserleri kendinden çok doğaya benzeyebilir. Ama daha sonra, doğayla her çarpıcı buluşmasının biraz daha uyardığı kendi benliğinin özü, eserlerine daha bütünsel biçimde damgasını vurur. Ve sonlara doğru, artık onun için gerçekliğin bundan ibaret olduğu, onu bir bütün halinde ifade edebilmek için giderek daha fazla çabaladığı görülür. Rembrandt'ın gençlik portreleri birbirlerinden çok farklıdır ve başka büyük ressamların portrelerine benzetilebilir. Ama belli bir noktadan sonra, bütün figürler adeta yaldızlı bir malzemenin içinde yer alır, sanki hepsi aynı gün ışığında, batan güneşin nesnelere doğrudan vuran ışınlarının onları yaldıza buladığı bir ışıktadır. Sonuçta Rembrandt'ın bütün eserlerinde bulunan bu ortak özellik, o tırnak kesen, ince saçları tarayan yaşlı kadınların, hatta sona ermek üzere olan günele yakılan ateşin yarattığı benzerlikten çok daha güçlüdür. Bunlar Rembrandt'ın sevdiği şeylerdir ve portreleriyle tablolarının içinde yüzdüğü ışık, bir bakıma onun düşüncelerinin ışığıdır, özgün biçimde düşündüğümüz zaman gördüğümüz nesneleri aydınlatan özel ışıktır. Bunun kendi ışığı olduğunu ve bir nesneyi o ışıktaki gördüğü anda nesnenin kendi gözünde değer kazanıp başka derin gözlemler üretebilir hale geldiğini, o anda yüce bir şeylerle temas halinde olduğumuza ve bir şeyler üreteceğimize işaret eden mutluluğu hissettiğini anladığı kesindir. Bu yüzden de, kendi gözünde bunun kadar verimli ve yüce olmayan diğer ışıkların hiçbirine tenezzül etmeyip artık sadece bu ışığı resmeder. Dehasının bu ayrıcalığını biz yaldızlı malzemesini görmenin içimizde yarattığı mutlulukla duyumsar ve içimizdeki mutluluğa hiç tereddütsüz teslim oluruz; çünkü bize gözlenen şeyle, örneğin Rembrandt'ın kız kardeşinin kederli çehresiyle ya da akşamın sessizliğinde, çoktan batmış olan güneşin son tek tük ışıltılarında, *İyi Samiriyeli*'nin ışı-

ğının tükendiği evin önünde kuyuya inen kovayla ilgili son derece derin bir bakış açısı sunduğunu hissederiz.

Rembrandt'ın üçüncü dönemi denen üslubunda, nesneleri sarmalaması onun için zorunlu, dolayısıyla verimli ve bunun işareti olarak etkileyici olan o yaldızlı ışığın bütün gerçeklik haline geldiği ve artık sadece onu bir bütün olarak ve son derece tezatlı biçimde aktarmak için çabaladığı, artık güzellik kaygısı, dışsal gerçeklik kaygısı gütmeyeceği, her şeyi buna feda ettiği, hiçbir şeyini atlamamak için durup durup tekrar başladığı, başka hiçbir şeyin önem taşımadığı görülür. Artık bütün tuvallerinin fonunda, sanki bakışının yakalamaya çalıştığı gerçeklikten henüz ayrılmadığı andadır, artık özgürleştirici eylem sayesinde bu çabasından vazgeçmiştir ve bir bakıma bize, “Bu mu?” diye sormakta ya da “İşte” demektedir – bu anlayan, tatlı bakış, İsa'nın zina işleyen kadına bakışı, *Homeros*'ta dizeleri bütün anlamlarıyla kendi kendine tekrarlayan şairin bakışı, *Emmaus Hacıları*'nda İsa'nın bütün sefaletleri gören, bütün şefkatleri taşıyan ve adeta ağlamaklı bakışıdır; zina işleyen kadının yanında İsa, Homeros ve Emmaus Hacıları'nın İsa'sı, düşünen, bütün bedenleri düşüncelerine odaklanmış kişilerin büzüşmüş bedenine, gevşek tavrına sahiptir, kasılırlarsa kırmaktan, bozmaktan korktukları düşünceye imanla teslim olmuşlardır; bakışları dosdoğru ve gururlu değil, sabit, barındırdıkları şeye saygılı, yuvalarında bizim düşüncemizin tanıyıp ayıkladığı bir düşünceyle dolu ve onu kaçırmamak için tetiktedir; sırtları isteyerek kamburlaşmış, duruşları mütevazıdır; sanki ister Homeros'un olsun, ister İsa'nın, bütün yüce düşünceler kendilerinden daha büyüktür, sanki yüce ve derin düşünmek, düşüncenin en ufak kırıntısını kaçırmamak için saygıyla düşünmek demektir. Ne var ki, tuvalini tamamlamış olan Rembrandt, tuvalin fonundan bize düşünmeden sıyrılmış olarak bakar, fazla bir kaygı gütmemektedir; şöhreti belirsiz sanatçı için ne söylenirse söylensin, sanatçının düzenlemesinin amacı şöhret değil, şu veya bu düşünceyi bir bütün halinde ifade etmektir; kendisi de eserini tamamladıktan sonra (eseriyle ilgili olarak) sakindir, çünkü tuvali ona, ifade etmeye çalıştığı şeye sadık görünür. Zaten kimi gençlik portrelerinde görülen yoğun arzuda, ileride kaygılı bir titizliğe dönüşecek olan şeyi, içsel gerçekliği buluruz; o sırada onu alevlendiren dehası, kendisinin bildiği ve bir bütün olarak tuvaline aktarması zor bir şeydir.

Dolayısıyla bütün bu tuvaler son derece ciddi şeylerdir, en parlak zihinleri bile ömür boyu meşgul edebilecek niteliktedir; kendilerinden bağımsız somut bir imkânsızlık yüzünden bir ömrün bitişiyse tükenseler de, o ömrün son günlerine kadar güçlerini sürdürürler, yılların geçişiyle önemleri azalmaz, ömrün kalan son yıllarında ya da haftalarında hâlâ önemli ve gerçekler. Amsterdam'da bir Rembrandt sergisini gezerken, yanında yaşlı bir bakıcıyla uzun, dalgalı saçlı bir ihtiyar içeri girdi; zar zor yürüyordu, gözünün ferisi sönmişti, yakışıklı çehresine rağmen ifadesi sersemlemiş gibiydi; yaşlılar ve hastalar, daha hayattayken ölüyü, geri zekâlıları andıran olağanüstü varlıklardır; ansızın boğum boğum, titrek bir elin şiddetli bir hareketi bütün bir aileyi şaşırtan ya da bir devletin kaderini değiştiren müthiş bir iradeyi ortaya koyar; sıcak odasında kederli rüyalarla buz keserken hiçbir şeyin engelleyemediği imzasıyla bir adamı darağacından kurtarır; seksenlik parmakların çizdiği, okunması imkânsız çizgiler, düşüncesinin el değmemiş halde yaşamaya devam ettiğini somut bir gerçekle kanıtlar; o takdire değer, gülümser düşüncesi, yazıya dökerken (karşılaştığımızda bir geri zekâlının gezintisini çağrıştıran) felçli yüzünün acılı, sürekli kasılmalarıyla kirlenmiş bir ruhun ironik gülüşüyle bir kitap ya da şiir biçiminde karşımıza çıkar. Dalgalı beyaz saçların çevrelediği çehre ise, aksine güzeldi, ama gözünün ferisi sönmişti, beli bükük ilerliyordu. Yüzü tanıdık geldi. Ansızın yanımda biri ismini söyledi; şimdiden ölümsüzlüğe kavuşmuş olan bu isim ölümden çıkıp gelmişti sanki: Ruskin. Son günlerini yaşamaktaydı; buna rağmen İngiltere'den kalkıp Rembrandt tablolarını görmeye gelmişti; daha yirmi yaşındayken çok önemli bulduğu tablolar, son günlerinde ona aynı derecede önemli bir gerçeklik gibi geliyordu. Tuvallerin önünde durup görmezmiş gibi bakıyordu; yaşlılığın verdiği bitkinlikle, bütün hareketleri, yaşlıları, çocukları ve hastaları bir mumya gibi sımsıkı saran sayısız somut zorunlulukla –bastonuna dayanma ihtiyacı, öksürürken, başını çevirirken zorlanışı– bağlantılıydı. Ama kararlı yüzünde, içinde ruhunun ve hayatın artık seçilemediği, uzaklara dalmış gözlerinde katmanlaşmış yılların sisli geçmişinin ardından çıkıp gelmişti; gözle görülemez de aynı kişi olduğu hissediliyordu, onca yılın gerisinden, bacakları tutmasa da hâlâ kendi bacak-

larının üzerinde, Rembrandt'a saygı sunmaya gelmişti. Oydu, Ruskin'di; bu tanınmaz, titrekle ihtiyarla bizim zihnimizdeki Ruskin birbirinden o kadar farklıydı ki, onları bir araya getirmekte zorlanıyorduk; bu zavallı ihtiyar kılığının gerisindeki muazzam ruh ve dehayı düşünmek neredeyse doğaüstü bir şeydi; bir zihnin cisimleştiği an, ister ölü olsun, ister diri, bedenden bağımsız düşünülen, adeta ölümsüz, ruhani bir kişinin anlamsız bir bedende tanındığı an. Nasıl olur, o maddesiz varlık, Ruskin, cisimleşmiş miydi, bir adam olan Ruskin hâlâ hayatta mıydı, bu muydu? Gençliğinde gidip Rembrandt'ları gören, onunla ilgili sayfalarca hararetle yazılar yazan insanla aynı kişi miydi bu? Alacakaranlığın gölgeleri, zamanın pası ve yılların silikliğiyle boyanıp kendisi de bir Rembrandt'a dönüşmüş olduğu halde, güzelliği anlama çabası tıpkı eskisi gibi onu yönetiyordu. Onca yoldan gelen Ruskin salona girdiği andan itibaren, ansızın Rembrandt'ın tuvaleri sanki ziyaret edilmeye daha layık olmuştu; onun gelişi sanki Rembrandt için de, hoşuna gidecek bir mükâfattı; tamamlanmış tuvallerinin fonunda bizi incelemiş izlenimi uyandıran Rembrandt'ın bakışı Ruskin'i görebilseydi, tıpkı bir hükümdarın kalabalığın içinde bir diğer hükümdarı tanıması gibi, üstat da Ruskin'i tanırdı. Evet, Ruskin içeri girdiğinden beri Rembrandt'ın tuvaleri takdir edilmeye daha layık görünüyordu bize; daha doğrusu resmin kendisi, verebileceği her şeyle bize daha temel bir şey gibi görünüyordu, çünkü ölüme bu kadar yakın, böylesine yüce bir zihin, insanın fevkalade bile olsa bir hazza kendini fazla veremeyeceği bir anda onu dikkate alıyor, görmeye geliyordu; çünkü resim, ölüme ulaşmayı engellese de ölüme hâkim olan gerçekliklerden biridir.

Ama alışkanlık ve duyularımızın belirli nesnelere uyum sağlaması hazlarımızın temeli olduğundan, belki bu ziyaretin onun için, mizacımızın ve yılların birikiminin sonucu olduğundan bize kimsenin dayatamayacağı hazlardan biri olduğunu da düşünmek gerekir; öyle ki, hazdan herhangi bir yarar uman bir hekim, bize neyin haz verdiğini yakınlarımızdan öğrenmelidir. Bir Rembrandt tablosu görmek muhtemelen Ruskin'de eski kavramların, tanıdık hayranlıkların, tıpkı bir dedenin torununu görmekten, bezik meraklısının bir bezik partisinden, takıntılı birinin başkalarının anlamadığı eski bir alışkanlıktan duyduğu zevk gibi, alışıldık

zevklerin o iyi bilinen, tatlı bileşimini harekete geçiriyordu. Bakıcısı belki bir başka ihtiyarı bir iskambil partisine götürür gibi ya da ona bir salkım üzüm getirir gibi getirmişti onu Rembrandt'a. Çünkü yakınlarımız bizim sevdiğimiz şeylerin adını daima bilirler. Bildik dudakların anlamadan telaffuz ettiği yüce adlar bizi hep gülümsetir; bu gülümsemede, zevklerimizin gerçekliğe bizden daha bağımlı kişiler tarafından somut gerçekler gibi ele alındığında adeta daha fazla gerçeklik kazanmasının da payı vardır.

John Ruskin^[XVIII]

Geçenlerde Tolstoy'un ölmesinden korkmuştuk; bu felaketi yaşamadık, ama dünya onun kadar önemli bir başkasını kaybetti: Ruskin öldü. Nietzsche delirdi, Tolstoy ve Ibsen yazarlık hayatlarının sonuna gelmiş gibi görünüyor; Avrupa büyük "ruhsal danışman"larını birbiri ardına kaybetmekte. Ruskin kuşkusuz dönemin ruhsal danışmanı oldu, ama aynı zamanda zevk eğitmeni, Tolstoy'un ahlak adına kınadığı, kendisininse sayesinde her şeyi, ahlaki bile şiirselleştirdiği güzelliğin tanıtıcısı da oldu.

Ruskin 1819'da, Brunswick Square, Hunter Street 54 numara da doğmuştu; ileride bilge ve dürüst tüccarın canlı simgesi olarak sunacağı babası şarap tüccarı, annesi hararetlı bir Kalvenci'di. Babası her yıl araba kiralayıp seyahate çıkmayı âdet edinmişti; ailesini zevki geliştirecek her tür doğa manzarasına, sanatsal anıta götürürdü. Ruskin'in daha çocukken bile ateşli ve sağlam bir zevki vardı; M. de la Sizeranne çocuğun dağları ilk kez gördüğünde yaşadığı duyguları anlatmıştır. Genellikle insanlara bile henüz tutku duyulmayan yaşta o nesnelere de tutkuyla yaklaşıyordu. Birçokları gibi o da ilk yıllarını anlatmaya ancak son kitaplarında vakit ayırabilirdi. O yılların hafızasına kazınan büyü, daha önce *Fors Clavigera*'da taslağını gördüğümüz bir tür otobiyografi olan *Praeterita* adlı kitabıyla ebediyet kazandı; Goethe'nin eserleri bütününde *Şiir ve Hakikat* neyse Ruskin'in eserleri bütününde de *Praeterita* odur.

La Gazette des Beaux-Arts bir sonraki sayısında kuşkusuz bütünsel bir analizden ziyade doğru izlenimi aktarmak suretiyle Ruskin'in eserleri hakkında eksiksiz olmasa bile en azından gerçeğe sadık bir fikir verme şerefine nail olacak. Burada kataloğu özetlemeye bile kalkışamayız; Ruskin'in gözde müridi, bilge dostu Bay Collingwood tarafından sistematik biçimde oluşturulmuş bu katalog şimdi gördüğümüz kadarıyla 160'ı aşkın başlık içeriyor. Hepsi renkli ve sanki esrarengiz bir anlaşılmazlıkla bilhassa sar-

malanmış bu başlıkların birçoğu aydınlarla sanatçıların zaten artık tanıdığı başlıklar. *Mimarlığın Yedi Lambası* (1849), *İki Yol* (1859), *Munera Pulveris* (1862-1863), *Susam ve Zambaklar* (1865), *Yabani Zeytin Dahından Taç* (1866), *Havanın Kraliçesi* (1869), *Aratra Pentelici* (1872), *Ariadne Florentina* (1873), *Deucalion* (1875-1883), *Floransa Sabahları* (1873-1877), *Proserpina* (1873-1886), *Fiesole Yasaları* (1877-1878), *Aziz Markos'un İstirahati* (1878-1884), *Ön-Raffaello'culuğun Üç Temel Direği* (1878) artık tıpkı *Modern Ressamlar* (1843) ve *Venedik'in Taşları* (1851) gibi gerçek birer bilgelik ve estetik incilidir. Basıldıklarında yol açtıkları hararetli polemikler (hatırası bütün zihinlerde yer etmiş Ruskin-Wheeler davasını hatırlatmaya bile gerek yok) giderek bertaraf edildi; Ruskin hastalığı nedeniyle Oxford'daki hocalığından vazgeçip Bay ve Bayan Severn'la birlikte Brantwood'a çekilmek zorunda kaldığında, *The Times*'ın 22 Ocak sayısındaki olağanüstü Ruskin yazısında da belirtildiği gibi İngiltere'nin tamamı Ruskin'ci olmuştu; sekseninci yaşgünü kutlamaları ise neredeyse milli bayram gibiydi. Ön-Raffaello'culara ilişkin fikirleri bayağılaştırılarak sıradanlaştı. Birçok kitabını tahsis ettiği (*Modern Ressamlar*'ın başlangıçta Turner resminin bir tür savunması, müdafaası olarak tasarlandığını biliyoruz) ve ömrünün sonuna kadar tamamen ilgisiz gibi görünen eylemlerinin bile itici gücü olan¹ Turner'a hayranlığı, karşı yakasında Bay Groult'nun eşsiz bir koleksiyon oluşturduğu Manş'ı aştı.

Ruskin'ciler için Venedik, Pisa ve Floransa gerçek birer hac yeridir; tıpkı bir paranın üzerinde dönemin hükümdarının resmini gördüğümüz gibi, birçok yapıtta, birçok sanat eserinde, birçok çağdaş düşüncede hâlâ Ruskin'in damgasını görürüz.

1 Yazarın notu: Ruskin 1883'te Oxford'daki hocalığından son kez istifa ettiğinde kararının iki nedeninden biri, üniversitenin Turner'ın *Hilal*'ini 1200 sterlin karşılığı satın almayışydı.

Fransa’da Ruskin’ci Hac Yolculukları^[XIX]

Binlerce mürit Coniston’a, Ruskin’in sadece bedeninin yatacağı bir mezarın başında dua etmeye gidecek; ben Fransa’daki Ruskin dostlarına “bu kahramanın dinine” bağlılıklarını farklı ayinlerle kutlamalarını öneriyorum, yani ruhen ve gerçekten (İtalya’da Shelley’nin mezarı olarak bilinen ve bedeni alevler tarafından yutulmuş şairin sadece kalbinin bulunduğu mezar gibi) onun ruhunu barındıran ve kitaplarında sözünü ederek ölümsüz kılması için kendi ruhlarını ona emanet etmiş mekânlara hac yolculukları yaparak. Bu hac yolculukları için Floransa ve Venedik’in “Taşları”na¹ kadar gitmeye gerek yok, Ruskin Fransa’yı da çok sevmiştir.

“Hayatım boyunca düşüncem üç merkezde, Rouen, Cenevre ve Pisa’da yoğunlaşmıştır. Venedik’te yaptıklarım, kentin tarihi henüz yazılmamış olduğu için, resim dünyası Tintoretto’ya bakmayı, Veronese’yi hissetmeyi, Carpaccio’yu adlandırmayı henüz beceremediği için yan çalışmalardan ibaretti; oysa Rouen, Cenevre ve Pisa bana bildiğim her şeyi öğretti, kapılarından içeri girdiğim andan bugüne dek yaptığım her şeyi onlar yönetti.”²

Bir tek Rouen da değildir: “Paris, Nice ve Monako’ya gitmek üzere sabah Charing Cross istasyonundan yola çıkmış, modayı takip eden çağdaş seyyah, Manş’ı geçmenin verdiği mide bulantılarını ve Bologna treninde iyi bir yer bulabilmek için girişmek zorunda kaldığı çarpışmaların yarattığı gerginliği biraz atlatmış olduğu öğleüzeri dakikalarında, Amiens büfesine varmalarına ne kadar kaldığını anlamak için dışarıya bakmaya başlamışken, trenin Abbeville adlı önemsiz bir istasyondaki lüzumsuz duruşuna sinirlenebilir. Tren tekrar yola koyulduğunda, gözlerini gazetesin-

1 Ruskin’in *The Stones of Venice* (Venedik’in Taşları) adlı yapıtına gönderme (yay. haz. n.).

2 Bu ve bundan sonraki iki alıntı da Ruskin’in *Praeterito* adlı yapıtından aktarılmıştır. Ruskin’dan yapılmış alıntılar Proust’un *Pastiches et mélanges*’ında da yer alır. (yay. haz. n.).

den bir an ayırmaya razı olursa içinden geçtiği bataklık toprakların kavaklarıyla sorgunlarından yüksek iki dörtköşe kule görür. Muhtemelen oranın başka bir şeyini de görmek istemeyecektir. En duygudaş okura bile o iki kulenin hayatım üzerindeki etkisini ne ölçüde anlatabileceğimi bilemiyorum.”

Ruskin Rouen’i da Abbeville’i gördüğü yıl görmüştü, ama Rouen’i çok daha sonra anlayacaktı, oysa “Rouen’in önsözü ve yorumu diyebileceğimiz” Abbeville’i derhal hissetmişti. “En mahrem mutluluğu,” diyordu, “dağların ortasında yaşadım, ama yorulmadan yaşanan neşeli ve saf hazdan söz etmem gerekirse, diyebilirim ki güneşli bir yaz öğle sonrasında Abbeville’e varmak, Hôtel de l’Europe’un avlusuna ayak basmak, güneş kulelerden çekilmeden önce Saint-Wulfran’ı tekrar görebilmek için yokuş aşağı koşmak, geçmişini sonuna kadar değerli kılacak şeylerdir.”

Size Ruskin kitabının diğer sayfalarını da bu şekilde rahatça tercüme edecek yerim yok. Olsaydı, bu sayfalar sizde Beauvais’ye, Saint-Lô’ya, Dijon’a, Chartres’a gitme isteği uyandırır. Amiens’i söylemeye bile gerek yok: “yolcu zengin bir büfe ayrıcalığından on dakika boyunca yararlanabileceğini bildiği bir istasyon görür sadece; ama ana meydanı on dakikalık molanın verildiği bu yere on dakikadan az mesafede bulunan kentin bir zamanlar adeta Fransa’nın Venedik’i olduğunu, altın, cam, taş, ahşap ve fildişi işlemede Adriyatik Prensesi kadar, keten dokumada bir Mısırlı kadar maharetli olduğunu, rengârenk nakışlarda Judah’nın kızları kadar incelikli olduğunu bilmez.”

Amiens konusunda Ruskin koca bir kitap yazmıştır; *Le Correspondant*’ın yakın bir sayısında *Amiens İncili* adlı bu kitap hakkında bir fikir vermeye ve önemli bölümlerini aktarmaya çalışacağım; bu Ruskin incelemelerim başta *La Gazette des Beaux-Arts* olmak üzere çeşitli dergilerde yayımlanacak. Ruskin’in kadim dostları olan Fransız katedrallerine sık sık yaptığı ziyaretlerde kendisine eşlik ettiğini okuyup gıpta ettiğim aziz dostlarıyla müritlerinden bazılarının gözü bu satırlara iliştiği takdirde, Rouen ve Chartres katedralleri hakkında Ruskin’in yazmaya vakit bulamadığı, *Amiens İncili*’nin devamı olarak tasarladığı *Eure’un Kaynakları* ve *Domremy*’nin içeriği konusunda bana bilgi verirlerse kendilerine sonsuz minnet duyacağım. En azından Ruskin’in bu seyahatlerde

söylediklerinin bir kısmını aktarırlarsa, kendi kendime sürekli sorduğum, Chartres ve Bourges'un taşlarının cevapsız bıraktığı sorulara bir son vermiş olurlar.

Ruskin'in bir tür akıl hastalığı sonucu öldüğü söyleniyor; Auguste Comte'tan Nietzsche'ye ve (aslında sadece kendine has olan Tolstoy'u katmayalım hadi) Ruskin'e, dönemin bütün "bilge"lerinin az çok deli olması, zamanımızın tipik özelliklerinden biri. Sadece Fransa'nın dâhisi –dehalarının benzerliğini vurgulamak için kendi adını verdiği– France, bir Yunan bilgesinin dinginliğine sahip. Ruskin öldü; ölebilirdi. Türlerinin kendileriyle birlikte yok olmaması için onlardan sonra yaşayacak yavrulara özelliklerini tıpatıp aktaran böcekler gibi, Ruskin de değerli fikirlerini ölümlü beyninden çıkarmış, onlara kitaplarında kuşkusuz ebedi değil, ama süresi hiç değilse insanlığa sağlayabilecekleri yararlarla daha orantılı bir ömür kazandırmıştı.

Aslında ölümden sonra başka bir hayatta doğmayı ummadığınızdan değil: "Eğer ki kendinize benzeyen yaratıkları severken, sizden üstün yaratıkları –kendilerini göstermiş olsalar– daha da çok seveceğinizi hissediyorsanız; eğer ki yakınınızda ve çevrenizde kötülükle var gücünüzle savaşırken, tüm yeryüzünün yargıcının mutlak adaleti sağlayacağı, dört bir yanda küçük tepelerin sevineceği bir günün özlemini çekiyorsanız; eğer ki yeryüzünde size her tür mutluluğu yaşatmış dostlarınızdan ayrılırken, onlarla tekrar –gözlerin artık ferinin sönmeyeceği, ellerin titremeyeceği yerde– göz göze gelmeyi, el sıkışmayı istiyorsanız: İçinizdeki bütün bu umutlar sizin dininizdir."

Ruskin her yönüyle, Hristiyan, ahlakçı, ekonomist, estetik kuramcısı olarak; servetinden vazgeçmiş, dünyaya güzellik bahşeden, ama aynı zamanda dünyadaki adaletsizliği azaltmaya çalışan ve kalbini Tanrı'ya adanmış biri olarak, Giotto'nun Padova'daki Merhamet figürünü çağırıştırır; "altın keselerini, yeryüzünün bütün hazinelerini ayaklar altına alıp sadece buğday ve çiçekler sunan, Tanrı'ya acılarının ortasında alev alev yüreğini uzatan" bu figürden Ruskin de kitaplarında birçok kez söz etmiştir.

Watteau^[XX]

Eserleri aşkın ve hazzın resmi, alegorisi, yüceltilmesi olan ve bütün biyografi yazarlarının dediğine göre bünyesi fazlasıyla zayıf olduğundan aşkı neredeyse hiç tadamamış olan ressam Watteau'nun hayatını sık sık acımayla karışık bir duygudaşlıkla düşünürüm. Onun eserlerinde bu yüzden aşk ve hatta haz hüznölüdür. Onun modern aşkı resmeden ilk kişi olduğu söylenir; kuşkusuz kastedilen, sohbetin, oburluğun, gezintinin, akan suyla geçen zamanın ve kılık değiştirmenin uyandırdığı kederin hazzın kendisinden fazla yer tuttuğu, bir tür bezenmiş iktidarsızlık olan aşktır. Çok fazla dostu olup çok düşman edindiği söylenir, sevecen mizacı çok da değişken olduğundan, bir dostunun evinde altı ay yaşadıkdan sonra daha fazla kalamaz, başka yere gitmek için sabırsızlanır, başka yerlere vurulur, gidinceye kadar acı çekermiş. Terk ettiği kişi de onun nankör olduğunu düşünürmüş. Bu bakımdan Watteau'ya benzemeyen, çok sayıda insanın aynı kusuru bulmadığı bir tek sanatçının bile yeryüzüne gelmiş olduğunu sanmıyorum. “Bir aralar her akşam yemeğe buraya geldiğini hatırlıyorum da!” Sanatçılar bu konuda daha masum bir şekilde ve şöhrat düşkünlüğü olmadan, hırslı insanların yaptığını yaparlar. Onları yeni yerlere, yeni ruhlara iten, orada kalmalarına izin vermeyen bir şeytan vardır. Watteau'da bu değişkenlik fizikseldi denebilir. Ölümüne sebep olan veremle birlikte arttı. Ölmeden önceki son aylarda, çektiği acıdan çok, gidip Flandres havası alamamak onu yiyip bitiriyordu. Orada iyileşeceğini düşünüyordu, ama götürülemedi.

İnsanlardan ve nesnelerden her zaman duyduğu tatminsizlik ile hastalığı arasında bağlantı kurarken, tatminsizliğinin hastalığından kaynaklandığını iddia etmiyorum. Bedenimizin hastalıkları kişiliğimizin hastalıklarına sebep olmaz, ama kişiliğimiz ile bedenimiz birbirine o kadar bağlıdır ki, aynı talihsizliği paylaşırlar. Kendi adıma, Watteau'nun değişkenliğinin katiben çıkardan ya da hırstan kaynaklandığını düşünmüyorum. Aksine, içtenliği,

dürüstlüğü ve iyi kalpliliği çarpıcıdır. Ölümünün yakın olduğunu hissettiğinde, gücendirdiğini düşündüğü öğrencisi Pater'i hasta yatmakta olduğu Nogent'a çağırımlarını rica etti. Ve iki ay boyunca, öldüğü güne kadar her gün, desen ve resim hakkında bütün bildiklerini ona öğretti. Pater daha sonra bütün bildiklerini bu çıraklık döneminde öğrendiğini söylemiştir.

Watteau'nun resminin en olağanüstü sırlarını çalıp onları kullanarak portresini çizen büyük sanatçı M. de Goncourt'un bir kitapçıda bulduğu Caylus biyografisinde, ressamın saflığını kanıtlayan bir anekdota rastlıyorum. Watteau'nun pek değerli olmayan bir perukta gözü vardır. Kurnaz kuaför para almayı reddedip Watteau'nun yapacağı bir eskizle yetineceğini söyler. Watteau değerli bir tablo yapması gerektiğini düşünür, buna rağmen peruğun değerinin çok altında, pek yetersiz bir bedel ödemiş olmaktan korkar. M. de Caylus küçümser ve acıyan bir tonda, Watteau'nun o peruğu öylesine sevmesinin çok saçma, peruğun da çok çirkin olduğunu ekler. İkisinden haklı olanın Watteau olduğunu iddia edecek değilim; oysa söz konusu peruğu bu kadar istemesinin nedenleri kuşkusuz M. de Caylus'un küçümsemesinin nedenlerinden çok daha ilginçti. Ama sanatçıların zevkleri her zaman mantıklı olmayabilir. Despot ve kurnaz bir kişilikleri varsa, tercihlerinin tuhaflığı insanlarda aptalca bir hayranlık uyandırır. Ama Watteau gibi yumuşak, alaya tahammüllü bir kişilikleri varsa, onlarla birlikte yaşayanlar, arkadaşlarının garipliğinin üzerinde titizlikle durarak bundan önemli bir üstünlük elde ettiklerini zanneder, kendilerini zafer kazanmış gibi hissederler. Başkalarının mantık yürütürken kullandıkları bütün ölçütlerden uzak, akli başka yerde olan, bir tek kendilerinin görebildiği ölçütlere duyarlı sanatçılar, bu tür tartışmalarda kolaylıkla mağlup olurlar. Baskıcı ve alaylı bir samimiyetin bu tür kolay zaferleri, hasta bir adam olan Watteau'yu herhangi başka bir kişiden daha fazla incitmiş olsa gerektir. Onu hastalığı kadar, kendisini görmeye gelen, bir tablo istediklerinde reddedemediği çok sayıda münasebetsiz de yiyip bitirmişti.

Bu mutsuz ve iyi yürekli insan, iyi bir ressam olmakta teselli buluyordu. "Diğer kraliyet malikânelerinden daha az bakımlı olduğu için" Luxembourg parkını sevdiğini ve orada uzun süre kalıp resim yaptığını öğrenmek herkesin hoşuna gider. Ama ben onun

satın alarak ya da hediye edilerek, Comédie-Italienne'in bütün kostümlerini koleksiyonuna katmasını daha anlamlı buluyorum; en büyük zevki, arkadaşları ziyaretine geldiklerinde, bu kostümleri onlara giydirmektir. Sonra da poz vermelerini rica eder, canlı, gülümseyen, bakan ve konuşan insanları bu güzel, gerçekdışı kıyafetler içinde görmek, kendisi sisli hayatının içine kısılmışken ışığa ve renge tutkun ruhunu sürüklemek onu avuturdu. Arkadaşları gittikten sonra, başladığı eskizi saklar ve daha sonra büyük bir kompozisyona dahil ederdi.

Gustave Moreau'nun Esrarengiz Dünyası Üzerine Notlar^[XXI]

Bir manzaranın içinden havalanan kimi kuşların, ırmaktan gökyüzüne yükselen bir kuğunun, yüksek bir terasta kuşlarla çiçeklerin arasında hava alan bir kibar fahişenin nasıl olup da parlak bir zihnin düşüncelerini sürekli meşgul ettiğini, bütün tablolarında resmin özüyümüş gibi bulunduklarını ve sonraki kuşakların hayranlığını topladıklarını anlamak her zaman pek kolay değildir; onun eserlerinden başka şeye sahip olmayan bir resim meraklısı için benzersiz bir haz oluştururlar, *Aşk ve Musa'lar*'daki kuğunun aynısını *Çarmıhın İndirilişi*'nde bulunca sevinir ve hem buna ters, hem de benzer bir hazla, onun tarafından resmedilmiş tek mavi kuşa sahip olmaktan mutluluk duyar. Sanatçının ne yapmak istediğini ne kadar sorsak da bir cevap alamayız, çünkü sanatçı da kendini ancak o akşam vakti *Terasındaki Kibar Fahişe*'yi ve Musa'ların işaret ettiği o kuğunun havalanışını resmederek cevaplayabilmiştir, yani onun gördüğü şeyin mümkün olan en doğru suretleriyle; bunlar bir açıklamadan şüphesiz çok daha doğrudur, çünkü ne yapmak istediğimizi söylemek, her an mümkün olduğundan, aslında bir şey ifade etmez, oysa zihnimizde oluşan düşünceyi yeniden oluşturmak için ilhamı beklemek, onu tekrar görmeye, ona yaklaştırmaya çalışmak ve ona göre resmetmek gerekir. Ama Moreau'nun bu manzaraları, belirli bir tanrının içinden geçtiği, belirli bir görüntünün ortaya çıktığı manzara olduklarından, gökyüzünün kızıllığı çok kesin bir kehanet, bir alageyiğin geçişi çok hayırlı bir alamet, dağ kutsal bir yer gibi görüldüğünden, saf bir manzara onların yanında pek bayağı, adeta zihinsellikten yoksun kalır, sanki dağlar, gökyüzü, hayvanlar ve çiçekler bir anda değerli tarihsel özlerinden arındırılmış gibi, gökyüzü, çiçekler ve dağ artık trajik bir anın damgasını taşımazmış gibi, ışık tanrının içinden geçtiği, kibar fahişenin içinde belirlediği ışık değilmiş gibi,

zihinsellikten yoksun kılınan doğa bir anda bayağlaşırmış, geniş-lermiş gibi; oysa tanrıların ara sıra kendini gösterdiği her yerde, tuval tarafından kahramanın anısı olarak ölümsüzleştirilen belirsiz bir saatte yer alan Moreau'nun manzaraları genellikle ya bir koyağa hapsolmuştur ya da bir gölle önü kapanmıştır. Ve tıpkı bu doğal, bununla birlikte bilinçli görünen manzara gibi, dua etmeye gidilen, tapınakların yükseldiği soylu doruklarıyla kendileri de neredeyse birer tapınak olan dağlar gibi, insan bakışlı, kılık değiştirmiş, belki bir tanrının ruhunu içlerinde barındıran ve uçuşları bir tanrı tarafından, uyarırcasına yönetilen kuşlar gibi, kahramanın çehresi de tuvalin tamamında ifade edilen muammaya aynı belirsizlikle katılır adeta. Nasıl ki kuşlar uçar, kibar fahişe de kendi seçimi ya da mizacıyla ilgisi olmayan bir kaderin sonucu olarak kibar fahişedir sanki; ama çehresi kederli ve güzeldir, saçlarını örerken çiçeklerin arasından bakar; Musa, lir çalıp şarkı söyleyerek, istemeye istemeye geçer gibidir; Aziz Yahya ejderhayı öldürürken kendi yiğitliğini sükunetle izler adeta, tıpkı geçtiği dağlar gibi, tıpkı eyeri mücevherlerle süslenmiş, bakışları sınırlı, şaha kalkmış, hem yırtıcı, hem uysal atı gibi, bu mitolojik olayın geçtiği efsanevi, biraz hülyalı mekândır sanki; bu eski tabloların eski bir ressamı ait olmadığı hemen görülür; bu tabloların ressamı, rüyalarını resmederken o kırmızı kumaşları, çiçeklerle, mücevherlerle işlenmiş yeşil giysileri, kibar fahişelerin o ağırbaşlı çehrelerini, kahramanların o yumuşak ifadelerini, resmettiği her şeyin mekânı olan o koyakları bir araya getiren tek ressamdır; çünkü hayat nesnelerden bağımsız değildir, insanların içine işlemiştir, çünkü dağ efsanevidir, insan da yalnızca efsanevidir, çünkü olayın esrarı kişinin suretinin barındırdığı her şeyle ifade edilmiştir: Adeta gerçekleştirmedikleri eylemi katiyen açıklığa kavuşturmayan figürlerle, bir bakirenin yumuşak ifadesine sahip kahramanla, bir azizin ağırbaşlı ifadesine sahip kibar fahişeye, bir yolcunun sıradan ifadesine sahip Musa'yla; suç ortağı olan manzaranın barındırdığı her şeyle ifade edilmiştir, çünkü mağaralarda canavarlar gizlenir, çünkü kuşlar kehanette bulunur, çünkü bulutlar kan damlatır, çünkü saat esrarengizdir ve yeryüzünde esrarengiz biçimde gerçekleşen şeyi gökyüzünde şefkatle izler gibidir.

Her tablo, esrareniz bir dünyanın bir köşesinin belirivermesine benzer; bu dünyanın başka bazı parçalarını da tanırız, aynı ressamın tuvalleridir bunlar. Bir salonda sohbet ederken birden başımızı kaldırır, tanımadığımız bir tuvali fark ederiz; bununla birlikte, önceki bir hayatın anısı gibi tanımışızdır bile onu. Atlar hem vahşi, hem yumuşak başlı görünür, koşumlarına mücevherler kakılmış, güller takılmıştır, kadın çehreli şairin üstünde koyu mavi bir pelerin, elinde bir lir vardır, bütün erkekler tüysüzdür, kadına benzerler, başlarında ortancalardan taçlarla, sümbülteber dalları uzatırlar, ayrıca şairi koyu mavi bir kuş izler, şairin ciddi, tatlı bir ezgiyle kabaran göğsünü çevreleyen gül dalları da kabırır ve bütün bunların rengi, o rengin bizim dünyamızdaki değil, bu tuvaldeki tonundadır, daha da önemlisi bu dünyanın zihinsel atmosferinde güneş sık sık batır, vahşi tepelerin alınlarında tapınaklar yükselir, o şairi bir kuş izliyorsa ve o vadide bir çiçek yetişiyorsa, bizim dünyamızın yasalarından farklı yasalar sayesinde; bu yasalar kuşa şairi tanımasını, onu izlemesini, ondan ayrılmamasını emreder, öyle ki, şairin etrafında kanat çırpın kuşun uçuşunda değerli bir bilgelik vardır ve o çiçek o vadide, o kadının yanında yetişir, çünkü o kadın ölmek zorundadır, o çiçek ölüm çiçeğidir ve orada açmasında bir önsezi vardır, hızlı büyüyüşünde sanki büyüyen bir tehlike gizlidir ve sanki kadına bakar, onun son anını sezer. Daha önce hiç görmediğimiz bu karşımızdaki görüntünün, o garip dünyadan bazı görüntüleri daha önceden tanıdığımızdan, bir Gustave Moreau olduğunu derhal anlarız.

Sanat eserlerinde bu şekilde parça parça görüntülerini bulduğumuz ülke, şairin ruhudur, gerçek ruhu, bütün ruhları arasında en derinde olanı, gerçek yurdudur, ama orada ender anlarda yaşar sadece. Bu yüzden de onları aydınlatan ışık zihinsel bir ışık, orada parlayan renkler zihinsel renkler ve orada hareket eden kişiler zihinsel kişilerdir. İlham, şairin bu en derindeki ruha nüfuz edebildiği andır. Çalışma ise bütünyle orada kalabilmek, yazdığı ya da resim yaptığı sürece dışarıdan hiçbir şey karıştırmamak için gösterdiği çabadır. Ressam için olduğu kadar şair için de gerçek ve zorunlu olan, şair için olduğu kadar ressam için de zihinsel ve kişisel olan bir model karşısında kelimeler ve renkler bu yüzden rötüşlanır. Dolayısıyla şairin ulaşabildiği esrareniz ülkeden getirdiği bu tuvalere bak-

maktan hoşlanırsınız; o ülkenin esrarengiz rengini taşırlar adeta, gün ışığına çıkınca, dünyanın gerçekliklerinin ortasında sersemlemiş gibidirler; onlar için bu gerçek dünya değil, en bayağı dünya, şair için neredeyse başka insanların ruhuna benzeyen, en dıştaki ruhumuza denk düşen dünyadır. İşte karşımda duruyor, tatlı renklerinin nüfuz edilemeyen, ama kolaylıkla kırılabilir prizmasının ardında sonsuza dek kıpırtısız; az önce Gustave Moreau'nun yükselen zihninde hızla yol almaktaydı, şimdi kıyıya çıkmış, ama mavi tonlarının taze solgunluğunu olduğu gibi koruyan narin bir denizanası. Adı *İranlı Şarkıcı*. Çehresi kadınsı, rahipleri andıran, kral armaları taşıyan, esrarengiz kuşun izlediği, karşısında kadınların ve rahiplerin eğilip çiçekler sunduğu, atının bir yandan dünyanın tamamını kateden bir ruhun yaşadığı bakışlarla, onu severmiş gibi şefkatli bakışlarla süzdüğü, bir yandan da ondan nefret edermiş gibi, yiyip yutacakmış gibi vahşi burnunu uzattığı atlı, gerçekten de şarkı söylemektedir. Şarkı söylemektedir, ağzı açıktır, göğsünü çevreleyen gül dalları kabarmıştır. Akıntıya kapıldığımız andır bu, artık ayağımız toprağa basmaz, denize indirilen gemi yüzer ve mucizevi biçimde ilerler, ritmik dalgaların üzerinde yükselen söz, ezgiye dönüşür. Ve bu görünür kıpırtı, kıpırtısız tuvalde sonsuza dek yükselir.

Şairler bu sayede hiçbir zaman tam olarak ölmez; gerçek ruhları, kendilerini oldukları gibi hissettikleri yegâne ruh olan o en derindeki ruh, bizim için belli bir ölçüde korunur. Şairin öldüğünü sanıyorduk, bir mezarı ziyaret eder gibi Lüksemburg'a bir ziyarette bulunacaktık, Orpheus'un ölü başını taşıyan bir kadın gibi, *Orpheus'un Başını Taşıyan Kadın*'ın karşısına gideriz ve bu Orpheus başında bize bakan bir şey görürüz: Zihindeki renklerin güzel kör gözleriyle bize bakan bu tuvalin üzerine resmedilmiş Gustave Moreau'nun düşüncesi.

Ressam bize bakar, bizi gördüğünü söylemeye cesaret edemiyoruz. Gerçekten de bizi görmüyor şüphesiz, ama bizi ne kadar sevmiş olsa da, biz onun için pek fazla değer taşımıyorduk. Onun bakışı görülmeyi sürdürüyor, karşımızda duruyor, bundan fazlasına gerek yok.

Gustave Moreau öldü, evi müze haline getirilecek. Öyle olması gerekir. Zaten hayattayken bile bir şairin evi tam olarak bir ev sayılmaz. Bir bakıma orada yapılan şeyin artık ona ait olmadığı, artık

herkese ait olduğu ve çoğunlukla, yani onun en derindeki ruhundan ibaret olduğu zamanların hepsinde, bir insanın evi olmadığı sezilir. Yerkürenin zihinsel noktaları gibidir, ekvator ve kutuplar gibi, esrareniz akıntılarının buluşma yeridir. Ama bu ruh bazen bir insanda kıpırdar. Kuşkusuz o insan bir ölçüde kutsanmış olur. Bir tür rahiptir, hayatı bu tanrıya hizmet etmeye, tanrının hoşuna giden kutsal hayvanları beslemeye, belirişlerini kolaylaştıran rayihaları yaymaya adanmıştır. Evi yarı kilise, yarı rahip evidir. Şimdi insan öldü, sadece içindeki tanrısallıktan dışarı yayılabilenler kaldı geriye. Evi ani bir başkalaşım, daha müze olarak düzenlenmeden önce bile, bir müzeye dönüştü. Artık yatağa, fırına ihtiyaç yok. Zaman zaman tanrı olan ve herkes için yaşayan kişi, artık sadece tanrı, kendisi için değil, yalnızca başkaları için var. Artık var olmayan bir benliği evindeki hiçbir şey hatırlatamaz. İçindeyken onun da başkalarından farksız bir adam olduğu bireysel benlik engeli yıkıldı. Götürün eşyaları. Onun sık sık ulaştığı ve bize hitap ettiği derindeki ruha ait tuvallerden başka şeye gerek yok. Zaten bu bireysel benlik engelini yıkmaya giderek daha fazla gayret etmiş, çalışarak ilhamı harekete geçirmeye, yani derindeki ruhuna ulaşabildiği anları giderek sıklaştırmaya çabalamıştı; aynı çalışma sayesinde, bayağı ruhu karıştırmadan derindeki ruhun suretini sabitleştirmek için uğraşmıştı. Zamanla tablolar bütün odaları doldurdu, yemek yemek, dostlarını ağırlamak, uyumak isteyen adama pek az yer kaldı. Zamanla derindeki ruhunun kuşatması altında olmadığı, hâlâ bir adam olduğu anlar seyrekleşti. Evi zaten müzeye dönüşmüştü neredeyse, şahsı da neredeyse bir eserin gerçekleştiği mekândan ibaretti.

Ara sıra nüfuz edebildikleri, derinde bir ruhları olan herkes için bu mecburen böyledir. Gizli bir sevinç, tek gerçek anların bu ruhta geçirdikleri anlar olduğunu haber verir kendilerine. Hayatlarının geri kalanı çoğu kez iradi, kederli değilse de asık suratlı bir tür sürgündür. Çünkü onlar zihinsel sürgünlerdir; sürgün edildikleri anda yurtlarının anısı da yok olur, sadece bir yurtları olduğunu, orada yaşamanın daha hoş olduğunu bilirler, ama oraya nasıl döneceklerini bilmezler. Bir başka yeri arzuladıkları anda yurtlarında olmadıklarını bilirler bir de; çünkü başka şeyi arzulamak, duygu ülkesinin sürgünüdür. Ama kendileri oldukları zaman, yani sürgünde değil, derindeki ruhlarındayken, böceklerin içgüdüsüne

benzer, görevlerinin yüceliği ve hayatlarının kısalığı konusunda gizli bir önsezinin eşlik ettiği bir tür içgüdüyle hareket ederler. O zaman bütün diğer işleri bir yana bırakıp kendileri öldükten sonra isimlerinin yaşamaya devam edeceği mekânı yaratırlar ve isimlerini buraya yerleştirirler; artık ölmeye hazırdırlar. Ressamın tuvalini oluşturmak için gösterdiği şevke bakın ve söyleyin: Örümcek, ağını daha büyük şevkle mi örer?

Bütün bu şairlerin derindeki ruhları birbirleriyle dosttur ve birbirlerini çağırır. Ben o salonda diğerleri gibi bir adamdım, başımı kaldırdım ve işitmediğim, kıpırdamayan, ama göğsü kabardıkça göğsünü çevreleyen güller de kabaran, karşısındaki kadınların çiçekler sunduğu o *Hintli Şarkıcı'yı* gördüm. O anda içimdeki şarkıcı uyandı. Uyandıktan sonra da, hiçbir şey onu söyleyeceği şeyden uzaklaştıramazdı. Gizli bir içgüdü, söyleyeceğim şeyi kelimesi kelimesine haber veriyordu bana. Aklıma en parlak fikirler de gelse, beni daha zeki gösterecek sebepler de gelse, onları dinlerken görünmeyen, ama önerilen görevden uzaklaşmıyordum. Çünkü benim içimdeki şarkıcı da bir kadın kadar tatlı, ama aynı zamanda bir rahip kadar ağırbaşlıdır. Böyle zamanlarda karşımızda sergilenen o esrarengiz ülke gerçekten var olduğu içindir ki, onu böylesine bir sarhoşlukla, dörtmala geçtiğimizde, oradan getirdiğimiz bütün tuvaler, eğer onları bulmak için gerçekten oraya gitmişsek, yani gerçekten ilham bulmuşsak ve onlara bayağı ruhumuzdan hiçbir şey karıştırmamaya özen göstermişsek, yani titizlikle çalışmışsak, birbirlerine benzerler. İşte bu yüzden, o salonda başımı kaldırıp yırtıcı ağızlı, şefkatli bakışlı, koşumları güllerle, mücevherlerle süslenmiş atına binmiş, göğsünü çevreleyen güller işitilmeyen bir ritimle kabaran, onu *taniyan* kuşun izlediği, *bildik* bir günbatımının önündeki ağırbaşlı ve tatlı şarkıcıyı gördüğümde, “Bu bir Gustave Moreau” diyebildim. Diğerlerinden daha da güzel belki; diğerleriyle kıyaslandığında, güzel sözlerin karşısındaki ezgi gibi. Genç şarkıcının güllerle sarmalanmış göğsü gibi heyecanla kabarmış. Ama o da diğerleri gibi renklerin bu tonda olduğu, şairlerin kadın çehrelili, kral armalı olduğu, kuşlar tarafından sevildiği, mücevherler ve güllerle kaplı atları tarafından tanındığı ülkeden, yani hayatın yasasının alegori olduğu ülkeden gelmiş.

Bu Gustave Moreau karşısında hissettiklerimi hatırlayınca, böyle bir izlenimi ancak yılda bir kez yaşayan biri olarak, hayatları son derece düzenli olduğundan her gün sanatın hazlarına belirli bir süreyi ayırabilen insanlara gıpta ediyorum. Bazen de, özellikle başka bakımlardan hiç de benim kadar ilginç olmadıklarını görünce, acaba bu izlenimleri hiç yaşamadıkları için mi böylesine sıklıkla yaşadıklarını söylüyorlar diye düşünüyorum. Hayatta bir kez sevmiş olanlar, aşk adı verilen kolay bağılıkların gerçek aşktan ne kadar daha değersiz olduğunu bilirler. Karşı cinsten bir insana âşık olmak (gerçek aşktan söz ediyorum) nasıl herkesin harcıysa (en azından öyle görünüyorsa), bir sanat eserine âşık olmak da herkesin harcı olsaydı, bir sanat eserine duyulan gerçek aşka ne kadar ender rastlandığı ve uyumlu, düzenli bir hayat yaşayan yetenekli insanların sözünü ettiği sayısız sanatsal hazzın bu aşktan ne kadar uzak olduğu bilinirdi belki.

Bir yazar için tek gerçeklik, düşüncesini bireysel olarak yansıtabilen şeydir, yani eserleridir. Yazarın büyükelçi, prens, ünlü olması hiçbir önem taşımaz. İnsani gururla şöhret peşine düşmek yazar için felakete yol açabilir, ama belki de o olmasa, tembellik kendisini mahveder, sefahat sersemletir, hastalık yer bitirirdi. Hiç değilse şöhretin bir edebi gerçekliği olmadığını bilmesi gerekir. Önemli bir şahsiyet olduğuna sevinirmiş gibi görünen Chateaubriand'da beni rahatsız eden budur. Önemli bir edebi şahsiyet bile olsa, bunun ne anlamı vardır? Edebi değere maddeci bir yaklaşımdır, dolayısıyla yanlıştır, çünkü edebi değer tümüyle ruhsaldır. Bununla birlikte göz doldurur ve cazibesinde bir yücelik vardır. Ama bunun nedeni soyluluğu değil, hayal gücünün soyluluğudur.

Koşulların hiçbir önemi yok mudur? Bazen yokmuş gibi görünür. Bununla birlikte, Rodenbach¹ Baudelaire'in Amerika'ya gitmiş olduğu için Baudelaire olduğunu söyler.² Benim gözümde

1 Belçikalı şair ve romancı Georges Rodenbach (1855-1898) (yay. haz. n.).

2 Proust'un yazılarının eleştirili basımını hazırlayanlar bu cümleyle ilgili şu saptamalarda bulunurlar: Burada ya Baudelaire'in Edgar Poe'yu ustası olarak kabul ettiği vurgulanmak istenmiştir; ya da belki Proust, yanlışlıkla, Baudelaire'in 1841'de Mauritius ve Bourbon adalarına seyahat etmiş olmasını düşünerek böyle bir gözlemde bulunmuştur. Bir başka olasılık da, Proust'un bir dikkatsizlik sonucu, "Chateaubriand" yerine iki kez "Baudelaire" diye yazmış olmasıdır. Bkz. Marcel Proust, *Essais et articles*, s. 480 (yay. haz. n.).

koşulların bir önemi vardır. Ama koşullar onda birlik bir fırsattır, eğilim ise onda dokuzluk. Ayacağımın yere basmadığı, iç sesleri dinlemeye eğilimli bir günde görülen bu Gustave Moreau, benim için kalbim dikkatli ama kapalı, hızla yaptığım Hollanda seyahatinin tamamına bedeldi...

Ressam. – Gölgeleler. – Monet^[XXII]

Nasıl ki bir şarkıcının âşığı, taptığı kadının büründüğü görünümlemler olan Juliet rolünü, Ophelia rolünü mecburen severse, bir resim meraklısı, örneğin Claude Monet ve Sisley hayranı da, çimenlik kıyıları arasında akan, bir yelkenlinin dümen suyuyla yarılmış ırmakları, Antibes'in mavi denizini, günün farklı saatlerini, evlerin arasından katedralin belirlediği, saat kulesinin okuyla nervürlü cephesini yassı damlarla düz duvarlar arasından gösterdiği kimi Rouen görünümlemlerini mecburen tanır ve onlardan zevk alır. Bir gelincik tarlasının betimlendiği bir Monet tablosunu görmek için seyahate çıkabilecek resim meraklısı, gidip bir gelincik tarlası görmek için gezintiye çıkmayabilir; bununla birlikte, tıpkı hayata ait her şeyi gördükleri bir gözlüğü olan, ama hayata karışmadıkları için yalnız başlarına aranıp bulunmaları gereken astrologlar gibi, resim meraklısının da odalarda bulunan ve tablo adı verilen, bir o kadar sihirli aynaları vardır; bu aynalara biraz uzaklaşarak doğru bakmayı bilenler, orada gerçekliğin önemli bölümlerini görürler. Sihirli aynanın üzerine eğilmiş duruyoruz, uzaklaşıyoruz, diğer bütün düşünceleri uzaklaştırmaya, her rengin anlamını çözmeye çalışıyoruz; her biri hafızamızda geçmiş izlenimleri uyandırıyor, bu izlenimler de tuvalin üzerindeki renkler kadar uçucu ve rengârenk bir mimari içinde birleşiyor ve imgelemimizde bir manzara oluşturuyorlar; bu aynalara danışmaya gelen uzun sakallı ihtiyarlar rüzgârın, güneşin kavuruculuğunu tanımıyorlar pek, ama malzemesi güneş ve rüzgâr olan bütün bu gerçekleri keşfetmekten büyük mutluluk duyuyorlar; tıpkı bir şarkıcının âşıklarının, onun takdir ettiği, rollerini oynadığı yazarı tanımaları gibi. Monet'nin tabloları, bize o tablolarla hoşumuza giden ülkeyi sevdirebilir. Vernon'da Seine kıyılarını çok resmetmiştir. Bu bizim Vernon'a gitmemiz için yeterlidir. Hiç şüphesiz, başka yerde de bu kadar güzel şeyler görmüş olabileceğini, belki hayat şartları yüzünden Vernon'a gittiğini düşünürüz. Ama önemli değildir. Bir yerin gerçekliğini ve güzelliğini ayıklayabilmek

için, oradan bu gerçeklerin ve güzelliklerin çıkabileceğini, toprağının tanrılarla dolu olduğunu bilmemiz gerekir. İlahi günlerde bizzat vahiy deneyimini yaşamış olduğumuz yerlerin haricinde, ancak kutsanmış bir yerde dua edebiliriz. Şüphesiz sevecek olan, içimizdeki kof bir Monet ya da Corot tapıncı değildir. Sevecek olan bizizdir. Ama sevmeden önce çekingenizdir. Bize, “Orada sevebileceksiniz, seviniz” denmiş olması gerekir. O zaman severiz. Monet’nin tabloları, o büyüğü özü bize Argenteuil’de, Vétheuil’de, Epte’te, Giverny’de gösterir. Biz de bu kutsanmış yerlere gideriz. Monet tabloları bize hayal gücümüzün sınırları çizilmemiş şeylerde bulabileceği cennet besinini de gösterir: Öğleden sonranın ölü saatlerinde, üzerine adacıklar serpiştirilmiş, gökyüzünün bulutlarıyla beyaz ve mavi, ağaçlar ve çimenlerle yeşil, ağaçların gövdelerinde şimdiden batmaya yüz tutmuş güneş ışınlarıyla pembe ırmaklarda ve iri yıldız çiçeklerinin yetiştiği koruluk bahçelerin kırmızıyla aydınlanan karanlığında. Monet bize bir tarlayı, gökyüzünü, bir kumsalı, bir ırmağı ulaşmak istediğimiz ilahi şeyler gibi sevdirebilir; o ilahi yerlerde tarlada gezinen, şalına sarınmış bir kadın, kumsalda hızlı hızlı yürüyen el ele tutuşmuş bir erkekle bir kadın görünce müthiş bir hayal kırıklığına uğrarız. Taptığımız tanrıları o kadar yüceltiriz ki, onları bildik şeylere dönüştürerek alçaltan şeyler büyüğü bozar. Vurulduğumuz şey ideal olandır. Ressamın bize bu yerin ne olduğunu söyleyeceğini sanırız; muazzam ve belirsiz bir falez görünümünde, denizin derin sularına kadar uzanan, yağmurlu akşam kızılı bakışlı, esrarengiz bir kişidir – ve bu kişiyle aramıza bir çiftin girdiğini görürüz. Bu mekânın kişiliğinin son derece esrarengiz olduğunu, ressamın onu denizin uğultularıyla bölünen bu kumsalın sessizliğinde canlandırmaya tamamen kendini adadığını zannederken, bize pek esrarengiz görünmeyen bu çifte de tuvalinde yer verdiğine göre, bu kişiliği daha dikkatli incelemeyi görüp afallırız. Biz yeryüzünün kendileri olan, başka şey olmayan yerlerine, falezin belirli bir köşesinden başka hiçbir şey görmeyen, bütün gün, bütün gece denizin iniltilerini dinleyen kumsallara, bir tepenin yamacında kurulmuş, bir ırmakla yazın leylak ormanlarından başka şey görmeyen kentlere susamışızdır; bunlara katılmış insanlar görmek bizi rahatsız eder, çünkü biz yalnızca onları görmek, değerlerinden bir şey kaybetmemiş halde görmek isteriz. İdealleri-

miz bunu talep eder. Çocukluğumuzda, kitaplarda Ay'ı ve yıldızları ararken *Picciola*'daki Ay bizi büyüler, çünkü parıltılı bir yıldızdır, *Colomba*'da ise hayal kırıklığına uğratar bizi, çünkü peynirle kıyaslanır, oysa peynir bize bayağı, Ay ise ilahi görünür. Musset'nin *Beyaz Karatavuğun Öyküsü*'nde ise, beyaz kanatları, pembe gagayı ve su damlacıklarını büyüleyici buluruz, ama beyaz karatavuk güvercine "Saygıdeğer Markiz" dediği anda, bu erkekler ve kadınlar –yani o sırada bizim için hayatı ifade eden, çirkin olan, şiir olmayan şey– bizi rahatsız eder ve bütün etkisini yitirir. Müzelerde yalnızca Gleyre ve Ingres tablolarını sevdiğimiz, yalnızca hayran olunacak şekillere, yıldızlar serpiştirilmiş bir gökyüzünde gümüşü hilal biçiminde aylara ihtiyaç duyduğumuz ve *Kana Düğünü*'ndeki bütün renklerin bize iskemlenin üzerine yayılan kumaşlar ya da sofradaki şarap lekeleri kadar şiir dünyasından farklı ve bayağı geldiği dönemdir.

Camille Saint-Saëns, Piyanist^[XXIII]

Dün Konservatuvar'da Mozart'ın *Konçerto*'su seslendirildi, piyano-da Saint-Saëns vardı. Çıkışta birçoklarının hayal kırıklığına uğramış olduğu görülüyordu; hüsrانlarının sebebini bilmediklerinden çeşitli nedenlere atfediyorlardı: Çok hızlı çaldı, çok duygusuz çaldı, yanlış parça seçmiş. Oysa neden şuydu: Gerçekten güzeldi. Aslında gerçek güzellik romantik bir imgelemin beklentisine cevap veremeyecek tek şeydir. Diğer hiçbir şey imgelemin beklentisini boşa çıkarmaz: Beceri onu hayran bırakır, bayağılık gururunu okşar, tensellik kendinden geçirir, gösteriş gözünü kamaştırır. Oysa çağlar öncesinde ebedi bir dostlukla gerçekliğe bağlanmış olan güzellik, bütün bu albenilere sahip değildir. İnsan kalabalığının karşısına ilk çıktığından beri ne hüsrانlar yaşatmıştır! Bir kadın, okuduğu tefrika romanın sonuna gelmişçesine, iskambil falına baktırırcasına, aşığını beklermişçesine heyecanla bir şaheseri görmeye gider. Pek aydınlık olmayan bir odada pencere kenarına oturmuş hayal kuran bir adam görür. Bulvar'ın ışıklı panolarındaki gibi başka bir şey çıkacak mı diye bekler biraz. Riyakârlığı dudaklarını mühürlese bile, içten içe, "Nasıl olur, Rembrandt'ın *Filozof*'u bu mu yani?" der.

Saint-Saëns'in yorumunda, ne uzarsa bayılacakmışız hissi uyandıran, teskin edici bir fortenin tam zamanında böldüğü pianissimolar vardı, ne birçok kez tekrarlanan, bir saniyede sinirlerinizi tepeden tırnağa gıdıklayan akorlar, ne dalgalara kapılmışçasına kollarınızı, bacaklarınızı kıran fortissimolar, ne de piyanistlere özgü, müziğin saflığına dansın tenselliğini karıştıran, dinleyicinin imgelemine, alık hayranlığına, duyularına hitap eden, ona bir haz ve heyecanlanma nedeninin yanı sıra anılarına bir çerçeve ve anlatılarına malzeme sunan o beden dalgalanmaları, baş sallamaları, savrulan saç perçemleri. Saint-Saëns'in yorumunda bunların hiçbirisi yoktu. Ama şahane bir yorumdu. Krallar kölelerin taşıdığı bir tahtırevanın üzerinde kafalarında altın taçla dolaşmaz. Büyük

hükümdarlar, tıpkı büyük oyuncular gibi selam verişleriyle, gülümseyişleriyle, ellerini uzatışları, oturacak yer gösterişleri, soru sorup cevap verişleriyle kendilerini belli ederler. Kasılanlar sonradan görmeler, poz kesenler şarlatanlardır. Oysa krallar öylesine doğal bir asalete ve zarafete sahiptirler ki asaletleri bizi bir meşenin asaletinden, zarafetleri bir gül dalının zarafetinden daha fazla şaşırtmaz. Vurgulanmış ya da bayağı, kendiliğinden ya da öğrenilmiş çirkin davranış biçimlerine rastlanmaz; beden hareketleri her tür süslemeden yoksundur, yalınlığı açığa çıkarır. Büyük bir aktörün oyunculuğu daha çıplaktır ve bu nedenle yığınların hayranlığına marifetli bir aktörün oyunculuğu kadar açık değildir. Hareketleri ve sesi, kendilerini bulandıran bütün altın parçacıklarından ya da cüruftan tamamen arındırılmıştır, öyle ki sadece ötesindeki doğal nesneyi gösteren berrak bir suya, bir cama benzerler. Saint-Saëns'in yorumu da işte bu saflığa, bu berraklığa ulaşmış. Mozart'ın *Konçerto*'sunu bir camın ya da sahne ışıklarının ardından değil, masayı ya da arkadaşımızı bizden ayıran, farkına bile varamayacağımız kadar saf olan havanın ardından izliyoruz adeta.

Bunu başarması şaşırtıcı değil elbette; Beethoven'dan beri en güzel senfoniye ve onca operayı bestelemiş biri için Mozart'ın bir konçertosunu seslendirmek pek önemsiz bir şey, bir eğlenceydi. Ama zaten bu nedenle de bize çok önemli görünüyordu. Çünkü insanların eylemleri bizim için, bir kez döküldükten sonra minik bitkiye yararı olmayan, yenilerinin daha güzel açmalarını sağlamayan ve dökülmelerini geciktirmeyen menekşe çiçekleri gibi değildir. İnsanların eylemlerini daha ziyade ağaçların her yıl çıkan yeni dalları gibi düşünürüz; kururken bile kendilerinden sonra çıkacak dalları topraktan yükseğe taşırlar, böylece ağaç, dallarının üst üste binen yükselişiyle büyür; tayların o iri ağızlarında yan yana dizilen ve yetiştiricileri için yaşlarıyla güçlerinin kesin göstergesi olan küçük beyaz dişlere de benzetilebilirler. İnsanların eylemleri de bizim için birer göstergedir. Tıpkı bir kestane ağacının üst üste binmiş eski dallarının yüksekliği üzerinde taşınan en narın, en taze çiçeği gibi en küçük eylem de, atalar ve saygıdeğer kefillermişçesine yüceliklerinin itibarını ve güçlerinin desteğini ona sunan eski eylemleri hissettirir. İşte bu yüzden, Saint-Saëns Konservatuvar öğrencisi çocuklar gibi Mozart'ın bir konçertosunun

başına oturup tüm yalınlığıyla çaldığında, *Do Minör Senfoni*'nin bütün güzel ilhamları, *VIII. Henry*'nin bütün hüzünlü vurguları, *Samson ve Dalila*'nın bütün güzel koroları, bütün yaratıcı Bach çeşitlemeleri oradaydı; hepsi Musalar korosu kadar azametli bir koro halinde besteciyi çevrelemiş, müzisyenin ruhunda kutsal bir ateş gibi besledikleri dehaya gülümsüyor, bizim ruhumuzu ise büyü, coşkunluk ve saygıyla dolduruyorlardı.

Parisli Şahsiyetler^[XXIV]

CAMILLE SAINT-SAËNS

“O bir dâhi,” diyor, eski bir manşet, “ama hıncır bir dâhi. Bütün müzik ve şan cinlerinin kralı, bütün sırlara vâkıf; yaklaştırmaya kalktığınızda uzaklara kaçmanın sırrına da; asla ele geçmez.” *Ascanio* sahnelendiğinde herkes onu Fransa’da ararken o Kanaryalar’da gezmektedir. Bu akşam, ölü ve büyüleyici bir besteciye diriltip onun isminin arkasına gizlenerek alkışlarımızdan yine kaçacak. Şimdi de onu kavramaya çalışan zihnimden mi kaçıp kurtulacak, yok olan bir ganimet misali, ellerimin arasında “rüzgâr”dan başka şey bırakmayacak mı?

Bu ilham dolu müzik dehası, bu derin duyarlılık sahibi – *Ascanio*’yu lirden bağımsız, *Samson ve Dalila*’yı arptan bağımsız dinlemeniz yeterlidir– bir Gustave Flaubert, bir Anatole France misali, duyarlığını dâhi besteci sıfatıyla sahip olduğu maharetin, zenginliğin arkasına gizlemekten hoşlanır. Şu ünlü fikri herkesten iyi hatırlar gibidir: “Güzel bir üslupta bulunan bütün zihinsel güzellikler, o üslubu oluşturan bütün bağlantılar birer doğrudur... belki söylemin temelini oluşturan doğrulardan daha değerlidir.”

Bir kalıbı eski manasında kullanıp her müzik cümlesini etimolojik anlamıyla ele alarak o kalıbı yenilemeyi bilir. Beethoven’ın, Bach’ın büyüsunü ödünç alır, daha doğrusu, en güzel çeşitlemelerinden birinde yaptığı gibi, Bach’ta bulunmayan bir büyüye ona ödünç verir.

Bir akorla resim yapmak, füğde oyun sahnelemek, üslupla ebedileştirmek; başkalarının bir ezginin çerçevesine sığdırdığı keşif ve icatları, yaratıcı dehayı gam kullanımında sergilemek, gamı tıpkı bir anıtı yıkımdan koruyan asırlık asma gibi bir fikrin etrafına sarmak; böylece, modernliğe soyluluk belgesini arkaizmin bahşetmesini sağlamak; ifadesindeki bilge, kendine has, yüce isabetle beylik bir düşünceye yavaş yavaş özgün bir imgelemin değerini

kazandırmak; arkaik bir ifadeyi espriye, genel bir fikre, bir uygarlığın özetine, bir ırkın özüne, enstrümanların biçimlendirdiği ya da gökten inmiş bir deha ürününe dönüştürmek; bir prelüde, *VIII. Henry*'nin prelüdüne İngiliz vurgusu katmak, bir sahneye, Anne de Boleyn'le *VIII. Henry* düetine evlilik niteliği kazandırmak, bir koroyu, *Quand vous chantez Scozzone*'u Napoliten bir ışıkla aydınlatmak, bir marşta, *Cezayir Süiti*'nde sanatla şakalaşmak; bir operada, *Ascanio*'da Rönesans'ın kuyumculuk üslubunu sabitlemek; son olarak da, bir dini anlatabilmek, bir zorbadan nefret etmek, bir kadına acımak, Eros'u görüp Tanrı'yı ısıtmek için müziğin de değil, müzik dilinin imkânlarını kullanmak, bir tanrı gibi, bir şeytan gibi eğlenerek dünyanın tamamını müziğe, müziği harmo-niye, orgun tüm yelpazesini piyanonun daracık alanına sığdırmak: işte gelenek, taklit ve bilginin sınırlı alanı zannettiğimiz bir alanı yaratıcılık ve deha patlamalarıyla ısıldatan bu müzik hümanistinin maharetli, sersemletici, şeytani ve ilahi oyunları.

Reynaldo Hahn^[XXV]

“Küçük Hahn piyanonun başına geçti,” diye yazar Edmond de Goncourt, ünlü *Günlük*’ünün sonuncu cildinde, “Verlaine’in üç ya da dört şiirine bestelediği müziği çaldı. Hepsı birer şiir mücevheri, Rollinat tarzı, ama Berry’li şairin müziğinden daha narin, daha seçkin, daha bilge, edebi bir müzik.”

Goncourt bu satırları Alphonse Daudet’nin verdiği bir müzik davetinin ardından yazmıştı; Alphonse Daudet, Reynaldo Hahn’dan “en sevdiği, bağrına bastığı müzisyen” diye bahsederdi; henüz neredeyse çocuk yaşta denebilecek yeniyetmeden *Engel*’in sahne müziğini bestelemesini istemişti. Böylece Reynaldo Hahn tiyatroya adım atmış oldu; dönemimizin en incelikli sanatçılarından Hahn’ın müziğine daima besledikleri hayranlık da böyle başladı. Stéphane Mallarmé’nin güzel Hahn incelemesini, Pierre Loti’nin ona ayırdığı satırları, “Reynaldo”nun “*jet d’eau*”yla¹ kafiye oluşturduğu Mallarmé beytini ve Anatole France’ın onun eserlerine hayranlığını biliyoruz. Zaten Reynaldo Hahn gerçekten değerli bir yazar da değil midir aynı zamanda? Édouard Risler müzik eleştirmeni olarak Hahn’ı Berlioz ve Reyer’le eşdeğer tutar; Wagner’ın dostu ve yorumcusu Catulle Mendès öldüğünde, *Journal*’deki eleştirmen köşesini devralmak üzere Reynaldo Hahn oybirliğiyle seçilmişti; bu görevi günümüzde de müthiş bir zevk, hâkimiyet ve parlaklıkla sürdürmektedir.

Reynaldo Hahn sanatçıların büyük hayranlığını kazanmış olmakla birlikte, çok yararlı ve nüfuzlu, ama şaşmaz basiretinden çok hararetiyle dikkat çeken ve günümüzde hatırı sayılır bir önem ve kapsam edinmiş, kendini “sanatsever” diye adlandıran, “snop” sıfatının biraz sert kaçabileceği çevrede karşılaştığı direnç belki bu hayranlıktan daha fazla olmuştur.

İşin doğrusu, “ilerici” diye tanımlanan sanatseverlerin öteden

1 Fıskiye, pınar (ç. n.).

beri avangard sanat dedikleri şeyi teknikteki son devrimlerin moda haline getirdiği yöntemleri kullanan bir sanat olarak algıladıklarıdır. Müzik dışında bir örnek verecek olursak, Ingres'in çağdaşı olan bütün "ilerici" sanatseverler onun "sıradan bir gösterişçi" ve "geri kalmış" olduğuna samimiyetle inanıyor, Delacroix'nın moda üslubu kullandıkları için daha "ilerici" zannettikleri vasat öğrencilerini ona kat kat tercih ediyorlardı. Bugün belki söz konusu sanatseverler kadar "ilerici" olan Bay Degas'ya Delacroix'nın bu kötü öğrencilerinden söz edilse omuz silker, öte yandan Ingres'i gelmiş geçmiş en büyük ressamlar arasında sayar. Yaygın bir klişeye görünürde tepki gösteren büyük bir ressamın bu nedenle daha üstün sayılması gerektiğini iddia etmiyorum. Ama bu yüzden üstünlüğünün azaldığını zannetmek hatadır. Stendhal romantizm akımı zirvesindeyken üslup konusunda medeni hukuku örnek aldığını söylüyor, romantik lirizmle alay ediyordu. Günümüzde onu en büyük romantiklerle aynı düzeyde görüyoruz. Bunu Reynaldo Hahn'ın görünürde kimi modern kalıplara tepki gösterme eğilimine bakıp aldanabilecek olanlara cevaben söylüyorum. Aslında hiçbir gerçek müzisyen bu konuda yanılmayacaktır.

Reynaldo Hahn beste yapmaya çok genç yaşta başladı. Daha önce sözünü ettiğimiz *Engel*'in sahne müziğinden sonra tiyatroya ilk gerçek adımını Opéra-Comique'te sahnelenen *Düş Adası*'yla attı. Lirizmle, şiirle, büyüyle dolup taşan bu döneme *Gri Şarkılar*'ın kazandığı büyük sükse damgasını vurdu. Kuşkusuz üslubu giderek güçlendi, derinleşti, nesnelleşti. Ama bir sanatçının eserleri güçlendikten sonra bile, çabucak solan, bir daha bulunamayan çiçeklerin rayihasını hâlâ taşıyan ilk gençliğin daha basit işlerine ara sıra dönmekten, onları özlemekten kim kendini menedebilir? Elbette *Kırmızı Zambak*, *Dostumun Kitabı*'ndan, *Yüzyılların Efsanesi*, *Sonbahar Yaprakları*'ndan, *Göz Kamaşmaları*, *Değişken Yürek*'ten² daha üstün kitaplardır; yine de bazen ötekilerde bir ilk vaadin, ilk itirafın o saf kendiliğindenliğini, benzersiz üslubunu, bir daha bulunamayacak tatlılığını aramaz mıyız?

2 Proust burada A. France, V. Hugo ve A. de Noailles'in biri gençliklerinde öbürü de olgunluk dönemlerinde yazdıkları yapıtları karşılaştırıyor (yay. haz. n.).

Ne var ki bir sanatçının hayatında her şey içsel evrimlerin katı mantığına göre birbirine zincirlenir. Reynaldo Hahn şimdiden seçilmiş büyüleyici kurbanlar misali daha katı bir ilahın sunağında kurban ettiği bütün inceliklerden ve “kolaylık”lardan vazgeçme eğilimi göstermektedir. Bu ilah Doğrudur. “Yeni İtalyancılık”ın her türlü hakiki ve derin doğruyu bastırma fırsatı bulduğu, doğrunun karikatürü doğruculuk değil, mahrem, psikolojik doğru. Onun müziği, Victor Hugo’nun ifadesiyle “insani hiçbir şeyin kalmadığı” şarkılar değildir. Onun müziği doğrudan ruhun hayatı, dilin özgür kılınmış, havalanan, uçan, müziğe dönüşmüş içsel özüdür. O kelimelere saygısından onları aşar, kelimelere kendini köle ederek tohum halinde içerdikleri, ama potansiyelini ancak müziğin geliştireceği daha yüce bir doğruya tabi kılar onları. Tıpkı kanatlarını kullanmadan önce yerde ilerleyen, ama bunu daha iyi ve daha yüksekte uçabilmek için yapan pilotlar gibi metinle teması sayesinde ondan daha yükseğe çıkma gücünü edinir. Esin perileri İstirap ve Doğru, Reynaldo Hahn’ı ezgileri aracılığıyla giderek daha zorlu ve daha güzel patikalara yönlendirir, besteci, Verlaine’in ifadesiyle

*Sözün içerdiği her şeyi
Zarafet ve aşkla insani*

kılarken, sahne eserleri de aynı evrimden geçmektedir.

Notlar, Açıklamalar ve Yararlanılan Kaynaklar

EDEBİYAT YAZILARI

[1]. “Anlaşılmazlığa Karşı”.

Fransızcası: “Contre l’obscurité”. Yazılışı: Ocak-Şubat 1896 (?). İlk yayımlanışı: *La Revue blanche*, 15 Temmuz 1896. Proust 16 Temmuz 1896’da annesine yazdığı bir mektupta, altı ay önce göndermiş olduğu bu metni, *La Revue blanche* dergisinin, kendisine hiç haber vermeden, provaları göstermeden ve kısaltarak yayımladığını, bundan ötürü de çok kızgın olduğunu belirtir. Derginin yayımlanmasından hemen bir gün sonra annesine böyle bir mektup göndermesinin nedenini edebiyat tarihçileri, büyükbabasının (annesinin babasının) Haziran ayı sonunda ölmüş olması üzerinden çok kısa bir süre geçmiş olmasına ve yazının böyle acılı bir dönemde kaleme alınmış olduğunun sanılacağına bağlarlar: Proust’un bir bakıma annesinden özür dilemek istediğini belirtirler. Yazının altı ay önce yazılmış olduğunu söylemesinin altında böyle bir gerçek de yatar.

Proust sembolist şairlere karşı kaleme aldığı bu yazısını daha önce “Contre l’obscurité des jeunes poètes” (“Genç Şairlerin Anlaşılmazlığına Karşı”) başlığıyla *La Revue hebdomadaire*’e önermiş, bu dergiden olumlu yanıt alamayınca da *La Revue blanche*’a yönelmiştir. Proust birçok metnini ve incelemesini yayımlamış bu dergiye yeni yazı göndermeyi de “Contre l’obscurité”nin geciktirilmiş ve kısaltılmış olarak yayımlanması sonrası kesecektir. Söz konusu yazı, Proust’un 1922’de ölümünden sonra, 1892-1921 yılları arasında değişik dergi ve gazetelerde yayımlamış olduğu makalelerinin derlendiği *Chroniques* (La Nouvelle Revue française Yayınları, 1927) adlı kitapta da yer alır.

[II]. [“Şiir Yaratısı”].

Fransızcası: [“La création poétique”]. Yazılışı: Stéphane Mallarmé’nin ölümüne (9 Eylül 1898) ve Dreyfus davasına göndermeler içeren bu kısa metnin XIX. yüzyılın sonunda kaleme alındığı sanılır. İlk yayımlanışı: Marcel Proust, *Nouveaux mélanges* (*Contre Sainte-Beuve* ile birlikte), yay. haz. Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1954.

[III]. [“Roman Yazarının Gücü”].

Fransızcası: [“Le pouvoir du romancier”]. Yazılışı: Proust’un bu kısa notu *Jean Santeuil* adlı romanını yazmaya çalıştığı ama bütünlüyemeden yarıda bıraktığı 1895-1900 yılları arasında kaleme aldığı sanılır. İlk yayımlanışı: *Nouveaux mélanges*, agy, 1954. Bu kısa not, *Swann’ların Tarafı*’nda, Anlatıcı-Kahraman’ın, gençliğinde Combray’deki bahçede bir köşeye çekilip kitap okumaya koyuluşunu anlattığı ve birinci cildin gelişmesinde önemli rol oynayan bölümün “çekirdeği”ni oluşturur. Karşılaştırma için bkz. *Swann’ların Tarafı*, I, 88-91.

[IV]. [“Şiir ya da Esrarengiz Yasalar”].

Fransızcası: [“La poésie ou les lois mystérieuses”]. Yazılışı: Proust’un *Jean Santeuil* üstüne çalışmalar yaptığı ve hem şiirsel hem de sanatsal yaratımın sorunlarını düşündüğü 1895-1900 arası. İlk yayımlanışı: *Nouveaux mélanges*, agy, 1954.

[V]. [“İlhamın Tükenişi”].

Fransızcası: [“Le déclin de l’inspiration”]. Yazılışı: Bu tamamlanmamış fragmanın da, önceki iki metin gibi, Proust’un *Jean Santeuil* üstüne çalıştığı 1895-1900 arası yıllarda (kimi edebiyat tarihçilerine göre de daha kesin olarak 1899’da) kaleme alındığı ileri sürülür. İlk yayımlanışı: *Nouveaux mélanges*, agy, 1954.

[VI]. [“Proust’un Açıklamasıyla Swann”].

Fransızcası: [Swann expliqué par Proust]. Yazılışı: *Du côté de chez Swann*’ın (*Swann’ların Tarafı*) yayımlanmasından (14 Kasım 1913) hemen önce, yayıncı Bernard Grasset’nin isteği üzerine, Proust kitabını tanıtıcı bir not kaleme almış, bu notu da Élie-

Joseph Bois, *Le Temps* gazetesi için Proust'la yapılmış bir söyleşi biçimine dönüştürmüştür. Bu “söyleşi”nin söz konusu gazetede yayımlanmasını sağlayan da hem Proust'un dostu hem de gazetenin yöneticisi Adrien Hébrard'ın yakın arkadaşı olan Rus asıllı Marie Scheikévitch olmuştur. Aynı görüşler, Proust'un Kasım 1912'de Rumen asıllı aristokrat arkadaşı Prens Antoine Bibesco'ya gönderdiği mektupta da yer alır (*Lettres de Marcel Proust à Bibesco*, 1949). İlk yayımlanışı: *Le Temps*, 13 Kasım 1913 (gazete 13 Kasım tarihini taşır ama 12 Kasım'da çıkmıştır).

[VII]. [“Proust'un 1915 Sonlarına Doğru Romanının Devamı Hakkında Yaptığı Açıklamalar”].

Fransızcası: [“Révélations de Proust sur la suite de son roman, vers la fin de 1915”]. Yazılışı: Yaz ayları 1915-Kasım 1915 arası. Proust bu açıklamayı, romanın sonraki ciltlerinde Mme Swann'ın (Odette'in) ne olacağını merak eden dostu Marie Scheikévitch'in sorusu üzerine *Du côté de chez Swann*'ın (Swann'ların Tarafı) ciltli bir nüshasının boş altı sayfası üzerine, “uzun bir ithaf” biçiminde yazmıştır. Odette'ten çok Albertine üzerine bilgiler verir Proust. İlk yayımlanışı: *Les Cahiers de Marcel Proust*, I, 1927.

[VIII]. [“İthaf”].

Fransızcası: [“Dédicace”]. Yazılışı: 20 Nisan 1918. Romancı Jacques de Lacretelle, *Du côté de chez Swann*'ın (Swann'ların Tarafı) elindeki özel kâğıda basılmış bir nüshasını kendisine ithaf etmesini ister arkadaşı Proust'tan. Proust da Jacques de Lacretelle'e ait o cildin ilk üç sayfasına bu mektubu yazar. Mektup biçimindeki ithaf yazısının önemi, romandaki kurmaca kahramanların gerçek hayatta tam bir karşılığının bulunmadığını, daha doğrusu, “her bir kahramanın sekiz-on karşılığı”nın bulunduğunu belirtmesi ve bunlarla ilgili örnekler saymasıdır. İlk yayımlanışı: *Essais et articles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade dizisi, 1971, s. 564-566 (*Contre Sainte-Beuve* ve *Pastiches et Mélanges* ile birlikte), yay. haz. P. Clarac ve Y. Sandre.

[IX]. [“Flaubert'in 'Üslubuna' Dair”].

Fransızcası: “A propos du ‘style’ de Flaubert”. Yazılışı: Kasım-Aralık 1919. İlk yayımlanışı: *La Nouvelle Revue française*, 1 Ocak

1920. Proust bu metni dönemin önde gelen edebiyat eleştirmeni Albert Thibaudet'nin *La Nouvelle Revue française*'in Kasım 1919'da çıkan "Une querelle littéraire sur le style de Flaubert" ("Flaubert'in Üslubu Hakkında Bir Edebiyat Tartışması") başlıklı yazısına yanıt olarak kaleme almış, Thibaudet de aynı derginin Mart 1920 sayısında Proust'a karşılık vermiştir: "Lettre à Marcel Proust sur le style de Flaubert" ("Flaubert'in Üslubu Hakkında Marcel Proust'a Mektup"). Proust'un bu yazısını edebiyat tarihçileri Fransa'daki modern eleştirinin kurucu metni olarak görürler. Proust 1922 yılında bu makalenin devamını yazmayı düşünmüş ama ömrü yeterli olmamıştır. Bu arada Flaubert'in Proust'u en çok etkilemiş yazarlardan biri olduğunu da özellikle belirtelim: *Les Plaisirs et les jours* (Hazlar ve Günler) adlı ilk kitabında yer alan ve ilk yazılarından biri olan "Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet" ("Bouvard ile Pécuchet'nin Sosyete ve Müzik Merakı") ile Flaubert'in üslubuna öykünerek Lemoine olayı üstüne yazdığı ve *Le Figaro*'da yayımlanan pastişleri Flaubert'in Proust üstündeki etkisini açıkça gösterir. Öte yandan, Proust'un "Flaubert'in 'Üslubu' Hakkında" adlı makalesinde, yarıda bıraktığı *Contre Sainte-Beuve* (Sainte-Beuve'e Karşı) kitabı için aldığı notlardan yararlandığı da bilinir.

[X]. ["Klasisizm ve Romantizm"].

Fransızcası: ["Classicisme et romantisme"]. Yazılışı: 1920 sonbaharı (?). İlk yayımlanışı: *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 8 Ocak 1921. Proust, yazar, şair ve eleştirmen Émile Henriot'nun 1920 yılının güz aylarında söz konusu derginin planladığı "Klasisizm ve Romantizm Konusunda Soruşturma" için kendisiyle söyleşi yapma önerisini sağlık nedenleriyle kabul edememiş, onun yerine bu mektupla görüşlerini belirtmiştir.

[XI]. "Baudelaire Hakkında".

Fransızcası: "À propos de Baudelaire". İlk yayımlanışı: *La Nouvelle Revue française*, Haziran 1921. Baudelaire'in doğumunun yüzüncü yılı için kendisinden istenen bu metni, Proust, *La Nouvelle Revue française*'in yöneticisine bir mektup olarak kaleme almıştır. Proust, daha önce yarıda bıraktığı *Contre Sainte-Beuve*

(Sainte-Beuve'e Karşı) adlı kitabı için "Sainte-Beuve ve Baudelaire" konusunda aldığı notlardaki temaları yeniden değerlendirmekte, düşüncelerini özellikle Racine, Hugo, Vigny, Musset ile Baudelaire arasında bir karşılaştırma yaparak geliştirmektedir.

[XII]. ["Dostoyevski"].

Fransızcası: ["Dostoievski"]. Yazılışı: 1922'nin ikinci yarısı, ölümünden birkaç ay önce. İlk yayımlanışı: *Nouveaux mélanges*, agy, 1954.

[XIII]. ["Goethe"].

Fransızcası: ["Sur Goethe"]. Yazılışı: ?. İlk yayımlanışı: *Nouveaux mélanges*, agy, 1954. Hangi tarihte kaleme alındığı bilinmeyen, tamamlanmamış bu denemede Proust hayranlık duyduğu Goethe'nin yapıtlarında önemli yer tutan fikirleri ön plana çıkarır.

[XIV]. ["Chateaubriand"].

Fransızcası: ["Sur Chateaubriand"]. Yazılışı: Chateaubriand'ın *Mémoires d'outre-tombe* (Mezar Ötesinden Anılar) adlı yapıtının 1898'den başlayarak yayımlanmaya başladığı, Proust'un da bu yapıtın ikinci cildinden alıntı yaptığı düşünülünce, yazının 1898'den sonra kaleme alındığı ileri sürülebilir. İlk yayımlanışı: *Nouveaux mélanges*, agy, 1954.

[XV]. "Tolstoy".

Fransızcası: "Tolstoï". Yazılışı: ?. İlk yayımlanışı: *Nouveaux mélanges*, agy, 1954. Yazının başlığını Proust el yazısıyla kendi koymuştur.

SANAT YAZILARI

[XVI]. ["Chardin ve Rembrandt"].

Fransızcası: ["Chardin et Rembrandt"]. Yazılışı: Kasım 1895 sonu. İlk yayımlanışı: *Le Figaro littéraire*, 27 Mart 1954; sonradan *Nouveaux mélanges*, agy, 1954. Bu metin tamamlanmamıştır.

[XVII]. [“Rembrandt”].

Fransızcası: [“Rembrandt”]. Yazılışı: 1898 ile İngiliz sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni John Ruskin’in ölümünden (1900) sonraki günler arasında. İlk yayımlanışı: *Nouveaux mélanges, agy*, 1954. Bu metnin çevirisi daha önce *Sanat Dünyamız*’da (Mayıs-Haziran 2010, s. 4-9) yayımlanmıştır.

[XVIII]. “John Ruskin”.

Fransızcası: “John Ruskin”. Yazılışı: John Ruskin’in 20 Ocak 1900’de ölümü üzerine. İlk yayımlanışı: *La Chronique des arts et de la curiosité*, 27 Ocak 1900. Proust’un John Ruskin’le ilgili görüşleri için ayrıca *bkz.* yukarıda “Rembrandt” ile aşağıda “Fransa’da Ruskin’ci Hac Yolculukları”.

[XIX]. “Fransa’da Ruskin’ci Hac Yolculukları”

Fransızcası: “Pèlerinages ruskiniens en France”. Yazılışı: John Ruskin’in 20 Ocak 1900’de ölümü üzerine ikinci yazı. İlk yayımlanışı: *Le Figaro*, 13 Şubat 1900.

[XX]. “Watteau”.

Fransızcası: [“Watteau”]. Yazılışı: ?. İlk yayımlanışı: *Nouveaux mélanges, agy*, 1954. Bu metnin çevirisi daha önce *Sanat Dünyamız*’da (Eylül-Ekim 2010, s. 4-7) yayımlanmıştır.

[XXI]. [“Gustave Moreau’nun Esrarengiz Dünyası Üzerine Notlar”].

Fransızcası: [“Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau”]. Yazılışı: Üç parçadan oluşan bu notların ikincisinin Gustave Moreau’nun 1898’de ölümünden sonra yazıldığı kesindir; birinci ve üçüncü notun da yine ressamın ölümünden sonra kaleme alındığı sanılır. İlk yayımlanışı: *Nouveaux mélanges, agy*, 1954. Bu metnin çevirisi daha önce *Sanat Dünyamız*’da (Mart-Nisan 2010, s. 62-68) yayımlanmıştır.

[XXII]. “Ressam.–Gölgeler.–Monet”.

Fransızcası: *Le Peintre.–Ombres.–Monet*. Yazılışı: ?. İlk yayımlanışı: *Nouveaux mélanges, agy*, 1954. Yazının başlığını el yazı-

sıyla Proust kendi koymuştur. Bu metnin çevirisi daha önce *Sanat Dünyamız*'da (Ocak-Şubat 2011, s. 9-11) yayımlanmıştır.

[XXIII]. ["Camille Saint-Saëns, Piyanist"].

Fransızcası: ["Camille Saint-Saëns, pianiste"]. Yazılışı: Camille Saint-Saëns'in 8 Aralık 1895'te Konservatuvar'da verdiği konserin ardından. İlk yayımlanışı: *Nouveaux mélanges*, agy, 1954.

[XXIV]. "Parisli Şahsiyetler. Camille Saint-Saëns".

Fransızcası: "Figures parisiennes. Camille Saint-Saëns". Yazılışı: Camille Saint-Saëns'in 8 Aralık 1895'te Konservatuvar'da verdiği konserin ardından ikinci yazı. İlk yayımlanışı: *Le Gaulois*, 14 Aralık 1895.

[XXV]. ["Reynaldo Hahn"].

Fransızcası: ["Reynaldo Hahn"]. Yazılışı: 1909-1914 arası (?). İlk yayımlanışı: 1 Aralık 1923'te "Les Œuvres de M. Reynaldo Hahn" ("M. Reynaldo Hahn'ın Yapıtları") başlığı altında *Annales politiques et littéraires*'in eki *Conferencia*'da. Piyanist, besteci ve orkestra yöneticisi Reynaldo Hahn, Proust'un yakın arkadaşıdır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR:

Metinlerin seçiminde, notların ve açıklamaların yazımında aşağıdaki kitaplardan yararlanılmıştır:

BOUILLAGUET, Annick

1994 *Marcel Proust. Bilan critique*. Paris: Nathan.

BOUILLAGUET, Annick ve Brian G. Rogers

2004 *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris: Honoré Champion.

PROUST, Marcel

1896 *Les plaisirs et les jours*. Paris: Calmann-Lévy; yeniden basımı: Paris: Gallimard, 1924 (Le Livre de poche dizisi, 1971).

- 1919 *Pastiches et mélanges*. Paris: Gallimard.
- 1954 *Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux mélanges* (yay. haz.: Bernard de Fallois). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade dizisi.
- 1966 *Lettres retrouvées* (haz. ve sun.: Philip Kolb). Paris: Plon.
- 1971 *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles* (yay. haz.: Pierre Calarac ve Yves Sandre). Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade dizisi.
- 1987-1989 *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade dizisi (Jean-Yves Tadié yönetiminde hazırlanan eleştirili basım); 4 cilt.
- 1992 *Correspondance* (haz. Jérôme Picon). Paris: Flammarion.
- 1994 *Essais et articles* (yay. haz.: Pierre Clarac ve Yves Sandre; sunuş: Thierry Laget). Paris: Gallimard, Folio Essais dizisi (yeni baskı 2001).
- 1999 *Écrits sur l'art* (haz. ve sun.: Jérôme Picon). Paris: Flammarion.
- 2006 *Sainte-Beuve'e Karşı*. Ankara: Doğu Batı (Roza Hakmen çevirisi).
- 2010 *Kayıp Zamanın İzinde*. İstanbul: YKY, Delta dizisi; 2 cilt (Roza Hakmen çevirisi).
- 2013 *Hazlar ve Günler*. İstanbul: YKY (Roza Hakmen çevirisi).

RİFAT, Mehmet

- 2014 *Otantik Snoplar: Marcel Proust'un Roman Karakterleri*. İstanbul: YKY.
- 2015 *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*. İstanbul: YKY, genişletilmiş yeni baskı. (1. baskı, İş Kültür, 2009.)

TADIÉ, Jean-Yves

- 1983 *Proust, le dossier*. Paris: Pierre Delfond.
- 1996 *Marcel Proust. Biographie*. Paris: Gallimard (sonradan Folio dizisi, 2 cilt, 1999).
- 2000 *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, Tel dizisi (1. baskı Gallimard, Bibliothèque des idées dizisi, 1971.)

M. Rifat

Özel Adlar Dizini

- Allard, Roger 74
Aristoteles 62
- Babou, Hippolyte 67
Bach, Johann Sebastian 124, 125
Balzac, Honoré de 27, 39, 46, 47, 48, 75, 83
Baudelaire, Charles 8, 47, 48, 52, 54-74, 117, 134, 135
Beethoven, Ludwig van 61, 123, 125
Bénardaky, Marie 37
Berlioz, Hector 127
Bibesco, Antoine 133
Blanche, Jacques-Émile 40
Boileau, Nicolas 53
Bois, Élie-Joseph 133
Bossuet 45
Boucher, François 45
Bouillaguet, Annick 137
Boulenger, Jacques 59
Briey, Madame de 37
- Carpaccio 105
Chardin 8, 21, 87-96, 135
Chateaubriand 8, 13, 49, 50, 73, 80-82, 117, 135
Chénier, André 66
Clarac, Pierre 133, 138
Clomesnil, Léonie 37
Collingwood, William Gershom 103
Comte, Auguste 107
Corneille, Pierre 63
Corot, Jean-Baptiste 120
Cousin, Victor 59
Cuvillier-Fleury, Alfred Auguste 48
- Dante 74, 94
Daudet, Alphonse 47, 55, 127
Daudet, Léon 47, 55, 127
Degas, Edgar 128
Delacroix, Eugène 128
Descartes, René 38, 47
Dostoyevski 8, 58, 75-76, 135
Dreyfus, Alfred 18, 132
Du Bellay, Joachim 47
- Eflatun 66
- Fallois, Bernard de 132, 138
Fauré, Gabriel 36, 60
Flaubert, Gustave 8, 38-51, 70, 75, 125, 133, 134
Fragonard, Jean-Honoré 45
France, Anatole 16, 66, 107, 125, 127, 128, 136
Fromentin, Eugène 73
- Gautier, Féli 52, 65
Gautier, Théophile 52, 65
Gide, André 75
Giotto 107
Gleyre, Charles 121
Goethe 8, 18, 48, 77-79, 103, 135
Goncourt, Edmond de 48, 109, 127
Gounod, Charles 59
Goya 45
Grasset, Bernard 132
Groult, Camille 104
Guizot, François 49
- Hahn, Reynaldo 8, 127-129, 137
Hakmen, Roza 138
Halévy, Daniel 47, 48, 73

- Hébrard, Adrien 133
Hegel 14, 59
Henriot, Émile 134
Homeros 66, 99
Horatius 62
Hugo, Victor 8, 13, 14, 47, 49, 54, 55, 56, 57, 61, 63, 64, 128, 129, 135
Ibsen, Henrik 103
Ingres, Dominique 44, 121, 128
- Kant 14, 38, 59
Kolb, Philip 138
- La Bruyère 48
Lacretelle, Jacques de 36, 133
Leconte de Lisle 43, 45, 69, 70, 71
Leibniz 59
Lorrain, Claude 87
Loti, Pierre 127
- Malherbe, François de 62
Mallarmé, Stéphane 18, 127, 132
Manet, Édouard 45, 52
Maurras, Charles 53
Mendès, Catulle 127
Meyer, Arthur 37
Molière 47, 49, 73
Monet, Claude 8, 119-121, 136
Montesquieu 39
Moréas, Jean 74
Moreau, Gustave 8, 21, 39, 40, 45, 46, 111-118, 136
Mozart 122, 123
Musset, Alfred de 49, 65, 68, 69, 70, 121, 135
- Nerval, Gérard de 48, 50, 51
Nietzsche, Friedrich 103, 107
Noailles, Anna de 128
- Orléans, Charles d' 74
- Pater, Jean-Baptiste Joseph 109
Picon, Jérôme 138
Poe, Edgar Allan 117
- Proust, Marcel 7, 8, 9, 27, 28, 29, 30, 32, 74, 105, 117, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137-138
- Racine 14, 49, 52, 53, 62, 135
Régnier, Henri de 71
Régnier, Madame Henri de 71
Reinach, Théodore 38
Rembrandt 8, 87, 94, 95, 97-102, 122, 135, 136
Renan, Ernest 39
Renoir, Auguste 45
Reyer, Ernest 127
Rifat, Mehmet 9, 138
Risler, Édouard 127
Rivière, Jacques 54, 71, 72, 74, 76
Rivoire, André 49
Rodenbach, Georges 117
Rogers, Brian G. 137
Rollinat, Maurice 127
Rubens 45
Ruskin, John 8, 83, 100, 101, 103-104, 105-107, 136
- Sainte-Beuve 47, 48, 49, 65, 67, 73, 132, 133, 134, 135, 138
Saint-Saëns, Camille 8, 36, 122-124, 125-126, 137
Saint-Simon 40, 74
Sand, George 73
Sandre, Yves 133, 138
Scheikévitch, Marie 133
Schubert 36
Sévigé, Mme de 53
Shelley 105
Sisley, Alfred 119
Sokrates 53, 57, 58, 62
Spinoza 14
Stendhal 48, 128
Stevenson, Robert Louis 23
Sully Prudhomme 69
- Tadié, Jean-Yves 138
Taine, Hippolyte 69
Thibaudet, Albert 44, 49, 134

- Thibaud, Jacques 36
Tinseau, M. de 37
Tintoretto 105
Tolstoy 8, 83-84, 103, 107, 135
Toulet, Paul-Jean 74
Turenne, Louis de 37
Turner, William 104
- Valéry, Paul 57, 58
Vandérem, Fernand 67
Van Dyck 87
Velázquez 45
Vergilius 48, 73, 94
Verlaine, Paul 65, 127, 129
Vermeer, Jan 74
Veronese, Paolo 74, 87, 105
Vigny, Alfred de 8, 54, 56, 67, 68, 135
Vinci, Leonardo da 61
Voltaire 45, 58, 73, 74, 81
- Wagner, Richard 58, 59, 127
Watteau, Antoine 8, 108-110, 136

Alexis Gritchenko

İstanbul'da İki Yıl - 1919-1921 —

Bir Ressamın Günlüğü

Haz. Kemalettin Köroğlu - Erkan Konyar

Urartu: Doğu'da Değişim

İnan Çetin

Vadi

Tony Judt

Kusurlu Geçmiş — Fransız Entelektüelleri 1944-1956

Ian McEwan

Sahilde

Kefaret

Amsterdam'da Düello

James Wood

İyi Bir Hayat

George Eliot

Middlemarch — Taşra Hayatı Üzerine Bir İnceleme

Ezra Pound

Kantolar

Tahir Alangu

Türkiye Folkloru El Kitabı

Eugène Ionesco

Beyaz ve Siyah

Javier Marías

Tüm Ruhlar

Berta Isla

Cem Behar

Orada bir musiki var uzakta...

XVI. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı/Türk Musiki

Geleneğinin Oluşumu

Manuel Benguigui

Alman Koleksiyoncu

Edip Cansever

Umutсуzlar Parkı

Kirli Ağustos

Doğan Hızlan

Hatırlamak — Günlük Yaşamdan Dipnotlar

Mehmet Rifat

Sait Faik'i Yorumlayanlar: Eleştirinin Eleştirisi

Derya Bengi

80'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük —

"Yaprak döker bir yanımız"

70'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük —

"Görecek günler var daha"

50'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük —

"Şimdiki zaman beledir"

Haz. BAHANUR GARAN GÖKŞEN - Murat Yalçın

Bir Yalnız — 100. Doğum Yılında İlhan Berk

İlhan Berk

Bir Limandan Üç Resim

Galileo Denizi

Şiirin Çizdiği

Max Frisch

Mavi Sakal

Montauk

Sándor Márai

İşin Aşlı, Judit ve Sonrası

Ahmet Ümit

Bir Ses Böler Geceyi

Kukla

Çıplak Ayaklıydı Gece

Beyoğlu'nun En Güzel Abisi

Şeytan Ayrıntıda Gizlidir

Ninatta'nın Bileziği

Kar Kokusu

Aşkımız Eski Bir Roman

Orhan Pamuk

Babalar, Analar ve Oğullar — Cevdet Bey ve Oğulları -

Sessiz Ev - Kırmızı Saçlı Kadın

Şeylerin Masumiyeti

Balkon / Fotoğraflar ve Yazılar

YAPI KREDİ YAYINLARI / YENİLERDEN SEÇMELER

Haz. Erkan İrmak

Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar

A.N. Wilson

Tolstoy

Behçet Necatigil

Konuş ki Göreyim Seni

Vaktin Zulmüne Karşı — Düzyazılar 3

Dost Meclislerinde Kasideler

Camille Laurens

On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı

Yıldıray Erdener

Kars'ta Çobanoğlu Kahvehanesi'nde Âşık

Karşılaşmaları — Âşıklık Geleneğinin Şamanizm ve
Sufizmle Olan Tarihsel Bağları

Franz Kafka

Şato

Ceza Sömürgesi

Dönüşüm

Amin Maalouf

Uygarlıkların Batışı

Hal Herzog

Sevdiklerimiz, Tiksindiklerimiz, Yediklerimiz —

Hayvanlar Hakkında Tutarlı Düşünmek
Neden Bu Kadar Zordur?

Nâzım Hikmet

Benerci Kendini Niçin Öldürdü?

Kemal Tahir'e Mahpusaneden Mektuplar

Doğan Tekeli

Çebiş Evi'nden Hisar-tepe'ye

Doğan Yarıcı

Hodan

Abdülhalık Renda

Günlükler 1920-1950

Hatırat

Metin And

Dionisos ve Anadolu Köylüsü

Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi

Osmanlı Tasvir Sanatları: 2 — Çarşı Ressamları

Elif Sofya

Hayhuy

William Faulkner

Emily'ye Bir Gül — Seçme Öyküler

Elmore Leonard

Bücürü Ayarla

Rom Kokteyli

Emily Ruskovich

Idaho

Uğur Kökten

Unutmayı Bir Öğrenebilsem

Ömer F. Oyal

Gemide Yer Yok

Önceki Çağın Akşamüstü

Paul Signac

Eugène Delacroix'dan Yeni-İzlenimciliğe

Philippe Soupault

Görünmeyen Yönleriyle

Derviş Zaim

Ares Harikalar Diyarında

Rüyet

Ahmet Emin Yalman

Naziliğin İçyüzü

Marianna Yerasimos

Evlüyâ Çelebi Seyahatnamesi'nde Yemek Kültürü

İstanbul'da Rum Bir Ailenin Mutfak Serüveni

Ali Teoman

Yazı, Yazgı, Yazmak

Yüksel Pazarkaya

St Louis Günleri

Waller R. Newell

Tiranlar — Gücün, Adaletsizliğin ve Terörün Tarihi

Nursel Duruel

Geyikler, Annem ve Almanya

Yazılı Kaya

Oliver Sacks

Biliş Nehri

YAPI KREDİ YAYINLARI / YENİLERDEN SEÇMELER

