DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

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/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

PETER GAY

MODERNİZM

SAPKINLIĞIN CAZİBESİ

BAUDELAIRE'DEN BECKETT'E VE ÖTESİNE

Türkçesi: Sibel Erduman



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

SANAT

§

PETER GAY

Amerikalı tarihçi, eğitimci ve yazar. 1923 yılında Berlin'de doğan Peter Gay, daha sonra Amerika vatandaşlığına geçti. Yale Üniversitesi'nden profesör unvanına sahip olan Gay, 1997-2003 yılları arasında "New York Halk Kütüphanesi, Akademisyenler ve Yazarlar Merkezi" direktörlüğü yapmıştır. 2004 yılında AHA (American Historical Association) tarafından, tarih alanında yaptığı çalışmalardan ötürü Onur Ödülü'ne layık görülen Gay, bugüne kadar yirmi beş adet kitap yazdı. Özellikle alanında belli başlı birçok ödüle değer görülen *The Enlightenment: An Interpretation* (Aydınlanma: Bir Yorum Denemesi); *Weimer Culture, The Outsider as Insider* (Weimer Kültürü: Bir Yerli Olarak Yabancı) ve çoksatar olarak birçok dile çevrilen *Freud: A Life for Our Time* (*Freud: Zamanımız İçin*) öne çıkan eserleridir. Avrupa düşün dünyası konusunda en iyi Amerikalı tarihçiler arasında gösterilen ve öndegelen Freud yorumcularından biri olan Peter Gay, 2015 yılında hayatını kaybetti.

SİBEL ERDUMAN

1962 İstanbul doğumlu, 1989-1991 Londra Politeknik (Westminister University), Film, Video ve Fotoğraf Sanatı Bölümü mezunudur. Çevbir (Çevirmenler Birliği) üyesi olan Erduman 2004 yılından itibaren çeviri yapıyor. Çevirdiği kitaplar: *Ödünç Alınan Irak Çaydanlığı*, Slavoj Žižek; *Georgia O'Keeffe: Bir Ressamın Portresi*, Laurie Lisle; *Kolonyal Çözülme Çağında Oryantalizm*, Ali Behdad; *Ben Özelim*, Hal Niedzviecki; *Schopenhauer*, David E. Cartwright; *Büyük Fizikçiler: Galileo'dan Yukava'ya*, Ioan James; *Zarif Bir Yaşam Üzerine*, Honoré de Balzac; *Boynuzlanmanın ve İflasın Türleri*, Charles Fourier.

PETER GAY

MODERNİZM

SAPKINLIĞIN CAZİBESİ

Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine

Türkçesi: Sibel Erduman

§

Yayın No **1684**
Sanat **5**

Modernizm / Saplanlığın Cazibesi
Peter Gay

Kitabın özgün adı: *Modernism*

Editör: Cem Alpan
İngilizce aslından çeviren: Sibel Erduman
Son okuma: Barış Tut
Kapak tasarımı: Emir Tali
Sayfa tasarımı: Veysel Demirel

© 2007, Peter Gay
© 2017, bu kitabın Türkçe yayın hakları Akcalı Telif Ajansı aracılığıyla Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: Eylül 2017

ISBN: 978 - 605 - 185 - 186 - 0
Sertifika No: 10905

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 12088
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 513 34 20-21 Faks: (0212) 512 33 76
e-posta: info@everestyayinlari.com
www.everestyayinlari.com
www.twitter.com/everestkitap
www.facebook.com/everestyayinlari
www.instagram.com/everestyayinlari

Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

Mimi ve Doron İçin



İÇİNDEKİLER

Resim Listesi 10
Önsöz 15

MODERNİZM

Modernizm İklimi 23
"Yeni Olanı Yap!" 26
Modernizmi Yanlış Okumak 32
Bir Dizi Önkoşul 40

BİRİNCİ BÖLÜM: KURUCULAR

1 Profesyonel Dışlanmışlar 57
Modern Yaşamdaki Kahramanlık 57
Sanat Sanatçı İçindir 75

2 Uzlaşmazlar ve Emprezaryolar 95
1900 95
Yeni Bir Görme Biçimi 98
Pedagoglar Olarak Aracılar 112

İKİNCİ BÖLÜM: KLASİKLER

3 Resim ve Heykel: Umulmadık Olanın Çılgınlığı 129
Kendi Derinlerine Bakma: Dışavurumcu İçsellik 134
Kendi Derinlerine Bakma: Almanlar 149

Mistik Modernizm 157
Anarşistler ve Otoriterler 170
Picasso: Tek Kişilik Orkestra 180
L . H . O . O . Q 189
Taklit-Karşıtlığı 197

4 Nesir ve Şiir: Gönül Tutuklukları 209
Yeni Kurmaca 209
Mr. Bennett'e Kafa Tutmak 214
Dört Modern Usta 222
Kafka 243
Şairlerin Şairi 249

5 Dans ve Müzik: Sesin Özgürleşmesi 261
Uvertürler 261
Modernistler: Öncüler 264
Modernistler: Arnold Schoenberg 275
Modernist: Igor Stravinsky 287
Daha Küçük Devler 294
Balanchine Devri 300

6 Mimari ve Tasarım: Makine, İnsan İlişkilerinde Yeni Bir Etken 313
"Mimariden Daha Önemli Bir Şey Yoktur" 313
"Ev, İçinde Yaşanacak Bir Makinedir" 322
"İyi Oranlar ve Pratik Basitlik" 344
"Hitler Benim En İyi Arkadaşım" 352
"Güzellik Bizi Bekliyor" 356

7 Tiyatro ve Sinema: İnsan Unsuru 369
"Merdre!" 371
Özyaşamöyküsü Yazarı ve Diğerleri 377
Yeni İnsan 385
Tamamen Modern Tek Sanat 392

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: BİTİŞLER

8 Eksantrikler ve Barbarlar 429
Modern-Karşıtı Modernistler: Tuhaf Tanrıların Ardından 431
Modern-Karşıtı Modernistler: Yerel Bir Dahi 435
Modern-Karşıtı Modernistler: Kuzeyli Bir Psikolog 443
Barbarlar: Hitler Almanyası 451
Barbarlar: Stalin'in Sovyetler Birliği 460
Barbarlar: Mussolini'nin İtalyası 468

9 Ölümden Sonra Yaşam mı? 475
Sayfanın Temizlenmesi 476
Bir Pratik Zeka Çağı 494
Başarı 515
Yaşam Belirtileri 525

Bitiş Notası: Ve Gehry Bilbao'da 541
Bibliyografya Denemesi 551
Teşekkür 601
Dizin 607

Resim Listesi

6 Marcel Duchamp, *Merdivenlerden İnen Çıplak, No. 2* (1912)
29 Mario Sironi, *Antiborghese* (1920) [Burjuva Karşıtı]
37 J. Lemot, *Gustave Flaubert Dissecting Madame Bovary, Parodie* içinde (1869)
39 *New Yorker* karikatürü, 28 Haziran 1958
43 Claude Monet, *Saint-Lazare Garı: Trenin Varışı* (1877)
47 Leopold von Kalckreuth, *Alfred Lichwark Portresi*, (1912)
56 Edouard Manet, *Charles Baudelaire* (1869)
77 *Théophile Gautier Portresi* (1811–1872)
89 *63* Oscar Wilde, "Bosie"yle birlikte, 1890'ların başı
91 *Police News*, Londra (1895)
99 Gustave Caillebotte, *Paris, Yağmurlu Bir Gün* (1877)
100 Gustave Caillebotte, *Otoportre* (1892)
103 Claude Monet, *İzlenim, Gündoğumu* (1872)
107 Berthe Morisot, *Balkonda* (1871–1872)
109 Paul Cézanne, *Sainte-Victoire Dağı* (1885–1887)
111 Alfred Sisley, *Snow at Louveciennes* [1878, Louveciennes'de Kar]
115 Paul Durand-Ruel (1831–1922)
128 Edvard Munch, *Çığlık* (1893)
160 Vasili Kandinsky, *soyut gravür* (y. 1925)
167 Vasili Kandinsky, *İki Yeşil Nokta* (1935)
176 René Magritte, *La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)* (1928–1929) [İmgelerin İhaneti (Bu bir pipo değildir)]
179 Salvador Dali, *Büyük Mastürbasyoncu* (1929)
183 Pablo Picasso, *La Toilette* (1906) [Banyo]
185 Pablo Picasso, *Ambroise Vollard'ın Portresi*, (1909–1910)
191 J. F. Griswold, "The Rude Descending a Staircase" [Merdivenlerden İnen Kaba Kimseler], *The Evening Sun*, New York (20 Mart 1913)
193 Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919)
195 Duchamp, Pasadena Sanat Müzesi'nde çıplak bir kadınla satranç oynuyor,1963
198 Henri Matisse, *Uzanmış Çıplak III* (1929)
200 Umberto Boccioni, *Uzayda Şişenin Gelişimi* (1912)
206 Constantin Brancusi, *Uzaydaki Kuş* (1923)
208 Anthony Caro, *Early One Morning* (1962) [Erken Bir Sabah]
221 Arthur Schnitzler
233 Virginia Woolf, kitap kapağından yazar fotoğrafı
234 *Deniz Feneri*'nin kapağı (Hogarth Press, 1927)
238 Marcel Proust, Reynaldo Hahn'ın evinde, 1905
250 T. S. Eliot, Faber & Faber'deki masasında

269 Enrico Caruso, Gustav Mahler'in karikatürü (1908)
276 Egon Schiele, Arnold Schoenberg'in karakalem portresi (1917)
295 Edgar Varèse, New York'taki apartman dairesinde, 14 Nisan 1959
303 George Balanchine ve Igor Stravinsky
310 Arthur Mitchell ve Suzanne Farrell, George Balanchine'in New York Şehir Balesi'nde
314 Walter Gropius ve Adolf Meyer, Deutscher Werkbund Sergisi, Yönetim Binası (1914)
326 Frank Lloyd Wright, Robie Evi (1908–1910)
334 Ludwig Mies van der Rohe, Tugendhat Evi, Brno (1930)
336 Mies van der Rohe, Tugendhat Evi, iç mekân, Brno
339 Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), Villa Savoye, Poissy (1928–1929), maket
341 Le Corbusier, Parlamentosu Binası, Chandigarh, Hindistan (1956)
350 Walter Gropius, Siemensstadt Toplu Konutları, Berlin (1930)
351 Frank Lloyd Wright, "Şelale," Edgar Kaufmann Evi (1936)
355 Walter Gropius, Lincoln, Massachusetts'teki evinin önünde (1937)
376 Mona Lisa pipo içiyor (1887)
399 D. W. Griffith, *The Birth of a Nation* (1915) [Bir Ulusun Doğuşu]
402 Al Jolson *The Jazz Singer*'da (1927)
404 Fred Astaire ve Ginger Rogers *Top Hat*'te (1935)
406 Sovyet posteri; bir kapitalist domuzun çığlığı
409 Sergei Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı* (1925)
412 Charles (bilinen adıyla "Charlie") Chaplin, *Altına Hücum* (1925)
414 Charlie Chaplin, *Şehir Işıkları* (1931)
419 Orson Welles, *Yurttaş Kane* (1941)
428 New York'ta T. S. Eliot'ın *The Cocktail Party*'sine bilet almak için bekleyen kalabalık (1949)
436 Charles Ives son yıllarında
445 Knut Hamsun elli yaşında
459 Leni Riefenstahl çalışırken
468 Mussolini ve büst
488 Samuel Beckett
498 Jackson Pollock 1949'da damlatma tekniğiyle stüdyosunda çalışırken
506 Jasper Johns, *Three Flags* (1958) [Üç Bayrak]
508 Roy Lichtenstein, *Woman with Flowered Hat* (1963) [Çiçekli Şapkalı Kadın]
513 Andy Warhol, *Blow Job* (1964)
520 Roy Lichtenstein, *Crak!* (1963–64)
522 Jasper Johns, *False Start* (1959) [Sahte Başlangıç]
536 Gabriel García Márquez 1982 Nobel Edebiyat Ödülü'nü alırken
542 Frank Gehry, Guggenheim Müzesi, Bilbao (1997), dıştan görünüm

Edebiyatçılar dünyanın düşmanıdır.
—Charles Baudelaire

Çağdaş dünyanın ölümcül karakterini tanımlamak için ressamların başvurduğu en modern çare: Sürpriz.
—Guillaume Apollinaire

ÖNSÖZ

Bu kitapta modernizmin doğuşu, zaferleri ve çöküşü incelenecek. Okur kitabın bir tarihçinin çalışması olduğunu hemen anlayacaktır. Gerekli veya yararlı olduğunu gördüğümde kronolojiyi gözardı edeceğim ama gerek bölümden bölüme gerekse bölümler içerisinde temelde geçmişten bugüne doğru ilerleyeceğim. Bu bir tarihçinin kitabı; romanlar, heykeller ve binalardan bahsederken formel analiz sınırları içinde kalmadım ama kısaca olsa da modernistlerin çalışmalarının yaşadıkları dünya içindeki yerini saptayacağım.

Yine de modernizmin tarihini anlatan bir kitap değil bu. Bu konuda o kadar çok materyal mevcut ki, bunları bir cilde sığdırmak imkânsız, sığdırılsa da kısa taslaklar yığınından başka bir şey olmaz. Yazarlar arasında William Faulkner ile Saul Bellow nerede? Şairler arasında William Butler Yeats ve Wallace Stevens yok mu? Ressamlar arasında Francis Bacon ile Willem de Kooning nerede? Matisse'e neden bu kadar az yer verdim ve neden sadece heykeltıraş olarak ele aldım? Aaron Copland ve Francis Poulenc gibi bestecileri ya da Richard Neutra ve Eliel Saarinen gibi mimarları es geçmek kabul edilebilir mi? Sadece dört tanesine yer vererek, çığır açan yönetmenleri anlatabileceğimi mi sandım? Opera ve fotoğraf gibi konular nerede? Tarihsel olarak hepsine yer vermem gerekirdi. Ama "Modernizm İklimi" başlıklı giriş bölümünde açıklayacağım gibi, ben bu kitapta modernistlerin ortak özelliklerini ve onlara destek veya köstek olan sosyal koşulları ele aldım.

Demek oluyor ki ressam, oyun yazarı, mimar, yazar, besteci ve heykeltıraşları modernist dönemin vazgeçilmez örnekleri olarak ele

aldım. Ancak dikkatle seçtiğim tercihlerimi yaparken modernizmin kullanışlı bir tanımını, kapsamını, sınırlarını ve en karakteristik anlatımlarını ortaya çıkarmayı amaçladım. Yaptığım seçimlerde politik görüşümün, en azından bilinçli olarak, beni yönlendirmediğinin altını çizmeliyim. Sonuç olarak faşist Knut Hamsun, fanatik Anglo-Katolik T. S. Eliot ve histerik feminizm-karşıtı August Strindberg gibi önemli modernistler hakkında detaylı gözlemler sundum. İdeolojilerini onaylamıyorum ama tanıklıklarının hayati önemde olduğunu düşünüyorum. Fakat söylediğim gibi, bu çalışmanın amacı, modernizmin tüm akımları ve önde gelen figürlerini kapsamlı bir katalog içinde derlemek değil, onların kültür içindeki varlıklarını incelemek ve mümkünse, tek bir kültürel bütünlük içinde tanımlanabilecek şekilde kaynaşıp kaynaşmadıklarını araştırmak. Sloganım Kurucu Babalar'ın sloganıyla aynı: *E pluribus unum* [Çokluktan birliğe].

Peki ya Freud nerede? Ne de olsa kendisi en etkileyici modernistlerden biri, öyle değil mi? Kuşkusuz öyle ama Freud'un beğenilerini değerlendirdiğimizde bu geçerli değil. Freud sanat, müzik ve edebiyat alanında gayet muhafazakâr bir burjuvaydı. Ibsen hayranıydı ama Strindberg'le ilgili hiçbir yorumu yoktu. Yaşayan yazarlar arasında, toplumsal duyarlılığı olan ama pek avangard sayılamayacak usta zanaatkâr John Galsworthy'yi severdi. Gelgelelim Virginia Woolf'un romanlarından haberi yok gibiydi; halbuki Woolf ve kocası, Freud'un İngiltere'deki yayıncılarıydı. Duvarlarındaki resimler arasında Klimt veya Schiele gibi Avusturyalı modernistlerin izine rastlanmaz ve mobilyaları Viyanalı modernistlerin deneysel tasarımlarının kapısından içeri girmediğini gösterir. Freud'un, kendi sınıfının geçerli kültürel ve sosyal yaklaşımlarına ilkesel muhalefeti başka yerde açığa çıkar.

Freud'un özellikle cinsellik konusundaki fikirlerinin yirminci yüzyılın başından sonuna kadar tereddütle karşılandığını ve bunlara genellikle şiddetle karşı çıkıldığını düşünürsek, bir muhalif olarak taviz vermez tutumu hemen ortaya çıkar. İnsan-hayvanın geçmiş ve bugünüyle ilgili Freudcu bakış açısı şimdilerde oldukça olağan kabul edilse de, bunun sebebi yüzyıl süresince dünyanın saygın kesiminin büyük bir bölümünün ona doğru gelişme kaydetmiş olmasıdır. Bu

saygın dünya, psikanaliz sözlüğünden, kardeş rekabeti, savunmacı manevra, pasif-agresif gibi birçok tabiri referans belirtmeden benimsemiştir. Bu nedenle, 1902 yılından itibaren Freud'un Viyana'daki apartman dairesinde haftalık toplantılar yapan bir grup sempatizan meslektaşı, tedavi uzmanlığında çağın öncüleri olarak tanımlamak pek abartılı olmayacaktır, özellikle bu Çarşamba grubu mezun olup Viyana Psikanaliz Derneği'ni kurduktan sonra. Kendine güvenen tek bir yenilikçinin kararlı önderliğiyle bu dernek geleneksel tıp ve psikiyatriye karşı savaş açtı ve bunu devam ettirdi. Daha sonra göreceğimiz üzere, I. Dünya Savaşı döneminde Fütüristler arasında egemen olan F. T. Marinetti ile 1920'lerde Gerçeküstücüler arasından André Breton aynı konumdaydı; kendi klanlarının Freud'ları olmuşlardı.

Freud'un modern Batı kültürü üzerindeki etkisi henüz tam olarak saptanmamıştır. Özellikle beğenileriyle modernizmin çıkışında ve gelişiminde dahli olan eğitimli burjuvazi üzerinde iyiden iyiye görülen, çoğunlukla da dolaylı olan muazzam bir etkiydi bu. Ailelerin bebeklerin dünyaya nasıl geldiği gibi çok hassas konularda çocuklarıyla açıkça konuşmalarında; ailenin anlamındaki çözülmeden dolayı, evli olmayan çiftlerin birlikte yaşamasının artık eskisi gibi şok etkisi yaratmamasında; daha önce sapıklık olarak nitelendirilen homoseksüellik ve lezbiyenliğin toplumda gittikçe kabul görmesinde; insan saldırganlığının toplumda yarattığı tahribata ilişkin farkındalığın artmasında (gerçi yakın tarihimizin bize acı bir şekilde öğrettiği gibi, bu farkındalık karşı politikalar üretmek için yeterli olmuyor) ve diğer kültürel alışkanlıklarda bu etki kendini belli etmektedir. Ama bu, bazı çevrelerde Freudçu düşünce tarzının hâlâ yüzyıl önce olduğu gibi sindirilemez olduğunu yadsımak anlamına gelmez.

Ancak benim için böyle olmadığının altını çizmeliyim. Rüyaların nedenleri, kadın cinselliğinin olgunlaşması ve ilaçla tedaviye karşı konuşma tedavisiyle ilgili hâlâ tartışılan ve tartışılması gereken konular olduğunun farkındayım. Ama bunlar, sonunda çözüme kavuşsun ya da kavuşmasın, Freud'un (ve takipçilerinin) zihnin işleyişi ve işleyiş bozukluğuyla ilgili düşüncelerini geçersiz kılacak konular değildir. İnsan doğasıyla ilgili görüşünü kısaca özetlersek:

zihni kendi doğal dünyasına yerleştirmek, ki bu da, fizyolojik ya da psikolojik olsun, zihnin tesadüfi yasalara duyarlı olduğu anlamına gelir; dinamik bilinçdışının çapraşık, yeterince tanınmayan etkinliği; libido ile saldırganlık arasında kaçınılmaz olarak süren uyuşmazlık. Hastalarında psikanalitik bir teknik olarak serbest çağrışımı teşvik etmesi, İzlenimci ressamın şövalesini dışarı çıkartmasıyla ya da modernist bestecinin geleneksel tonaliteyi terk etmesiyle eşdeğerdi. Kendini zihin âlimi ilan eden Freud, resmettiği dünyanın merkezine çelişkili duyguları –ikircikliliк– koyarken büyükçe bir topluluk ona eşlik ediyordu. Bu trajik vizyon, çatışma halindeki bir hayatı –modernizminki de dahil– tarihin temel bir unsuru olarak yorumlar.

Bu görüş kısaca, takip eden sayfalarda resmettiğim insan varoluşunu ifade ediyor. Yararlı olacağını düşündüğüm her yerde doğrudan bu Freudçu bakış açısını kullandım. Ne var ki çok belirgin olmadığı yerlerde bile bu bakış açışı, bir tarihçi olarak, modernizmin, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda sosyal ve kültürel hayatın gerçeklerini tanımlamaya yardımcı olduğu dönemdeki onyılları okumamda çok önemli bir rol oynar.

Modernizmin psikanalizini yapmaya girişmedim. Bu önemli noktada Freud'un sadık takipçisi oldum. Freud psikanalizin sanatsal dehanın kökenleri meselesine gelindiğinde gerçekten de kapsamlı bir açıklama sunmadığı yönündeki uygunsuz iddiayı kabul etmişti. 1928 yılında, Dostoyevski üzerine bir makalesinde, hak ettiği kadar ciddiye alınmayan ünlü bir itirafta bulundu: "*Dichter* problemi karşısında," yani romancı ve şair karşısında, "psikanalizin silahlarını bırakması gerekir." Ben bu sayfalarda Freud'dan daha iyisini yapmaya çalışmadım. Ama okurlar, Freud'un kendi anlayışlarına katkısı hakkındaki düşünceleri ne olursa olsun, şu tespitime dikkat etmeli: Ne kadar olağanüstü, kendi zamanlarının estetik kurumlarına karşı düşmanlıklarında ne kadar kararlı olurlarsa olsunlar, elde ettikleri tüm başarılarla ve psikanalitik düşüncenin onlara yüklediği tüm çelişkilerle birlikte modernistler de birer insandı.

Peter Gay
Hamden, Connecticut ve New York, Ocak 2007

MODERNİZM

MODERNİZM İKLİMİ

Modernizmi örneklemek tanımlamaktan çok daha kolaydır. Bu ilginç durum modernizmin türlü zenginliklerine başlı başına bir övgüdür. Bunun örnekleri o kadar geniş ve çeşitli bir alanı kapsar ki –resim ve heykel, şiir ve düzyazı, müzik ve dans, mimari ve tasarım, tiyatro ve sinema–, aralarında ortak bir bağ veya zemin yokmuş gibi görünebilir. Birkaç yıl önce ABD Temyiz Mahkemesi yargıcı Potter Stewart, pornografiyi tanımlayamasa da gördüğünde fark edebileceğini söylemişti. Türü veya dünyanın dikkatine sunduğu iddiaları ne olursa olsun, dikkate değer modernist çalışmaların bıraktığı izlenim tam da budur.

Elbette kapsamlı bir modernizm değerlendirmesi çabalarının yorumcular, meraklılar ve kültür endüstrisinin hırslı tüccarları tarafından kafa karıştırıcı kılınması muhtemeldir. Benzer bir belirsizlik bireysel sanat ve edebiyat çalışmalarının süratle etiketlendirilmesi için de geçerlidir: Gerçekten, on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren, yirminci yüzyıl boyunca her alandaki yeniliğe, bir nebze özgünlükle övünülen her nesneye "modernizm" yaftası vurulmuştur. Geçmişe bakarak düzene sokmaya çalıştıkları kaotik, sürekli gelişen panorama karşısında gözleri korkan kültür tarihçilerinin ihtiyati bir çoğula, "modernizmler"e, sığınmasına şaşmamak lazım.

Sanat, edebiyat ve diğerlerinin modern pazarına hakim olan karışıklığa yöneltilen bu övgü, yaratıcı bireyselliğe duyulan saygıyı gösterir; bu yaratıcı bireysellik hemen hemen iki yüzyıldır beğeni,

bu beğenideki dışavurumculuk, ahlak, iktisat ile siyaset ve bunların psikolojik veya sosyal kökenleri ile içerimleri üstüne cesur tartışmaları ateşlemiştir. Gelgelelim her ne kadar açık olmasa da her şeyi kucaklayan tek bir "modernizm"den vazgeçmek, nihayetinde yetersiz bir stratejidir. Çünkü bazı baskılar, kompozisyonlar, yapılar veya oyunlarda tereddüt etmeden veya çelişkiye düşme korkusu duymadan "modernist" olarak sınıflandırdığımız bir nitelik vardır. Arthur Rimbaud'nun bir şiiri, Franz Kafka'nın bir romanı, Eric Satie'nin bir piyano parçası, Samuel Beckett'in bir oyunu, Pablo Picasso'nun (*herhangi*) bir tablosu bizim tanımlamaya çalıştığımız olguya güvenilir bir tanıklık sunuyor. Tüm bu klasiklerin üstüne, bir de suratsız, kara kara düşünen, derli toplu sakallı Sigmund Freud var. Her birisinin yeterlilik belgesi var. *İşte*, diyoruz, *bu modernizm.*

Ne var ki kültür tarihçileri için tanımayla gelen şok tek başına yeterli değil ve benim bu metni yazma girişimim, hem daha geniş kapsamlı hem de daha somut olmak şeklinde tanımlanabilir. Bildiğim kadarıyla, hiçbir araştırmacı modernizmin tüm tezahürlerini tek bir tarihsel dönemi oluşturacak şekilde saptamaya çalışmadı şimdiye kadar. Buna cesaret edilememesinin nedenlerinden bahsetmiştim: G. K. Chesterton'ın Hıristiyanlık hakkında söylediği sözcüklerle anlatacak olursam, modernizm tanımlanmaya çalışılmış ve eksik bulunmuş değil, modernizmin tanımlanmasının zor olduğu anlaşıldı, bu yüzden denenmedi. Modernizmin hangi kültürel semptomunu incelersek inceleyelim, tikel olan, geneli baskın çıkmakla tehdit ediyor.

Doğru, modernistler aşırı uçlar yerine politik veya dogmatik bir orta yol izlemeye pek hevesli değildi genelde. Henri Matisse veya James Joyce gibi öncü figürlerin tüm liberalizmine rağmen, ılımlılık birçok modernist için burjuva ve sıkıcı bir özellikti – eşanlamlı olarak kullanmaya meylettikleri iki yafta. Ama bu kimseyi şaşırtmasın: Risk müptelaları olarak, adeta doğası gereği kendilerini en çok estetiğin güvenli sularının sınırlarında veya ötesinde rahat hissettiler. Tüm modernistlerin kesin olarak paylaştığı tek ortak nokta, denenmemişin aşina olunana, nadirin sıradana, deneyselin alışılmışa bariz bir

şekilde üstün olduğuna dair inançlarıdır. Bundan dolayı, daha büyük benzerlikler arayışı içinde kullanabileceğimiz belki de en aydınlatıcı metafor, bireysel anlatımlarda ayrı ama ister istemez her ailede var olan temel bağlarla birbirine bağlanmış, geniş, ilginç, dört bir yana yayılmış bir aile metaforudur.

Öyleyse bu sayfalarda amacım, yüksek kültürün tüm alanlarında toplanan inandırıcı kanıtların önemli bir bölümünün, çeşitliliğin ortasında bir birliği, tek bir estetik zihniyeti ve ayırt edilebilir bir üslubu işaret ettiğini göstermektir: Bu modernist üsluptur. Modernizm, bir akor gibi, avangard protestolardan oluşan tesadüfi bir kümelenmeden fazlasıydı; parçalarının toplamından fazlasını ifade ediyordu. Toplumu ve sanatçıların toplum içindeki rolünü yeni bir bakış açısından görmenin, kültür eserlerine ve yaratıcılarına değer biçmenin yeni yollarını üretmişti. Özetle ben, modernist üslubu bir düşünce, duygu ve fikir iklimi olarak adlandırıyorum.

İklimler, duygusal iklimler bile değişir, bu da demektir ki modernizmin de ayrı bir tarihi, diğer tüm tarihler gibi hem içsel hem dışsal bir tarihi vardır. Bundan sonraki bölümde modernizmin içsel tarihinin en anlamlı ayrıntılarını, yani sanatçıların diğer sanatçılarla ya da kendileriyle ve istikballerini doğrudan etkileyen kurumlarla etkileşimini anlatacağım. Modernizmin onu ortamı içine yerleştiren dışsal tarihine gelince, kültürünü hem açığa vurup hem de değiştirdiği için girişimimde hayli önemli bir yer tutuyor. O nedenle bu girizgahın ileriki kısımlarında, avangard atılımları engelleyen ya da besleyen ekonomik, sosyal ve entelektüel (dini de dışlamadan) arkaplanın kısa bir değerlendirmesini sunacağım. Modernizmin başarı ve başarısızlıkları, kostüm ve sahne düzeni olmadan anlaşılamaz, ki bu sahne yeniliklere açık ve edilgen bir dekor olmaktan ibaret değildir. Dış dünyaları, modernist gündemde yer alan acil konuların hem temsilcisi hem de hedefiydi. Modern balenin benzersiz emprezaryosu Sergei Diaghilev'in koreografına söylediği rivayet edilen "Beni şaşırt!", iyi bir modernist slogandı.

"Yeni Olanı Yapl"
1

Aralarındaki somut farklılıklara rağmen her renkten modernistin paylaştığı iki tanımlayıcı nitelik vardır ve bundan sonraki bölümlerde bunları inceleyeceğim: İlki, geleneksel duyarlılıklarla karşı karşıya kaldıklarında eylemlerini yönelten sapkınlığın cazibesi; ikincisi de, ilkeli bir şekilde kendini incelemeye tabi olmak. Mümkün olabilecek diğer sınıflandırma kriterleri, ne kadar ümit verici olursa olsun, tümüyle başarısız oldu: Siyasi ideolojiler her şeye rağmen modernizmi tanımlamaya elverişli değildir, çünkü modernizm muhafazakârlık ve faşizm de dahil olmak üzere, fiilen, ateizmden Katolikliğe kadar her inançla, hemen her türlü dogmayla bağdaşabilir. Tarih bize modernistlerin inanç ya da inançsızlığın temel prensipleri konusunda birbirleriyle amansızca kapıştıklarını gösteriyor.

Bu tanımlayıcı niteliklerden ilki olan sapkınlığın cazibesiyle anlatmak istediğimin gizemli bir yanı yok. Geleneksel vezni müstehcen içerikle dolduran modernist şair; tasarımından tüm süslemeyi çıkartan modernist mimar; geleneksel armoni ve kontrpuan kurallarını kasten ihlal eden modernist besteci; bir seri eskizi bitmiş bir eser olarak sergileyen modernist ressam – onlar ve müttefikleri sadece yeni, denenmemiş (kendilerine ait) devrimci bir yolda ilerlemekten değil, aynı zamanda safi eylem olarak egemen otoriteye karşı başarılı bir başkaldırı gerçekleştirmekten de zevk alıyorlardı. Bu tür duyguları ölçmek mümkün değil ama radikal bir resim ya da ev veya senfoni yapma keyfinin yarısı, muhtemelen muhaliflere üstün gelen yaratıcının aldığı tatminden geliyor. Ezra Pound'un I. Dünya Savaşı'ndan önce yoldaşı isyancılara takdim ettiği o gösterişli "Yeni olanı yap!" sloganı, birden fazla modernist kuşağın özlemini kısaca özetliyor.

Kanıt metin bol. Frank Lloyd Wright 1950'lerde New York'ta Guggenheim Müzesi'ni tasarlarken, müzenin gelecekte kazanacağı şanı dünya tarihindeki ilk doğru dürüst sanat müzesi tanımıyla ilan etti. Daha mütevazı bir örnek –ki sayısıyla vardır– 1940'ta yaratıcılığı hakkında içini kemiren şüphelere teslim olan Matisse'ti. Arkadaşı ve akranı ressam Pierre Bonnard'a "basmakalıp unsurlarla felce uğra-

dım", diye yazdı, "bunlar kendimi resimde istediğim gibi ifade etmemi engelliyor." Kısa bir süre sonra endişelerinin üstesinden geldi ama burada önemli olan, Matisse'in salt kendi güdümünde olan mutlak sanatsal otonomiye olan arzusu ve bağlılığıdır. Onyılların geçmesi ve modernist sanatın yaygınlaşmasıyla, bu kişisel egemenlik iddiası kültür tüketicilerini en az bunların yaratıcıları kadar etkisi altına aldı. Sanatçıların özgürce, cüretkâr bir şekilde "kalpten" konuşma, resim yapma, şarkı söyleme isteğine karşılık olarak, seyircileri de onların kendilerini ifşa etmesini takdir etme –ve elde etme– isteği duyacaktı.

Modernizmin merkezî önemdeki ikinci kriteri, ilkeli bir şekilde kendini inceleme sorumluluğu edinmesidir, bu da kendini keşfetmeyi gerektirir ki, geleneklere bağlı olmamaktan çok daha derin köklere sahiptir. İnsan doğasının sırları, Platon'dan St. Augustinus'a, Montaigne'den Shakespeare'e, Pascal'dan Rousseau'ya kadar, içebakışçı düşünürler tarafından yüzyıllar boyunca incelenmiştir. Aydınlanma'nın olgunlaşma döneminde yazan Denis Diderot ve Immanuel Kant, insan özerkliğini hararetle savunmalarıyla ön-modernistler olarak nitelendirilebilirler.

Modernistlerin kıymetli ataları olduğunu söylemek gerekir. Onlar için konularını ya da kendilerini incelemek, gelenekdışı girişimleri için elzemdi. Şairler –ki diğer tüm sapkınlar arasında Charles Baudelaire'i modernizmin ilk kahramanı olarak görüyorum– 1840'ların başlarında ve sonraki on yıllar boyunca daha da cüretkârlaşıp dilin anlatım olanaklarının provasını yaparken, geleneksel koşuğa veya geçerli konulara sırtlarını dönerek anlaşılması zor yollara saptı. Roman yazarları karakterlerinin düşünce ve duygularını daha önce hiç yapılmadığı şekilde incelemeye başladı. Oyun yazarları en derinlerdeki psikolojik çatışmaları sahnelemeye başladı. Ressamlar sanatın eskiden beri başlıca aracı olan doğaya sırtlarını çevirip kendilerindeki doğayı araştırmaya başladı. Modernist kılığı içinde müzik, sıradan dinleyici için daha içsel, geçmiştekine kıyasla doğrudan tatmini daha zor bir nitelik kazandı.

Bu kendine dönüklük eğilimi, Fransız Devrimi döneminde ve sonrasında gelen Romantik onyıllar boyunca modern uygulamaların

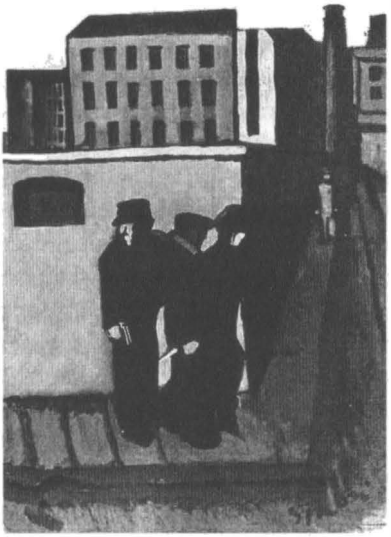
çoğu temel unsurunu birleştirdi. Ünlü –ya da kötü şöhretli– Romantikler isyankâr uygunsuzluğun tonunu belirledi. Byron ve Shelley, Chateaubriand ve Stendhal özel hayatlarında meydan okuyan bir sefahat sürdüler; Friedrich Schlegel düzmece olduğunu söyleyerek burjuva evliliğini alaya aldı; ondan birkaç onyıl sonra Marx ve Engels, çıkarcı bir iş anlaşması, fuhuşun yüksek bir biçimi olduğunu söyleyerek evliliğe saldıracaktı.

Kendi kendini sansürleyen orta sınıf toplumunun bu sınır tanımayan Marksist eleştirisi, –o yıl basılan *Komünist Manifesto*'da yazıldığı gibi– 1848 yılında kıta genelindeki devrimci atmosferin bir parçasıydı ve o dönem ancak sınırlı bir ilgi gördü. Modernistler en azından bu ilk yıllarda kuşkusuz biraz daha az tahrik edici karalamalarda bulunuyordu ama en önemli modernist yazarlardan Gustave Flaubert, en çok tepki çeken kitabı ve ilk romanı *Madame Bovary*'de buna yakınlaşmıştı.

Flaubert'in kötücül burjuva karikatürü, modernist çevre için bir model haline geldiğinden özel bir ilgiyi hak ediyor. Burjuva karşıtı öfkesi gerek kapsamlı, muhteşem mektuplaşmalarında gerekse yayımlanan yazılarında sürekli tekrarlayan bir kâbus gibi kendini gösterir. Burjuvazisi aptal, açgözlü, kayıtsız, cahil, zevksiz ama çok güçlüdür. Ünlü bir mektupta kendisini "bourgeoisophobus"[1] diye adlandırdı; kuşkusuz rastgele kullandığı bu psikiyatrik terim durumu daha da iyi açıklıyor. Orta sınıf nefreti, içinde yaşadığı toplumu gerçekte olduğu gibi görmesini engelleyecek kadar akıl tutulması yaratan bir fobi şeklini almıştı onda.

Kısacası Flaubert'in nefret ettiği burjuvazi portresi, sosyolojik özgüllükten, dolayısıyla da güvenilebilir içerikten tümüyle yoksun, gelişigüzel bir karalamadır. Flaubert'in karikatürleştirdiği, köylüler, bankacılar, tacirler, politikacılar ve dillere destan, olmazsa olmaz bakkal gibi emekçileri arasında, yazar ve sanatçı arkadaşlarından oluşan seçkin zümre dışında herkes vardı. Böyle bir tanıklığa eleştirel

1 Burjuva (bourgeois) ve fobi (-phobia) kelimelerinin birleştirilmesiyle türetilmiştir, "burjuva aleyhtarı" olarak çevrilebilir. (ç.n.)



Mario Sironi, *Antiborghese*, 1920 [Burjuva Karşıtı]. Avangardın burjuva (burada kabaca İtalya'ya has) nefretine çarpıcı bir örnek.

bir tutum sergilemeden güven duymak, modernizmin sosyal tarihini telafisi zor bir şekilde çarpıttı.

Bu onulmaz zarar, hayran okurlarının nesiller boyunca onu takip etmesini engellemedi. Sadece Emile Zola gibi birkaç burjuva karşıtı, tutucu kiniyle Flaubert'e eşdeğer bir tutum sergiledi. Ama Flaubert'in üslubu, kendi buluşlarının başarısızlıkları için tüm sosyal sınıfı suçlamaya hazır on dokuzuncu yüzyıl modernistleri arasında geçer akçe oldu. On dokuzuncu yüzyıla has bu küçümseyici lakaptan yirminci yüzyıl modernistleri de kurtulamadı. 1920'de kısa bir süre içinde kendisini Faşistlerin güvenilir sanat sözcüsü yapan İtalyan ressam Mario Sironi, ıssız bir şehir manzarasında köşede pusuya yatmış, durumdan habersiz kendilerine doğru yürüyen saygın görünüşlü (burjuva diyelim) bir adamı bekleyen üç netameli figür çizmişti; bu figürlerden birinin elinde tabanca, diğerinde bıçak vardı. Bu sınıf bağlantılı dramın veciz başlığı "Burjuva Karşıtı"ydı (Antiborghese). Sironi'nin, kurbanları için hazırlanan canileri onaylamadığına dair en ufak bir kanıt yok.

Bu düşmanlık devam etti. Modernistlerin sıradan burjuvalara katıksız nefretinin onyıllar boyunca pek değişmeden kaldığına tanık olmak çok çarpıcıdır. Bu konuda bir örnek yeterli olacaktır: Tepki uyandıran ve esprili diğer çalışmalarının yanı sıra, şimdi Yale'de yatılı okulun bahçesine yerleştirilmiş olan, tank paletleri arasına dikilmiş kırmızı uçlu dev ruj heykelinin de yaratıcısı olan Pop heykeltıraş Claes Oldenburg, 1960'ta, burjuvaların yaratıcı buluşlarla kendilerini oyaladıklarını ama sadece oyaladıklarını söyledi. "Burjuva düzeni zaman zaman rahatsız edilmek ister ve bundan hoşlanır ama sonra seni kuşatır ve biraz zaman geçince bir sonrakini beklerler." Oldenburg'a göre, ihtiyacımız olan şey, "duyarlılığın burjuva değerleri üstüne yükselmesi"ydi, "evrenin doğasındaki sihri kurtaracak" olan buydu. Bu yol gösterici bir suçlama: Oldenburg tıpkı yüz elli yıl önceki seküler ya da dindar Romantikler gibi, orta sınıfın dünyanın büyüsünü talan ettiğini ve yaratıcı ruhların yüce görevinin bunu onarmak olduğunu savundu. Modernist kabilenin kerameti kendinden menkul sözcüleri ısrarla şunu söylüyordu: Burjuvazi yeni olanı yapmak istiyor ama bunun bir sınırı var.

Modernistlerin başından beri rakiplerine savurdukları sözlü saldırılar, hemen gelenekdışı başyapıtlarda karşılık bulmadı. Ama kültür isyancıları orta sınıfların endişelerinin kabarmasına neden olacak birkaç skandalın başını çekti: Manet'nin ünlü nü'sü *Olympia* (1863'te bitti ama ancak iki yıl sonra Salon'da sergilendi); Algernon Charles Swinburne'ün, eski kafalı İngiliz öğrencilerinin gözdesi mazoşizme ve cinsellikle ilgili diğer hususiyetlere şehvetli değinilerle dolu *Poems and Ballads*'ı (1866); Fransız edebiyatçıların (Baudelaire, Flaubert, Goncourt kardeşler ve kısa bir süre sonra Zola) uygarlıktan nasibini almamış, alacak gibi de görünmeyen burjuvaziye yönelttiği, yaygın bir şekilde dolaşıma giren acımasız saldırılar. Modernistler kırk yıl ya da daha fazla sürecek muazzam bir enerjiyle, tarihe geçecek çalışmaların hasadını ancak 1880'lerde almaya başladılar. Sonra, göreceğimiz gibi, bu şaşırtıcı enerji 1920'lerin sonu ila 1930'ların başında, muzaffer totalitarizm ve dünya genelindeki büyük buhran karşısında azaldı (ama büsbütün yok olmadı).

2

Dolayısıyla yirminci yüzyılın başlangıcındaki onyıllar modernizmin sonraki gelişimi için çok önemlidir; bunu hak ettiklerinden, bu çalışmada geniş yer bulacaklar. Bu dönemin sanat açısından sakin bir dönem olduğu söylenemez: Heyecan uyandıran, derinden sarsıcı üslup denemeleri, modern çağımızın felaketlerini şekillendiren I. Dünya Savaşı'yla birlikte altüst oldu. Savaşın tezahürü, vahşiliği ve uzunluğu –Ağustos 1914'ten Kasım 1918'e kadar bitmek bilmedi, özellikle Batı Cephesi'nde uzun, canice bir çözümsüzlükle sürüklendi– iktidardakileri, esas olarak da akan kanın sorumlusu Avusturyalılar ve Almanları bile şaşkınlığa uğrattı. Tüm sanat dünyasını çalkalayan kültürel savaş, askerî çatışmada ölenlerle elbette karşılaştırılamaz. Ama onlar da yeterince korkutucuydu: dışavurumcu şiirler, soyut resimler, anlaşılmaz kompozisyonlar, olay örgüsüz romanlar, hep birlikte gustolu bir devrim yapıyordu. Savaş bittiğinde modernistler işlerine devam etti.

Ama hiçbir şey olmamış gibi değil... Birçok modernist orduya katılmış, kimileri ruhsal çöküntüler yaşamış, kimileri de cephede öldürülmüştü. Ama genel anlamda, barış sağlanır sağlanmaz, çoğunlukla bıraktıkları yerden devam ettiler. Marcel Proust savaş sırasında üslubunu değiştirmedi ama *Kayıp Zamanın İzinde*'nin son cildinde savaştan bahseder. Max Beckmann'ın tuvallerinde dehşet ve ölümle ilgili yeni bir farkındalık oluşmuştur. Walter Gropius savaşla birlikte politik bir bilince sahip oldu. Savaş sonrası sanatçılar savaşı, neredeyse savaşın onları kullandığı kadar çok kullandı.

Tarihçiler bu dünya çatışmasının düzensiz etkisini, ulusların bütünlüğündeki dehşet verici bozulmayı ilgiyle kaydettiler. Bu bozulmanın siyasette, iktisadi ilişkilerde, kültürel tutumlarda, imparatorlukların ölümünde telafi edilemez olduğu anlaşıldı. Ama ortaya çıkan modern barbarlığın boyutları düşünüldüğünde, savaşın tablolar veya yayınlardaki tezahürü kısmen önemsizdi. 1920'lerin avangard çalışmaları ne kadar yenilikçi görünseler de, esas olarak estetik yeniliklerin birbiri ardına ortaya çıktığı savaş öncesi yılların hasadını topladılar. İster 1880'ler ister 1920'lerde olsun, her modernist durum, şehirli ya

da ilkel, otantik ya da sahtekâr, muhteşem ya da sadece anlaşılmaz birer deneyim olarak çağdaşlarıyla yüzleşti, onlarda büyülenme ya da tiksinti duyguları uyandırdı. Modernist bir kısaöykü ya da yaylı çalgılar dörtlüsü ele geçirilen bir fırsattı; fiili bir saldırı, ya da Henrik Ibsen'in kibirle söylediği gibi, "yekpare çoğunluğa" bir tokattı.

Savaş yıllarının yüksek kültürde yarattığı kargaşa geriye bakıldığında da netleşmedi ve modernizm üzerine çalışan tarihçilerin zihin karışıklığının tek kaynağı değildi. Avangard şaheserlerin prestiji nesiller boyunca değişti; hatta bazıları, yaratıcısının açıkça hakir gördüğü ve itibarını sarsmaya çalıştığı kanon tarafından massedildi. Zamanla tiyatro, müze ya da konser salonundaki saldırgan (ya da en azından şaşırtıcı) özelliklere sahip yenilikler öfke uyandırma gücünü yitirdi. 1911'de Nijinsky ve Stravinsky'nin *Bahar Ayini* balesinin prömiyerini gürültüyle yarıda kesen kızgın baleseverlerin yerini, bu radikal orkestrasyon ve radikal koreografinin güçlü bileşimini bırakın hazmetmeyi, gerçekten de eğlenceli bulan seyirci kitlesine bıraktı. Bu açıkça kendiyle çelişmektir ama öte yandan da tarihsel bir gerçektir, mamafih bir sapkınlık halesi içinde yaratılmış modernist eserler sonunda bir klasik olarak nitelendirilmekten kurtulamazlar.

Adolf Loos'un Viyana'daki Steiner Evi, August Strindberg'in *Rüya Oyunu*'nu, Igor Stravinsky'nin bale müziği *Ateşkuşu*, Pablo Picasso'nun tablosu *Avignonlu Kızlar* gibi bazı özgün modernist çalışmaların hepsi, I. Dünya Savaşı öncesinde gerçekleşmiş olsa da, onları görme, okuma ya da duyma deneyimlerinin bugün yüksek kültür tüketicileri için canlılığını hâlâ koruyor olması çok şey anlatır. Frank Gehry'nin daha birkaç sene önce biten Bilbao'daki Guggenheim Müzesi kadar şaşırtıcı ve *modernler*. Kronolojik olarak eski olsalar da, bu eski eserler, kültürel tarihin canlı birer parçasıdır ve o tarihe hayat ve ayrıca o hayatın çapraşıklığını verir.

MODERNİZMİ YANLIŞ OKUMAK

1

Modernizmi yanlış okumaya yol açan nedenler arasında özellikle öne çıkan bir tanesi, saldırgan savaşçıların rakiplerini kasıtlı olarak

yanlış anlamasıyla savaş alanının sabote edilmesiydi. Modernistlerin hayatlarıyla ilgili efsaneler sosyal gerçeklerin üstünü daha da örttü. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında, Giacomo Puccini'nin sanat için açlık çekmenin sevinçleri ve acıları hakkındaki operasıyla yarım yüzyıl sonra geniş kitlelere ulaşacak ve hak edilmemiş bir otorite kazanacak olan Henri Murger'in romanlarındaki gibi tasasız bohem, romantik serseri olarak betimlenen modernistler gerçek olmaktan ziyade masaldı. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde, beşinci kattaki tavan arasında beş parasız, mutlu bir bekar hayatı sürüp pitoresk bir yaşamın zorluklarına göğüs gererek yaşayan sadece birkaç ressam veya besteci vardı. Ama hiçbir zaman çoğunlukta olmadılar ve çoğu avangard sanatçı rahat, hatta bazıları müreffeh bir yaşam sürdü. Radikal olanlar rantiye oldu; genel olarak, on dokuzuncu yüzyılın avangard yazar ve bestecileri, nasıl bir başlangıç yaptıklarına bağlı olmaksızın sonunda muteber vatandaşlara dönüştü. Modernistlerin yıkmak için çok çalıştığı kültürel kurumların soğurma kapasitesi gerçekten etkileyiciydi.

Dolayısıyla, birkaç kabul edilebilir istisna dışında, sanata kamu desteğiyle ilgili rakipler arasındaki tartışmalar bir sağırlar diyaloğuydu. Hepsi bu tür anlaşmazlıklardaki savaşçıların genel olarak başvurdukları yönteme başvurdu: Toplu bir basitleştirme ve bununla birlikte gelen "düşman"la aralarındaki mesafenin de aynı derece abartılması. Yelpazenin her iki ucundaki fanatikler diğerinin kötülüğünü açığa çıkarmaktan zevk aldılar ve kendi yarattıkları mitin izin verdiği kadarıyla açığa çıkarttıkları ve mantığa vurdukları saldırganlık üzerinden harekete geçtiler. Modernistlerin en ateşli sözcüleri kendilerini toplumdışı profesyoneller olarak takdim etti; egemen çevreler tarafındansa gürültücü, inatçı amatörler muamelesi gördüler, oyunları sahnelenmeye, resimleri sergilenmeye, romanları yayımlanmaya değmezdi. Modernistler de mağduriyetin acısından zevk alarak, memnuniyetle parya statüsüne ait olmayı onayladılar.

Bu heyecanlı savaşı görünen yüzüne göre değerlendiren tarihçiler, ister istemez baş tacı edilen masalların gerçek yüzünü ortaya çıkarmak yerine onları kalıcılaştırmak zorunda kalır. Geleneksel sanatçı-

lar, eleştirmenler ve izleyiciler için durum basitti: Modernistler, yasaları hiçe sayanlardan yahut başıboşlardan oluşan, köklü geçmişiyle saygın yüksek kültürün katı değerlerine ve genellikle Hıristiyanlık inancına karşı taarruza geçmiş tutarlı bir cepheyi andırıyordu. Hükümdarlardan etkili aristokratlara kadar o kültürün yetkili sözcüleri, bu muhalifleri olgunlaşmamış ya da, daha kötüsü, ahlak yoksunu deli ve bomba atıcılar olarak alenen suçladılar.

Bu kızışmış atmosferde modernizm-karşıtları, dikkate değer derecede katı yargılar ortaya koyup isyancıların ele aldığı meseleleri inatla reddettiler. Gelgelelim yenilikçiler arasında kendi kültürü için alarm zilini çalanların pek azı bunu sadece dikkat çekmek adına yapmıştı. Kuşkusuz, aralarından bazıları rahatsız edici olmak için çaba gösterdi ve genel halk da lütuf gösterip rahatsız oldu. Ne var ki egemen çevrelerin bu tahrikin yarattığı şok etkisine karşı gösterdikleri tepki çoğu zaman tamamıyla orantısızdı. 1891'de Londra'da Ibsen'in *Hayaletler*'i ilk sahnelendiğinde, eleştirmenler, belli ki öfkeyle suçlamaktan zevk alarak, kışkırtıcı yakıştırmalarla dolu bir dil kullanmıştı. Oyunun cinsel sapkınlıklardan bahsetme cüreti gösterdiği ve başkarakterin frengiden kaynaklanan bir cinnet geçirdiği doğrudur. Gelgelelim "iğrenç bir temsil", "sargısız, tiksindirici bir yara, açık bir lağım, alenen yapılan kirli bir hareket" gibi nitelendirmeleri elbette hak etmiyordu. Ayrıca ne "müstehcen, kokuşmuş bir edebe aykırılık" örneğiydi ne de yazarı "sadece daima iğrenç olmakla kalmayıp acınacak biçimde sıkıcı olan, deli, tuhaf" birisiydi. Bugünden bakıldığında okuru bu taşkınlıklarda en çok etkileyen şey, kontrol edilemeyen histerileri, hayatları hakkında şimdiye kadar bastırdıkları gerçeklerle yüz yüze gelen saldırı altındaki iyi vatandaşların başvurdukları çaresiz abartmalardır.

Kısaca, modernistler söyleyecek önemli şeyleri olduğuna, "saygın" sanatçıların söylemediği, aslında söyleyemeyeceği şeyleri olduğuna inanmakta haklı çıkmıştı. Knut Hamsun, *Açlık*'ı (1890) yazdı ve sonraki romanlarında da psikolojik yüzeysellikle suçladığı diğer yazarların yapamadığını yaptı. Vasili Kandinsky, 1910-1911'e kadar resimlerindeki tüm doğa anıştırmalarını yavaş yavaş kaldırdı, çünkü

varoluşunun mistik doğasını yakalamakta diğer tüm ressamların başarısız olduğuna inanıyordu. Strindberg *Baba* (1887) ve bir sene sonra gelen *Matmazel Julie* gibi erken dönem natüralist oyunlarını, o dönem sahnelere egemen olan iyi işleyen, cinsellik konusunda ihtiyatlı oyunlara eleştirel bir cevap olarak sahnelemişti; on yıl kadar sonra da, *Rüya Oyunu* gibi piyeslerle, modernist protestosunun yönünü Dışavurumcu bir okuma tiyatrosu oyunuyla tersine çevirdi. T. S. Eliot'ın *Prufrock ve Diğer Gözlemler* adlı provokatif şiiri 1917'de piyasaya çıktı; tartışmasız bir modernist klasik olan *Çorak Ülke*'yse 1922'de çıktı – kendi deyişiyle, "şiir için durgun bir zaman olan 1909 ve 1910'larda, genç şairlerin tasavvur bile edemeyeceği" şekilde, bir oturuşta yazılmıştı. Bu modernistlerin, saldırmak için çok iyi korunan kültür kaleleri ve esaslı çıkış yolu önerileri vardı. Tüm önemsiz görünümlerine rağmen neye saldırdıklarını biliyorlardı; abartılarında ciddiydiler.

Cinsellik hakkında açıksözlü olmak her zaman hassas bir meseleydi ve hâlâ etrafı direngen tabularla çevrili olan modernist çağda sansüre çanak tutan tek konu değildi. 1905'te Paris Salon d'Automne'da Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck gibi aynı fikirde olan sanatçıların son eserlerinin gösterildiği serginin eleştirmenleri, parlak ve canlı eserleri "renk çılgınlığı"ndan kaynaklanan "resimsel sapmalar" olarak değerlendirdi. Bir eleştirmen bu resimleri, "Noel bayramında kendisine hediye verilen bir kutu renkli kalemle oynayan bir çocuğun naif eğlencesine" benzetti. Bu sanatçıların otomatik olarak reddedilmesi ve hemen *Les Fauves* yani "Vahşi Yaratıklar" diye adlandırılması, yüksek kültürle ilgili tartışmalarda bir kinayeye dönüştü. Çocukluktan laf açılmışken: Diğer modernistler gibi kendi iç dünyasını keşfe çıkan Paul Klee, oyunbaz yaratımlarının, yedi yaşındaki bir çocuğun yapabileceği karalamalar diye küçümsenerek değer verilmemesine tanık oldu. Yeni bir şeyler yapmaya çalışanlara en kararlı şekilde karşı çıkanların gözünde her mezhepten modernistler, birbirlerinden hiçbir farkı olmayan, teknik açıdan yeteneksiz ve baştan aşağı beceriksiz bir vandal topluluğuydu.

2

En keskin avangard retorik bu suçlamalara katkıda bulundu. Birçok modernistin erken ya da geç dönemlerde etkin olarak kullandığı retoriklere bakıldığında, kendi aşırılıklarında muhafazakârların diliyle aşık attıkları görülüyor. En gözde tema, gericilerin sığınaklarını, yani müzeleri acil bir şekilde imha etmekti. 1850 gibi erken bir dönemde, Fransız Gerçekçilik akımına bağlı eleştirmen ve roman yazarı Edmond Duranty "katakomp"u, yani Louvre Müzesi'ni yerle bir etmeyi önerdi. Yaklaşık yirmi yıl sonra İzlenimci ressam Camille Pissarro da ona katıldı. Ona göre, bu "sanat mezarlıkları"nın yok edilmesi resmin büyük ölçüde gelişmesini sağlayacaktı. Gerçekten de kavgacılıklarının doruğunda, modernistler, Gauguin'in alaycı bir şekilde "École des Beaux-Arts'ın[2] kokuşmuş öpücüğü" dediği şeyle alışverişe girmeyi reddetti.

Kanonu silip ortadan kaldırmaya dair önlemez arzu, ilerlemeci çevrelerde yaygın ve kalıcı bir popülerlik kazandı. Öyle ki, I. Dünya Savaşı'ndan önce kavgacı İtalyan Fütüristler, onlardan bekleneceği gibi, çağdaş kültüre yönelttikleri, ölçüsüz bir saldırganlık barındıran programlarına bunu da dahil ettiler. 1909'da, grubun kurucularından Filippo Tommaso Marinetti, *Fütürizmin Öncü Manifesto*'sunda, öfkeyle "müzeleri, kütüphaneleri yıkmak istiyoruz", "ahlakçılık, feminizm ve özünde korkakça olan tüm fırsatçı, faydacı hareketlere karşı savaş" diye inliyordu.

Bu gaddarlık I. Dünya Savaşı'nda hayatta kalacak kadar güce sahipti. Deneysel fotoğrafçı Man Ray, 1921'de Paris'e geldiğinde, sanatçı kafeteryalarındaki kışkırtıcı konuşmalar karşısında şaşırmıştı: "Buraya geldiğimde maalesef müzelerden nefret eden, onları yok etmek isteyen avangard hareketle meşguldüm." Tüm bu provokatif pozlara rağmen modernist sanatçıların, ateşe vermek istedikleri müzelerin duvarlarında bir yer edinme hayali kurması garip gelebilir.

Modernist sanatçılar düşmanlarından ne daha az ateşli ne de daha az adaletsizdi. Başlıca kötü adamları elbette burjuvaziydi ve

2 *Fra.* Güzel Sanatlar Akademisi. (ç.n.)



J. Lemot (1847-1909), *Gustave Flaubert, Madame Bovary'ye neşter vururken, Parodie*'de (1869). Ünlü analitik roman yazarı öz-tahripkâr kişiliği içinde karikatürize edilmiş.

burjuvazinin en prestijli mütecavizi hâlâ Flaubert'di. Robert Louis Stevenson'ın "terleyen cahil" dediği burjuvazi, eğlenceli ya da tehditkâr, gülünç ya da fazla önemli bir figürdü; modernistlerden özgün yaratımı takdir etmekte yetersiz birisi muamelesi görüyordu. Aksini gösteren onca delile rağmen, kasabalı tipiyle, oyunlarda, resimlerde, romanlarda, şiirlerde ve karikatürlerde, her fırsatta alay ediyor, izleyenlerden de gülüp alay etmesini bekliyorlardı.

* * *

Muharebenin sıcaklığında sözümona açık bir şekilde ortada olan – çoğu tarih kitaplarında dendiği gibi yeninin eskiye karşı mücadelesi olarak görünen–, aslında ateşkesler ve ön saflarda cephe değiştirmeler tarafından kesintiye uğrayan girift bir çekişmeydi. Modernistlerin o gözde savaş çığlığı "*İşte* düşman!", gerçekte olduğundan daha fazla yerine oturmuş gözüküyor. Diyelim ki, modernistler ve gelenekseverleri amansız düşmanlar olarak görmek çok övgüye

değer bir şey. Ama kültür tarihiyle ilgili geniş bir alanı kaplayan her beyanatta olduğu gibi, bunda da istisnalar için geniş bir alan bırakılmalı. En azından ince ayar yapmak gerekir. Psikanalistlerin küçük farklılıklar narsizmi olarak adlandırdıkları bu durum, birçok modernisti, müttefiklerini, en kültürsüz ve kaba kimselere yaptıkları gibi, aynı derece şiddetle karalamaya sevk etti.

Bunun beklenmedik bazı sonuçları oldu: Modernistlerin düşmanlarına bahşetmekten hoşlandıkları sövgü, kendi kamplarının mücadele etmekte oldukları kurumla az biraz bütünleşmiş olduğu gerçeğinin üstünü örtmeye yaradı. Ne var ki bu algılanan ittifakın –gönüllü müttefiklerin öz-sunumunun– asla mutlak olmadığına dair yeterli kanıt vardır. Gauguin, İzlenimcileri görsel olasılığın köleleri olarak eleştirdi; Strindberg, Ibsen'in sorunlu piyeslerinden nefret etti; Piet Mondrian, Picasso'nun Kübizmden soyuta "geçememiş" olmasından dolayı hayal kırıklığına uğramıştı; Virginia Woolf'un Joyce'un müstehcenliğine yönelik güçlü çekinceleri vardı; Kurt Weill, çağdaşı modernist Erich Korngold'un kompozisyonlarıyla ilgili sert yorumlar getirmişti; *Kareye Saygı* serisiyle ünlü olan disiplinli soyut sanatçı Josef Albers, North Carolina Black Mountain College'da öğrencisi olan pop soytarısı Robert Rauschenberg'in devamlı olarak adını hiç duymadığını söylemesinden feci şekilde incinmişti.

Muhtemelen avangard harmoniyi tehlikeye düşüren en istikrarlı ve en sinir bozucu kişi İspanyol ressam Salvador Dali'ydi. Açıklamalarıyla kamuoyunu şaşırtmaya ve tuhaf, genellikle itici Gerçeküstücü tuvalleriyle tüm modernist rakiplerini hor görmeye çok hevesliydi. Dünyaya "resmi modern sanatın boşluğundan kurtaracağını," bunu hedeflediğini söylüyordu. Modernistler burjuvalara tepeden bakıyorsa, yoldaş modernistlere de tepeden bakabilir ya da en azından onların estetik açıdan cesaretten ya da beğeniden yoksun olduğunu söyleyebilirdi.

Daha da şaşırtıcı olanı, ilk yıllarda bazı modernistlerin, Baudelaire'in öncülüğünde gusto muhafızlarıyla ısrarla barış yapmak istemesidir. Bu çaba sansasyonel yüzleşmelere kıyasla daha az bilinse de gene de ilginçti. Paris 1846 Salonu'nu inceleyen Baudelaire, yorum-



The New Yorker, 28 Haziran 1958. "Neden diğer herkes gibi aykırı olmak zorundasın?"

larını burjuvaziye ithaf etmişti. Esasen Fransız kültürünün hâkimi olarak, diye yazıyordu, 1846 Salonu'nun ressam, şair ve besteciler için en güvenilir kaynak olmanın yanı sıra, çok büyük sanat koleksiyonlarının, müzelerin ve senfoni orkestralarının da kurucusuydu burjuvazi. Bu nedenle çağdaş burjuvalar "sanatın doğal dostları"ydı. Kendi zamanında avangard olan her şeyin dostu lirik şair Guillaume Apollinaire, Baudelaire'den yarım yüzyıl sonra, ama onun ruhuyla, cömert ve açık fikirli orta sınıf okurlarını cezbetmek için her şeyi yaptı. Burjuva okurlarına avangard yazarların iyi niyetli olduğunu, onları sadece şimdiye kadar akıl sır erdirilemeyen güzellik ve derinliğe yöneltmek istediklerini anlamaları için yalvardı: "Biz sizin düşmanınız değiliz / Size çiçekteki gizemin onu koparanların önüne serileceği / Görülmemiş engin bir ilgi alanı vermek istiyoruz." Buna ek olarak, oldukça şaşırtıcı bir şekilde, onlardan merhamet istedi.

Daha sonraki yıllarda düşünceli avangardlar, muhtemelen onları geçmişin yükünden, yaşadıkları zamanın bayağılığından ve güçlüle-

rin baskısından kurtaran o göklere çıkardıkları bireyselliklerinden, genellikle arkadaşlık ve güvence arzusu nedeniyle taviz verdiklerini ikrar ettiler. Kendisini devrime adamış parlak Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, 1960'larda, gecikmiş bir geçmişe bakışla, yürürlükte olan kültürel sapkınlarla "bağımsız aklın ayaktakımı" diye alay etti. *The New Yorker*'daki bir karikatür, eğitimli kitlelerin dikkatine şu özeleştiriyi sunuyordu: Anlaşılmaz soyutlamalarla dolu bir ressam stüdyosunda bir kadın, kimsenin satın almayacağı bu korkunç şeylerin muhtemelen yaratıcısı olan adamı, "Neden diğer herkes gibi aykırı olmak zorundasın?" diye azarlar.

BİR DİZİ ÖNKOŞUL

1

Modernist aile içindeki çatışmalar avangard şairler ve ressamlar için çok problem yarattı, beraber yaşamaları gereken toplumsal güçlerle mücadeleleri de oldukça kırılgandı. Modernizm, can damarı olan toplumun tüm meseleleriyle ilgilendi. Yinelersek: Modernizm, gelişmek için, sosyal ve kültürel önkoşulların desteğine ihtiyaç duyuyordu. Böylece, örnek vermek gerekirse, modernistlerin iş görebilmeleri için bile nispeten liberal bir devlete ihtiyaç duymaları kanıt gerektirmeyecek kadar ortadaydı. Dinsiz, müstehcen veya yıkıcı sayılan sözlü ya da resimli temsillerin sürekli ve ağır sansüre uğraması, modernist yeniliğe karşı son derece düşmanca bir baskıcı atmosfer yarattı. Yine, eserleri gösteriyor ki, modernist dönem Batı uygarlığının ancak ileri bir aşamasında, belirli sosyal alışkanlıkların ve tutumların tereddütle, kararsızca ve istemeden de olsa, kendi lehine işlediği bir zamanda ortaya çıkabilirdi. Doğru, teşvik iklimi modernizmin ortaya çıkışını ve hayatta kalmasını tek başına garanti altına alamazdı ve temel önkoşullarından herhangi birisinin engellenmesi gayretli çabaları boşa çıkarırdı. Diğer bir deyişle, modernizm etkili ve yeterli sayıda patron ve yeterince varlıklı, bağımsız ve istekli müşterilerin desteği olmaksızın düşünülemezdi.

İktisadi gerekirciliği itiraf etmeden, iktisadi arkaplanı anahatlarıyla çizmekle başlayacağım. Modernizmin harcı sanayileşen ve

şehirleşen devletlerde yaygınlaşan refahla karıldı. On sekizinci yüzyıl sonlarında ilk defa İngiltere'de başlayan, biraz gecikerek Belçika, Almanya, Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Viktorya dönemi boyunca gelişen fabrika sistemi, seri üretimin ve bununla birlikte güzel sanatlar dahil tüketim mallarının toplu tüketiminin de önkoşuluydu. Demiryolu onu ilk gördüğünde şaşkına dönenler için modern bir mucize, yolcu ve yük taşımak için muhteşem bir araçtı; 1820'lerin sonu ile 1860'lar arasında, sanayileşen ülkeler arasında sıkıca örülmüş demiryolu hatları, nüfus yapısını ve ticari fırsatları sonsuza kadar değiştirdi. Yeni geliştirilen finansal araçlar ve sağlanan devasa bankacılık imparatorlukları, zenginlik için sermayeyi destekleyen eşi görülmemiş bir pazar oluşturdu. Daha sonra modernizmin bu gelişmeyle birlikte büyüdüğünü göreceğiz.

Sanat tarihçileri modernizmi esas olarak kentsel bir olgu olarak değerlendirdi. Aşırı hızda büyüyen Viktorya dönemi şehirlerinde tiyatro ve konser salonları inşa edilmiş, tüketiciler bunları doldurmaya sevk edilmişti; kurulan konservatuvar ve orkestralar gösteriler yapmaları için acemilerle dolduruldu. Yüzyıl boyunca yüksek kültür kurumlarını kuranlar, şehirlerdeki kamu yararını düşünen vatandaşlardı: 1808 yılında kurulan Frankfurt Müzesi tüm esin perileri için bir cennet olarak tasarlandı; New York Filarmoni Orkestrası 1842'de, Hartford Atheneum 1844'te, Amsterdam Rijksmuseum 1885'te kuruldu. Bu, burjuva elitlerinin en iyisiydi, Marx'ın bilmediği bir orta sınıftı. Buna karşılık, sadece bir avuç modernist, onları depresif yapan sinir bozucu telaştan ve şehir hayatının gürültüsünden kaçmak için uzak köylere yerleşti: İnzivaya çekilmek için Alman şair ve ressamların elinde Worpswede, Fransız ressamların da Bretonya vardı. Jena gibi sağlam kültürel gelenekleri olan küçük şehirler sanatsal etkinliğin öncü merkezleri haline geldi. Yine de modernizm Londra ve Amsterdam, New York ve Chicago, Münih ve Berlin olmadan düşünülemezdi. Ve o zamanlar pratikte Paris'in Fransa'dan çok daha büyük bir bölgenin kültür başkenti olduğunda hemen herkes hemfikirdi. İyi bir Avrupalı olan Nietzsche, *Ecce Homo* adlı otobiyografisinde şöyle diyordu: "*Sanatçı* olan biri için Avrupa'da

Paris dışında bir ev yok." Nietzsche'nin aklındaki Paris 1850'ler ve sonrasında büyük ölçüde modernleşmiş bir şehirdi.

Modernistlerin aydınlanmış orta sınıf desteğine olan inançları, basit genellemelerin tersine, kültürel devrimlerinin sadece son zamanlarda başarılı olabileceği kanaatini güçlendiriyor. Önceki çağlarda sanat hamiliği, neyin seçileceğine tek başına kendi karar veriyor, beğeninin niteliğini belirliyordu: hükümdarlar, aristokratlar, Kilise yöneticileri ve Hollanda'da olduğu gibi, birkaç ticari merkezde sermayedarlardan oluşan varlıklı bir azınlık. İster görkemli malikâneler ister müzedeki değerli objeler olsun, Ortaçağ ve erken modern yüzyıllardan günümüze kalan sanat eserleri, birçok asil müşterinin Tanrı'ya hürmet, kendini gösterme baskısı, güzellik sevgisi ya da hepsinin karışımı nedenlerle tapınak ve sarayları güzelleştirme yükümlülüklerini cömertçe ve zevkle yerine getirdiğini gösteriyor.

Bu değişecekti. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde, sanat hamilerinin modern varisleri kökü eskilere dayanan kültürseverlerin yerini gasp etmeye başlamış, neredeyse hepsi burjuva olan isimsiz halklar ise, hâkim beğeniler arasında manevra yapma, hatta bunların altlarını oyma özgürlüğü tanınan besteciler ve oyun yazarları ortaya çıkarır olmuşlardı. Sezgileri kuvvetli Viktorya dönemi muhafazakârları bu devrime karşı kör değildi. Kraliçe Victoria'nın uzun saltanat döneminin ortalarında, İngiliz kültür piyasasının deneyimli bir gözlemcisi, ayrıca Londra'daki National Gallery'nin yöneticisi Sir Charles Eastlake'in eşi olarak bilhassa konuya hâkim olan Lady Elizabeth Eastlake şöyle yazmıştı: "Sadece asillerin ve seçkin üst tabakanın ayrıcalığı olan sanat hamiliği, şimdi serveti temelde ticarete ve tüccarlığa dayanan zengin ve akıllı sınıfla paylaşılıyor (ileride hepten ele geçirecekler)." Modernist saldırıdaki bu bölünmeler avangard sanat, edebiyat ve müziğin kültür aristokratlarının ayrıcalıklı zümrelerinin ötesinde geniş izleyici kitlelerini çekecek şekilde yayılmasıyla bilendi. "Burjuvazi" terimi, özellikle alt tabakaları kapsayacak şekilde, biraz daha esnekleşti.

Çoğu büyük ölçüde on dokuzuncu yüzyılda kurulan ya da genişleyen kamu kurumları, geleceğin beğenilerini bulma kurumu gibi

görev yaptı. Yüzyılın ortalarından itibaren Viktorya dönemi, kütüphanelerin, ücretsiz müze günlerinin, tiyatro ve konser salonlarında ucuz bilet bulunabilen, erişilebilir ve uygun fiyatlı bazı şaşırtıcı sunumların olduğu bir dönem oldu; kültürün ticarileşmesinde bir patlama oldu ve litografi ile fotoğrafçılık gibi ucuz kopyalama teknikleri yaygınlaştı. Bu kadarı yeterince ortadadır; sonuçta modernist beğenilerin yayılması, ait olduğu tarihsel dönemin merkezî bir unsuruydu. Ama bu bereketli yeni kültürel nesnelerin sürekli genişleyen kitlelere hitap etmesinin çeşitliliklerindeki ciddi bir artışa yol açtığını fark etmek önemlidir.



Claude Monet (1840-1926), *Saint-Lazare Garı: Trenin Varışı* (1877). İzlenimci şehircilik ve modernizm için karakteristik bir metin.

Modern servet birçok kaynaktan elde edildi ve bu, yerel avangard beğenilerdeki farklılıklara neden oldu. Olgunlaşan kapitalizm, kaynaklarını kullanma tekniklerini düzenlemekte olağanüstü beceri gösterdi: ticarette, imalatta, hükümet ve hizmet sektörlerinde artan bürokratik görevler için muazzam sayıda memurun istihdamı; sermaye kaynaklarını sağlayacak kurumlar gibi yeni tüzel işletmelerin oluşturulması; işbölümünü artırarak, görevleri standartlaştırarak ve daha verimli makineler geliştirerek malların seri üretiminin dönüştürülmesi; posta hizmetlerinde, yollarda ve kanallarda devrimci gelişmelerle ulaşım ve iletişimin hızlandırılması. Çok doğru bir şekilde söylendiği gibi, modernist dönem kanatlanırken, makineleşme de kontrolü ele aldı. Bu nedenle çağdaşları lokomotifi yeni bir dünyanın kurucusu olarak övdüğü zaman haklıydı.

Bu baş döndürücü dönüşüm, bir zamanlar ekonomileri düzenleyen merkantilist devletin müdahalesinin yavaş yavaş (hiçbir zaman tamamlanmayan) bozulmasına tanıklık etti. Pederşahiliğin gerilemesi, çok kibarca "sosyal problem" olarak adlandırılan dertleri, sağlıksız kenar mahalleleri ve emeğin acımasız sömürüsünü üretmekle birlikte, eşsiz girişimci enerjiyi açığa çıkardı. Endişeli ve öfkeli toplum eleştirmenleri kapitalistlerin bu enerjiyi bencilce ve vicdansızca uygulamasını kınadı ve bu büyük ölçüde doğruydu. Ancak daktilo, Atlantik aşırı telgraf kablosu ve telefon gibi buluşlar, hem Amerika Birleşik Devletleri'nde hem Orta Avrupa'da, gelişen orta sınıfların etki alanını muazzam bir şekilde genişleten servet-yaratıcı bir makine haline gelerek kapitalizmin aracısı oldu. Sayısız burjuva, ceplerindeki bol dolar, pound ve frankla hevesle sanat sergilerine gitti.

Yüksek kültürün halesindeki bu yetişkin öğrencilere göre vakit nakitti. Bunlar yüzyılın ortalarında Franz Liszt ve Jenny Lind gibi virtüözlerin resitallerinde salonları dolduran, balaylarını İtalya'da geçirerek, elde Baedeker, kendilerini, resim ve mimarlık gibi konularda eğitimlerini ilerletmeye adayan bir nesildi. Bu aynı zamanda da salon eğlenceleri çağıydı; yeteneği ortalama olsa da genellikle içten, yarı zamanlı virtüözler olarak piyanistlere veya amatör sopranolara bel bağlanırdı. Amansızca düşmanlık gösteren gözlemcilerin önyargıları-

nın bir diğer kurbanı da burjuvazinin samimi müzik sevgisiydi: kinik anekdotların aksine, evde davetlilere müzik dinletmek, genç kadınların uygun arkadaş bulmak için hazırladığı tuzaktan daha iyi bir şeydi.

2

Burjuvazinin net kârını hangi zevkleri için harcayacağı şüphesiz tamamen yer, fırsatlar, siyasi manevra alanı, ailevi alışkanlıklar ve bir sürü özel nedene bağlıydı. Yedek fonlar kadar özgürlük de iyi zevkin garantisi değildi; ancak –eğer bir kanıt gerekiyorsa, modern totalitarizmin kanıtladığı gibi– özgürlükten mahrum olmak içsel özgürlüğün öldürücü bir düşmanıydı; içsel özgürlük olmadan yaratıcılık ruhu, devlet tarafından işletilen, bilinen çarkın bir dişlisi olmanın ötesine geçemez. Eğer Viktorya dönemi insanları ve onların varisleri hakkında söylenebilecek tek şey burjuva kültürünün üzerine yıkılan kötü şöhret olsaydı, modernizm diye bir şey olmazdı.

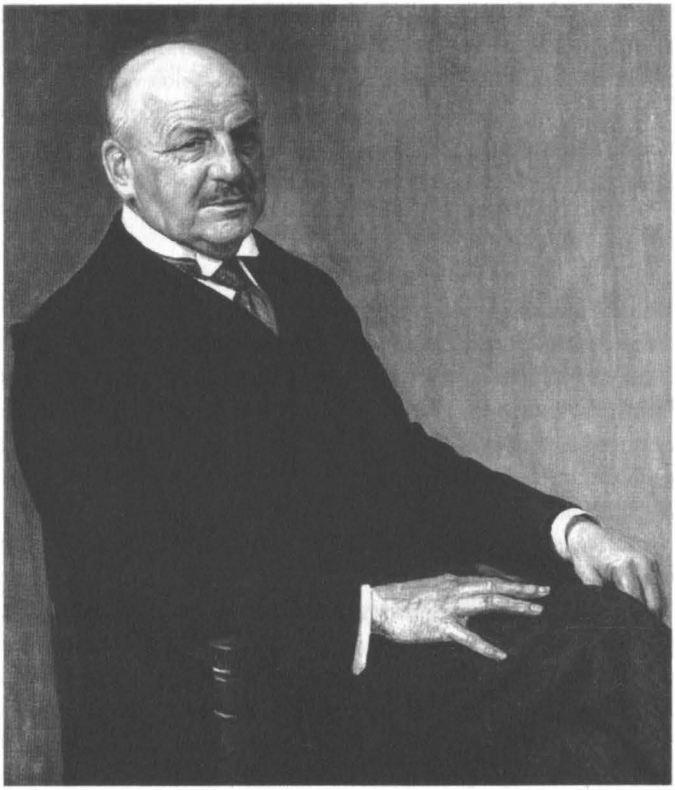
Modernist dönem boyunca en tahrik edici soru, kültür Cassandra'larının teşhis ettiği gibi, orta sınıfların ya da sayıları gitgide artan yüksek eğitimlilerin salt eğlenceye yönelik çiğ iştahın üzerine çıkıp çıkamayacaklarına dairdi. Kültürel kötümserler, ki bunlar genellikle aylık dergileri iyileştirmek için yazan gazeteciler ya da akıcı bir dil ve tepeden bakan bir tutumla yazan tanıtıma aç akademisyenlerden oluşuyordu, eğitimsiz ve zevksizlerin kaçınılmaz zaferi hakkında hiçbir şüphe duymuyordu. Yaklaşan kitle toplumunun sanat için bir felaket olacağını büyük ölçüde kabul ettiler. Böylece gün gelecek, her kara cahil, dünyaya sanat hakkında hiçbir şey bilmediğini ama neyi sevdiğini iyi bildiğini söyleyecekti. Bu nedenle, başyapıtlara uyum sağlanması için okurlar arasında yapılan pedagojik kampanyalar kaba zevki yükseltmiyor, aksine, yüksek zevki alçaltıyordu. Giderek artan oranda erkek nüfusun aktif siyasi kamuoyunda kabul görmeye başladığı yüzyılda, okuryazarlığı yaygınlaştırma gayreti sonucu, kendilerini "üstün" olarak tanımlayanların yarı-eğitimli dediği çok sayıda kişinin yetiştiği ve sendikaların o zamana dek dilsiz olan kitlelere ses verdiği bir dönemde, bu kolektif endişe belki de doğaldı. Ama aynı zamanda kendiyle övünmeydi, haksızlık ve kibirlilikti. Moder-

nistlerin, onları anlamakta düpedüz başarısız olan kamuoyuyla ilgili değerlendirmelerinde züppeliğin güçlü bir yan etki olduğu gerçeğinden kaçamayız. Şurası kesindir: Birçok modernist demokrattır, ama modernizm demokratik bir hareket değildir.

3

Demokratik kültürün başarı şansı modernistleri özellikle ilgilendiriyordu ve Tocqueville'den Max Weber'e kültür eleştirmenleri, toplumsal gerçekleri sosyolojinin klasik araçlarıyla analiz etmeye girişti. Bu gayriresmî sosyal bilim literatüründe arketip öğe, az bilinen bir makaleydi ve aynı derecede az bilinen Alman kültür bürokratı Alfred Lichtwark tarafından yazılmıştı. "Publikum" başlıklı kısa makalesi, şehrin önde gelen müzesi Hamburg Kunsthalle'nin müdürü olarak atanmasından beş yıl önce, 1881'de yayımlandı. Lichtwark bu makalesinde halkları sanat açısından üç kategoriye bölmüştü: kitleler, eğitimliler ve seçilmiş birkaç kişi. İlk kategori, diye iddia ediyordu, Almanya'nın ve başka herhangi bir ülkenin büyük bölümünü oluşturuyordu, bunlar geçmişin sanatı hakkında neredeyse tamamen cahildi, en iyi durumda da bir iki Raffaello *Madonna*'sı nedeniyle birkaç gravüre aşinaydı. İkinci kategori, en basit düzeyde sanat tarihi bilgileriyle kültürlü bireylerden oluşuyordu ve bazı tekil dönemleri idealize etme eğiliminde olup, modern sanata karşı ilgisiz oluşlarıyla eğitilemez avamdan daha iyi değildiler. Üçüncü kategoriyse "güzide" azınlıktı. "Bunlar nadir olanlarıdır ve çok güvenilirdirler. Doğanın bir lütfuna (beğeni ve sağduyu) sahip olduklarından onlarla temas etmek bir vahiy gibidir ve bu, çok iyi bir eğitimle bile asla tam olarak elde edilemez." Ancak ne yazık ki Lichtwark için onlar Almanya'nın sanat hayatında sadece önemsiz bir rol oynuyordu.

Bu sıradışı ifade üzerinde durulmaya değer. Buradaki kültürel kötümserlik, sıradan ve önemsiz olanın ötesine geçen şeyleri araştırmak ve takdir etmek için gerekli bilgeliği ve psikolojik esnekliği sadece seçilmiş bir azınlığın harekete geçirebileceğine dair baskın görüşle uyum içindeydi. Çoğu kişi resim, tiyatro ve romanlara düpedüz oyalanma ya da ahlaki dersler muamelesi yapmaktan asla vazgeçme-



Leopold von Kalckreuth (1855-1928), *Alfred Lichtwark Portresi* (1912), Hamburg, Kunsthalle'nin henüz popüler olmayan Fransız İzlenimcilerini yavaş yavaş ve usulca satın alarak tartışma yaratan müdürü.

yecek. Lichtwark, tercih ettiği birkaç kişinin "sosyal katmanların en farklılarından", "en farklı eğitim yöntemlerinden geçmiş" erkeklerden devşirilebileceğini işaret ederek bu görüşü kısmen altüst etti. Ama diğer kültür eleştirmenlerinin çoğu gibi, Lichtwark da eğitimli burjuvazinin maddi çıkarlarını bir kenara koymaktan ekseriyetle aciz olduğunu düşünüyordu. Ve bu inançla, avangard içindeki burju-

va-karşıtı ideologlarıyla gevşek bir ortaklık kurdu. Lakin, kendisi de dahil olağanüstü bireylere duyduğu neredeyse mistik bir inançla, gerçek sanat âşıklarının –ve bu önemli bir nitelikti– kaderini sınıfın veya zenginliğin belirlemediğini düşünüyordu. Bazıları için eğitim yeterli değildi; diğerleri için bu gerekli değildi. Beğeninin paradan daha fazla şey ifade ettiğine dair ilginç bir fikre bağlıydı.

* * *

Kültürsüzlük karşıtı bu bildirimlerin arkasında sosyal açıdan kabul edilebilirliği yükselen sanatçı vardı. Modernizm, müşterilerinden daha değersiz olduğunu hiçbir şekilde düşünmeyen kendine güvenli ustaların ateşli liderliği olmadan başarılı çıkış yapamazdı. Tevazu, bir kültür isyancısında arzu edilen bir özellik değildi. Sanatçıların hemen hepsinin, on dokuzuncu yüzyılda yeterince yaygın olduğu şekilde, sanatlarından gurur duyması pek gerçekçi değildi, en azından başlangıçta. Shelley'nin çok alıntılanan, şairlerin dünyanın onaylanmamış yasa koyucuları olduğu beyanı, sosyal gerçekliğin analizinden ziyade düşsel bir arzuyu dile getiriyordu. "Onaylanmamış" diyerek sınırlamak böbürlenmeyi bir nebze yumuşattı. Ve sanatçılar onaylanmamış olmayı sürdürdü, ancak saygınlık elde edebilecekleri mesafedeydi.

Önceki zamanlardan, şöhretli, neredeyse efsanevi ustalar yol göstermişti. "İlahi" dahi Michelangelo başpiskoposa karşı gelmeyi göze alabildi; Homeros çevirilerini abonelik usulü satan Alexander Pope, kendini köle gibi önsöz yazmaya vakfederek asillere dalkavukça yaranma geleneğinden ve mali himayeden kurtulmuştu; Lord Chesterfield'in istenmeyen himayesini reddeden 1755 tarihli ölümsüz mektubun sahibi Samuel Johnson, burjuvazinin hanedan arması olsaydı, bunun bir aparatı olarak hizmet verebilirdi; Mozart Salzburg Başpiskoposu'nun maiyetindeki hakir pozisyonuna, son on yılını serbest besteci ve solist olarak geçireceği Viyana'ya gitmek üzere, 1781 yılında son verdi. Viktorya döneminde çok sayıda erken dönem hami, birçok yaratıcı roman yazarı, mimar ve heykeltıraşın, onların çalışmalarını destekleyecek ve dostluklarını memnuniyetle

karşılayacak zenginlerin evlerinde sosyal olarak kabul edilebilmesini sağladı. Yazarlar kendilerini imgelemin efendileri olarak gördükleri bir çağda burjuvalara tepeden bakabilirlerdi, zira o burjuvaların dedeleri de sanatçıların dedelerine tepeden bakmıştı. Çoğu modernist, sosyal statülerinin iyileşmesiyle narsistik eğilimlerine teslim oldu. Modernizm para ve özgürlük kadar içsel güç meselesiydi aynı zamanda.

* * *

Bu zengin ve karmaşık ortam modernizmin gelişini büyük ölçüde kolaylaştırdı ama aynı zamanda çığır açan başka bir gelişmeye de neden oldu ve modernizmin olgunlaşarak, sadece sıkkın estetler için bir oyalanmadan ziyade, daha somut bir hareket olmasını sağladı. 1900'lerin çok öncesinde Batı uygarlığı Hıristiyanlık-sonrası bir döneme giriyor gibi görünüyordu ve modernistler bu gelişmelere derinlemesine dahil oldular. Kültürel değişim, gördüğümüz gibi, etkili, yaygın, karşı konulamazdı ve dine karşı tutumlar bundan muaf değildi. Holbrook Jackson'ın 1913 yılında epey bilgi veren araştırması *The Eighteen Nineties*'de belirtildiği gibi, "yeni" terimi Yeni Tiyatro, Yeni Kadın, Yeni Gerçekçilik vb adlarla çoğaldıkça çoğaldı ve muhafazakârlar bunu kafası dumanlı maceracılık için bir kılıf olarak değerlendirip beğenmediler; özgürlükçü ruhlar ise iyi, yeni bir çağ olarak selamladı.

Tarihçi burada ihtiyatla hareket etmelidir; din konusunda, toplumlar içinde ve arasındaki dalgalı gelişme yasaları neredeyse her genellemeyi bozguna uğratır. Her şeyin başında, yerleşik mezhepçi inançlar sadık kitlelerini orta sınıflardan devşiriyordu, ama o aynı orta sınıfın çoğu sekülerlik taraftarıydı. Voltaire'in eylem çağrısı *Ecrasez l'infâme* [Rezilleri Ezelim], on sekizinci yüzyıldan kalma bir miras olarak hem din-karşıtı olanların hem Hıristiyanlık-karşıtlarının çok uygun bulduğu bir slogan olarak geçerliliğini korudu. Uyumcu kiliseler tarafından desteklenen o rezil şey, yani –en azından kiliseye gidenler arasındaki– uyumcu inanç, anlaşılan kolay kolay can verecek değildi.

İster Protestan ister Katolik ister Yahudi olsun, ilahi hakikatler ve büyülü ritüellerin koruyucuları, on dokuzuncu yüzyıl toplumunda yükselen sekülerlikle ilgili sızlanıyorlardı belki ama ibadethanelerin hâlâ kalabalık, hâlâ sorgulanmıyor olması ve hâlâ tamamen yetki dahlinde olmasından da hoşnut olmalıydılar. Dinî kurumların eğitim üzerindeki kontrolünde bir gerileme olsa da, kültürel ve siyasal bir güç olarak hafife alınmamaları gerekiyordu. Çoğu ülke hâlâ devlet gücünün ayrıcalıklı zümresine bağlıydı; geç dönem Aydınlanma Anayasası ile yerleşik Kilise'yi yasal haklarından yoksun bırakan Amerika Birleşik Devletleri hâlâ bir istisnaydı. Devrimlerin ve laik ideologların yatağı Fransa, Kilise ile devletin ayrılmasını, yüzyıldan fazla süren kavgadan sonra, 1905 yılına kadar karara bağlamadı.

"Hıristiyanlık-sonrası" ateizmle eşanlamlı değildi elbette. Tam tersine, on dokuzuncu yüzyıl yeni dogmaların kuluçkada beklediği ya da modern zamanlara taşınan eski dogmaların çağıydı; bu eski dogmalar –şüphecilerin de itiraf ettiği gibi–, rasyonel açıklamaların ötesinde olduğu düşünülen gizemleri çözümleyen çağdaş fizik, kimya ve biyoloji gibi disiplinlerden prestijlerini alıyorlardı. Madam Blavatsky'nin teoloji, felsefe ve bilimin bir sentezi olarak ilan ettiği o meşhur Teozofi yorumunun altında yatan buydu. Bu nedenle, yeni mezhebi için ikna edici bir satıcı olan Mary Baker Eddy, yeni icadını "Hıristiyan Bilimi" olarak adlandırırken, büyük bir ihtimalle Viktorya dönemi kadın ve erkeklerinin bağlılığını sağlayacak cezbedici iki anahtar kelimeyi seçmişti.

Nitekim ileri düzeyde gelişmiş bilimsel açıklamalar beraberinde çeşitlilik arz eden, zaman zaman umutsuz tepkiler yarattı; mistisizm yüzyıllardır olmadığı kadar farklı kisveler altında gelişti. Bu durum Batı medeniyetini muhtelif spiritüalist dogmalar menüsüne boğdu ve bu menü ilkel saflıktan karmaşık mantık bölümlemelerine, Tarot kartlarına ayrılmış seanslardan masanın hareket etmesine ve açıklanamayan psikolojik olayların yarı-bilimsel araştırmalarına kadar uzanıyordu. Spiritüalizmin çeşitleri arasında zevke uygun bir doktrin bulmak, Hıristiyan efsanesi İlahi Kurtarıcı'yı ve onun insanlar arasında bir an görünüp kaybolmasıyla ilgili hikâyeleri (gerçekten

de üzerinde düşündüğünüzde pey kuşkulu bir hikâyeydi) artık kabul edemeyen ama doğa biliminin soğuk ve katılaştırıcı buldukları materyalizmini benimsemeye de yanaşmayan eğitimli ve eğitimsiz binlerce kişi için memnuniyetle karşılanan bir hareketti.

Modernistler bu şiddetli tartışmalara belirgin bir şekilde katıldı. Aslında, avangard sanatçılar inanç adına yarışan kalabalık güruha katılarak kendi adaylarını, "sanat uğruna sanat" olarak adlandırdıkları sanatın dinini geliştirdiler. Bazı modernistlerin öne sürdüğü gibi, rahipler çağı geçmişte kalmış idiyse, belki de sanatçılar çağı onun yerine geçmeye hazır olabilirdi. Ancak bu uzmanlaşmış teolojiye genel tepki, anlaşılacağı üzere, kayıtsızlıktı. İbadet edecek kalabalıklar bulmak için çok soyut, çoğu dinin değindiği ortak ikilemlerden çok uzaktı. Bu nedenle, modernistlerin çoğu bu tartışmanın olumsuz tarafında aktifti; yeni bir din oluşturmak yerine dinî yok etmek için çalışıyorlardı. Heterodoks şiir kariyerini, ateşli bir verimlilik içinde geçirdiği gençliğinin beş yılına sığdıran parlak, yoldan çıkmış öğrenci Arthur Rimbaud, 1873 yılında yazdığı *Cehennemde Bir Mevsim*'de, "kişi kesinlikle modern olmalı" diye yazmıştı. 1903 yılında ölmeden önce Gauguin, Katolik Kilisesi'ne karşı bir münakaşada, tümüyle modern olmanın ne anlama geldiğini şöyle özetledi: "Bir daha doğmayacak şekilde öldürülmesi gereken şey: Tanrı."

Yüzyılın dönümünde bu hâlâ yıkıcı bir mesajdı ama artık çok orijinal değildi. Yıkımın en dokunaklı hatibi Nietzsche, Tanrı'nın ölümünü ve yaygın ahlakın iflasını on yıl önce ilan etmişti. O zamanlar Nietzscheci bir oyun yazarı olan George Bernard Shaw, görevini rahatı yerinde olanı rahatsız etmek olarak tanımlamıştı ve Nietzsche'nin yapmak istediği de buydu. Nietzsche 1889 yılının başlarında girdiği psikotik çöküşten çıkamadı ve sustu. Ama öldüğü zaman, on bir yıl sonra, bir zamanlar ortalığı karıştıran, hem aristokrat hem anarşist olan mesajı, çoğunlukla keyif vererek, oldukça büyük ve coşkulu bir halk kitlesine ulaşmaya başladı.

Yarı-gerçekler ve kültürel ikiyüzlülük konusunda tetikte olan Nietzsche'ye göre, hiçbir aldatma, kendini aldatma kadar düzel-

tilmeye inatla dirençli değildir. Tanrı ölmüş olabilirdi ama insan varoluşunun bu önemli gerçeğini Nietzsche'nin sadece bir avuç çağdaşı kabul etmişti. Ona göre çoğu insan, o eski, efendileri kölelere boyun eğdirmeye teşvik eden ustalıklı Yahudi-Hıristiyan komplosu tarafından hâlâ mağdur ediliyordu. Bu sinsi galipler bu büyük dolandırıcılığı makul hale getirmek için saygın ahlak ve dinî inanç kalkanı altında kendi üstünlüklerini dayattılar. Vahiy bekleyen bir yüzyılın yarısında başheretik tanımına uyan biri varsa, o Friedrich Nietzsche'ydi. Nietzsche, kendi dünyasında modernizme uygun bir iklime herkesten daha çok imkân tanıdı.

* * *

Modernist devrim için gerekli önkoşul olan bu iklim, toplumun yerleşik sanatsal alışkanlıklardan köklü kopuşları, güzellik hakkında rağbette olmayan görüşleri, üsluplar arasındaki çatışmaları isteksizce de olsa kabul edebileceği bir atmosferdi. Bir buçuk yüzyılı aşkın bir zamanda kendilerini bir reddedilir bir göklere çıkarılır durumda bulan deneysel oyun yazarları ve şairler, mimarlar ve ressamlar, bu isyana karşı hem direnen hem de heyecanla tanıklık eden bir kültürü kararlılıkla dönüştürdü. I. Dünya Savaşı'yla yavaşlayan ve totaliter ülkelerde 1920'ler ve 1930'larda neredeyse kırılan bu dönüşüm, 1945 yılında yeni bir atılım yaparak, yeniden yeni olanı yapmayı denedi. Sonra, 1960 yılında, her tarihsel dönem gibi bunun da sonu geldi. Geldi mi hakikaten? Bu soruyu doğru zaman ve yerde soracağım.

Her sanatsal yenilik, zaferi ve hatta sağ kalmayı hak etmiyor; modernist bereket boynuzundan taşan üretimler her zaman takdire şayan değildi. Yine de benim için asıl önemli nokta hâlâ geçerli: Modernizm ikili bir psikolojik kurtuluş sağladı, hem yüksek kültür tüketicileri için hem de üreticileri için. Sanatçılara başkaldırı fantezilerini ciddiye alma; yüzyıllar boyunca kendi konularını ve tekniklerini dikte eden kanonlara gözünü kırpmadan bakma; hâkim standartları değiştirmek –ya da daha radikal olanı yapıp devirmek– gerektiğine ve devrimi gerçekleştirenlerin *kendileri* olacağına karar verme ruhsatı verdi.

Sanatçıların bu iklimden kazandırdıkları, kamuoyunun onların heyecan verici özgünlüğünü takdir etme yetisini geride bıraktı. T. S. Eliot bir zamanlar ünlü uyarısında, çoğu insanın gerçekliği pek de hoş göremediğini söylemişti. Bu, modernistler için bile geçerli olabilir. Belki de değer verdikleri en büyük yanılsama, tüm yanılsamaların üstesinden geldiklerine dair inançlarıydı. Ama gelecek nesiller onları nasıl yargılarsa yargılasın, en iyi örneklerde, kendilerinden daha uzun yaşayan ve bizden daha uzun yaşayacak eserler bıraktılar.

BİRİNCİ BÖLÜM

KURUCULAR



Edouard Manet (1832-1883), *Charles Baudelaire* (1869). Öncü modernistin çeşitli portreleri içinden, İzlenimcilerin hayran olduğu bir sanatçı tarafından yapılan bir tanesi.

1

PROFESYONEL DIŞLANMIŞLAR

MODERN YAŞAMDAKİ KAHRAMANLIK

1

Tek bir şair, tek bir ressam ya da besteci modernizmin "tek yaratıcısı" olduğunu iddia edemez. Ama bu rol için en makul aday Charles Baudelaire'dir. Modernizm tarihi için –Marcel Duchamp, Virginia Woolf, Igor Stravinsky, Orson Welles gibi seçilmiş birkaçıyla birlikte– kesinlikle vazgeçilmezdir. Onun özgün, son derece merak uyandırıcı sanat eleştirisi, samimi otobiyografik düşünceleri, Fransız okurları için Edgar Allan Poe'nun karanlık öykülerinden yaptığı etkileyici çeviriler, son derece kişisel şiirlerinde makbul sınırlara karşı isyanı –hepsinden önemlisi de, o şiiri– bir kurucunun damgasını taşır.

Ondan sonra gelen modernistler gibi, Baudelaire de bir Gerçekçiydi ama bir farkla: Geleneksel şiir ya da resimlerde dünyanın yavan bir kopyasının üretilmesinden nefret ediyordu ve aynı zamanda, en incelikli Romantikler gibi kontrolsüz öznelliğe karşı sabrı yoktu. "Modern düşünceye göre saf sanat nedir?" diye sordu ve retorik sorusuna yanıt verdi: "Bu aynı anda hem sanatçının dışındaki dünyayı ve hem sanatçının kendisini, nesne ile özneyi içeren, düşündüren bir sihir yaratmaktır." Baudelaire için en önemlisi, her zaman öznel tepkilerdi. 1859 Paris Salonu'nu incelerken açık açık şöyle demişti: "Eğer

ağaçlar, dağlar, nehirler ve evler topluluğu yani bizim peyzaj dediğimiz şey güzelse, kendi başına değil benim aracılığımla, zarafetimle, benim ona atfettiğim duygu ve düşüncelerle güzeldir." Bir sanat eseri bu durumda ancak tüketicinin işbirliğiyle tamamlanır.

* * *

Baudelaire, 1821 yılında müreffeh ve nüfuzlu bir ailede doğdu. Daha genç yaşında züppe, bohem ve etkileyici, cesur bir şair olarak ün kazandığı ülkeden çok farklı bir Fransa'ydı bu. Otuz yaşına gelmeden çok önce, ülkenin geri kalanıyla beraber iki kraliyet dönemi geçirdi. 1815 yılında Napoléon'un son yenilgisinden sonra hakları geri verilen Bourbon Hanedanı, Fransız Devrimi hiç olmamış gibi, ruhban sınıfının Eski Rejim'ini yeniden oluşturmak için çok çalıştı. Bu açıkça başarısız oldu. Bu hoşnutsuzluk 1830'da yeni bir devrime yol açtı; Orléans kolundan bir prens olan Louis-Philippe, yanıltıcı biçimde "burjuva" kral lakabını alarak –aslında düşünme biçiminin orta sınıfla pek ilgisi yoktu– tahta çıktı. Siyasi programından ılımlı politikalara göstermelik bir bağlılık gösterdi. Kendisine "Fransa Kralı" yerine "Fransızların Kralı" dedi. Sansürü kaldırdı. Basın özgürlüğünü garanti altına aldı. Ama bu garanti beş yıldan az, hanedanlığıysa sadece on sekiz yıl sürdü. Sonra rejim gene değişti; Şubat 1848 Devrimi'nde Fransa kısa bir süreliğine bir İkinci Cumhuriyet deneyimi yaşadı. O yılın Aralık ayında Cumhuriyet'in başkanı, o büyük amcanın açıkgöz ve hain yeğeni Louis Bonaparte'tı. Korumak için yemin ettiği rejime ihanet etmesi an meselesiydi.

Bu heyecanlı olaylar bir yana, Baudelaire evde bir devrim yaşadı. Yaşlı babası öldükten sonra, annesinin çok sevdiği, en kıymetli varlığıydı. Ama bir müddet sonra, sekiz yaşındayken annesini ikinci kocasıyla, terbiyeli, uygar Yarbay Jacques Aupick'le paylaşmak zorunda kaldı. Gerçi Baudelaire ilk zamanlar üvey babasıyla iyi geçiniyordu ama cennetten kovulmasıyla hiçbir zaman tam anlamıyla başa çıkamadı. Okulda başı beladaydı, neyse ki kısa bir süre sonra şiire karşı yeteneğini keşfetti. Birkaç yıl boyunca *mot juste* [doğru sözcüğü] bulma çabaları onu politikanın dışında tutamadı. 1848 Devrimi

sırasında barikatlarda bir cumhuriyetçi olarak belirdi. Ama sonra, 2 Aralık 1851 tarihinde Cumhurbaşkanı Louis Napoléon bir darbeyle Cumhuriyet ara faslını bitirdi. Bir yıl sonra kendini İmparator III. Napoléon ilan etti ve bununla gelen cesaret kırıcı olaylar dizisi Baudelaire'i politik aktivizmden soğuttu.

Gelgelelim politik olmayan yetenekleri onu kamusal tartışmalardan kurtarmayacaktı. Kariyeri, politika ve modernizmin etkileşimini, şiir ile devlet meselelerini birbirinden ayırmanın zorluğunu kesin bir şekilde belgeler. 1857 yılında ebedi şöhretinin temelini oluşturan *Kötülük Çiçekleri* şiir kitabı nedeniyle sanık sandalyesine oturacaktı. İmparatorluk hükümeti, adabı muaşeretin zarar gördüğünden güç alarak öfkeyle onu kutsal şeylere küfür etmekle ve müstehcenlikle suçladı. O günlerde altıncı yılını dolduran İkinci İmparatorluk'un en yüksek çevrelerindeki rezil yolsuzluk, bu davanın yüksek makamlardaki sefahati ifşa etmeyi önleyen bir darbe olarak görülmesine neden oldu. Yetkililere kasıtlı olarak ne Baudelaire ne de yayıncısı meydan okudu ama şiirleri gerçekte izin verilenin sınırlarını sınıyordu ve doğal olarak sınırları belirleyen devletti. Verilen hüküm, en saygıdeğer Fransız kadın ve erkeklerin, *Kötülük Çiçekleri*'nin alaşağı etmeye niyetlendiği ahlaki denetim bariyerlerini el değmeden koruma istediğini ortaya koyacaktı.

Davayla görevli Savcı Ernest Pinard, edebi eseri sansürlemenin ne kadar riskli olduğunu mahkemeye sinsice hatırlatsa da, kitaptaki şiirlerin içerdikleri şehvet nedeniyle yasaklanmayı hak ettiğini ısrarla söyledi. Çağdaş Fransız medeniyetini bürüyen keskin çürüklük durdurulmalıydı! Mahkeme Pinard'ın ateşli söylemleriyle sallandı. Kutsallara küfür suçlaması reddedildi ama altı şiir müstehcen bulundu. Baudelaire 300 frank para cezasına çarptırıldı ve sorunlu dizelerin gelecek baskılardan çıkarılmasına karar verildi. Bir bütün olarak dava, baskın toplumsal ideallerin kökten reddine yer açmanın eşiğinde olan gelişmiş ama endişeli bir toplumu gösterir. Savcı edebiyat mesleğine saygısını ifade etmekle kalmamış, mahkeme de özenle Baudelaire'in çizgiyi aştığı yerleri belirlemişti. Fransa'da ya da başka yerlerde, bunu izleyen on yıl boyunca modernizm tarihi,

avangard edebiyatın kamu erişimine izin verilmesi ya da reddedilmesi manevralarıyla doludur.

Doğal olarak, mahkemenin yasadışı saydığı altı şiir Baudelaire'in en erotik şiirleri arasındaydı. Birden fazla şiirinde metresinin gösterişli ve baştan çıkarıcı çıplak vücudunu tasvir ediyordu. Bu yasaklananlardan belki de en bilineni "A celle qui est trop gaie" [O Şen Güzele] adlı şiirde olduğu gibi, müstehcen cinsel fantezilerini şiirin hizmetine sunmakta da tereddüt etmedi. Aşka dair bu şok edici ikircikli beyanında –"Senden, seni sevdiğim kadar nefret ediyorum"– şair, sevgilisinin "keyifli bedenini" güvenilir yolla cezalandırmayı şaşırtıcı ve müthiş imgelerle yakalar. Kadını yaralayacak ve ona "baş döndürücü ağrı" çektirecek, "zehrini" yani frengili kanını bu "yeni dudaklara" akıtacaktı. Baudelaire'in neden saygın Fransız toplumuna aykırı olduğu ve uzun süre de böyle kaldığı görülebilir.

Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,

Et, vertigineuse douceur!
A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma soeur![3]

Baudelaire aşırı küstahlığının tamamen farkındaydı ve şiirsel dehasını kabul etmeye cüret edemeyen okurlarının –en azından bazılarının– sempatisini kazanmayı umuyordu. *Kötülük Çiçekleri*'nin altı yasaklı şiirden yoksun 1861 baskısındaki ünlü girişinde, Baudelaire

3 "O keyifli tenine vurmak / Ve o hissiz göğsünü dövmek / O şahane yan tarafında / kocaman, kanayan bir yara açmak. Ve ah, o mest edici tatlılık! / O yeni dudakların arasından / daha parlak ve daha güzel / Zehrimi akıtmak, kız kardeşim benim!" (ed.n.)

"ikiyüzlü okurunu" samimi kardeşi olarak kesme işareti içine alır: *hypocrite lecteur –mon semblable– mon frère!* Ama birkaç kardeşi vardı. Ancak birçok, hem de anlı şanlı oğlu olacaktı. Bu nedenle, bugünden bakıldığında Baudelaire, müstehcenlik ve kutsallara küfrün suç olarak görülmesi olgusunu zaman içinde zayıflatan ve kısmi olarak ortadan kaldıran, kamu ve özel yaşam arasındaki ayrımı yok etmek için elinden geleni yapan o seçkin kültürel isyancıların ilki olarak ortaya çıkar.

* * *

1863 yılının sonlarında Baudelaire, yetenekli Fransız illüstratör Constantine Guys'ı konu alan, onun "güçlü özgünlüğünü" öven bir yazı dizisinde "*modern yaşamın kahramanlığı*" ifadesiyle ne demek istediğini açık bir şekilde yorumladı. Baudelaire'in gözünde Guys'ı öne çıkaran şey, zamanının güzelliğini aramasıydı. Akademik sanatçılar uzak geçmişle uğraşıyor ve "genel güzellik" sevgisi adına "hususi güzelliği", "koşulların güzelliği"ni ihmal ediyorlar diye yazdı. Baudelaire'in savunuculuğunu yaptığı güzellik, siyaset ve savaşın cazibesinde değil, şık arabalar, zeki damatlar, cevval uşaklar, güzel kadınlar ve özenle giydirilmiş bakımlı çocuklardan oluşan "sosyete yaşamının göz alıcılığında"ydı. Daha önce belirtildiği gibi, modernizmin özellikle büyük şehirlerde gelişmesinin geçerli bir nedeni buydu.

Baudelaire'in modernizmi, esas olarak "gündelik, uçucu, tesadüfî" olanı içeriyordu ve en iyi şekilde metropolün dolup taşan sokaklarında gezinerek keşfedilebilirdi. Sadece gözü açık müzmin *flâneur* ve "çokluğun kalbinde ev kuran tutkulu gözlemci" bunu hakkıyla yapacaktı. Londra gibi, Paris de "uçsuz bucaksız bir resim galerisi" olduğundan, çağdaş sanatçı –yani modernin sanatçısı– onun ortamı içinde "modern yaşamın engin sözlüğünü" hakkıyla okuyacaktı.

Böyle kusursuz bir şekilde tarihselcilik-karşıtı görüşlerle, Baudelaire klasik ve Hıristiyan geçmişe arkasını dönen, hâlâ küçük ama gittikçe büyüyen bir sanatçı azınlığına sesleniyordu. Eşsiz sanatçı Honoré Daumier'nin Homeros'un kahramanlarıyla alay etmesi ve

ondan daha az yetenekli sayılmayan besteci Jacques Offenbach'ın Troyalı Helen veya Ulysses gibi efsanevi Yunan ölümsüzlerini hicvetmesi, sorgulamaya başlayan ve nesillerdir saygı duyulan sanat hiyerarşileri düzenini yıkmaya çalışan bağımsız zihinlerin semptomlarıydı. Estetik devrimci Baudelaire eşliğinde, mizahi yönden saldırganca bir kendini-özgürleştirme eylemi sergileyerek o bildik atalara tapınma reçetesinden kurtuldular. Daumier parlak litografilerinde, ister Orléans monarşisi olsun ister Cumhuriyet ya da İkinci İmparatorluk, mevcut Fransız rejimini, zekâsının ve eşsiz işçiliğinin hedefi haline getirdi. *Orphée aux enfers* ve *La Belle Hélène*'in de aralarında olduğu Offenbach'ın şeytani operetleri, Antik Yunan edebiyatının ilahi ve ölümlü olan görkemli figürlerini insani boyuta indirip, böylece modernizmi riayetten özgürleştirmede kendi paylarına düşeni yaptı.

Bu değişim zaman aldı. *Kötülük Çiçekleri*'nin yazarı 1867'de kırk altı yaşında öldükten sonra, takipçilerinin üzerinde giderek olağanüstü bir hâkimiyet kurdu. Geriye, 1935 yılına baktığımızda, Baudelaire'nin bazı şiirlerini tercüme eden zamanın oldukça saygın Amerikalı şairi Edna St. Vincent Millay, Baudelaire için tekzip edilme korkusu olmadan "bugün Fransa'da en çok okunan şair," dedi. Onun sadece son derece okunabilir bir şair olmakla kalmayıp, aynı zamanda birçok duayenin takdirini kazanmış olduğunu da ekleyebilirdi. Ve Baudelaire'inki uluslararası bir okurdu.

Baudelaire'in edebi kanona yükselmesi kesinlikle ölümünden sonra gerçekleşti. Aralık 1865'te Fransız kamuoyunun kayıtsızlığından veya çalışmalarına yönelik amansız düşmanlık ve borçlarından bunalmış, adamakıllı ümidini kaybetmişti. Kendi kendini sürgün ettiği Belçika'da yalnızlığının farkında bir parya olarak, "yalnız olmak kadar çok sevdiğim bir şey yok," diye yazmıştı. Çok az seçeneği vardı. Evet, şairler, müzisyenler, ressamlar arasında yoğun ahbaplıktan zevk alıyor, deneyimli profesyoneller ve gelecek vaat eden çömezlerle edebiyat konuşuyor, salon toplantılarına ve gece eğlencelerine katılıyordu. Baudelaire keşiş değildi; tanıdıklarının gayet iyi bildiği

gibi, sadık, cömert ve dünyaya açıktı. Ama bu büyük dünya, hayatı boyunca hiçbir zaman bu iltifata karşılık vermedi.

Baudelaire'in yıkıcı nitelikleri onu aynı zamanda yalıtıyordu. Temmuz 1857'de Flaubert *Madame Bovary* romanındaki müstehcenlik ve kutsala küfürden yargılandığı davadan beraat ettikten sonra, *Kötülük Çiçekleri*'nin bir nüshasını verdiği için Baudelaire'e teşekkür etti, ki bu, övgüden çok sürekli yergi alan bir şair için kıymetli bir olaydı: "Romantizmi dinçleştirmenin yolunu bulmuşsunuz. Hiç kimseye benzemiyorsunuz (ki bu tüm niteliklerin en önemlisi)." Baudelaire'in değer verdiği bir dava arkadaşından gelen müstesna bir övgüydü bu. "Hiç kimseye benzemiyorsunuz" – bir modernist için bundan daha yürekten bir onurlandırma düşünülemezdi. Kabul etmek gerekir ki yazıları, şiir ve nesri belli bir şöhrete sahipti. Ama fahişeler ve kibar fahişe sınıfından kadınlarla düşüp kalkan ve "yapay cennet" olarak isimlendirdiği esrar ile afyonun mutlu ve yıkıcı hayal dünyasını sık sık en ince ayrıntısına kadar yazan bir bohem olarak genelde itibarı yoktu. Kendisine boşu boşuna *poète maudit* [lanetli şair] dememişti.

Flaubert'in coşkusunun abartılı olduğu ölçüde nadir olmasına şaşmamalı. 1855 gibi erken bir tarihte Baudelaire saygın *Revue des Deux Mondes*'da, –*Kötülük Çiçekleri*'nde de yer alacak olan– bir grup şiirini yayımlamıştı ve bu şiirler yazarı ölçüsüz sıfatlarla ezen berbat eleştiriler aldı. Yayımlandıktan hemen sonra, Gustave Bourdin *Le Figaro*'da *Kötülük Çiçekleri* üzerine bir eleştiri kaleme alarak, halk ile avangard sanatçı arasındaki dipsiz uçurumu genişletti. Bourdin, Baudelaire'in aklıseliminden şüpheye düştüğü şiirine ateş püskürdü. Şiirler umut verici kabiliyetin heba edilmesini gösteriyordu. Şiirlerin cinsel açıklığı Bourdin'i özellikle rahatsız etmişti. "Bu kadar az sayfada bu kadar çok ısırılan –hayır, hayır, çiğnenen!– göğüs görmedim, bu kadar şeytan, fetüs, iblis, kedi ve haşarat alayı asla görmedim." Bu bağnaz kınamalar, modernizmin erken yıllarında saygınlık ve avangard arasındaki sık rastlanan çatışmayı en çıplak haliyle göstermektedir.

* * *

Kötülük Çiçekleri'ni modernizmin kurucu belgesi yapan şey, açıklıktan çok daha fazlasıydı. Baudelaire'in biçimsel netlik ile şehvet düşkünlüğünü, sıkı kurallara bağlı soneler ile en müstehcen metaforları birleştirme kabiliyetiydi. Flaubert'in Baudelaire'le ilgili "dilindeki hassaslıklarla birlikte kabalığı" övmesi önemlidir. Nitekim Baudelaire'in kalben romantik mi yoksa klasikçi mi olduğu üzerine hiç bitmeyen tartışma, edebi disiplin ile olgunlaşan erotik hayal gücünü harmanlama yeteneğine bir övgüydü. Onun denetiminde geleneksel şair şiirinde, sefihse özgürlüğünde mükemmelleşebilirdi; Baudelaire'i modernist şairler için olağanüstü bir model yapan ondaki duygusal etki alanı ile teknik kontrolü birleştirme yeteneğiydi. Baudelaire'in sadık takipçileri, onun imgeleme olan sınırsız övgüsünü ciddiye aldı, özellikle de bunu söz ustalığıyla birleştirdiğinde, çünkü bu yolla öğütlediklerini şiirlerinde pratiğe geçiriyordu.

On yıllar boyunca, Baudelaire hayranları durmaksızın onun sesinin saf ve temiz bir şiir sesi olduğunu söylediler. Hiçbir siyasi, ahlaki veya dinî program önermiyordu; okurlarını retorikle büyüleyerek etkilemeye çalışmadı; fikirlerden değil duygulardan ortaya çıktı. Baudelaire için biçim, içeriği alarak uygun bir kalıba döken bir kaptı. İfade etmek istediği, ya da buna ihtiyaç duyduğu her şeyde, en sadık hayranı T. S. Eliot'ın ifadesinden faydalanacak olursak, "objektif bağıntılılık" buldu. Bunu arkasından gelen saptaması ise, özellikle Baudelaire için geçerli olan (Eliot'ın birçok sözü Baudelaire'e yönelikti), şiirin ahlaklılığı veya ahlaksızlığının konusuyla değil konunun nasıl işlendiğiyle alakalı olduğuydu.[4]

4 Baudelaire, Flaubert'in *Madame Bovary*'siyle ilgili olarak, "işlenen konunun ancak, ele alındıkları tarza göre iyi ya da kötü" olarak değerlendirilebileceği yorumunu yaptı. C. K. Stead'in belirttiği gibi, Eliot'ın "Baudelaire üzerine yazısı ya da başka bir örnek verirsek Ford'un *'Tis Pity She's a Whore*'u [Ne yazık, O bir Yosma] hakkındaki sözleri, Eliot'ın bir şiirin ahlaksız şeyler söylediği ya da tarif ettiği için ahlaksız olduğunu düşünmediğini gösteriyor. Bir şiirin 'ahlaklı' olması için 'tam' olması, hatasız olması, 'şeylerin gerçek bir taklidi' olması, 'Şeylerin Doğası'yla uyum içinde bir bireysel duyarlılık ürünü olması gerekir."

Baudelaire, okurlarının bir anlamda onun ruh halini ve deneyimlerini görmesini, hatta belki de paylaşmasını sağladı. Çizdiği şiirsel tabloların bazıları şaşırtıcı değildi; ayna olarak deniz, limana ulaşan bir gemi, altın kaplı melekler, ancak o kendi varoluşsal umutsuzluğuna ses verirken, bu tanıdık görüntülerin bile yeni amaca hizmet etmesini sağladı ve melez metresi Jeanne Duval'le ilişkisini zalimce kutladı, zira tanıştıktan sonra ona bir apartman dairesi tahsis etmişti. Duval oyunculuk becerileri sınırlı bir aktristi ve uzun süreli ilişkileri aralarındaki kavgalarla sık sık kesintiye uğrar, bu durum şiirlerine yansır ve o şiirlerde güzelliğini bazen tutkuyla över, bazen de ondan dondurucu bir uzaklıkla bahsederdi. Duval ona ne derece ıstırap çektirmiş olursa olsun, ikircikli de olsa, *Kötülük Çiçekleri*'nin kahramanıydı. Duval onun için gizemli ve büyüleyiciydi.

Tes yeux, où rien ne se révèle
De doux ni d'amer,
Sont deux bijoux froids où se mêle
L'or avec le fer.

Gözlerin ki hiçbir şeyi açığa vurmaz,
Ne tatlı ne acı,
Altın ve demir karışımı
İki soğuk mücevherdir.

Bu dizelerdeki geleneksel mecazlar oldukça nadirdir.

Diğer metaforların hepsi kendisine aitti. En çok alıntı yapılan şiirlerinden "Spleen. Quand le ciel bas et lourd"da, Umudun zorba, acımasız Umutsuzluğun zaferleri karşısındaki yenilgisini görselleştirerek, yorucu dertler altında inleyen bir ruhun üzerine gözkapağı gibi çöken ağır, basık bir gökyüzü tasvir eder ve Umut, korkak kanatlarını bir yarasa gibi duvara karşı çırpmaktadır. "A celle qui est trop gaie" (tanık olarak alıntılanmıştır) adlı şiirinde ise olağan ıstırabını tüm canlılığı içinde gösterir. Baudelaire cinsel zevke bile katışıksız bir haz olarak bakmadı. Israrla ilgilendiği, sadece kendisi-

nin değil insanlığın kahırlarıydı. Toplu şiirlerinin başlığının ima ettiği gibi, günah ve günahın bedeliyle, kötülük ve kötülük çiçekleriyle uğraşmaktı asıl meselesi. Anlattığına göre, bir gün bazı tanıdıklarıyla aşkın verdiği en büyük zevk hakkında konuşuyorlarmış ve bir dizi cevap duymuş –şefkat görmek, gururu tatmin etmek, ülkesi için yeni vatandaşlar kazanmak–, sıra ona geldiğindeyse, aşkın gerçek zevki "*kötülük* yapmanın kesinliğidir" demiş; "Erkek de, kadın da, doğduklarından itibaren tatminin sadece kötülükle sağlanacağını bilir." Züppe ve sosyal açıdan dışlanmış olan Baudelaire, bir misyon olarak şairliğe sadıktı ve kendi dünyasıyla ilgili dürüst bilgiler veriyordu. Derinden yaşadığı tüm karışık duyguları kayda geçirilmiştir – kalbini tamamen açmak istediğini söylemiştir: *mon coeur mis à nu*. Şimdiye kadar hiçbir itirafçı, Jean-Jacques Rousseau da dahil, bu devrimci şair kadar kendini tüm çıplaklığıyla göstermemişti. Modernizm bu şekilde başladı; sızlanmakla değil heyecanla.

Edebi pazardaki sermayesi yirminci yüzyılda sürekli yükseldiği için Baudelaire, T. S. Eliot'ın yol göstermesiyle, ideologların gizli bir müttefik olarak desteklemeye çalıştığı değerli bir mal haline geldi. "Onun kapsayıcılığı," diye yazmıştı Eliot, "işi zorlaştırıyor çünkü şu anda bile" –1930'lar gibi geç bir tarihte– "partizan eleştirmeni ayartarak Baudelaire'i kendi inançlarının hamisi olarak benimsemeye zorluyor." Ne gariptir ki Eliot'ın kendisi bu tür bir benimsemeden masum değildi, zira Baudelaire'in aykırı olsa da inançlı biri olduğunu düşünüyordu. Onun işi, diye yazdı, "Hıristiyanlığın gereklerini yerine getirmek değildi, –onun zamanında çok daha önemli olan– onun *gerekliliğini* öne sürmekti."

Eliot, Baudelaire'i kurtarıp geleneksel inanç birliği saflarına almaya çalışmakta yalnız değildi. Yıllar boyunca François Mauriac ve Etienne Gilson gibi Fransız Katolik yayıncı ve tarihçiler, Baudelaire'in lanetlenme –*kendi* lanetlenmesi– üzerine suçluluk duygusuyla dolu düşüncelerini, Hıristiyanlığa arka kapıdan girmeye çalışmasının kanıtı olarak ele aldılar. Fakat Baudelaire'i İsa uğruna gasp etme seferberliği en baştan mahkûm oldu; *Kötülük Çiçekleri* ve onun diğer metinleri böyle dindar okumalar için dayanak sunmu-

yordu. Yine de, tekrar tekrar başlatılan ve sürekli olarak terk edilen bu Haçlı Seferleri, dolaylı olarak Baudelaire'in modernist kanon için fevkalade önemli olduğunu kanıtlar. Baudelaire, kişinin mümkünse kendi tarafında olmasını istediği bir yazar haline gelmişti.

2

Baudelaire, tüm aktif sosyal yaşamında modernizmin en büyük yalnızlarından biriydi. Yalnız bir avangard sanatçının romantik bir yanı vardır: İlham perisiyle uzun, yönü belli olmayan yürüyüşlerde iletişim kuran şair; kendisini ehvenişer müzik yapanların duymadığı melodi ve armonilere açan gösterişsiz bir münzevi besteci; kalabalık bir kafede elindeki düzeltileri yapan, konuşmaları ve sigaralarıyla hayat dolu müşterileri fark etmeyen romancı. Etrafındaki kalabalık genişleyip yaygaraları arttıkça, yalnız yaratıcı kendi üretken tecridine aynı ölçüde sıkıca sarılır.

Yüce kültür eserleri üreten yaratıcının çalışırken portresi, gerçek özgünlüğün kolektiflikle alakası olmadığını göstermektedir; (kısmen Rönesans döneminde sadece bir an için görünen) bu yaratıcı birey, Aydınlanma çağına kadar pek dikkate alınmadığı için bu tamamen modern bir durumdur. Bundan önce hemen herkes eskilerin, Kilise ya da Kutsal Kitap'ın her şeyi düşündüğünü ve söylediğini biliyordu ve bu da en fazla bazı akıllı detaylandırmalara yer bırakıyordu. Yazarlar ve düşünürler ancak on sekizinci yüzyıl gibi yakın bir zamanda, Alexander Pope'la birlikte methedilmeye başladı; sık sık üzerine düşünülmüş ama asla dile getirilmemişti. Voltaire ve grubu gibi filozoflar için Cicero, etik ve devlet yönetimi konularında hâlâ eşsiz bir otoriteydi. Bunun tam zıttı olarak, rekabetçi modernist girişimin temel özelliği, alanında ilk ve tek olma iddiasıydı ve bu özellik, ilham perisi haricinde atalara veya arkadaş çevresine ne ihtiyacı olan ne de bunu isteyen yaratıcı figürde ortaya çıkıyordu. Bu idealize edilmiş şemada avangard sanatçı, sadece bir kişinin üye olduğu bir kulübü oluşturuyordu.

Özgünlüğü romantik bir fikir olarak adlandırmak, Byron ve Beethoven bir yana, Stendhal ve Benjamin Constant gibi bireyselcileri

gerektirir. Ama özgünlüğün derin temelleri Aydınlanma'ya kadar uzanır. Eserinin ataları olmamasıyla övünen Montesquieu'ye, akıl ve deneyim dışında hiçbir otorite tanımayan ansiklopedicilere ya da Kant'ın, ergenlere özgü tüm bağımlılıklardan silkinen gerçek yetişkin durumu şeklindeki Aydınlanma tanımına geri dönüyorum. Bu cüretkâr zihinler otonomi idealiyle insanlığın dikkatini geçmişten geleceğe yöneltmeye çalıştı. Sanatsal ya da bilimsel, onların hayal güçleri babanın rehberliğinin gereksiz olduğunu veya daha büyük ölçüde, babanın bertaraf edilmesi, katledilmesiyle açığa çıkan yaratıcı enerjinin en belirleyici ödipal zafer olduğunu ortaya koydu. Bütün modernistler bu kadar vefasız değildi. Onlar arasından, eskiyi aştığına emin olsa da, geçmiş başarılara saygıyla yaklaşan birçoklarıyla da karşılaşacağız.

Ancak –kültür tarihçisi için her zaman bir "ancak" vardır– tüm genellemeler gibi, bu sade, hayalperest figür de, yani kendi geçmişi veya dünyası tarafından bozulmamış, yeninin üreticileri de sıklıkla basit bir idealleştirmedir. Göreceğimiz gibi, büyük anti-sanatçı Marcel Duchamp gibi bazı modernistler, tabuları acımasızca yıkmayı benimseyemeyen yoldaşlarının yetersizliği karşısında hayal kırıklığına uğradıklarından, kolektif eyleme veya hatta bir kolektif ideolojiye ihtiyaç duymadılar. Ancak çoğu modernist –soyut sanatın öncüsü Vasili Kandinsky çarpıcı bir örnektir– aynı fikirdeki dışlanmışlarla birlikte sanat hizipleri oluşturarak ya da bu tip hiziplere katılarak, onlarla birlikte isyan etti, icat etti ve çile çekti. Doğrudur, Pasifik yerlilerinin, yabancıların ve ilham kaynaklarının arasına katılan Paul Gauguin veya bir Kuzey Alman balıkçı köyüne kapanıp kendi iç sesini dinleyen Emil Nolde gibi birkaç başına buyruk, yaptıkları resimlerle o saygın, vasat çağdaşlarından, hatta benzerleri yenilikçi sanatçılardan ayrı olduklarını göstermişlerdir. Ancak bu ayrıksı sürgünler, profesyonel dışlanmışların en azimlileri, kuraldan çok istisnaydı. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl isyancı sanatçılarının çoğu, avangard olarak bildiğimiz ittifakta duygusal güvenlik aradı.

* * *

Modernizmin failleri gibi dışlanmışlar, dışlanmış *olmanın* psikolojik yararını gördü ama hemen hepsi de ününün bedelini ödedi. Kötü şöhretleriyle övünebilirlerdi – Münih ve Paris'teki on dokuzuncu yüzyıl sonu bohem çevreleri, I. Dünya Savaşı'nı protesto eden Dadacılar ya da Salvador Dali gibi kendi tanıtımını yapan Gerçeküstücüler için bu kesinlikle doğruydu. Kendilerine isimler takıldığında –ahlaksız, çirkin seven, hatta çılgın gibi–, bunu iş edindikleri bir fark yaratmanın delili olarak görüp değerini bilebilirlerdi. Bunlardan biri olan Oscar Wilde'ı daha sonra bu bölümde ele alacağım. Ama özgünlükleri, sanatsal ve popüler bir uzlaşmayı reddetmeleri, onları yolu yalnız yürümenin tehlikelerine açık hale getirdi. Vincent van Gogh'un 1888 yılının sonlarında Arles'da Paul Gauguin'le başarısız işbirliği, yalnızlıktan kurtulmak için harcadığı çılgınca çabanın belirtisiydi. O da, diğer modernistler gibi, birliktelikte yalnız olmak istiyordu. Avangardların on dokuzuncu yüzyılın kültür sahnesini doldurması, büyük ölçüde kolektif bireyciliği mümkün kılmak içindi.

Bu onaylayıcı ve ilham verici beraberlik arayışını, paylaşılan nefret kadar karşılıklı sevgi de kolaylaştırdı. Bazı gruplar Akademi, sansürcüler, eleştirmenler, burjuvazi gibi tek bir düşman etrafında oluşan gruplardan daha istikrarlıydı. Modernizmin tarihinde rahatlık ve sevgi üzerine kurulan ittifaklar iyi bir amacın geliştirilmesinde güçlü bir etkendi. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, iyi dergileri dolduran, yenilikçilerle kıyaslandığında geleneksel fikirli sanatçıların erdemini savunan uzatmalı tartışmalarda, avangardlar yeninin kendinden menkul sözcüleriydi.

"Avangard" ismiyle ilgili tuhaf bir şekilde uygun olan bir şey vardır; sanatçılar, yazarlar ve filozoflar arasındaki sorun yaratanların kendilerine on dokuzuncu yüzyıldan çok önce verdikleri ya da onlara ihsan edilen bir tabirdir bu. Büyük değişimlerin yaşandığı zamanlarda, sanatsal avangardlar kültürlerine doğru yönü göstermekle övünürlerdi. Nitekim, bozguncu ressamlar ya da savaş halindeki şairlerden oluşan tugayları çağrıştıran bu metafor çok uygundu, çünkü elbette askerî kullanımdan ödünç alınmıştı. Trompet sesi ve dört

başı mamur bayrakla savaşa giden ordunun öncü ruhunu çağrıştırıyordu. Kültürel avangardlar birer savaşçı olarak davalarının yararlarını, korunmasız konumlarının risklerini ve onlara karşı gelmeye cüret eden –ve onlardan çok daha fazla satan– kendini beğenmiş egemen çevrelerin ölümcül yetersizliklerini yiğitçe ilan ederlerdi. Zengin orta sınıfların gittikçe çoğaldığı, hamiliğin mahiyetinin önemli ölçüde burjuvazinin işi olmaya başladığı bir dönemde, sanatçılar kültürel ve siyasi görüşlerini her zamankinden daha geniş çevrelere yayabildiler. Sözün kısası, modernizmin kökenlerini bu çağda aramamız gerekir.

Bu nedenle, Shelley'nin 1821 gibi erken bir tarihte şairleri dünyanın onaylanmamış yasa koyucuları gibi hayal etmiş olması önemlidir. Hatta belki daha da ilginç olanı, on sekiz yıl sonra, bir zamanlar çok takdir edilen, ama aslında ikinci sınıf bir yazar olan üretken İngiliz romancı ve oyun yazarı Edward Bulwer-Lytton'ın, şimdi basmakalıp olan "Kalem kılıçtan üstündür" cümlesini ifade etmiş olmasıdır. Kısacası kavram o dönem havada uçuşuyordu.

Avangardlar kendilerini nasıl adlandırırsa adlandırsın, egemen "resmî" düşünce ve pratiğiyle savaş halinde oldukları şüphe götürmez. Olağanüstü derecede sıradışı bir oyun yazarı ve kısa öykücü olan Alman Heinrich von Kleist, on dokuzuncu yüzyılın başlarında oldukça hararetli oyunlarını "uç tiyatro" diye adlandırdığında kastettiği de buydu. Aynı yıllarda, kabul gören fikirler, 1846 yılında Honoré de Balzac'ın bahsettiği "komünistler, iyilikseverler, hayırseverler" gibi muhalif ideologları da içeren sabırsız ve militan azınlıkların benzer baskısı altındaydı. Onlarınki aktivist duruşuydu. 1890 yılında, Fransız yazar Pierre Loti, örnek bir pasajda, kendi avangard inancını yüceltti: "Atalarımın teslimiyetinden her yönüyle uzak." Pasiflik, hoşgörü, otoriteye hürmet gibi boyun eğici kabullenmeler avangardların sözlüğünde sadece geçersizliği duyurmak için vardı.

Fakat aktarıldığı anlamda yerine oturur gibi görünen "avangard", bir yanıyla özgün kullanımından uzaklaştı. Ordu liderleri düşman ateşinin ıstırabı içinde askerlerinin önünde düşmana doğru yürüyordu ama deneysel ressamlar ve geri kalanlar silahlarını kendi artçılarına, yani geride kalan askerlere doğrulttu. Onların düşmanları büyük

ölçüde içlerindeydi. William Morris'in, isyana teşvik eden diğer ilericiler gibi, "modern toplumun kültürsüzlüğü" olarak ifşa ettiği, modernistlerin yaşamaya mecbur edildiği kültürün yoğun bir eleştirisini gerektiriyordu. 1900'ler civarında, gitgide yoğunlaşan onlarca yıllık hazırlıktan, birçok ülkede –kadınlar için henüz değilse de– oy verme hakkı genişletildikten sonra, gerçek modernistler bu iç savaşa daha büyük bir kararlılıkla devam edecekti. Ezra Pound'un çok alıntılanan sloganı "Yeni olanı yap", üstü kapalı da olsa tüm isyancıların programında vardı; bu programlardaki detaylı öneriler ne olursa olsun, geçmişin yüklerinden kurtuluşu simgeliyordu. Sürmekte olan çağda ayıplanacak çok şey vardı; çoğu (özellikle saygın beğeniler) ortadan kaldırılmayı hak ediyordu. Çareye gelince, modernistlere bakılırsa ellerinin altında, kendi devrimci görüşlerindeydi.

3

Baudelaire, çağdaşlığın gerektirdiği şekilde, avangard ilkenin ismini koymakta da öncü olmuştu. Bunu daha önce zaten söylemişti: *Il faut être de son temps* [şimdinin zamanı]. Yaratıcı sanatçının klasik döneme, Ortaçağ şövalyeliğine veya pastoral kısa şiire sabitlenip kalmaması gerektiği inancını, canlı bir örneği olarak tavırlarında da, yazılarında da temsil etti. Hatta hatta sanatçı, biraz beklenmedik bir şekilde "modern yaşamın kahramanlığı" dediği şeyi takdir etmeliydi –, yani insan kaynayan metropolün, moda olan eğlenme biçimlerinin, hatta günün iddiasız burjuva üniforması siyah frağın kıymetini bilmesi gerekiyordu.

Baudelaire'le dost olan ve ilerici ressamlar tarafından, hak etmekle beraber yine de aşırı bir şekilde takdir edilen büyük Fransız modernist Edouard Manet, tam olarak aynı şeyi söyledi: "Aslında bizim tek görevimiz, aynı zamanda önceki döneme hayran olmayı bırakmadan, yaşadığımız dönemin bize sunabileceklerini seçerek almaktır." Manet resimlerinde Bois de Boulogne'da eğlenen ya da Opéra'daki şık giyimli burjuvaları resmediyordu. Portrelerinde modernizme sempati duyan ya da dahil olan Emile Zola ve Stéphane Mallarmé gibi çağdaş romancıları ve şairleri resmetti, böylece kendi

zamanına daha fazla vurgu yaptı. Tablolarını Baudelaire'in programının tuval üzerindeki versiyonu olarak okumak hiç de abartılı olmayacaktır.

Bu, özellikle Manet'nin 1863 yılında yaptığı, çok övülen, çok tartışılan ve iki yıl sonra Salon'da sergilenen çıplak *Olympia*'sı için geçerlidir. Bürokratik kesinlikten hoşlanan tarihçiler, bu tuvali ilk modernist tablo olarak değerlendirirler ve bunlar verimsiz türden uğraşlar da olsa, –zira bu unvan için Manet'nin *Déjeuner sur l'herbe* [Kırda Öğle Yemeği] (1863) de dahil başka makul adaylar da vardı– nedenini anlamak zor değildir. Tablo, çağının estetik ve etik standartlarıyla en sert şekilde alay eder. Manet ne modelini idealize etmiş ne de sanatçı ve modeli arasında, en azından poz verdiği süre boyunca, kabul edilen saygılı mesafeyi korumuştu. Ona gösterişli çıplaklığı için her biri incir yaprağı olacak Roma tarihinden, Yunan mitolojisinden ya da doğal olaylardan bir isim vermemişti. Ve, izleyicileri daha da korkutacak bir şekilde, şimdiyi de, geçmişi de aynı zamanda hissettirmişti; kar gibi beyaz yastıklar üzerinde izleyicinin hoşuna gidecek şekilde uzanmış, baştan çıkarıcı, kendine güvenli ve utanmaz genç beden, aynı zamanda Tizziano'nun *Urbino Venüsü*'nün ve genç bir Parisli kadın portresinin serbest yorumuydu.

Olympia seyircilerden karışık tepkiler aldı; ahlak dersine öyle batmışlar, modelin dipdiri çıplaklığından öyle rahatsız olmuşlardı ki, henüz genç bir radikal gazeteci olan Zola, Salon'a giren bu utanç verici eseri aşırı bir feragat göstererek savundu. Tamamen biçimsel bir okuma yaparak, *Olympia*'nın sözümona konusunun hiçbir önemi olmadığını iddia etti: Tablo, uyumlu renkli eklemelerin ustalıklı bir şekilde bir araya getirilmesiyle oluşmuştu. Gerçek bir usta sanatçı, müstehcenliğe düşmeden veya değerlere küfür etmeden, zamanıyla uyum içinde var olabilirdi. Bu ikna edici bir argüman değildi. Ancak Manet, *Olympia*'nın küçük bir kopyasını, kendi yaptığı Zola portresine ekleyerek minnettarlığını ve bir yoldaş samimiyetini gösterdi. İşte modern sanatçılar ve yazarların *şimdinin zamanı*'na gerçekten inandığına dair bir başka kanıt.

4

Baudelaire'in başlıca uğraşına geri dönersek, modernizmin erken döneminde, yüzyılın ortalarından itibaren avangard şairler, bu modernite ihtiyacı ilkesine olağanüstü gayretle vücut verdiler. Şiirleri ve ara türe, yani nesir şiire gittikçe daha fazla başvurmaları duygu yoğunluğunu, cesaretli konuları ele aldıklarını ve özgün ifadelerde ısrar ettiklerini işaret ediyordu ve tüm bunlar, derinlemesine bir psikolojik kavrayışın alâmeti olarak birleşiyordu. Kendi zamanlarına bağlı oluşları, şairleri dışa baktıkları kadar, belki de samimi ve hatta acı veren bir dürüstlükle, içlerine, hem de daha yakından bakmaya da teşvik etti. Mayıs 1871'de, büyümüş de küçülmüş hovarda Arthur Rimbaud, henüz on yedi yaşındayken arkadaşı Paul Demeny'ye yazdığı ünlü bir mektupta açıkça şöyle demişti: "Şair olmak isteyen birinin ilk işi kendisini tam olarak bilmektir. Bir kâhin doğmaz, meydana getirilir ve *'tüm duyularının* yorucu, devasa ve rasyonel bir *bozgunuyla'* kendini uğraşı için hazırlaması gerekir." "Aşkın tüm biçimlerini, ıstırap ve deliliği, o kendi arar. Bu "tarifsiz bir işkencedir; tek ihtiyacı iman ve insanüstü güçken, o herkes olur: muhteşem bir hasta, müthiş bir suçlu, melun – ve üstün Bilgin!" Kalıcı değerde şiirler yazmak zor ve gerçekten yorucu bir çalışma gerektirir. Kültürsüz birisinden başka kim buna itiraz edebilirdi?

Çoğu çağdaş şiirin monotonluğu ya da sahte kahramanlığıyla ilgili huzursuz olan şairler muhalif güçlere sadece Fransa'da katılmadı. Modernizm neredeyse baştan itibaren kozmopolit bir fenomendi. Tek, tanımlanabilir bir kaynaktan yayılan bir yangın değildi; tek tek sanatçılara ya da kültürel önyargılara ve hükümetin sansür gücüne çok fazla bağlıydı. Almanya'nın Britanya'yı işgal etmesinden bir yıl önce, Ibsen makbul bir oyun yazarıydı. Genç Eliot, model olarak Fransız sembolist şairleri, İngilizce yazan herhangi bir şairden çok daha heyecan verici buluyordu. Stravinsky, Rus hemşerileri onun görkemli balesini duymadan yıllar önce, Fransa'da alkışlanmış olabilirdi. Paris, enfeksiyonun yeniden ve yeniden yayıldığı yaratıcı bir yerdi; ancak Fransızların, özellikle Parislilerin sıklıkla iddia ettiği kadar da değil.

Modernizmin tüm tarihi boyunca modernistlerin önemli uluslararası buluşmaları, edebi toplantıları bu sayfalarda yer bulacaktır. 1881 yılında Oscar Wilde Amerika'daki konferans turu sırasında Walt Whitman'ı ziyaret etti; bir dışlanmış diğer dışlanmışla görüştü. Şiir hakkında konuştular. Ev sahibi o ve arkadaşlarının Tennyson ve önceki neslin diğer önde gelen şairlerini reddedip etmeyeceklerini sorduğu zaman, Wilde reddedebileceklerini belirtti. Doğru, dedi, Tennyson "paha biçilmez bir değerdi". Ama bu ulusal simgenin, yaşadığı çağdan uzaklaşarak kabuğuna çekildiğini üzülerek teslim etti. "Gerçekdışı bir rüyada yaşıyor. Öte yandan biz tam da bugünün kalbine giriyoruz." Bu modernist bir konuşmaydı.

Wilde'ın ev sahibinin Britanyalı misafirine katılmaması için hiçbir neden yoktu. Şair Whitman *Çimen Yaprakları*'nın önsözünde şöyle yazdı: "O bir gören... bir birey... kendi içinde bütün biri." Ve fevkalade çağdaş biriydi, "engin okyanuslardaki gelgit gibi şimdiki çağda" kendini boğuyordu. Sonuç: Mutlu mesut dile getirilen şaşırtıcı, benzersiz itiraflar. İhtiyatlı suskunluğuyla Whitman çağdaş modernistler arasında bir istisnaydı, fiilen yasalar ve gelenekler ölçüsünde ihtiyatlı bir hayata zorlandı. Bu nedenle cinsel zevklerini şiirlerinden uzak tutmayan Paul Verlaine'in aksine, Whitman, güçlü bir heteroseksüel taklidi yapıp okurlarını satır aralarını okumaları yönünde adeta kışkırttı. Whitman'ın *Çimen Yaprakları*'nda erkekçe, yoldaşça sevgi hakkında çok konuşma vardır ama bir "Puştların Sonesi" yoktur; bu 1871 ve 1873 arasında birlikte sone bestelemekten daha fazla şey yapan Paul Verlaine ve Rimbaud'nun ortak ürünüydü. Britanya'da ise Fransız modernist şiirin temsilcisi Algernon Charles Swinburne, biraz hilekârlıkla da olsa, devlet okulunda sevmeyi öğrendiği acının, en büyük zevki olduğunu dünyaya bildirdi.

Bu yıkıcı edebiyatın özellikle dikkat çeken unsuru, yazarlarının, şiirsel tutkularını çoğu zaman geleneksel kalıplara dökmeleri; baş döndürücü yeni şarabı küf kokan eski şişelerin içine boşaltmalarıydı. Hatta yaratıcı ve oyuncu Rimbaud bile bazı hoş soneler yazmıştı. Ama biçimsel yenilik meselesini savunan da Rimbaud'ydu: "*Şairden yeni* fikir ve biçimler isteyelim." Bu yeni biçimler tipografik deneyler,

müstehcen imgeler, denenmemiş şiir vezinleri, karmaşık metaforlar, eksantrik ve zor formülleştirmelerdi.

On dokuzuncu yüzyıl modernistleri arasında hiçbir şair, kasıtlı olarak, Stéphane Mallarmé kadar eksantrik ve zor değildi; amacını "kabile kelimesine daha saf bir anlam vermek" diye açıkladı. Wilde, karakteristik olarak, ustayla tanışıklığının keyfini çıkartıyor, en azından Fransızcada anlaşılmazlık yeteneğini övüyordu – zira tipik Wilde tavrıyla, İngilizce çevirisinde anlaşılır olduğunu eklemişti. Mallarmé'ye göre on dokuzuncu yüzyıl edebiyat için kriz zamanı, aynı zamanda da "harika bir yeni özgürlük" zamanıydı. "Ulusumuzun edebiyat tarihinde," ilk kez, "bu en temel özün, yani ruhun, var olan ve bilincin kapsamındaki her şey ile arasındaki bağları koparma çabasında, bu semboller için, şeylerin ruhunu görünür kılabilecek her bir sembol için sadakat dolu bekleyişte; sırtındaki pek çok yükle aşağı çekilen edebiyat, sonunda özgürlüğe ve onun otantik söylevine ulaşabilir"di. Bu sembolist gündem, tüm ılımlılığıyla, büyük umudun ifadesiydi. 1871'de Fransa-Prusya Savaşı'nın Fransa'nın nihai yenilgisiyle bitmesinden sonra Batı dünyasına barış gelmişti ve kalıcı olma şansı vardı. Bu on yılda uluslararası ticaret gelişti; iş, bankacılık ve sanayide etkili şahsiyetler ve hatta bazı subaylar, barışı sadece ekonomik nedenlerle değil kültürel nedenlerden dolayı da tercih ediyorlardı.

Akademik kuruma karşı saldırgan bir eylem olan anahtar modernist kelimelerin her biri, Mallarmé'nin metninde açık ya da zımni olarak vardı: "ruh", her şeyden önce "bilinç", "sembol" ve "özgürlük." Ve bu kelimeler tüm modernistlere, doğal olarak da şairlere kültürel yetki verdi. Yüzeysel kutlamalardan ve yastan oluşan maskelerini çıkarmalı, ve kendi ruhlarında hayatın derin özüne ulaşmalıydılar, yeni özgürleşen sanatçılar olarak da bunu şimdi yapmalıydılar.

SANAT SANATÇI İÇİNDİR

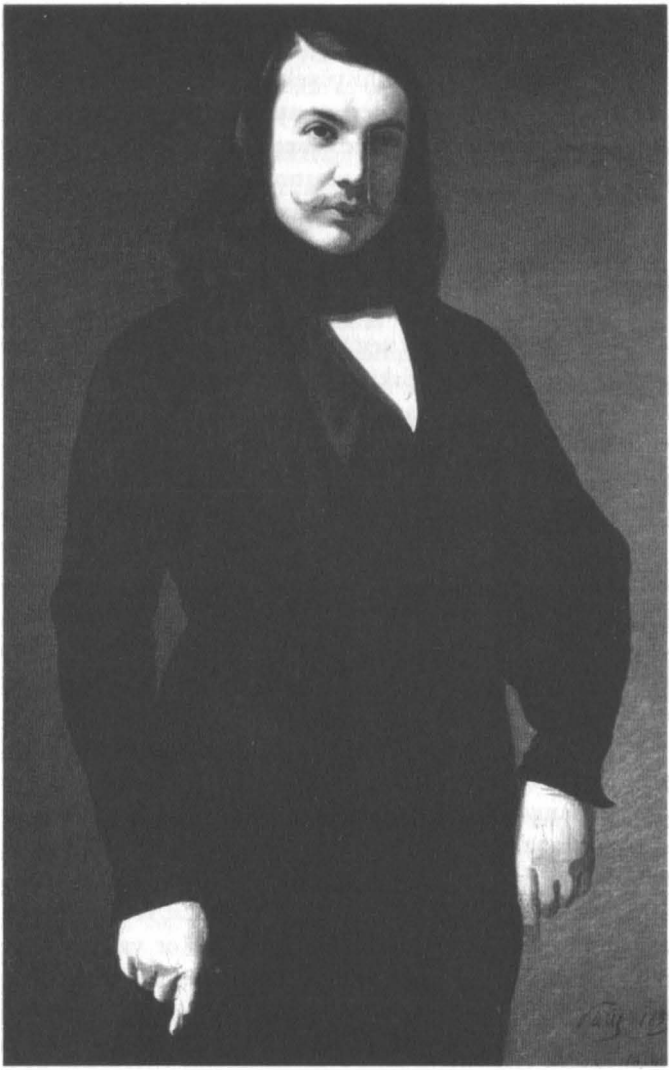
1

1867'ye gelindiğinde, Baudelaire'in öldüğü yıl –Kraliçe Victoria otuz yıldır tahttaydı ve "Viktorya dönemi" ismi bazı alayların hedefi

olmaya başladı– oyun yazarları, mimarlar, besteciler, şairler ve sosyal saygınlığın özlemini çeken diğer yüksek kültür üreticileri, atalarının uzun süre verdiği mücadeleyi büyük ölçüde kazanmıştı. Özellikle sanatçıların hizmetli statüsünden tamamen kurtulamadığı Orta ve Doğu Avrupa'da hâlâ sorunlu bir ortam vardı. Ancak, Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde sanatçılar yüksek orta sınıf veya üst tabakadan kimselerle arkadaş olabiliyor, evlenebiliyor ve mesleki saygınlıkları ve özerklik için büyük taleplerde bulunabiliyorlardı.

Onların davaları ancak Lord Byron ya da Chateaubriand Vikontu gibi aristokratların temaşasıyla başarılı olabilirdi, zira bu aristokratlar şiir ya da roman yazmayı küçümsememiş, hatta bu iş için para almıştı. Hatta birkaç Alman eyaleti çekinerek de olsa bu statü devrimine katıldı: Goethe ve Schiller soylular sınıfına yükseldi. Von Goethe'nin Weimar dükalığında çalışkan bir kamu memuru, von Schiller'in de Jena Üniversitesi'nde tarih felsefesi profesörü olması, sosyal başkalaşımlarına pek zarar vermedi. Ama yükselişlerini ağırbaşlı mesleklerine değil, büyük oranda edebi şöhretlerine borçluydular.

Avangard sanatçıların, geleneksel meslektaşları gibi talip oldukları hareket alanı salt ünden fazlasını gerektiriyordu. En çok istedikleri şey bir ideolojiydi; o yüce modern statülerinin somut bir şekilde onaylanmasını istiyorlardı. 1835 yılında, Fransız Temmuz Monarşisi'nin umut verici ilk yıllarının sonuna doğru, Théophile Gautier'nin edebiyat adına bir bağımsızlık ilanı olan edepsiz *Mademoiselle de Maupin*'i etkileyici bir açıklamaydı. Daha yirmi üç yaşında olan Gautier, romanı savunan ateşli uzun bir manifesto olan bir önsöz yazdı ve bu önsöz kısaca "sanat sanat içindir" diye adlandırılan düşüncenin sözcülüğünü yaptı. Tarihsel etkisi ve modernizmin gelişimindeki yeri açısından düşünüldüğünde, aslında "sanat sanatçı içindir" diye adlandırılmalıydı, çünkü nesnenin takdir edilmesi kadar, güzel nesnelerin üreticisi için de güçlü bir savunmaydı. Bu manifesto nicedir var olan klasik bölünmeyi, yani (gayet beğenilen) sanat ile (sosyal olarak küçümsenen) sanatçı arasındaki bölünmeyi reddediyordu.



Théophile Gautier'nin Portresi (1811-1872), şair, roman yazarı, eleştirmen; en çok "sanat sanat içindir" görüşünü savunduğu için anılır.

Bu modern öğretiye göre sanat, bu yüzden, kimseye değil, sadece kendine hizmet ediyordu: Ne ihtirasa, ne Tanrı'ya, ne bir ülkeye, ne burjuvazinin kendini yüceltmesine, ne de kesinlikle ahlaki ilerlemeye. Kendi teknikleri ve standartları, kendi idealleri ve zevkleriyle övünüyordu. "Kim ve nerede söyledi bilmiyorum," diye yazdı Gautier, "ama edebiyat ve sanatın ahlakı etkilediğini söylemiş. Bunu her kim söylediyse, kuşkusuz büyük bir aptal." Sanatın ürettiği her şey güzelliktir ve "güzel olan hiçbir şey elzem değildir." Güzel görünüşlü kadınların, müziğin ve resmin cazibesi faydasız olduğu ölçüde değerlidir. "Gerçekten güzel hiçbir şey yoktur ki herhangi bir işe yarasın. Yararlı olan her şey çirkindir, bir ihtiyacı ifade eder ve insan ihtiyaçları bayağı ve çirkindir, insanların kendi zayıf ve güçsüz doğaları gibi. Bir evde en yararlı yer tuvalettir." Bir şey bu kadar açık söylenebilirdi.

Sanat sanat içindir önermesi, ilerici yazar ve ressamların tamamen destekleyebilmesi için aslında fazla doğrudan bir önermeydi. Hal böyleyken –ki doktrinin görünen sınırlı popülerliğinin işaret ettiğinden daha yaygın bir etki göstermesinin nedeni de budur– burjuva-karşıtı ve akademi-karşıtı sanatçılar bu doktrinin ilkelerine tamamen katılmasalar da mutlu mesut çıkarımlarını sömüreceklerdi. Platon'dan itibaren kültürel kötümserler yanlış türde şiirin veya yanlış türde müziğin ahlak üzerinde kötü etkisi olduğuna inandı; diğer uçta, insan doğasının doğuştan iyi olduğuna inananlar, doğru türde şiir veya müziğin ahlakı arındıracağına dair umutlarını terk etmekte zorlanıyordu. Hangi taraftan olursa olsun, birçok modernist heretik sanatçı resim, tiyatro ve romanın ahlaki bir misyonu olduğuna dair eski inancı muhafaza ediyordu; kendileri için yaratan her Joyce ya da Schoenberg'e karşı, güçlü sosyal ve dinî inançların baskısı altında olan birer Strindberg veya Eliot vardı. Gerçekte, sanat için sanat hem on dokuzuncu yüzyıl sanatı adına hem de egemenliklerine sahip çıkan üreticileri için radikal bir iddiaydı: Sanatçı diğer sanatçılar dışında hiç kimseye değil, ancak kendisine karşı sorumluydu.

Endişeli muhafazakârlar bu mağrur öz-değerlendirmeyi modern kibrin tipik bir belirtisi olarak yermişti.* Lakin on dokuzuncu yüzyılın geç döneminde, Oscar Wilde'ın çokça alıntı yaptığı atalarından, İngiltere'nin en etkili esteti Oxford'lı akademisyen Walter Pater'in ünlü açıklamasında aslen kastettiği şey buydu: "Tüm sanatlar daima müziğin konumuna ulaşmaya çalışır." Daha açıkça söylersek, sanatın amacı sanattır. Bu beyan, muhalif Fransız şiirinin hâlâ evcilleşmemiş hayranı genç Swinburne'ün geniş bir kesim tarafından ahlaksız olarak nitelendirilen şiirlerinin ilk cildini savunurken söylemek istediği şeydi, zira ısrarla *Poems and Ballads*'ı "yetişkin sanat" olarak, şiire mahsus bir saflıkla yazdığını söylüyordu. "Her şey kendi nazarında iyidir." Şiirlerinin "genç bir kıza annesi tarafından okunabileceği" ya da okunamayacağı tamamen konudışıdır. Kısacası, çok geçmeden sanat kültü sanatçı kültüne doğru uç verdi. Bu tapınma –kendine tapınma– estetik hareketin en alaycı ve en yetenekli temsilcisi James McNeill Whistler tarafından tüm görkemiyle temsil edilmiştir.

Bu gelişme modernist manifestolarda takip edilebilir. En bariz örneği, kendinden menkul Belçikalı ressamların beyanlarıydı; bu ressamlar beş yıl birlikte çalıştıktan sonra 1871'in sonlarında *L'Art Libre* dergisini yayımlamış ve bunu bir "İnanç Yemini"yle tamamlamışlardı. Dünyaya ülkelerinin kültürel avangardları olduklarını söylüyorlardı; "yönelimlerden ve eğilimlerden mutlak bir şekilde özgür olarak ve sahip oldukları modernlik karakteri"yle "yeni sanat"ı temsil ediyorlardı. Ülkelerinin göreli kültürel liberalizmine güvenle, "Modern Sanat"ın zaferini, onları durdurmak, bertaraf etmek ya da yavaşlatmak isteyen "gerici koalisyonlarla" mücadele ederek kazanmaya hazırdılar. "Biz özgür Sanat istiyoruz. Onu boyunduruk altına almak isteyenlere karşı ölümüne dövüşüyoruz." *L'Art Libre* ikinci sayısında,

* 1895 yılında, güçlü muhafazakâr eğilimli, fazlasıyla saygın Alman süreli yayın *Die Grenzboten*'da isimsiz bir yazar yerinir: "Modern okulun iddialarına" göre, "yaratıcı sanatçının teorik sanat eleştirisinin tamamen yukarısında durması gerekiyor. Sanatçı, yaratıcılıkla önümüze yeniyi koyar; halk onu anlamamalı mı, yarattıkları eleştirmenlerin estetik klişelerine uymakta başarısız mı olmalı, önemli değil, yine de onu takip etmesi gerekir."

savaşın bu gösterişli beyanını ciddi bir gündemle takip etti: "Bugün sanatçılar hemen her zaman oldukları gibi iki gruba ayrıldı: ne pahasına olursa olsun muhafazakârlar ve sanatın sadece kendini dönüştürmek koşuluyla hayatta kalacağını düşünenler. Birinciler ikincileri o biricik gelenek kültü adına mahkûm ettiler." Modern sanatçıların kutsal Sanat davasıyla özdeşleşmesi ancak bu kadar olabilirdi.

Bu süre zarfında, o acıklı sanatçı karikatürü ve onun yoksulluk ve ihmalle canhıraş mücadelesi, gerçekte gözden kaybolmakta olsa da, kurguda tanıdık bir kahraman olarak kaldı. Yüzyıl ortası edebi tahayyülünde, dışlanmaya mahkûm, kültürsüz zamanların kurbanı ve daha az ticari bir geleceğin peygamberi haline gelmişti. Balzac'ın, türün örneği olarak başyapıtını bitirememeye mahkûm sanatçıyı anlatan eseri *Bilinmeyen Şaheser*'i 1831 yılına dayanır. En iyi bilinen evlatlarından biri, edebiyata Goncourt kardeşlerin katkısı olan 1867 tarihli *Manette Salomon*'du. 1870 yılında Jules'ün ölümüne kadar birlikte çalışan iki kardeş Edmond ve Jules, Paris sosyetesinin titiz (ama tek taraflı) tarihçileri ve gerçekçi birer romancılarıydı. *Manette Salomon*, sanatçıların kaderini, sadece modernliğin gerçeğini arayan iki kişi üzerinden izler, ama ikisi de ister istemez başarısız olur: Toplum, onların ideallerini gerçekleştirmelerine izin vermeyecek kadar güçlü ve hoyrattır. Biri gerekli yarı-dinî sofuluğu, yani sanatın otantik dinini sürdüremediği için uzlaşır; diğeriyse karşı konulamaz, insan yiyen bir modele sevdalanarak yok olur gider; bu model açgözlü ve sahiplenici ailesine Sanata olduğundan daha sadıktır, nerede kaldı sanatçılar.

O modeli bir Yahudi kızı yapmakla, Goncourt kardeşler, otantik modernizme yeni bir tehlikeyi takdim etmiş olmalılar ve bunu, on dokuzuncu yüzyıl Yahudi düşmanları kolayca keşfedip inceleyecekti. Modernist harekette Yahudilerin rolü, olduğundan daha fazla incelenmeyi hak eder. Modernizmin belirleyici kritik yıllarıyla ilgili olarak, bu kadarıyla bile yeterince açık görünüyor: Yahudilerin tam vatandaşlığının ortaya çıkışı, ekonomik refaha erişim, toplumsal fırsatların oluşması, sık sık kesintiye uğrasa da, zamanın diğer burjuvaları gibi onları da modernizmin önemli destekçileri ve yararlananları haline getirdi. O kendilerine has güçleri, gerçi baskın olduğu söylenemezdi

ama, sanat komisyoncuları arasında olmalarında yatar: Emprezaryolar, yayıncılar, eleştirmenler, gazeteciler, akademisyenler, piyes ve sergi düzenleyicileri, avangard kültürün diğer vazgeçilmez destekleyicileri. Ancak, Yahudilerin modernist girişime son derece sadık olduklarına ilişkin yaygın bir inanç olsa da, gerçekte Yahudi modernist zevki gibi bir şey yoktu. Yahudiler Picasso'nun yanında Salon'un da resimlerini almış, Schoenberg'in bestelerine, zevk almaktan çok direnmiş, Bauhaus'un sadık bir öğrencisinin yerine geleneksel fikirli mimarları tercih etmeye gayret göstermişlerdi.

Goncourt kardeşlerin, asıl düşmanları olan burjuvaziyle ilgili genellemeleri, düşmanlarının Yahudilerle ilgili karalamalarından daha güvenilir değildi. Toplumun orta tabakaları her yerde (daha önce gördük) inceden inceye farklılaşmış ve çoğunlukla da, hem sosyal hem hukuki olarak bir asır önce düşünülemeyecek bir konum elde etmişti. Ama Goncourt kardeşler kendileri için kültürel tarihi basitleştirdiler. Burjuvalar hep aynıdır. Bu nedenle, gerçek modern sanatçı şunu fark eder: "Gelenekler, eskiler, karnımızda tüm ağırlığıyla duran geçmişin taşlarıdır." Bu bilinçle çağdaş sanatçı, içi kof bir ürünü özgün sanat çalışmasından ayırt edemeyen sınıfa düşmanlığını besleyerek bu yükten silkinip kurtulmalıdır. Böylelikle *Manette Salomon*, zamanının burjuva toplumunun, otantiği yapmacıklıkla her zaman yıktığını belgelemeye çalışır. Ama kitap güvenilir bir analiz sunmaktan ziyade vasat ve taraflı bir kurgudur. O günlerde kendilerinin eleştirilmesi gereken sosyal eleştirmenler vardı.

* * *

Sanat sanat içindir ilkesinin tohumları edebiyat, resim ve müzik dünyasında seçme eserlerin idealize edilmesiyle ortaya çıkan modernizmden yıllar önce ekilmişti. Sanatçıların hayatlarının yüceltilmesi yeni bir şey olmasa da –çok uzağa gitmemize gerek yok, Vasari'nin Rönesans ressamları biyografilerini düşünün–, Romantik yıllarda, en azından Goethe ve Beethoven gibi büyük şöhretler düpedüz tapınma muamelesi gördü. Bu ikisi, daha az önemli ve sıradan bir ölümlü olan diğer sanatçı akranlarının aksine, seküler azizler olarak

ilan edildi ve varlıkları hayranları tarafından kutsal emanet muamelesi gördü. Bu sahte sofu sözcüklerin hiçbir değeri yoktur.

Beethoven, imgesini sonraki kuşakların gözetimine bıraktı. Goethe bırakmadı. Goethe efsanevi bir figür haline gelmesini büyük ölçüde kendisine borçludur. 1832 yılında ileri bir yaşta, seksen iki yaşında öldü. Uzun ömrü boyunca aydınlatıcı ve çok sayıda mektup yazdı, otobiyografik yazılarında ayrıntılı olarak kendini izah etti; aslında okurlarının hacimli şiir ve düz yazılarından biyografik çıkarımlarda bulunmalarına izin verdi (aslında buna yol açtı) ve ağırbaşlı beyanlarını sadakatle kayda geçiren ziyaretçileri memnuniyetle kabul etti. Bunların en sadıkları, Goethe'nin Boswell'i[5] Karl Eckermann, ustayla yaptığı konuşmaları iki ayrı cilt halinde 1836 ve 1847 yılında yayımladı. Her ikisi de ilginç bir şekilde çok satanlar arasına girdi.

Bu kendini adama tutumu on dokuzuncu yüzyıl boyunca ve sonrasında devam etti; klişeler üretmekte de payına düşeni gerçekleştirdi. Bu tutumun, Niccolò Paganini gibi göz kamaştırıcı idollerle ilgili olarak, düpedüz dedikodu seviyesine varan, sırnaşık bir merak ve dalkavukluk gibi, haysiyetdışı anları oldu. Oysa edebiyat ve müzik dahileri için uygun olan manevi ses tonu daha ciddi ve daha tutarlıydı. Robert Schumann gibi akıllı ve profesyonel bir müzisyen, Beethoven'ı "sanatın yüksek sunağında" görev yapan "yüksek rahip" olarak kutlamakta tereddüt etmedi. Bunun dışında daha iyisini sadece Richard Wagner yaptı: "Beethoven'a Kutsal Yolculuk" başlıklı yazısında, Beethoven'ın müziğinin "kurtarıcımın hayatta olduğunun" garantisi olduğunu söyledi ve kurtarıcısının gerçekten Beethoven olduğuna hiç şüphe bırakmadı. Sanatçıların kutsallaştırılmasının bu erken dönem biçimsiz, neredeyse çocuksu basitliği, modernist kendine güvenin önüne parke taşları döşeyerek başarının yolunu kolaylaştırdı. Sadece hayranlık dili değişti, dinî tondan vazgeçmedi ama daha incelikli bir hal aldı. Bu, tek kelimeyle karşı konulamaz bir şeydi.

---

5 James Boswell, avukat, günlük yazarı ve İskoçya, Edinburg doğumlu yazar. Yazdığı çağdaşlarının biyografileriyle çok ünlüdür. Boswell soyadı İngilizcede Boswell, Boswellian, Boswellism olarak daimi refakatçi ve gözlemci olarak kullanılır. (ç.n.)

1855 yılında, Viyana'da müzik eleştirisinin "çarı" olma yolunda ilerleyen, duygusallıktan muaf olmakla ve özgürlüğüyle övünen Eduard Hanslick, Weimar'ı Goethe ve Schiller'in evlerini görmek için ziyaret etti. Schiller'in evi "genellikle erişime açıktı" ve "binlerce kişi sanki bir kilisedeymiş gibi duygulanmış ve manevi bir yükseliş yaşamıştı." Goethe'nin konağında, sadece Goethe'nin koleksiyonlarını barındıran odalar, mulâj ve mineralleri halka açıktı. Hanslick bu "onur kırıcı aristokrat kıyaslamadan" rahatsız olsa da, ustanın "kıymetli kutsal emanetler"inin korunmuş olmasını onayladı.

2

Sanat kültü kolayca sanatçının kültü haline geldi, çünkü –"yüce rahip" ve hatta "kurtarıcı" gibi– manevi kelimeler on dokuzuncu yüzyıl sanatçıları ve onların hayranları arasında yaygın bir şekilde kullanılır olmuştu. Gittikçe Hıristiyanlık-sonrası bir hal alan bir dönemde, yüksek şeylere kayıtsız şartsız bağlılığın parıltısı henüz ışıltısını kaybetmemişti. On sekizinci yüzyıl sonunda, William Blake, para tapıncının karşısına "Hıristiyanlık Sanattır" düsturunu koymuştu. Yarım yüzyıl sonra, Arthur Schopenhauer bu tür konuşmalara entelektüel bir saygınlık getirdi ve 1890'larda, popüler Alman şair ve oyun yazarı Richard Dehmel, yeni müminlerin kabilesi hakkında bir örnek vermek için konuşurken, arkadaşına açık açık "sanatım benim dinimdir" demişti. Bu yıllarda Fransız eleştirmen Camille Mauclair *Müzik Dini* başlıklı bir kitap yazdı. 1906'da Shaw, *Doktorun Açmazı*'nda, ölüm döşeğindeki ahlaksız sanatçı Louis Dubedat'a dinsizlik amentüsünü beyan ettirdi: "Ben Michael Angelo, Velasquez ve Rembrandt'a inanıyorum; yani tasarının kudretine, renklerin gizemine, sonsuz güzellikle her şeyin arınmasına ve bu elleri mübarek kılan sanatın mesajına. Amin Amin." Shaw, Flaubert'in ondan yarım yüzyıl önce yaptığı gibi, büyük harflerle "Güzellik" ve "Sanat"ı gözetiyordu. Hiç şüphe yok ki Sanat, en azından bazıları için yeni bir din, kaybolan Hıristiyan inancına bir alternatif haline gelmişti.

Ama sanat dininin çok başarılı olduğu iddia edilemez; söylemi çok açık, boş ve zorakiydi. Gelgelelim I. Dünya Savaşı'ndan sonra partizanlığını korudu. 1920 yılında, yıllarca Mussolini'nin metresi olan saygın İtalyan sanat eleştirmeni ve kültürel yorumcu Margherita Sarfatti eski romantik fanteziye geri döndü. "Hayat sanatı taklit eder," diye yazdı Faşist gazete *Il Popolo d'Italia*'da. "Sanatçılar, halkın gelecekteki tutumlarını farkında olmadan belirleyen manevi kılavuzlardır." Sanatçının muktedirliği fantezisi kolay kolay sona ermedi.

3

Sanat için sanatı destekleyen ilerici çevreler küçüktü ama hevesli ve etkiliydi. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında bu ifade, giysileri kadar fikirlerinden de tanınabilen estetlerin arasında favori slogan haline gelmişti. Onların en göze çarpan temsilcileri arasından bazıları, özellikle Gautier, Swinburne, Huysmans, Whistler ve bir kez daha Baudelaire ve Wilde'ın estetizmleri paçalarından akıyordu. Ama muhtemelen içlerinde en abartılı olan Wilde'ı tanımlarken, bu moda tapınmayı sadece kendini teşhircilik olarak görmek, bir kültür ikonu olarak onun çapını önemsizleştirmektir. Wilde, daha sonra göreceğimiz gibi, tüm tasasızlığıyla sanat dininin şehidi, zirveye ulaşma yolundaki modernizmin en önemli figürü oldu.

Wilde hiçbir okul kurmadı, kuramazdı da, ikinci bir Oscar asla olamazdı. Bir seferinde, "kurulmaya layık okul ancak öğrencileri olmayan okuldur," demişti. İki yönden de özgündü: Atalarını aştığı gibi, takipçilerini de aşmıştı. Oyunlarında olduğu gibi, bir gelenek içinde çalışırken sonunda kendini azat ederek başyapıtını yarattı; sadece onun yazabileceği *Ciddi Olmanın Önemi* adlı tiyatro oyununu yazdı. Sanat için sanatı ilan edip uyguladığında, bu doktrinin, yaratıcılarının abartılı bulduğu bir versiyonunu geliştirdi; yaratıcı ruhlar hiyerarşisinde, eleştirmeni eserlerini eleştirdiği sanatçıdan bile daha yükseğe yerleştirdi. Wilde'ı 1880'lerin sonlarına doğru tanıyan William Butler Yeats, onu "ustalarından öğrendiği her hileyi, anında etki yapması için abartarak derhal yürürlüğe koyan bir eylem adamı" olarak tanımladı. Olması gerekenden biraz daha sert bir tanımdı

ama doğruydu; her daim militan Wilde, günceli yakalamak uğruna, bir mezhep olarak avangardlığı, Gautier ya da Baudelaire'in hayallerinin ötesine götürdü.

* * *

Oscar Wilde 1854'te Dublin'de, Protestan orta sınıf mensubu iyi bir ailede doğdu; babası seçkin bir göz uzmanı, epey konuşkan biri olan annesi ise bir şair ve kocası gibi oldukça ateşli bir İrlandalı yurtseverdi. Wilde, Oxford Magdalen College'da parladı; beyzbolda nadir yakalanan çift numarayı yakaladı;[6] ortak oturma odalarında hazırcevaplığı, kendi odasında da zarif porselenleriyle ünlendi. Zaten estetti ve bu hiç değişmedi. Hatta siyasi ideolojisi bile estetizminin bir kolu, kendine özgü bir anarşist sosyalizmdi: Özel mülkiyetin ve aile kurumunun ortadan kaldırılması, diyordu, "gerçek, güzel ve sağlıklı bireyselliği" yaratacaktır. Britanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde dikkatli izleyicileri dekoratif sanatlar ve evle ilgili pratik işler üzerine çok iyi tasarlanmış derslerle büyülüyordu (bazen rahatsız da ediyordu). Hayat misyonunun dünyaya güzeli sevdirmek olduğunu ilan etti. Modernizm propagandası yapan savunucular arasında Oscar Wilde'dan daha eğlencelisi yoktu.

Wilde özel yaşamında da başarılı oldu. 1882 yılında güzel, zeki, okumuş ve sadık bir eşe (tüm kaynaklar bunda hemfikir) sahipti. Partileri, hızlı kelime oyunları ve alıntılanabilir resmî açıklamalarıyla çevresini büyülüyordu. İzleyen yıllarda, zeki ve güçlü kitap yorumları ve edebiyat eleştirisi üzerine mücadeleci denemeleriyle polemikçi biri olarak tanındı. Şüpheci bazı okurlar *Dorian Gray'in Portresi*'nde (1891) rahatsız edici sapkınlık belirtileri bulmuş olsa da, bu çokça tartışılan karanlık hikâyeyi ciddiye aldı. 1895'te hem suçlayan hem davalı olarak mahkemelere çıkıp bozguna uğradıktan (daha sonra bu konuya döneceğim), sonunda C.3.3. numaralı mahkûm olarak Majestelerinin cezaevlerinde soluğu aldıktan sonra bile, –çok az da olsa– hâlâ güvenebileceği birkaç arkadaşı kalmıştı.

6 Beyzbolla ilgili bir terim, önemli bir fırsat yakalamak kastedilir. (ç.n.)

1900 yılında Paris'te öldüğünde, iğneleyici mizahının izleri bozulmadan, sahneye son çıkışına kadar estet olarak kaldı. Son ziyaretçilerinden birine şöyle demişti: "Duvar kâğıdım ve ben ölümüne bir düellodayız. Birimizden biri gitmeli." Tahmin edilebileceği gibi, bu kaybedeceği bir müsabakaydı, değer verdiği estetik idealini sanat uğruna hayat şeklinde dönüştürmekle bir zafer kazanmış olsa da.

* * *

Wilde'ın yaşamı uymacılık partisiyle sürekli çatışma halindeydi. Hayranlık uyandıran zekâsı isyankârlığının bir kanıtıydı. James Joyce'un hayranlık ifade eden sözleriyle, "kıvrak paradoksları" izleyicilerin ilgisini çekme ya da tutma planından daha fazla bir şeydi; tercih ettiği şekilde, çağdaşlarının derin ve gerçek olduğunu düşündüğü şeylerin yüzeysel ve yanlış olduğunu göstermenin yoluydu. Wilde'ın zekâsını taklit etmek zor ama analiz etmek kolaydır. Tekrar tekrar kabul edilen bir klişeyi ya da sıradan bir şeyi alıp tersine çevirirdi. Mahkemelik olduğu dönemde, sadık takipçilerinden biri olan Ada Leverson tarafından bildirilen Wilde'çı nükteler içinde en çok alıntılananlardan birisi buna örnek verilebilir. Dickens'ın, *Antikacı Dükkânı*'ndaki Küçük Nell'in ölümünü ele alışı hakkında Leverson'a şöyle demişti: "Küçük Nell'in ölümünü gülmeden okumak için taştan bir kalbe sahip olmak gerekir." Gözyaşı dökmeye hazır hemen her Dickens okurunun altına imza atacağı gerçeklikle alay etmiş ve alternatif bir estetik sunmuştu.[7]

7 Hayalgücünü öven unutulmaz pasajında Wilde, iddiasını şok edici paradokslar dizisiyle inşa etti: "Birçok genç adam hayata abartmak gibi doğal bir yetenekle başlar, eğer cana yakın ve sempatik bir ortamda beslenirse ya da iyi örneği taklit ederse gerçekten büyük ve harika bir şeye dönüşebilir. Ama kural olarak bir yere varamaz." Zira, Wilde devam eder: "ya umursamaz bir doğruluk alışkanlığı içine düşer ya da yaşlı ve bilgili bir topluma dadanır. Her ikisi de hayalgücü için ölümcül olur, bu gerçekten herkesin hayalgücü için ölümcül bir şeydir. Kısa bir süre içinde marazi ve sağlıksız bir doğruyu anlatma yetisi geliştirir; huzurunda yapılan tüm ifadeleri doğrulamaya başlar ve kendinden çok genç insanlarla çelişkiye düşmekte tereddüt etmez ve muhtemelen o kadar hayata benzer bir roman yazar ki, kimse bunların gerçekliğine inanmaz."

Hiç şüphe yok ki, Wilde'ın özdeyişleri çok hafif ya da çok yorucu olarak eleştirel çalışmalarındaki etkiyi azaltıyordu. Ama Küçük Nell'in ölümüyle ilgili yaptığı espri sadece komik değildir; tek bir cümle içinde, beğeni sosyolojisi ve tarihi ile yazarın iki konuyla ilişkisi hakkında ilginç sorular ortaya koyar. Shaw'un Wilde için "Nietzscheci" demesine şaşmamalı; Nietzsche'nin de muhtemelen onun cümleleriyle başı dönebilirdi, zira Wilde gibi, o da doğruluk iddialarının kalıcılığı konusunda şüpheciydi. Filozof ve oyun yazarı, modernist ortama içkin rizikoları kendi çapında paylaştı ve bu sayede, faal ahlaksızlar olarak, güvencesiz koşullarda yaşama cesaretini gösterdi.

Wilde düşmanca ortama karşı çoğu zaman modernist çağdaşlarından daha tetikteydi. Aldığı risklerin farkındaydı. 1886 yılında, mahkemeye çıkacağı zamandan neredeyse bir on yıl önce, sanatçının hayatıyla ilgili, "uzun ve güzel bir intihar" dediği ünlü benzetmesini yaptı; bunun için de hiç pişmanlık duymadı. Kayıtsızlık ve ciddiyetin trajikomik karışımı olan bu kelimeler, bugünden okunduğunda son derece ileri görüşlüdür. Oysa yüzeyde, en azından 1895 baharına kadar, Wilde'ın hayatı tam olarak sakin değilse de cazibeliydi; ileri düzey bir gazeteci ve maceracı bir oyun yazarı olarak birbiri ardına kazandığı zaferler yalnızca birkaç terslikle gölgelenecekti. 1881 gibi erken bir zamanda Gilbert ve Sullivan, *Patience*'da sadece bir değil her iki erkek kahramanla da onu temsil ederek, Wilde'ı hicvetmeye değer bir ünlü olarak istismar etmişti. Böyle nazik bir ihtimam bir süre için onu korudu.

Bu arada karikatüristler, eksantrik takım elbisesi, abartılı kravatı ve elinde zambak ya da ayçiçeğine yaslanmış baygın pozlarıyla, Wilde'ı İngiltere'de olduğu kadar ABD'de de, binlerce gazete ve süreli yayın okurunun tipik hedefi haline getirmişti. Görünümüne, konuşmasına, berberine vereceği talimatlara, özel veya kamusal etkinliklerde nasıl boy göstereceğine büyük ihtimam gösteriyor, bunun için saatlerce uğraşıyordu. "Sanat eseri olmak yaşamın amacıdır," diye yazmıştı bir keresinde ve bu gündemi samimiyetle takip ettiğine kesinlikle inanıyordu. Bir Noel zamanı, Wilde ve ailesi Chelsea'deki küçük evlerine Yeats'i yemeğe davet etmişti. Daha sonra konukları şöyle yazdı: "Gü-

zel eşi ve iki çocuğuyla birlikte hayatının mükemmel uyumu kasıtlı bir sanatsal kompozisyon hissi veriyor diye düşündüğümü hatırlıyorum." Wilde'ın, hayatı espri anlayışından yoksun çağdaşı avangard yazarlardan daha kullanışlı bir şekilde, mükemmelen temize çekmesine şaşmamalı. Ve son zamanları hariç, reklama da itirazı yoktu. Sonuçta onun manşetlerde kalmasını sağlıyordu, yani bir gösteriş meraklısının, sanatçı için sanat eserinin açık bir şekilde ait olduğu yerde.

4

Kamuoyunun dikkatini üzerine çektiği mahkeme sürecinin eziyet haline dönüştüğü zamanlar da oldu. Wilde'ın davaları ayrıntısına kadar incelendi ancak modernizmin ilerlemesinde bu davaların yeri daha fazla araştırmayı hak eder. Yeats'in mükemmel aile uyumu izlenimini hatırlarsak, Wilde tüm görünümüyle mutlu bir aile babasıydı. Ama 1886 yılında, bir öğrenci olan Robert Ross'un onu baştan çıkarmasına izin verdi ve bunun ardından Wilde'ın sosyal yaşamına, gezilerine ve, daha üstü kapalı bir biçimde de olsa, yazılarına eşcinsel temalar sızmaya başladı. Sanat için sanat gibi tehlikeli bir dogmayı kucakladıktan sonra üstüne ikinci bir yük aldı: Cesaret edilip ismi konmayan aşk. 1891 yılında, çoğu sağ görüşlü çağdaşının suçlu davranış dediği şeye sıkı sıkıya kendini adamışken, bir yıl sonra bu ünlü eşcinsel aşk tanımını uyduracak olan Lord Alfred Douglas'la tanıştı.

Wilde kendisinden on altı yaş küçük, sarışın, solgun, zayıf ve çok sıradan bir şair olan, son derece karamsar ve ilgi budalası keşfi "Bosie"nin sevgilisi ve kurbanı oldu. İstediği zaman büyüleyici olabiliyordu. Ne yazık ki çoğu zaman Wilde için büyüleyici olmak istemiyor, tersine kavgacı ve hırçın, tamamen bencil, kaprisli oluyordu ve ünlü sevgilisinden para dilenmek konusunda da utanmazdı. Wilde bazen Bosie'nin zalim kaprislerine karşı gelmeye mecbur kalsa da ona çaresizce âşıktı; Douglas'ı gezilere götürdü ve bu gezileri hem maddi hem manevi olarak mütemadiyen finanse etti.

O yıllarda ismi konmaya cesaret edilemeyen aşk, üstü kapalı bir şekilde "Yunan aşkı" gibi teknik bir terimle ifade edilen "eşcinsellik"ti. Bu terim konunun büyük bir sorun haline geldiği bir yüzyıl-



Oscar Wilde, 1890 yılının başlarında tutkuyla hayran olduğu, en gaddar şekilde bencil sevgilisi "Bosie"yle.

da, 1869 gibi erken bir zamanda icat edilmişti. Bu aşkın kökeni ve doğası üzerine yapılan bilimsel araştırmalar ya da bilimsel araştırma kılığındaki saçmalıklar ortak bir meşgale haline geldi. André Gide gibi bir gerçek fanatiği ortaya çıkana kadar eşcinsellik gizli bir şekilde yaşandı ve yeni müzik, şiir ve tiyatroda efemine bir şeyler varmış gibi, inançlılar bu konuyu istismar etti ya da bu hızla yayılan söylentiler adeta avangardı dövmek için bir sopa olarak kullanıldı. Yeni kurulan imparatorluklar –1870'te İtalya, 1871'de Almanya– yeni hukuk yasaları öne sürerken, diğer ülkeler eski yasaları revize etti. Bazı devletler rızası olan yetişkinler arasında eşcinsel meclisi suç olmaktan çıkardı; Devrim sırasında eşcinselliği ceza kanunundan çıkaran Fransa gibi diğer ülkeler, bu ilerici harekete asla sırtını dönmedi. Ama bu oğlancılık-karşıtı yasaların liberalleşmesiyle ilgili, Oscar Wilde'ı doğrudan ilgilendiren önemli bir istisna vardı: 1885'te Büyük Britanya'da Ceza Kanunu Değişiklik Yasası'na, iki erkek arasında "çirkin ahlaksız hareketleri" suç sayan Labouchere Değişikliği eklendi. Bu yasayla, suçlu bulundukları takdirde iki yıl

hapis cezası alabiliyorlardı. Henry Labouchere, bu değişikliği, fuhuş üzerine korkunç bir rapor okuduktan sonra ve yetkililerin akla zarar çeşitli yollarla bu durumu ele aldıklarını fark edince öne sürdüğünü belirtti. Böylece Wilde, insanlıkdışı olsa da gayet mantıklı bir yasal jestle yakalandı. Bu jest nerdeyse onu öldürecekti.

* * *

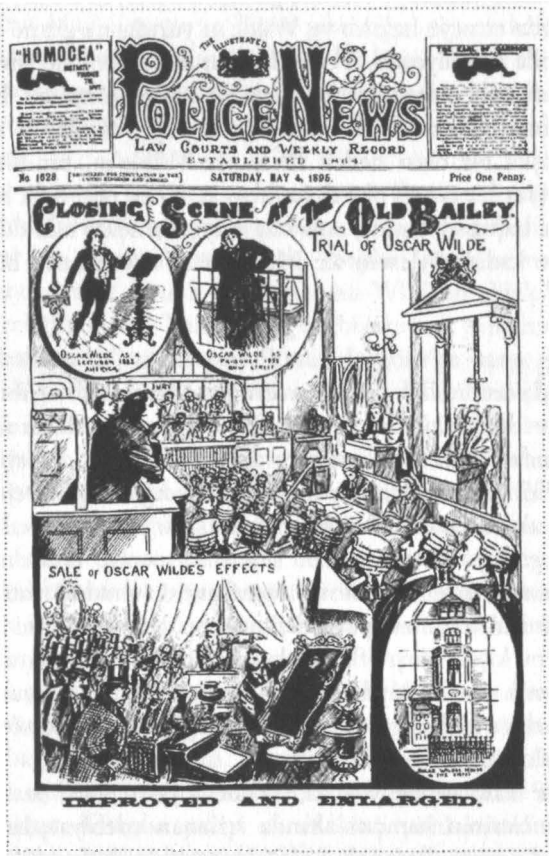
Douglas meşhur sevgilisini korkunç kavgaların içine sürüklerken, Wilde "altın saçlı meleği"ni defetmedi. Douglas'ın onu sefahat hayatıyla tanıştırmasına memnuniyetle izin verdi. Her ikisi de, para karşılığı sevişen gençlerle giderek daha çok serbestçe keyif çatmaya başladı. Her yeni seks partneri şantaj riskini artırıyordu, ancak Wilde Londra'da ya da Cezayir'de elverişli olan dayanılmaz güzel erkek çocuklara karşı koyamıyordu. Daha sonra, Şubat 1895'te, Douglas'ın babası Queensberry Markizi (Bosie'yle araları kötüydü ve Wilde'la ilişkisine şiddetle karşı çıkıyordu) bir not karalayıp Wilde'ın kulübüne bıraktı: "Oscar Wilde'a, yapmacık Oğlamcı." Wilde yazım hatasından[8] pek keyif almadı ve "yapmacık" kelimesinin çileden çıkmış asilzadeye bir imdat çıkışı sağladığını fark etmeden, ihtiyatsız davranarak iftira için dava açtı.

Davayı kaçınılmaz olarak kaybetti; akıllarda yer eden, oğlunu ahlaksızlıktan korumaya çalışan kaygılı bir baba imgesi ve Wilde'ın nahoş buluşmaların zevkini çıkardığına yönelik kanıtlar, Queensberry'nin kazanmasını sağladı. Yargılamaya önde gelen politikacıların isimleri de karıştığı için, yetkililer Wilde'ın aleyhine dava açmak zorunluluğu hissettiler. Birinci duruşma, jürinin ortak bir karara varamamasıyla sona erdi. Ama Mayıs ayı sonlarındaki ikinci duruşmada jüri üyeleri Wilde'ı suçlu buldu ve yargıç verilebilecek en yüksek cezayı vererek onu iki yıl ağır iş cezasına çarptırdı.[9] Beklenmedik bir

8 Orijinalinde, "Sodomite" yerine "Somdomite" yazılmıştır, biz de oğlamcı karşılığını uygun gördük. (ed.n.)

9 Bir yıl önce müzik eleştirmeni ve biyografi yazarı olarak çarpıcı bir ün kazanan genç Ernest Newman, Bay Adalet Wells'in dejenere davalıyı kınamasının, "kültürsüzlerin sıkıcı öfkesi" anlamına geldiğini yazdı.

nobranlıkla, dört ay içinde, Wilde Londra'nın gözde oyun yazarından damgalanmış bir suçluya dönüştü. Wilde aceleyle hapse atılırken, o anda sahnelenen son derece başarılı iki oyunu hemen sahneden çekildi. Daha önce de vurguladığım gibi, sanat dinî şehitler verdi. İkiyüzlü saygınlığı küçümseyen modernistlerin buna şaşmasını gerektirecek bir neden yoktu.



Police News, Londra (1895). Wilde duruşma esnasında, popüler basında.

İlk duruşmadan sonra pek çok fırsatı varken Wilde neden yurtdışına kaçmamıştı? Edebiyat tarihçileri ve biyografi yazarları yüzyıl boyunca bu soru üzerine düşündüler. Shaw, Leversons ve eşi dahil olmak üzere çoğu sempatizanı, güvenliği için yurtdışına çıkmasını istedi. Ne yazık ki, biraz da öfkeyle, onları geri çevirdi. Bu tutumunun –ya da eylemsizliğinin– nedeni karmaşıktı. Ödipal öfkesinden dolayı babasını kamuoyu önünde yaralamak isteyen Bosie, bu uğurda Wilde'ı feda etmeye hazırdı ve Wilde'ın yurtdışına gitme olasılığını duymak bile istemiyordu. Yersiz bir gururla annesi de istemiyordu. Uzun ama güzel olmaktan çok uzak bir intihar arayarak, bir ölçüde bilinçdışında bir cezalandırılma arzusu duymuş olması mümkün. Ancak başka bir olası neden de vardı: Wilde'ın, bir tür kültürel elitliğin cesur bir tanığı olarak öz-imgesi. Ki bu eliti halk her zaman anlamakta başarısız olmuş, ama ona eziyet etmekte asla duraksamamıştır. Ne kadar söylesem az: Modernizm demokratik bir hareket değildi.

* * *

Wilde'ın davasının daha geniş anlamı, modernizmin tarihiyle ilişkisinde yatar. Wilde davası davalıya Flaubert ve Baudelaire'in kovuşturmalarından daha fazla zarar verdi. Ve Nazilerin devlet politikası olarak 1937 yılında Almanya genelinde sergilediği "Dejenere Sanat"la bir alakası yoktu. Ancak travmatik bir an olarak kaldı. Hatırı sayılır bir grup yorumcu uzun bir süre şuna inandı: Wilde'ın mahkûmiyetinin asıl azmettiricisi ve menfaatçisi, sıradan vatandaşların beğenilerini, ahlakını züppece küçümseyen, kendi kendini kahraman ilan eden bu kişiye karşı öfkesini kusmak için fırsat kollayan bağnaz, sığ, kinci orta sınıf halkıydı. Wilde'ın yetkin biyografi yazarı Richard Ellmann, dava başladığında bir fikir birliği oluştuğunu söyler: "Tutuculuk saldırmak için hazırdı."

Neden? Hiç şüphe yok ki, Wilde kışkırtıcıydı; özellikle, değerlendirmelerinin kamçısı altında sızlanan edebiyatçılar arasında düşman edinmişti. Paradoksa olan bağımlılığı ile kendine güvenen açıklamaları diğerlerinin damarına basıyor, onların sinsice yaptıkla-

rını göz önüne seriyordu. Wilde'ı kamusal alanda izleyenlerin çoğu derin, açığa vurulmamış kaygılarla doluydu; zevk havarisi onların karakterini sorguluyordu; ama şimdi bu suçlu kötü adam, gayriihtiyari bunu haklı çıkarmıştı.

Dahası da vardı: Wilde'ın din olarak sanat girişiminin düpedüz nahoşluğu. İngiliz basınının tutumu bunu ortaya koyuyordu. *Manchester Guardian* gibi en saygın gazeteler duruşmayı mütevazı bir şekilde, *Pall Mall Gazette* ve *Times* gibi diğer yüksek kaliteli gazeteler ise olayı haber değeri olan ilginç bir konu olarak ele alıyordu; avukatların konuşmalarından, sanığın ifadesinden alıntılar yapıyor, okurlarının bilgiçliğini beslemeyi reddederek ahlak dersinden özenle kaçınıyordu.

Ayrıca, önemli ölçüde, nutuk çekme fırsatını –çoğu olmasa da– memnuniyetle karşılayan gazeteler, Wilde'ın çöküşünü ahlaki ve kültürel bir çerçevede tanımladı. "Sapkın suçlu"ya verilen ağır cezayı onaylayan *St James's Gazette*, bunu Wilde'ın ahlak konusundaki göreceliğine karşı, "sanatımızı, edebiyatımızı, toplumumuzu ve dünyaya bakışımızı" zehirleyen "Yeni Hoşgörü"ye karşı gerekli bir tokat olarak gördü. Gazete, roman ve resimde üslupların çoğalmasını ve konuya ilişkin deneysel yaklaşımı –yani modernizmi– Wilde'ın sefahatçılığının bir ürünü olarak gördü. Tehlikeliydi, ama kusurlu aşklarından dolayı değil de, erotik zevkleri ile sanat için sanat'ın "dindarca" savunuculuğunu yapmayı birbirine karıştırmasından dolayı... Bu analizi devam ettirirsek, belki daha da korkuncu, bu iki "sapkınlığın" bir aradalığı ve danışıklığının, Wilde'ın bir sanatçı olarak sıradan ölümlülere karşı üstünlük hissetmesine izin veren kibrini temellendirmesine olanak tanımasıydı.

Onu alaşağı eden şeyse, jürinin gözünde Wilde'ın –her ne kadar kendisi bunu kabul etmese de– sanat için sanata en abartılı biçimde sıkıca bağlı görünmesiydi. Nitekim *Dorian Gray'in Portresi*'nin önsözünde açıkça şunları yazar: "Ahlaklı veya ahlaksız kitap diye bir şey yoktur. Kitaplar ya iyi ya da kötü yazılmıştır." Bosie'nin babasına karşı açtığı hakaret davasında bu duruşu mahkeme tutanağında tescillendi. *Westminster Gazette*'nin "sağlıksız eğilimler"

diye adlandırdığı Wilde'ın sanat ve edebiyatta uyguladığı ve övdüğü coşkusu, onun şehitliğinden ayrılamaz. Avangard sanatçıların, özel konularda *laissez-faire*'i buyuran özgürlükçü dürtüleri dışında, makul cinsel davranışla ilgili genel bir konumu yoktu. Bu camiada ne geyler ne lezbiyenler egemendi. Onların –Rimbaud, Verlaine, Proust, Gide– bir listesini yapmak gayet kolaydır ama cinsel davranışları onların kültürel dönemini tanımlamamıştır. Wilde'ın davasında en önemli şey, onun hayat ile edebiyatın birbirinden ayrı olduğuna dair ısrarıydı, ki bu görüş, yaratıcı ruhların yüzyıllar boyunca inandığına doğrudan karşıydı. Halkın ahlakını roman, tiyatro ve şiir aracılığıyla ıslah etmeye çalışmanın sanatta iler tutar bir yanı yoktu ve düpedüz zaman kaybıydı. Wilde kaygı uyandırdı. Ve kindarlık kaygının doğal bir sonucudur.

Sanat için sanatın Fransa'da doğmuş olması, Fransız olacak kadar şanslı olmayanlar için onu daha kabul edilebilir yapmadı. Fakat güçlü modernist şair Yeats'in, Wilde'ın kalıp kendisini itham edenlerle yüzleşmesini istemesi son kertede önemlidir. Yeats özveride bulunmanın Wilde'ın itibarında önemli bir yeri olduğuna inanıyordu: "Ününün yarısını bu karara borçludur." Bu pek inandırıcı değil. Wilde'ın ününün sürmesi, kaçması mümkünken kalıp acı çekmeyi istemesinden ziyade yazılarına dayanır. Ama Yeats bir noktada haklıydı: Wilde'ın tarihinde avangard düşüncenin payı önemliydi. Kabul etmek gerekir ki, Wilde'ın şehitliği birçok şehitlik gibi büyük ölçüde beyhudeydi. Şehitlik ne sanatın özerkliğini ne de sanatçının egemenliğini geliştirdi. Ama Wilde'ın tutarlı estetizmi, bir eksantrik olarak teşhir edilme cesareti, cüretkâr modernist bireyselliklerini yirminci yüzyıla taşıyacak birkaç seçkin ruh için adeta alaycı bir model oldu.

2

UZLAŞMAZLAR VE EMPREZARYOLAR

1900

Oscar Wilde 1900 yılında, yıllardır modernist faaliyetin canlı merkezi olan kentte, eski püskü bir Paris otel odasında öldü. Yüzyılın başında, her biri Salon sanatını protesto eden tuvallerini yirmi yıldır sergilemekte olan İzlenimciler (ilerleyen sayfalarda onlardan bahsedilecek), kendilerinden bile daha yıkıcı ressamlar çıktığına tanık oldu. Georges Méliès deneysel filmlerini gösteriyordu. Auguste Rodin hızla portre büstleri ve iddialı, tartışmalı heykeller yapıyordu, tam da bu zamanlar şöhretin zevkini çıkarmaya başlamıştı. 1896'da Alfred Jarry olağanüstü kaba oyunu *Kral Übü*'yle Absürd Tiyatro'yu başlattı. Ve sadece sekiz yıl önce, 1888'de, Edouard Dujardin, romana benzersiz *monologues intérieures* (iç monologlar) getiren *Les Lauriers sont coupés* (Defne Kesimi) ile kurmacada çığır açmıştı. 1889 Paris Dünya Fuarı için inşa edilen, inşaatı sırasında Georges Seurat tarafından resmedilen ve Robert Delaunay'nin oyunbaz ve karmaşık tablolarında gösterilen modern mühendislik harikası Eyfel Kulesi, şehri gölgede bırakmıştı.

Bu ve diğer skandal yaratan ya da en azından Paris merkezli rahatsız edici kültürel olaylar, saygın sanatın surlarına yönelik büyük saldırılar olarak görüldü. Bu dönem, kusursuz modernist Claude

Debussy için, dar kafalı burjuva sürü zihniyetine karşı artık bayatlamış hakareti tekrarlamak ve "sanatın kitlelere hiçbir faydası yoktur" iddiasını öne sürmek için doğru bir an gibi göründü. Wilde ise, kışkırtmak için çok çalıştığı bu sahneyi, kültür kargaşası sırasında terk etmişti.

Fransa, 1894 yılı sonunda, ülkenin ezeli düşmanı Almanlara hassas bilgileri satmaktan hüküm giyen Yahudi kökenli seçkin asker Yüzbaşı Alfred Dreyfus Davası'yla karışmıştı. Bu olay çok basit bir casusluk davasının ötesine geçip ülkeyi bölen bir *meseleye* dönüştü. Olay, Fransa'nın 1870'lerin başından beri şekillenen son tecessümü Üçüncü Cumhuriyeti'ni hâlâ kabul etmekte direnen hoşnutsuz monarşistleri, Yahudilerden nefret etmeyi siyasi bir oyuna çeviren çağdaş Yahudi düşmanlarını ve Fransız ordusunun onuru adına Dreyfus'ün mahkûm edilmesi için çalışan ilkeli inananları bir araya getirdi.

Dreyfus'ü destekleyen grubun çoğu cumhuriyete inananlardan oluşuyordu ve sanatçılardan, yazarlardan ve aydınlardan etkileyici bir destek kazandı. Fransız Gerçekçi romancılar okulunun önde gelen ismi ve Dreyfusçülerin tartışmasız lideri Emile Zola, kararı tersine çevirmek için meşhur temyizi başlattı. Zola'nın daha sonra doğru olduğu ortaya çıkan argümanına göre, Dreyfus'e komplo kurulmuştu ve suçlayıcı kanıtlar sahteydi. Bu konuyla ilgili olarak aileler bölünmüş, dostluklar bozulmuştu. Salon sanatı nefretini paylaşan modernistler kendilerini taban tabana zıt kamplarda buldu: Edgar Degas öfkeli bir Dreyfus karşıtıydı, duygusal Claude Monet ise diğer taraftaydı. Ama gerçek bir çöküş tehlikesiyle karşı karşıya olan Üçüncü Cumhuriyet kurtulmuştu. 1906'da Dreyfus, hakkı geri verilerek göreve alındı ve terfi etti.

* * *

Bu dönemin çatışmadan ibaret olduğu söylenemez. 1900'de Paris'te dünya fuarları mevsimi yaşanıyordu; şehir öncekilerden daha görkemli bir sanat ve sanayi sergisine ev sahipliği yapıyordu. Bu *Exposition Universelle*'in (Dünya Fuarı) ilginç bir özelliği *Exposition*

Décennale'di (Onuncu Yıl Sergisi); 1890'larda üretilen ve katılımcı illerin jürileri tarafından seçilen resim ve heykeller bir araya getirilmişti. Bu da hoşgörülü bir eklektizm örneği oluşturdu. İzlenimciler arasında saygın bir yeri olan, Cézanne'ın öğrencisi olmaktan gurur duyduğunu söylediği yaşlı Camille Pissarro, fuarın nefret uyandıracağına yönelik tahminini kendisi de ressam olan oğlu Lucien'e kızgınlıkla söylemişti: "hilkat garibesi – bir pazaryeri, bir gazino." Fakat kalabalık ve estetik olarak tutarsız olmakla birlikte, heykeltıraş ve ressamların son çalışmalarının kapsamlı ve tam olarak incelendiği bu aşırı kalabalık fuar, uluslararası bir dizi yıkıcı figüre de yer vermişti; heykeltıraşlar arasında Rodin, Matisse, Maillol; ressamlar arasında Renoir, Degas, Corinth, Munch, Balla, Vlaminck, Ensor, Vuillard, Nolde vardı. Bir bütün olarak sergi, sanatsal ve siyasi gerekçelerle eleştirileri üzerine çekti, ama en azından modernist kampın üyeleri olarak tanımlanan sanatçıların parlamasına sınırlı da olsa bir şans verdi. Gauguin, Cézanne ve genç Picasso gibi aşırı muhalifler bile birkaç tuvaliyle fuarda yer aldı.

Gelgelelim Onuncu Yıl Sergisi, modernistler ile egemen kurumlar arasında sağlam bir barış anlaşmasından ziyade, bir ateşkes ya da seçicilerin rastlantısal beğenilerinin bir sonucuydu. 1890'ların ortasında Paris'te patlak veren *L'Affaire Caillebotte* (Caillebotte Vakası) yeraltındaki birbirine düşman ters akıntıları kamusal alanda dışa vurdu. Gayrimenkul ve tekstil alanında yaratılan bir servetin varisi, İzlenimci dokunuşlarıyla önemli bir gerçekçi ressam olan Gustave Caillebotte 1894'te öldü ve büyük ölçüde –hepsi de İzlenimci olan– arkadaşlarından satın aldığı görkemli resim koleksiyonunu devlete bıraktı. Düşmandan ne beklenmesi gerektiğinin gayet farkında olarak, vasiyetinde mirasının bir depoda gizlenmesini ya da bir taşra müzesine konulmasını açıkça yasakladı. Bağışladığı tabloların ilk olarak, yaşayan sanatçıların işlerine adanmış bir Paris müzesi olan Musée du Luxembourg'da toplu halde gösterilmesini ve daha sonra Louvre'a transfer edilmesini özellikle belirtti. Caillebotte'un sahip olduğu tablo ve pastel resimleri beş Cézanne, dört Manet, sekiz Renoir, yedi Degas, on altı Monet, dokuz Sisley ve on sekiz Pissarro içeriyordu.

Beaux-Arts'ın belli başlı önderlerinin tepkisi şiddetli oldu: Sonraki iki yıl içinde Luxembourg'la görüşmeler ilerledikçe, akademik sanatı savunmak üzere safları sıklaştırdılar. Resimleri Salon'da en iyi ödülleri alan ve uzmanlar tarafından satın alınan kusursuz bir akademisyen olan yetmişli yaşlarının başındaki yaşlı Jean-Léon Gérôme, Caillebotte'un seçtiği sanatın "ülkenin sonu" anlamına geldiğini öne sürdü. "Büyük bir ahlaki düşkünlük" semptomu olan bu tür "tezek"leri yapanların, anarşistler ve deliler olduğunu söyledi. 1897 yılında Caillebotte'un mirasından seçilen kırk tablo nihayet bir uzlaşmayla Luxembourg'da sergilendi. Senatör Hervé de Saisy, Senato'da söz alarak bu kararı kınadı. Sağlıksız ve yozlaşmış sanatın Luxembourg'un değerli koleksiyonlarını kirlettiğini dile getirdi. Geriye dönüp bakıldığında, bunlar İzlenimciliğin karşı konulmaz yürüyüşünü raydan çıkarmaya yeltenen gericilerin umutsuz sesleri gibi gelir. Ama yalnızca bu sesleri esas almak, tarihi galiplerin zafer tebliğlerinden yola çıkarak yazmaktır. O dönemlerde modernizm henüz zafer kazanmamıştı, sunduğu iç özgürlükse sanatseverler, alıcılar ve halk arasında tam olarak açıkça paylaşılmaktan çok uzaktı.

YENİ BİR GÖRME BİÇİMİ

1

İzlenimciliğin birikme aşamasında olan gücünü kavramak için en iyisi başından başlamaktır. Nisan 1874'te, koleksiyoncular için henüz tanıdık bir isim olmayan Claude Monet, Paris'te kalabalık bir grup sergisinde, aynı düşüncede olan yirmi dokuz akademi-karşıtı ressama katıldı. Karışık yorumlar aldılar; kayıtsız olanlar daha çok akılda kalmıştı, çünkü gülünç derecede duygusuz olmaları gelecek nesillerin dikkatini çekmişti. Okuduğumuza göre, sergi açanlar yeteneksizdi, resmin temel kurallarını ihlal etmişlerdi, naif tuvalleri bir çocuk için sevimli ama bir yetişkin için baygınlık verici, iğrenç ve uçarı olabilecek karalamalarla doluydu. Mamafih tuvallerden biri, iki yıl önce resmedilen Monet'nin *İzlenim, Gündoğumu* isimli tablosu, bir bakıma uydurma bir ölümsüzlük elde etmişti. Daha sonra sanat

tarihçileri ve eleştirmenler bu tabloya takılı kalmış ve iddialara göre, on dokuzuncu yüzyılda avangard sanatçıların en önemli buluşmasına bu tablonun ismi verilmişti. İzlenimci tablolar giriş salonlarını domine etti, modernizm sarayını güzel ve günümüzde korkunç bir şekilde pahalı resimlerle doldurdu

Gerçekte, "İzlenimci" ve "İzlenimcilik" etiketleri kolektif bir isim olarak ortaya çıktı; Monet'nin çalışmalarına ek olarak, en ilginç meslektaşları Pissarro, Sisley, Renoir, Degas, Berthe Morisot, genç Cézanne ve onlardan biraz daha yaşlı büyük sanatçı Manet gibi



Gustave Caillebotte (1848-1894), *Paris, Yağmurlu Bir Gün* (1877). Bu büyük yağlıboya muhtemelen onun en ünlü tablosudur.

sanatçılar dahildi. Gerçi Manet sergiye katılmayı reddetmişti ama katılanların hepsi tuvallerine hayrandı. Bu düzeltme, itibarı ait olduğu yere iade etmektir ve çağdaş eleştirmenlerin bu açılışla birlikte resimde çığır açan bir yaklaşımla karşı karşıya olduklarını fark etme kabiliyetlerinin altını çizer. 1876 yılında bu yaklaşıma "Yeni Resim Sanatı" ismini veren Edmond Duranty'dir (hatırlayalım, Louvre'u yakmak isteyen yazar). "Yeni Resim Sanatı" bir üsluptu ve bununla birlikte üsluptan fazla bir şeydi: Yeni bir görme biçimiydi.



Gustave Caillebotte, *Otoportre* (1892). Yarı-İzlenimci büyük yeteneğin nadir otoportrelerinden.

Yeni resim sanatı tabii ki tamamen yeni değildi. Eserlerini Fransız sanatçıların zamanla takdir ettiği iki İngiliz usta John Constable ve J. M. W. Turner, zaten yüzyılın başlarında açık havada resim yapmış; yağmuru, bulutları ve güneşli sahneleri duyarlılıkları içinde harika bir şekilde yakalamaya çalışmışlardı. Yine genç Monet, Barbizon Okulu peyzaj sanatçılarını, özellikle Constant Troyon, Théodore Rousseau ve Charles-François Daubigny'yi doğanın gerçek öğrencileri olarak heyecanla övmüş, bu iltifata Jean-Baptiste Camille Corot'yu da dahil etmişti.

Güçlü, katı gerçekçiliğiyle Gustave Courbet ve ışık saçan liman sahnelerinde uzmanlaşmış, içkiciliği yüzünden kariyeri epeyce zarar görmüş Hollandalı erken dönem İzlenimci sanatçı Johan Barthold Jongkind gibi ressamların İzlenimcilere öğreteceği çok şey vardı. İzlenimciler bu atalarını asla inkâr etmedi ama şunu da iyi biliyorlardı ki bu ressamların, sıradışı deneylerini bilinmedik seviyelere çekmiş ve konumlarını bir hareket olarak güçlendirerek resim sanatını gerçekten de yenilemişlerdi. Zira tekrar tekrar şahit olacağımız gibi, modernist devrimler nadir olarak ani, tamamen öngörülemez atılımlar halinde gelişmiş, ama daha çok, keşfedilmemiş toprakların adım adım fethi şeklinde ilerlemiştir.

Bu tarihî 1874 sergisini organize eden sanatçılar, serginin önemini sezmiş olmalı. Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs vb gibi resmî tüzel kişilikleri vardı ve masrafları paylaşıp kâr elde etme umudu taşıyorlardı. 15 Mayıs'ta sergi bittikten sonra, giderler büyük ölçüde kârı aştı ve topluluk ihtiyatlı davranıp kendini feshetti. Monet'nin *Gün Doğumu* tablosunu 1000 frank gibi bir fiyat etiketiyle satamaması şaşırtıcı değildi. Monet'nin liman tablosu, arkadaşlarının çoğunda olduğu üzere, yaygın estetik algıdan, hatta sofistike beğenileri olanlardan da kolayca alıcı bulamayacak kadar uzak ve yabancı bir sözdağarcığına sahipti. Cézanne'dan örnek vermek gerekirse, ilk ciddi koleksiyoncuları meteliksiz sanat malzemesi tüccarı, sanat erbabı taşralı doktor, orta seviyede gümrük memuru gibi acayip tiplerdi. Parası olanların bu sanatçıları keşfetmesine daha

yirmi otuz yıl vardı ve bu sergi kapılarını açtığında, böyle bir şeyin gerçekleşeceğini öngörmek mümkün değildi.

* * *

Monet'nin *Gün Doğumu*, seher vakti puslu bir Le Havre Limanı tasviridir. Su gri renktedir, açık tonlar ve siyah fırça darbeleriyle lekelidir, ortadaki simsiyah iki küçük tekne resme hâkim olmuştur, orta mesafedeki binalar ve karanlığın geri çekilen perdesinden vinçler baş gösterir, ufukta hâlâ aşağıda olan, suda turuncu halkalarıyla belirsiz karalamalar halinde yansıyan güneş ve sabah geceyi geriye itince ortaya çıkan ebruli gökyüzü görünür. Tüm bu unsurlar gerçekten bir izlenim (impression) hem de hayli başarılı bir izlenim oluşturur ve bununla beraber olduğundan daha fazla rastlantısal bir tablo gibi görünür. Yeni resim sanatının karakteristik bir örneği olarak ne öykü anlatır ne ders verir. İzleyicilerini daha dindar, daha ahlaklı, daha vatansever ve söz konusu ise, cinsel olarak daha uyarılmış yapmayı amaçlamaz. Diğer İzlenimciler gibi, Monet de açık havada uçup giden anı resmetmişti.

Ayrıca kendisi kesinlikle isteyerek, şiddetle, günceldi. İzlenimci ressamlar Baudelaire'in etkili gündemini uygulayarak tüm dikkatlerini, yaşadıkları ve etkilendikleri şimdiye verdiler. Tarihsel tablolara gelince, bu epeyce el üstünde tutulan ve Salon'da madalyaya değer görülen bu tür, yıkıcı takımını zerre kadar ilgilendirmiyordu. 1868 yılında, Monet'nin öğretmeni ve ilham kaynağı olan ilk İzlenimci ressam Eugène Boudin, bir arkadaşına, sanatçıların bulundukları anla uyum içinde olma zamanının geldiğini yazmıştı. Kişinin kendi döneminden insanların resmini yapmasının, diyordu, "yolu açılıyor; bir dizi genç ressam ve aralarına başressam olarak koyabileceğim Monet bunun bugüne dek çok ihmal edilmiş bir konu olduğunu fark etti." Kendinden şüpheci, ama tutarlı bir mütevazı küçük plaj sahneleri vakanüvisi olan Boudin, çoğu modernistin hayal edebileceğinden de öte bir başarı yakalayacak avangard bir program duyuruyordu.

İzlenimcilerin içe dönük tutumunun nesnel bir karşılığı vardı: Seçtikleri, doğa, şehir manzarası, portreler gibi konular açıkça fark

edilebilirdi ama şaşırtıcı ya da pitoresk değildiler ve pekâlâ değiştirilebilirdiler. Resimleri resimdi, daha fazlası değil; enerjik, çarpıcı, görünür fırça darbeleriyle dikkati kendilerine yönelten taşkın renkli resimlerdi. Çabucak, çalakalem yapılmış gibi görünüyorlardı; İzlenimci tuvallere getirilen yaygın eleştiri, yaratıcılarının bu tabloları bitirme zahmetine girmemiş olmasıydı. Bu anlaşılabilir, ciddi bir yanlış okumaydı: İzlenimci tablolar iç dünyayı naklediyordu. Re-



Claude Monet (1840-1926), *İzlenim, Gündoğumu* (1872). Le Havre Limanı'nın bu ünlü tasviri İzlenimciliğe ismini vererek yaygın bir itibar kazanmıştır.

noir'ın, tablolarını kalbiyle mi yoksa beyniyle mi yaptığına yönelik soruya verdiği ünlü cevabı şöyleydi: "*Non, mes couilles* – hayalarımla." Sanatın kökeninin erotik olduğu kendisi için aleni olan Freud bu ifadeyi bilseydi çok memnun olurdu.

Özünde, akademik resmin kanunlarını keyifle ihlal eden İzlenimcilerin üretken bencillikleri, zamanın birçok sanatseverinde huzursuzluk ve kandırılmışlık hissettirdi. Kusursuz bir finiş görmeye alışmışlardı: Epey ödüllü ve pahalı Meissoniers'de olduğu gibi, bir subay üniformasının her düğmesinin doğru tasvir edilmesini, daha ucuz olmayan Cabanels'de olduğu gibi, antik dönem ya da Şark görüntülerinde her çıplağın şehvetli ve fantezileri kışkırtıcı, erotizm yüklü olmasını bekliyorlardı. Duvarlarına asacakları tablolarda güçlü kuvvetli köylüler, onları güldüren anekdotlar, büyük savaş sahneleri, düşüncelerini yüksek şeylere yönelten İsa ya da Meryem'in saygın portrelerini istiyorlardı. Ama İzlenimciler onlara eskizin ötesine geçmeyen sıradan bir tarife sundu. Muhtemelen serginin yorum yapmaya değmediğini düşünen yetki sahibi galeri ziyaretçileri olmuştu. 1877 yılında Harper & Brothers, Fransa'yla ilgili oldukça büyük bir bölüm ayıran ama Monet ve arkadaşları hakkında tek bir kelime sarf etmeyen S. G. W. Benjamin'in bol resimli *Contemporary Art in Europe*'unu yayımladı.

Bu sessizlik, istemeyerek de olsa, İzlenimci sanatın, kendi zamanına yaptığı devrimci etkiye anlamlı bir övgüdür; bu etki ki günümüzde bu sanatın ne kadar tanıdık, hatta zararsız göründüğünü hesaba katınca, takdir etmek için tarihsel bir hayalgücü deneyimi gerektirir.[10] Ne anlamlıdır ki çağdaşları bu sanatçılara siyasi bir hava vererek onları Üçüncü Cumhuriyet'lerine alışmaya çalışan Fransızlara musallat olan endişeyle bağlatılandırdı. Monet ve Renoir'ın tamamen İzlenimci bir üslup geliştirdiği 1868 ile ilk "Bağımsız" serginin açıldı-

10 Renato Poggioli, avangard üzerine yaptığı güvenilir çalışmada "İzlenimcilik, kendi halinde dingin esinlenmesi ve çalışmalarının iddiasız bütünlüğüyle, gerçekten avangard bir hareket olarak kabul edilmelidir; modern sanat tarihinin belki de ilk tutarlı, organik ve bilinçli avangard hareketidir," diye doğru bir tespitte bulundu.

ğı 1874 yılları arasında (1886 yılına kadar yedi sergi daha açılacaktı) ülkenin bir dizi aşağılayıcı ve kanlı darbeye maruz kaldığını hatırlayalım: 1870 sonbaharında Prusya'ya karşı onur kırıcı bir savaş; 1871 baharında acımasız ve kanlı iç savaş – Paris üzerinde yoğunlaşmak üzere, kötü niyetli galip tarafından Fransa'ya dayatılmak istenen barış antlaşmasına boyun eğmeyi reddeden "isyancı güçler"e karşı acımasız hükümet birlikleri tarafından başlatılmıştı.

Ve endişe verici bir zaman süresi boyunca hiçbir istikrar yoktu. 1874 yılında, Fransa artık bir imparatorluk değildi ve henüz güvenli bir cumhuriyet de olmamıştı. O yıllarda, hemen hemen her şey siyasi olarak yorumlanabiliyordu; diğerleri tarafından Fransa'yı uzlaşmaz kamplara bölen kanlı drama İzlenimciler de dahil olmuştu. Bazı yorumcular birbirine gevşek bir biçimde bağlı olan bu ressamlara "İzlenimci" yerine "uzlaşmaz" etiketini koyarak onları radikallerle ilişkilendirdi. 1876 yılında *Le Moniteur Universel*'de anonim bir gazeteci, "Sanatta uzlaşmazlık siyasetteki uzlaşmazlıkla el ele gidiyor ve bunda şaşılacak birşey yok," diye ithamda bulundu. Muhafazakârlar ve onun gibi olan diğerleri için, bu sanatsal yıkıcılık siyasi yıkıcılığın ikizi ya da en azından yakın hısımıydı. Muhalifleri için modernizm, tek kelimeyle, tehlikeliydi.

Aslında İzlenimcilerin siyasi inançları anarşizmden liberalizme ve gericiliğe kadar çeşitlilik gösteriyordu. Ancak şu doğruydu; sanatlarında kendi öznellikleri hakkında nesnel olmaya çalışıyorlardı ve bu tutum da, sanatçının iç dünyasının hiçbir rol oynamadığını savunan o geleneksel akademik ideallerle bağdaşmıyordu. İzlenimciler otantik modernistler adını kesinlikle hak eder. 1878 yılında, eleştirmenler arasında belki de İzlenimcilerin en aktif destekçisi olan Théodore Duret, bu sanatçıların özlerini en derin bireyciliğin dışavurumu olarak tanımladığı *Les Peintres impressionistes* isimli kitapçıkta bunu zekice ifade etti. Onların her manzara resmi, natürmortlar ya da bu tür sahnelerin her biri, akademilerde ve stüdyolarda öğretilen sanatın kabul edilen ilkelerini hiçe sayarak, dış uyaranlara verdikleri tepkileri belgelemiştir.

İzlenimciler genelde dürtü ve amaçlarını[11] pek açık bir şekilde ifade etmese de, mektuplarından veya görüşmelerden toplanan birkaç yorumdan, kendilerini bireyciler olarak, yeni, son derece kişisel bir ideale sahip sanatçılar olarak gördükleri söylenebilir. Böylece, 1868'in Eylül ayı başlarında Boudin, o pek rağbette olmayan tarzda resmettiği doğaya öykünen dış mekân resimlerini savundu ve şiddetli itirazlara şöyle yanıt verdi: "Kendi küçük yolumu, ne kadar ayak basılmamış olsa da, daha emin ve sıkı adımlarla yürümekte kararlıyım." Hemen hemen aynı günlerde, ressam olarak umutsuzca başarısız ve kelimenin tam anlamıyla açlık sınırında olan Boudin'in arkadaşı Monet de, aynı kanaatte olduğunu dile getirdi. Dostu İzlenimci Frédéric Bazille'e, dikkat dağıtıcı tüm yanlarıyla birlikte başkentten uzak olduğu için memnun olduğu taşradan yazdığı mektubunda, abartılı bir şekilde şu soruyu sordu: "Sence doğayla baş başa kalmak daha iyi değil mi? İnsan, Paris'te güçlü kalmak için, gördükleri ve duyduklarıyla çok meşgul olmak zorunda; burada yaptıklarım en azından hiç kimseye benzememe erdemine sahip olacaktır, çünkü sadece kendi deneyimlediklerimin bir ifadesidir." *Burada yaptıklarım en azından hiç kimseye benzememe erdemine sahip olacaktır.* Bu bir bağımsızlık, sanatsal özerklik ve eşsizlik beyanıdır, ki hatırlarsak Flaubert, Baudelaire'e, benzersizliğin en önemli nitelik olduğunu söylemişti.

2

Bu "en önemli nitelik", Fransa'yla sınırlı değildi. Muhtemelen Britanya'nın en ünlü ressamı Sir John Everett Millais, Bart., 1896 yılında ölmeden kısa bir süre önce, yarım asırdır resim yapmanın verdiği bilgelikle resmederek, bu niteliği en vurgulayıcı şekilde yansıtmıştır. 1848 yılında, hâlâ eskisi gibi olan Mr. Millais, iki yakın arkadaşı Dante Gabriel Rossetti ve William Holman Hunt ile birlikte,

11 Söylemek gerekir ki bazıları ilginç bile değildi. Renoir'ın "Bana resmin objektif ya da sübjektif olup olmadığını sormayın. Umurumda bile değil," dediği aktarılmıştır.



Berthe Morisot (1841-1895), *Balkonda* (1871-72). Bazen çağdaşı İzlenimciler küçük görse de, Morisot yetenekli ve çokyönlü bir sanatçıydı.

Londra'daki Kraliyet Sanat Akademisi'nde öğrenci olan diğer dört genç sanatçıyı da yanlarına alarak, Pre-Raphaelite Brotherhood'u (Ön-Raffaellocu Kardeşlik) kurdu. Önce tanıtımını biraz gizemli bir şekilde "P.R.B" kısaltmasıyla yapan grup, İngiliz sanatını akademik eğitimin boğuculuğu ve monotonluğundan kurtarıp saflık ve canlılığına kavuşturmak için ant içti. Londra'da, Viyana'da ya da Düsseldorf'ta olsun sanat akademilerinden düpedüz nefret etmek, modernist resim tarihi boyunca anamotif olarak vardı. İsyancılar sanat akademilerini yetenek ve gerçek duygu düşmanı olarak ifşa etmişti. Ön-Raffaellocunun istediği sanatsal doğruluk, tüm tuval üzerinde doğanın özgün renklerinin tanınmasını sağlamak ve buna ek olarak,

biraz paradoksal biçimde, sanat tarihinde epey gerilere giderek dürüst resme ulaşmak yoluyla kendi yaşadıkları zamanın ruhuna ulaşmaktı. Dürüst resim olarak adlandırdıkları, Ruskin'in tesirli tabiriyle, "yavan şıklıklar"la feci şekilde bir kenara atılmıştı; Ruskin başka bir yerde bu yavan şıklığı Raffaello'nun açık ve tatsız zehri olarak adlandırmıştı.

Millais, çağdaş İngiliz sanatını övmeye ciddi bir uyarıyla katıldı: "Etrafımızdaki İngiliz okulunun değerini yükselten parlak, yetenekli gençlerin sayısına bakıp kendimizi tebrik ederken unutmamalıyız ki, ancak kavrayış ve anlatımlarında ısrarla *bireysel* oldukları zaman ilk sıralarda yer almayı ümit edebilirler." Vurgu Millais'ye ait. P.R.B.'u takip eden avangard kümelerde olduğu gibi –işin doğrusu, İzlenimcilere çok benzer şekilde–, Ön-Raffaellocular da değer verdikleri üzerinden değil de nefret ettikleri üzerinden birleştiler. Resimlerinde büyük ölçüde kolektif etkinin görülmesine ve birçok Ön-Raffaellocu başyapıt gibi, eserleri geniş çapta Britanya müzelerinde yer bulmasına rağmen, P.R.B'un birçok yetenekli üyesi, fırçalarıyla kendi yollarında gitmek üzere, kısa sürede dağıldı. Millais'a, bir zamanların o kendini iyi ifade eden isyancısına gelince, birçok modernist gibi, dışlanmışlık statüsünden yoruldu; toplum için bir süs haline gelip, Kraliyet Akademisi Başkanı ve baronet oldu. Bu, modern burjuva toplumunun soğurma kapasitesinin bir göstergesiydi.

* * *

İsyancıların cephelerini değiştirmelerinin tek nedeni yorgunluk değildi. Yeni olanın patron ve müşteriler tarafından gittikçe kabul edilmesi de isyankâr enerjinin tükenmesinde rol oynamış olabilirdi; bu tür bir kucaklanma, modernistler için, engel veya sansür gibi boğucu olabilirdi. Ama yirminci yüzyılda varlığını sürdüren İzlenimcilerin başına bu gelmedi. 1926 yılında seksen altı yaşındayken ölen arketip İzlenimci Monet, son yıllarında daha da cesurdu ve onu deneylere sürükleyen, görme bozukluğu değildi. En son yaptığı manzaralar, nilüferler, söğüt ağaçları ve Giverny mülkündeki Japon köprüsü, güçlü fırça hareketleriyle, karşısındaki karmaşık manzarayla yoğun bir



Paul Cézanne (1839-1906), *Saint-Victoire Dağı* (1885–1887). Cézanne'ın gözde peyzaj çalışmalarından biri.

şekilde özdeşleşmesiyle neredeyse soyuttur. Gelgelelim yine de doğayla bağlantısını muhafaza eder; bu resimler dış dünyayı ustası Manet'nin eğitimli, ateşli algısı üzerinden göstermektedir.

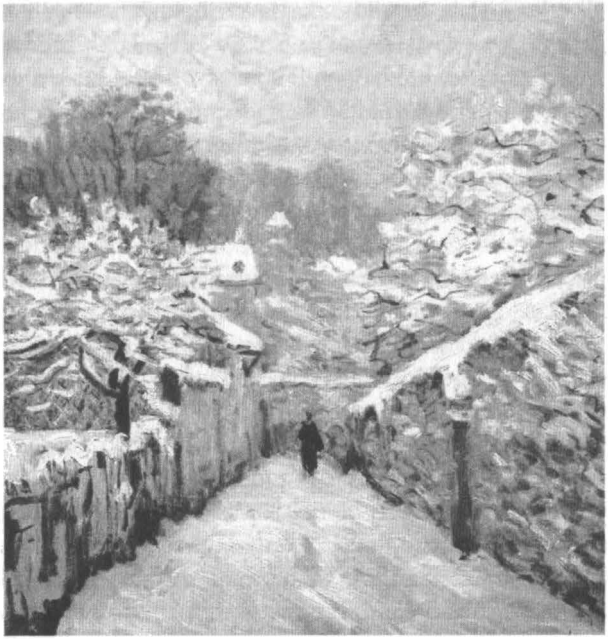
Zaman geçtikçe İzlenimci radikalliğin keskin hatları eğitimli halk için bulanıklaştı ve İzlenimcilik gevşek bir genelleme haline geldi. Yeni ressamlar arasında ayrılıklar ve kavgalar, esas olarak uzmanların ilgi konusu olarak kaldı. Manet'nin bağımsızlarla sergi açmayı devamlı reddetmesi, Degas'nın eşsiz klasisizmi, Seurat'nın bilimsel renk teorisi çalışması, Cézanne'ın doğanın neredeyse otistik yeniden yorumu, hepsi tek bir aile içine asimile edilebilirdi; bu kişiler eserlerine bakmanın keyif verdiği ve birbirlerinden ayırmanın zor bir iş olduğu enfes, renkli sanatçılardı. 1892 yılında İngiliz eleştirmen Charles W. Furse, okurlarını uyararak şöyle yazdı: "Muhtemelen İzlenimcilik tabirine aşinasınız. Günün sanat jargonunda çok rastlanan bir tabir, ayrıca kendine özgü bir avantajı var, çünkü sadece bir cümleyle, çoğu insan için tamamen anlaşılır ve dolayısıyla yüksek kültürü akla getirir." Şüphesiz, sanat konuşmalarının muğlaklıklarını abartıyordu ama çok da fazla değil.

İzlenimci sanata erişilebilirlik modern iletişimdeki buluşlarla gelişti. Sayısız ve ucuz çoğaltım, nispeten daha sadık renkler, duvarlarını süslemek isteyen binlerce kişinin bu tuvallere kolayca erişmesini sağladı; bu tüketicilerin bazıları, genellikle gençler, orijinallerini satın almaya gücü yeten koleksiyoncular oldu. Daha da kötüsü, uluslararası *juste milieu*[12] olarak bilinen bir dizi şık ve etkili ressam, İzlenimciliğin prestijini onun cesur yeniliklerini yumuşatarak sahiplendi. "Güzel" veya "şirin" gibi sevgi sıfatlarının İzlenimcilerin bireyselliğini azaltması ve çetin, dürüst öznelciliklerini değersizleştirmesi boşuna değil.[13]

Bu arada, İzlenimciler için mali fırsatlar da oluşmaya başlamıştı. Ama İzlenimci dostlarının Monet'yle eşit düzeyde olduğunu düşündüğü Sisley için durum pek iç açıcı değildi: 1899 yılında ölümüne kadar devamlı mali güçlük içindeydi, yaptığı en iyi manzara resimlerinden bazılarını genellikle 1000 franga ya da daha az fiyata satmak zorunda kaldı. Pissarro için de durum aynıydı, yıllar boyunca sanatıyla mütevazı bir şekilde geçindi. Yıllar geçtikçe tablolarının fiyatı olağanüstü artan Monet oldu. Genç bir ressam olarak, bazen diğer birkaç ressam arkadaşı gibi, duygusal bir yazara has fakir ama mutlu bir *bohème yaşantının* ihtiyaçlarını karşılamaya yetecek düzeyde yoksul olduğu zamanlar olmuştu, hatta hatta, 1868'de gönülsüz bir intihar girişiminde bulunduğu bile iddia edilir. Ama bu kasvetli durum çok sürmedi. Aynı yıl 800 frank karşılığında bir resim sattı. 1879 yılında bir profesyonel, doktor, avukat ve bir yüksek devlet memuru için rekor kabul edilebilecek miktarı, yılda 12.000 frank kazandı.

12 "Orta yol" ya da "tam ortası", aşırı uçlar arasında bir denge bulmaya çalışan orta yolcu anlamında. Sanatta olduğu kadar siyasette de geçerlidir. (ç.n.)

13 İzlenimcilerin sözde yavanlığına yönelik en küçümseyici eleştirilerinden bazıları rakip modernistler tarafından yapılanlardı. İşte, Seurat'dan sonra Neo-İzlenimciler arasında en ünlüsü (politik olarak en radikal) Paul Signac'ın, 1887 yılında Sisley'in bir satışına dair yorumu: "Halk ve alıcılar kesinlikle ikinci ve üçüncü sınıf sanatçıları kapışıyor. Sisley nedir? İnsanların Haussmann Bulvarı'ndaki 4.800 frank değerinde dairelerinin oturma odalarını süslemek için almak üzere mücadele edeceği bir orta sınıf mensubu, şirinleştirilmiş Monet..."



Alfred Sisley (1839-1899), *Louveciennes'de Kar* (1878). Sanat eleştirmeni Robert Hughes'un yerinde bir tabirle "keyif manzarası" olarak adlandırdığı hoş bir İzlenimci temsil.

1880'lerin başında gelirini üç katına çıkardı ve 1895 yılında 200.000 franktan daha fazla kazanarak ekonomik açıdan üst katmana ulaştı. Pek çok Avrupalının materyalist ve kültürsüz olarak kötülediği Amerikalılar, yani barbarlar, onu milyoner yaptı.

Ama İzlenimciliğin başarılı bir şekilde hızla ilerleyen tarihinin bu özeti, muhafazakâr zevklerin gücüne ve sebatına haksızlıktır. Eski ustalar ya da akademi yanlısı çağdaşların pazardaki yeri İzlenimci dalgalanmada yitip gitmedi. Mary Cassatt'ın arkadaşı Louisine Havemeyer, Manet ve Monet satın alırken, Amerikan şeker piyasasının içinde olan kocası Henry, bizzat Rembrandt tarafından yapılan Rembrandt'lar alıyordu. İmparatorluk Almanyası'nın en zengin iki

görkemli erkeği olan, her ikisi de II. Wilhelm'le yakın ilişkisi olan Yahudiler, *Kaiserjuden* [Kayzer'in Yahudileri] olarak bilinen James Simon ve Eduard Arnhold, önemli koleksiyonculardı. Arnhold daha güvenli olan geleneksel sanattan sonra Renoir ve Cézanne konusunda, Simon ise İtalyan Rönesans ressamları üzerine uzmanlaşmıştı.

On dokuzuncu yüzyılın geç döneminin en yılmaz sanatseverleri el altındaki gelirlerini Salon yıldızlarına harcıyorlardı. William T. Walter, onu destekleyen dostu Baltimore milyonerleriyle birlikte, Barbizon tuvallerinin aralarında olduğu, Gérômes ve onun gibi estetik açıdan doğru bir yerde duran benzeri ustaların öne çıktığı etkileyici bir koleksiyonu bir araya getirdi. En fazla parayı, beyaz bir ata binen sert görünümlü Napoléon'u betimleyen 1814 tarihli Meissonier'ye ait bir tabloya ödedi: 128.000 frank. Bazı uygar ve duyarlı sanatseverler, izlenimcilerin görünümündeki kaygısız kendiliğindenlikle ilgili çekincelerini korudular. İzlenimcileri "kesinlikle ilginç" olarak değerlendiren Henry James, "İzlenimci uygulamaların gizli tehlikelerine" karşı uyardı ve onları, eleştirel bir tutumla, "Uzlaşmazlar" olarak nitelendirdi. Ve bu modernist kışkırtıcılar birçoğu için Uzlaşmazlar olarak kaldı.

PEDAGOGLAR OLARAK ARACILAR

1

İsyankârlıklarıyla gurur duymalarına rağmen, uzlaşmaz olsun ya da olmasın en yalnız modernistler bile asla yalnız değildi. Müttefikleri diğer isyancılar da vardı elbette, ama özellikle on dokuzuncu yüzyıldan itibaren, onlar için müttefikleri kadar önemli olan kültürel aracılarla çevriliydiler, ve bu kişiler onların reklamını yapıyor, yeteneklerinden istifade ediyorlardı. Menajerler kemancıları ve sopranoları bir konser salonundan diğerine yönlendiriyor; sanat tacirleri, yani emprezaryolar açgözlü müşterilerini kendi stoklarındaki şu ya da bu saf parça olmadan koleksiyonlarının hiçbir değeri olmadığına ikna etmeye çalışıyor; oyun ve opera yapımcıları seyircilerini muhteşem gösterilerle baştan çıkarıyor; edebiyat ve sanat eleştirmenleri olabildiğince otoriter bir dille yenilikçiler lehine ya da aleyhine konuşu-

yordu. Onlar ve diğer kültür aracıları beğeni oluşumuna müdahale ediyor, kültür piyasasında yeni olan birçok sanat, müzik ve edebiyat severi, eğlencenin ötesine geçip zor, geleneklere uymayan, sofistike işlere değer vermeyi öğrenmeleri için ikna etmeye çalışıyordu.

Elbette yüzyıllar boyunca böyle aracılar olmuştu: On altıncı yüzyılda sanat müzayedeleri, on yedinci yüzyılda emprezaryolar ortaya çıktı. On sekizinci yüzyılda da menajerler besteciler ve sanatçılar için konserler düzenliyor, kitap, resital ve sergiler için de eleştirmenleri ayarlıyordu. Ancak Viktorya döneminde, aracı sınıflar arasında sıradışı bir şekilde yeni zenginlerin ortaya çıkmasıyla, bu bir endüstri haline geldi. Aristokratların ve saygınların bıraktığı komisyonlardan farklı olarak, sanat pazarı dönüşerek neredeyse tanınmayacak bir hale geldi.

* * *

Modernizmin başladığı on dokuzuncu yüzyılın ortalarında bu aracılar, talep oluşturmak ve yönlendirmek için yeterince birikim yapmıştı. 1870 civarında, sadece Paris'te yüzden fazla emprezaryo vardı. Koleksiyonculuk kullanılmaya hazır serbest nakdi öngördüğü için, tarihi olgunlaşan kapitalizmle kaçınılmaz olarak iç içe geçmiştir. Sivil vatandaşların ciddi bir şekilde kültür pazarına angaje olmasıyla sanat eserleri her zamankinden daha fazla meta haline geldi.[14] Bu ticari faaliyet pedagojik bir girişim olabilirdi ve on dokuzuncu yüzyılda da genellikle böyleydi. Adam Smith'in ünlü kapitalizmin görünmez eline –toplum için amaçlanmamış faydalar üreten, kendi çıkarını gözeten tüccarın engellenmeyen (yasal) faaliyetleri– örnek vermek gerekirse, bu durum iyi bir örnek teşkil ediyor. Kültür işadamları, ister piyes, resim sanatı ya da ister şiir kitapları olsun sanatsal ürünler sunuyor ve satıyordu, bu aynı davranışla da, satın alan halkın estetik görgüsünü geliştiriyordu.

14 Çirkin ve şimdi moda "metalaşma" teriminin, satıcı ve alıcı arasındaki işlemlerin karmaşıklığını tam olarak iletmekte başarısız olduğunu söylemek istiyorum. Alıcının estetiğini, ticari olmayan tutkularını fena halde hafife alıyor. Bunun yanı sıra, sanat iki bin yıldır en azından kısmen meta olmuştur.

Bu yardımcılar olmasaydı modernizm muhtemelen, çığın karşı konulamaz büyüyüşüyle beğenilerdeki dönüşümleri zorlayacağı yerde, birkaç varlıklı ve eksantrik heveslinin özel yetki alanında kalırdı. Modernistlerin eseri olan büyük kültürel ayaklanmalar bir bakıma sayının çokluğundan kaynaklanmıştı: Kültürsüzlerin beğenisi zenginler arasında çoğunluk bir grubun satın alma alışkanlıklarını belirlese de, modernist taraftarı bir azınlık, o muazzam arzularını finanse edecek parayı buldukları anda kültürel alanlarda birbiri ardına devrim yapıyor, genelde de bu parayı buluyorlardı.

Aslında ticaretin kültürdeki görünmez eli genel beğeniyi yükseltmekten ziyade sadece eşitledi. Emprezaryolar, kitapçılar, konser yöneticileri genelde hitap ettikleri pazara arzu ettiklerini verme baskısı altındaydı, yoksa onları terbiye edip sindirimi kolay beğeniyi tanımayı ve küçümsemeyi öğretmek zahmetine girmiyorlardı. Yüksek kültür satıcıları çok geçmeden fark ettiler ki eğlenceli işleri elden çıkarmak kompleks, etkili, kısacası iddialı çalışmalara nazaran çok daha kolay. Bu yüzden de birçok girişimci, aşırı duygusallığı duygusal derinlik gibi gösterdi ya da kitsch'i herkesin doğal tercihi gibi sattı. Potansiyel müşterilerinin bir bölümünün estetik anlayışına hâkim olan o malum tembelliğe güveniyorlardı ve bu anlaşılır bir durumdu; müşteriler müziksel veya edebi kompozisyon inceliklerini yeterince bilmeyen ya da bunlara gereken önemi ve ilgiyi veremeyecek kadar yorgun insanlardı.

Ancak konser organizatörlerinin, galeri sahiplerinin ya da müze müdürlerinin hali vakti yerinde sonradan görmelerle karşı karşıya geldiklerinde keyif verme çabasıyla yaptıkları kolay seçimler katıksız bir sinizmden kaynaklanmıyordu. Yapımcı ve tüketici arasındaki komisyoncuların tam olarak avangard beğeniye sahip oldukları söylenemezdi. Zaten onlar da hikâyenin sadece bir parçasıydı, zira modernist protestoların kökleşmesiyle birlikte, toplumda giderek artan izleyici kitle, sanatta ilerici bir eğitim arayışına girişmişti, hatta bu eğitim içine doğdukları klişelerle çeliştiğinde bile – ya da özellikle böyle olduğunda. Böylece kültürel girişimciler öğretmen olarak hiz-



Paul Durand Ruel (1831-1922). İzlenimcilerin on yıllarca en cesur ve en tutarlı satıcısı oldu.

met verebiliyordu; en azından bazen iyi de oluyordu bu. Kapitalistin sıklıkla gözardı edilen bir rolü de eğitimci olmasıdır.

* * *

İki önemli satıcı, New York'ta Knoedler ve Paris'te Durand-Ruel, modernizm tarihindeki karmaşık rollerini belgelerle ortaya koydu. Güvenilir zevklere sahip bir aile şirketi olan Knoedler 1846 yılında kuruldu ve yıllar boyunca genişlemeye devam etti; birçok kez Manhattan'dan başka yerlere, her zamankinden daha gösterişli konaklara taşındı. 1895 yılında firma Paris ve Londra'da şube açtı. Bir anlamda stoklarının kaynağını kabul etmek anlamına geliyordu bu. ABD Temsilciler Meclisi değişen beğenilere yetişmek için çok az çaba

gösteriyordu; düzenli müşterileri haline gelen Amerikan kodamanları –John Jacob Astor, Collis P. Huntington, J. P. Morgan, H. O. Havemeyer, bir multimilyonerler grubu– sürekli olarak muhafazakâr eğilimlerini destekledi. Uzun yıllardır gerçek para eski ustalardaydı, ki bu Knoedler'in uzmanlık alanıydı. 1870 yılında, firma Meissonier için William H. Vanderbilt'ten 16.000 dolar almayı başardı. Raffaello'nun *Madonna*'sı için Andrew Mellon'dan 1 milyon dolardan fazla aldılar. Çağdaş sanat akımını tamamen hafife almıyorlardı, duvarlarında Barbizon Okulu'nun mütevazı, çekici manzaraları ve yaşayan birkaç Amerikalı sanatçının resimleri asılıydı. Amerikalı koleksiyoncular Manet'ler için (Cézanne'dan bahsetmiyorum bile) başka bir yere gitmek zorundaydı.

Bunun için Paul Durand-Ruel'e gitmek zorunda kaldılar. Sanat galerisi 1870'lerin başlarından itibaren bu sanatçılara her bir tuval için 140 ile 500 frank gibi düşük bir miktar ödeyerek İzlenimci işleri topluyor ve makul bir fiyat artışıyla satıyordu. Bu girişimci korsanlar tek seferde oda dolusu resmi satın alıyor ya da gözde bir sanatçının yaptığı tüm eserleri satın almaya girişiyorlardı. 1873 yılında Manet'nin stüdyosuna yaptığı baskın sonucu yirmi üç eserini 35.000 bin franga satın alıp, bu hazinenin her birini 4000 ila 20.000 frank arasında satarak son derece kârlı çıktı. 1881 yılında yaptığı sözleşmeyle Pissarro'nun gelecekte yaptığı her şeyi satın alabilmesi, Durand-Ruel'i modernist ürünlerin asıl tekeli haline getirdi; zamanında sadece 300 franga satılan bir tuval on katına ve daha fazlasına satıldı.

Durand-Ruel geleceğin beğenisini savunan bir spekülatördü. Hayran olduğu ressamlar için "İzlenimciler en güzel koleksiyonlara dahil olmaya layıktır," demişti. Konformist beğenilerin şiddetli bir baskı altında olduğu ama taraftar bulmaya devam ettiği bir dünyada, sanat tüccarlarını her tarafta bulmak mümkündü. Kayda değer olan şu ki, estetik radikalizmine rağmen Durand-Ruel din ve siyaset konularında tutarlı bir muhafazakâr, iyi bir Katolik ve sadık monarşistti; modernistlerin sol cenahtan şaşmadıkları efsanesinin bir yalanlaması daha.

Durand-Ruel özellikle 1870'lerin sonunda mali zorluklar yaşadı ve Fransız modernistlere geçici olarak destek olamadı. Ama sonra durumunu düzeltti ve İzlenimciler de onunla birlikte kurtuldu. 1883 yılında, İzlenimcilerinki de dahil zengin stoklarının bir kısmını Boston'a gönderdi. Daha önce zengin Amerikalılar Durand-Ruel'in Paris'teki galerisine gelmişti ve şimdi de kendisi onlara gidiyordu. 1886'da New York'ta bir şube açtı. Bu zekice ve kârlı bir taşınmaydı. Amerikalı yorumcular Avrupa'dakine benzer bir estetik itirazla yeni resimlerle ilgili kuşkularını dile getirseler de, İzlenimcilikle ilgilenen yeterince Amerikalı sanat meraklısı vardı. Bu devrimin başarıya ulaşmasında satıcıların gücü o kadar da azımsanmamalıdır.

* * *

Sanatta başka bir etkili öğretim kurumu daha vardı; sanatla kurdukları ilişki hem tacirlerden hem yöneticilerden daha belirsiz olan kültür üreticilerini değil de tüketicileri hedef alan eleştirmenler. 1889 yılında Londra çıkışlı *Musical Times and Singing Class Circular* şöyle yazmıştı: "Okuyan halkın belli bir bölümünün akli melekeleri düzene karşı o kadar iradesizdi ki, ya kendileri hakkında bir fikir oluşturamıyorlar ya da bu konuda isteksizdiler. Onlar için yetkili bir kaynaktan gelen herhangi bir beyan ikna edici güce sahip oluyor." Ne yazık ki, çok sayıda cazip kaynak, iddia ettiğinden daha az yetkiyi hak ediyordu.

Özellikle Fransa'da, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında, yeni bir kurum olan yüksek tirajlı gazeteler her zamankinden daha büyük bir okur kitlesine sahip olduğunda, edebiyat gazeteciliği sahası, görüşleri kendilerine ait olmayan satılık kalemler tarafından işgal edilmişti. Yayın yönetmenlerinin emrettiklerini yazıyor ya da haber yaptıkları sanatçılar yazmaları için onlara rüşvet veriyordu. Balzac'ın, 1840'ların Paris'inde geçen romanı *Kayıp Hayaller*'de onları ilkesiz ikinci sınıf yazarlar bataklığı olarak tasviri bir karikatürdür ama çok da abartılı sayılmaz. Bu profesyonel cahiller sadece cahillere sesleniyor ve daha fazla cahil yaratıyordu. Avangard sanatçıların ne parası ne de onları kazanma eğilimi vardı.

Yolsuzluk, avangard sanatçılar için, eleştirmenler arasındaki onulmaz cehalet ya da yetersiz görgüyle kıyaslandığında nispeten küçük bir tehditti. 1891 yılında Henry James, tamamen vasıfsız yazarların çağdaş kurmaca, şiir, müzik veya resim gibi saygıdeğer konuları ağızlarına dolayarak körüklediği edebi gevezeliklerin çoğalmasından hayıflanıyordu. James, sesinin tınısını yükselterek, Viktorya çağında görüş belirten yayınlardaki artış, diye yazıyordu, "ayrım yapmadaki yetersizlik, üslubun yetersizliği, bilgide yetersizlik, düşüncede yetersizlik" anlamına gelen bir "felaketti." Bu biraz karamsar bir değerlendirmeydi. Sonuçta, bu yüzyıl, James de dahil William Hazlitt'ten Bernard Shaw'a öngörülü eleştirmen sıkıntısı çekmemişti hiç.

Bir Fransız sanat eleştirmeni, Théophile Thoré, on yedinci yüzyılın Hollandalı ressamları arasında en önemli ressam olan Jan Vermeer'in keşfine neden oldu; bu hiç de azımsanacak bir şey değildi. Bu gazeteciler son derece başarılı profesyonel bir toplulukla, başyapıtlar yaratmakla kalmayıp oldukça bilgili eleştiriler yazan kişilerle çalışıyorlardı: Theodor Fontane ve Oscar Wilde gibi yazarlar, Hector Berlioz ve Robert Schumann gibi besteciler, Charles Baudelaire ve Théophile Gautier gibi şairler, James McNeill Whistler ve Max Liebermann gibi ressamlar. Her biri, yeni yetenekleri inkâr etmek ya da değişime direnmek bir yana, etkili bir şekilde tam tersi için yazıyordu.

Ama eleştirmenlerin bilgelik ve duygudaşlığı, ne kadar kapsamlı ve canlı olursa olsun, modernist deneylere açık olacaklarının garantisi değildi. En eğitimlisi bile sonuçta bir insandı, birini ya da diğerini ayırt edecek duyarlılıktan yoksun olabilirdi. Hemen her eğitimli Fransız okurun rehber edindiği, edebiyat eleştirmenlerinin belki de en saygını Charles-Augustin Sainte-Beuve, izleyicilerin ilk modernistler olarak selamlayabileceği bazı yeni yetenekleri takdir etmekte başarısız oldu. 1857 yılında yayımlandıktan hemen sonra Flaubert'in *Madame Bovary*'siyle ilgili güçlü övgüsü, özgün çağdaş ustalara karşı anlayış sahibi olmasını ve cömertliğini gösterir. Ama daha sonra bu eleştirmenin eleştirmenleri, en ünlüsü de Marcel Proust, onun bir uzman olarak, zamanının devrimcilerini tanımak için aşırı ölçüde tarihsel ve yaşamöyküsel verilere dayandığını ifade edeceklerdi.

Doğru, Sainte-Beuve, Baudelaire'den övgüyle söz etti ama anlaşılan gerektiği kadar değil; diğer dışlanmışlarla ilgili de sicili pek parlak görünmüyor. Kısacası, modernistler kısmen hüsnüniyetine değer verdikleri ve gelecek kuşakların kararlarını merak ettiği eleştirmenlere karşı mücadele etmek zorunda kaldı.

2

On dokuzuncu yüzyıl, gücü elinde tutan başka bir grubun ortaya çıkmasına tanık oldu: Birçok avangard sanatçıya (müzeleri yakmak isteyenler dışında) destek olan, oldukça takdir gören ve muhalefetleri sanatçıların davalarına büyük zarar verecek cinsten müze yöneticileri. Viktorya çağı her uygar ülkede müzelerin kurulduğu bir çağdı ve müze yöneticileri olarak seçilen kişiler stratejik bir konuma sahip oluyordu. Stratejik ama aynı zamanda korunmasız: Bir taraftan yönetim kurulları veya işgüzar bir yönetici, diğer taraftan sanatsever halk arasında manevra yapmak durumundaydılar. Bu nedenle aynı zamanda hem esneklik hem sertlik gerektiren mesleki ahlak kurallarının özel bir önemi vardı; alimlikten bile önemliydi. Onlar kültür diplomatı olmayı deniyor, kamu parasıyla kamu yararına sanat koleksiyonculuğu yapıyorlardı. Bu da köle olmadan samimi olmayı öğrenmek zorunda kalmaları demekti. Ve on dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki müze müdürlerinin arasından bu tür bir silahla donatılmış en çarpıcı olanı, bildiğimiz gibi, 1886 yılından bu yana Hamburg Kunsthalle'ye başkanlık eden Alfred Lichtwark'tı. Daha önce ondan birçok şey öğrenmiştim ve hâlâ öğrenmeye değer birisi olduğunu düşünüyorum.

1891 yılında Lichtwark, Max Liebermann'ı Hamburg'un Belediye Başkanı Carl Petersen'in gerçek oranlarda tam boy portresini yapmak için görevlendirdi ve böylece "Hamburg Resimleri Koleksiyonu"nu başlatmış oldu. Bu riskli bir hamleydi: Petersen beyaz saçlı, yakışıklı, yaşını etkileyici bir onurla taşıyan, eski bir yerel elit grup üyesi ve ayrıca sanatsal deney müptelası olmadığı bilinen biriydi. Liebermann ise zeki olmasıyla bilinen bir Berlin'liydi ve o zamanlar ülkenin en tanınmış ressamları arasındaydı; bir put yıkıcı olmasının

kara lekesini taşıyordu. Birçok kişi Liebermann'ı, nispeten hafif bir tür modernist olmasına rağmen, bir parça şüpheyle İzlenimci olarak tanımlıyordu. Yahudi olduğu için de bazı çevreler ona destek çıkmıyordu. Ama daha önemlisi, ona çamur atanlar burunlarından soluyarak, sanatta çirkinlik şampiyonu olduğunu söylüyordu.

Liebermann'ın, Lichtwark dahil, hevesli ve çok sayıda müşterisi aynı görüşte değildi. Seçtiği konular arasında, Amsterdam yetimhanelerindeki çocukların acıma duygusu vermeyen tasvirlere gibi kalabalık sahneler ve önde gelen profesyonel erkeklerin portreleri vardı. Üslubu, çağdaş Fransız sanatçıların yanı sıra, resimlerini yıllık Hollanda ile Fransa gezilerinde tekrar tekrar görmeye gittiği on yedinci yüzyıl Hollandalı sanatçıların –ilki Théodore Rousseau, ikincisi de Frans Hals– etkisiyle şekillendi. Sonraları yaşadığı Münih'te, Petersen işinden yirmi yıl önce, büyük ölçüde tanınmıştı. Ne rahipleri ne de aynı şekilde Kurtarıcı'yı idealize ettiği, on iki yaşında İsa'yı Tapınak'ta resmeden gerçekçi bir tablo yapmıştı; bu skandal tablo Bavyera yasama meclisindeki sert konuşmalar da dahil çirkin tartışmalara neden oldu. Ve ahırda kaz yolan köylü kadınları gösteren büyük tablosu *Gänserupferinnen*'i, bir ustanın yaklaşık iki yıllık maaşı tutarında bir fiyata, 3000 Alman markına sattı. O tarihten itibaren paleti hafiflemeye başladı, dünyayı Fransız modernistlerinin gözünden görmeye yaklaşmıştı.

Lichtwark yine de Liebermann'la şansını deneyebileceğini düşündü. Libermann'la tanıştı ve onu sevdi, ziyaret etti ve onunla mektuplaştı; iki yıl önce Kunsthalle için resimlerinden birini satın almıştı. Güvenilir zevkleriyle birlikte bilgili bir sanat tarihçisi olan Lichtwark, müzenin yönetim kurulunu, müzeye giden halkı memnun etmek için ustaca, sıkı çalışan bir kamu görevlisi, örnek bir müze müdürüydü. Halefi Gustav Pauli, onun hakkında, "harika bir arkadaştı ve samimiyet ve sağduyunun eşine az rastlanır bir karışımıyla insanları kazanıyordu," diye yazdı. Pauli, sanki Oscar Wilde'dan bahsediyormuş gibi, hayatını "bir sanat eseri" haline getirdiğini ekledi.

Bu abartılı bir övgüydü. Ama Lichtwark'ın Kunsthalle'yi sanat tüketicileri için bir okul haline getirdiği, yeteneğini yeninin hizmetinde,

iyi bir şey için kullandığı rahatlıkla söylenebilir. 1903 yılında "Eğitim Kurumları Olarak Müzeler" konulu dersinde, modernistlerin ancak alkışlayacağı bir noktaya değindi: "Kemikleşmediği sürece müzeler kendilerini dönüştürmek zorunda kalacaklar. Her nesil onlara yeni görevler verecek ve onlardan yeni başarılar talep edecektir." Bir müze müdürünün böyle düşünceli sözler söylediğini okuyan bir sanat devrimcisi, radikalizminden ödün vermemekle iyi ettiğini düşünecektir.

* * *

Lichtwark'ın bu kadar gücü elinde toplaması, hiyerarşik olmasına rağmen Alman toplumunun, özellikle Hamburg'un, seçilmiş dışlanmışların erişimine izin verecek kadar geçirgen olduğunu göstermektedir. Lichtwark 1852 yılında, Hamburg'un kırsal ileri karakol mevkiinde fakir bir değirmencinin oğlu olarak doğmuştu ve çocukluğunun önemli bir bölümünü yoksulluk bilinciyle geçirdiği kentten kaçmaya kararlıydı. Entelektüel yeteneği, rahat vermeyen hırsıyla birleşince, onu öğretmenlik kariyeri yapmaya sevk etti. Daha sonra, yirmili yaşlarının sonunda, nihayet bir üniversiteye girip Berlin müzelerinde çıraklık yaparak, müze yönetimine yükseldi. Otuz dört yaşında Kunsthalle'ye müdür olarak atanmasıyla en yüksek özlemini tatmin etmiş oldu: Bu durum onu sosyal dışlanmışlıktan çıkarıp içeriden birisi haline getirdi. Karşılaştığı ihtilaflar ne olursa olsun, 1914 yılındaki ölümüne kadar görevini sürdürdü.

Hamburg elitine Liebermann satabilecek tek kişi Lichtwark olabilirdi. Ama verdiği Petersen siparişi Lichtwark'ın beklediğinden daha sorunlu oldu. Petersen portreden nefret etti; çok hafif, zevksiz ve tam bir karikatür olduğunu söyleyerek aşağıladı. Bu bir deneyse deney başarısız olmuştu. Belediye başkanının meslektaşı soylular bu değerlendirmeye katılmama cesareti gösteremedi. Bu tepki diplomat Lichtwark'ın işin içine girmesini gerektirdi. Portreden vazgeçmek zorunda kalmadan tartışmanın hararetini düşürmek için portreyi 1894 yılına kadar sergilemedi, sonra da sadece perde arkasında gösterdi. 1905 yılına kadar da kamuya açık sergilemeye cesaret edemedi. Liebermann'ı Kunsthalle için sakladı.

Muhtemelen kendi işini de kurtarmıştı ve bu onun için önemliydi, hem de çok. Bir zamanlar öğretmendi, artık bütün bir şehir onundu ve yayınlarını takip eden bütün bir ülke onun öğrencisiydi. Akıcı yazıyordu ve her fırsatta yazdıklarını basıyordu. Neredeyse her şeye ilgisi olduğu için her şey hakkında yazıyordu: iç dekorasyon, bahçe düzenlemesi, ilkel sanat, ihmal edilen yerel ressamlar, fotoğraf, mobilya, sanat eğitimi, hatta resim sanatı. İyi bir zevkin şiir ya da resimle sınırlı olmadığına, inşa edilen bir ev, bahçe ve hatta sofra düzenlemesi gibi her alana nüfuz eden bir kalite olduğuna inanıyordu.

Lichtwark beğeninin yan yollarında yaptığı bu gezintilerin, pedagojik rolünün önemli bir parçası olduğunu anladı. Katı ama öngörülü bir bilirkişi olarak, çağdaş Almanya'nın incelikli estetik görüşünün kusurlu olduğuna inanmıştı. Ayrıca müzeler de durumu hafifletmedi. Sergiledikleri sanat sadece sergi sanatıydı: "Bir yurdu, bağlantıları olmayan, sadece geçici bir etki amaçlayan bir sanat." Kısacası, Lichtwark gelenek duygusu olan bir modernistti, bazı yönlerden muhafazakârlarla yabancılaşma duygusu olmadan konuşabildiği için avangardın arayıp da bulamayacağı bir müttefikti. "Sanatta belli kültürel alışkanlıkları sağlam temele oturtmasını sadece Hamburg değil tüm ülke öğrenmelidir," diye yazdı, eğer bu temel yoksa oluşturulmalıydı. "Bu olmadan kültüre ulaşamayız."

Lichtwark bunların apaçık gerçekler olduğuna, ama umutsuzluk gerekçesi değil daha çok eylem çağrısı olması gerektiğine inanıyordu. Ortadan kaybolmuş otantik yüksek kültür için hayıflanmak zaman ve enerji israfıydı; sadece aklı başında olanlar acilen kimin ne kadar eğitilmesi gerektiğini ve iyileşmeyi neyin sağlayacağını gösteriyordu. Lichtwark'ın çok değerli zamanını, gözlemleyerek ve sanat tüketicileriyle tüketimin yollarını düşünerek geçirmesinin nedeni buydu. Önceki sayfalarda, onun pek etkili olamayan az sayıdaki gerçek sanat âşıklarını gösterdiği, sanat tüketicilerini sınıflandırmasını okuduk. O hayıflanması 1898 tarihine dayanır.

Geçen zaman içinde daha iyimser olmadı; hiçbir şey değilse bile Alman *Bürgertum* onu çok üzmüştü. 1898 yılında "Burjuvaziye sanat ve sanatçı açısından kim bakarsa baksın pek sevmeyecektir.

Tüm nahoş özellikleriyle bu sonradan görme, başarısından dolayı kibirli, önyargılı, küstah, tüm sanatsal bağımsızlığın doğuştan ve yeminli düşmanı bu kişi, kendini beğenmişliğini ve dar bakışını öven herkesin patron ve hamisidir," diye yazmıştı. Böyle insanların sanat için hiçbir içgüdüsel arzusu yoktu ve ne yazık ki mimariyi, dekoratif sanatları ve resmi kendi düşük düzeylerine çekmeyi başarmışlardı. Yüzyılın başında Alman alıcı kitlesiyle karşı karşıya gelen gelenek-düşmanı modernist, bu iğneleyici hükme karşı çıkamayacaktı.

Lichtwark, Hamburg'un önde gelen sanat öğretmeni olarak, kendi alanı Kunsthalle'yi, haliyle tercih ettiği tartışma mekânı olarak kullandı. Sık sık olduğu gibi, muhalefetle tanışmaya mecbur kaldığı zaman, olabildiği kadar cesur ve elinden geldiğince ölçülü bir biçimde hareket ediyordu. Kısmen strateji olarak gelişen zevkleri alışılmadık ölçüde çeşitliydi: Şehrinin sadık evladı, vatansever bir Alman ve kozmopolit bir modernistti. Bu gayretkeş eklektizm, unutulmuş yerel ressamların sergilerinin sponsorluğunu yapmasını (en çok desteklenen, Hamburg portreleri adında, ona ait bilimsel bir proje olan iki ciltlik hacimli bir çalışmaydı), hemen hiç bilinmezken şimdi son derece saygı gören Alman Romantiklerinden Philipp Otto Runge ve Caspar David Friedrich'i yeniden keşfetmesini ve Fransız ressamlara daha önce sadece birkaçının karşılaştığı Alman müzelerini tanıtmasını sağladı. Kunsthalle koleksiyonuna Courbet, Manet, Monet, Sisley ve Renoir'ı ekleyen ilk müdür oldu. Fransızların modernist resme karşı şiddetli direnişini gösteren, çağdaşı *affaire Caillebotte*'yu [Caillebotte vakası] dikkate aldığımızda, Almanların durumu bundan çok farklı değildi.

Ancak Lichtwark akıllıca davranarak bu avangard isyancıların bir ya da en fazla iki eserini alırdı; buna karşılık düzinelerce Liebermann olurdu, ki kendisi, İzlenimci diye alay edilen birisi olsa da, en azından bir Alman izlenimcisiydi. Lichtwark kapısını modernlere açıyordu ama ardına kadar değil, galerisini onlarla doldurmayacak kadar akıllıydı, zira satın aldığı modernistlerin çoğu yabancıydı ve daha kötüsü Fransız'dı. Ancak kalbi, Salon'a meydan okuyan bu maceracılarla birlikteydi.

Aslında hiçbir şey onu Kunsthalle için avlanma gezilerinde İzlenimcilere bakmak kadar memnun etmiyordu. 1899 yılında, en favori aracıları Durand-Ruel'i, orada sergilenen Sisley, Renoir ve Pissarro eserleriyle olan samimi ilişkisini tazelemek için ziyaret etti. Kunsthalle'yi yöneten denetim komisyonuna yazdığı raporda, "Görülebilecek en ilginç sergilerden biriydi," diye yazdı. Giriş bedavaydı ama buna rağmen çok az ziyaretçi vardı. Durand-Ruel eğer giriş ücreti alırsak hiç kimse gelmez demişti. "Halk güzel olan her şeye karşı isyan ediyor." Anlaşılan, Fransızların da görmeyi öğrenmesi gerekiyordu. Ama Lichtwark'ın değil. Monet'nin, "hep aynı ve her zaman farklı, bir formüle bağlı olsa da, her zaman eşit derecede mükemmel, öte yandan da ilerici" olduğunu haykırdı. Onu ve ortaklarını küçümseyebilirlerdi ama İzlenimciler "muhteşem bir şekilde hayatta kalacaklar"dı. Bu öngörüsünü gerçeğe dönüştürmek için üzerine düşeni yapacaktı.

Lichtwark'ın, hangi memleketten olursa olsun yeni resim beğenisini kuvvetlendirecek üst düzey arkadaşları sotada bekliyordu. Berlin'deki mevkidaşı, Ulusal Galeri'nin yöneticisi olan Hugo von Tschudi, örümcek kafalılarla savaşını meraklı bir zevkle ve biraz kaygıyla izlediği destekçilerden biriydi. "Berlin'de bir çevre var," diye yazdı Lichtwark, 1897'de, "Ulusal Galeri'nin öncephesindeki, Almanca o ünlü 'Alman Sanatı' yazan yazıtı, galerinin alımlarıyla ilgili bir program olarak görmeye aşırı derecede önem veriyorlar ve böylece hiçbir yabancı şeye izin vermiyorlar." Tschudi, muhaliflerinin içlerini dökerken iki argüman kullandığını ekledi: "Yurtseverlik ve şu modernizm denen şeyden nefret – *das sogenannte Moderne.*" Bu ikisinin kutsal kombinasyonu, kampanyalarının merkezini oluşturuyordu; kampanyaya, birkaç tuvali Lichtwark'ın Kunsthalle'sinde olan manzara ve natürmort uzmanı yaşlı Carl Schuch ile, her bir figürün özenle resmedildiği ve hemen tanınabilir olduğu –zafer kazanılan bir savaş, Ocak 1871 yılında Versailles'da Alman Reich'ının ilanı vb– kalabalık vatansever sahnelerin önde gelen ve kesinlikle en pahalı akademik ressamı, Almanların Gérôme'u olan Anton von Werner öncülük ediyordu. Lichtwark idari komiteye "Bu kavga doğrudan bizim ilgi alanımızdadır, çünkü Werner ve Schuch, Hamburg'un

gericilerini kullanarak bizim buğdaylarımızın arasına yabani otlar ekmek için çalışıyorlar. Hamburg'da Werner ve Schuch'un yüzlerce broşürü dağıtılmaktadır," diye bildirdi. O yıllarda silahlanma konusunda agresif avangard sanatçılar yalnız değildi.

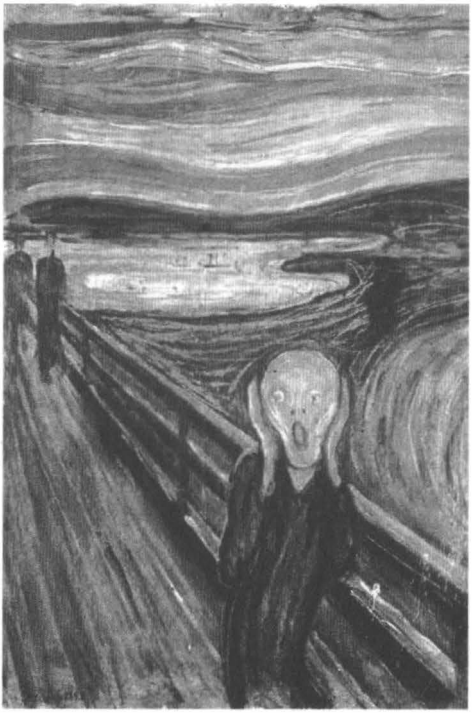
Tek silah kelimeler değildi. Para da aynı ölçüde, hatta daha fazla etkiliydi. Lichtwark'ın Kunsthalle'de başkan olduğu çeyrek yüzyılda, başlıca yakınma konusu, Amerika Birleşik Devletleri'nden gelen mirasyedi ve açgözlü turistlerin işgaliyle, sadece Rembrandt'ların ve diğer eski ustaların değil, modernist sanatın da fiyatlarının yükselmesiydi. Bu belki doğrudur ama birinci sınıf tablolar için rekabette herhangi bir Amerikalı gibi Avrupa müze müdürleri de oldukça açgözlüydü. Doğrudur, özellikle arzu duydukları –ve özellikle pahalı– bir tuvalde ısrar edip keyfi olarak yıllık bütçelerini aşmıyorlardı, ama ödenekleri kapsamında oranları değiştirebilir ya da özel satın almalarda mali destek isteyebilirlerdi. Lichtwark, Liebermann'ı *Bürgermeister* [Belediye Başkanı] Petersen'in portresini yapmak için görevlendirdiğinde, bunu devreye özel ödenek girmeden finanse etmesi mümkün değildi.

Bu nedenle, tartışmalı modernistlerin şöhretini ilerletme (ve fiyatını yükseltme) söz konusu olduğunda, Avrupalı müze müdürleri Amerikalıların yılmaz rakipleriydi. 1912 yılında Lichtwark sık sık gittiği Paris'te, tüm eserleri içinde nadir olan görkemli canlılıkta bir Renoir'ı (alımlı bir şekilde binicilik yapan at sırtındaki zarif bir Parisli genç ve ona eşlik eden midilli üzerinde bir çocuk) sadece 90.000 marka aldı. Geriye dönüp bakıldığında, kırk yıl önce Liebermann'ın *Gänserupferinnen* [Kaz Yolanlar] için 3000 mark aldığı düşünülürse –o zamanlar enflasyon nispeten azdı– Renoir sudan ucuz olur.

Bu, modernizmin 1900'lerde olgunlaştığı ve sonuç aldığı, İzlenimcilerin ilk zaferlerini kazandığı zamanlardı. Bu bölümü takip eden orta bölümlere ilerledikçe (her bölüm ayrı bir sanata ayrılmıştır), şair, ressam, yazar ya da mimar olsun, modernistler için zaferin asla garanti olmadığını göreceğiz. Hatta başarı bir başarısızlık olabilecekti.

İKİNCİ BÖLÜM

KLASİKLER



Edvard Munch (1863-1944), *Çığlık* (1893). Munch'un en meşhur ruhsal durum (*kendi* ruh halinin) yorumu. Modernist sanat en öznel halinde.

3

RESİM VE HEYKEL: UMULMADIK OLANIN ÇILGINLIĞI

1890 yılının çok öncesinde, özellikle Avrupa'da, halihazırda hareketli olan sanatsal yeniliğin temposu, gözle görülür ölçüde hızlanmıştı. Neredeyse her bir yeni yıl, konsere, okumaya ya da tiyatroya katılan kitlelere şaşkınlık ya da hoşnutsuzluk getiriyordu. Edebi özlemleri olan roman yazarları okurlarından daha fazlasını talep ediyor; ciddi şairler okurlarından ezoterik irfana aşina olmalarını istiyor; deneysel besteciler kolayca dinlenebilen müziği hor görüyor; akademilerinde öğretilen tarihsel modelleri taklit etmekten bıkmış yaratıcı mimarlar cesaretle yeni malzemeler deniyor ve denenmemiş mekânlar tasarlıyordu. Modernistler, yüksek kültürün her alanında geleceğe doğru ekspres trene binmişti. Ama o yılların en çarpıcı estetik devrimcileri ressamlardı.

Bu açıdan bakıldığında, 1890'larda bir akademi-karşıtı sanatçılar okulunun başarılı olması ve seleflerine karşı kendini üstün hissetmesiyle Alman ve Avusturyalı ressamlar arasında patlak veren Ayrılıkçı (Sesesyonist) mini isyanlar, estetik düzen karşısında artan hoşnutsuzluğun semptomlarıydı. Ayrılıkçılar, yani Berlin, Düsseldorf, Münih ve Viyana'nın devlet gözetimindeki güçlü sanat akademilerine karşı isyan edenler, gelenekçilerin protestolarıyla kıyaslandığında, nispeten hafif sabotajcılardı. Taklitçilik ideallerine devam ettiler ama fırça darbelerini yumuşattılar; bazen renkleri abarttılar ve

seçtikleri konulara, çalışan aileler ve köylüler gibi sıradan insanları eklediler. Ayrılıkçıların tuvalleri iyi sattı ama gelenekçilik ile maceracılık arasında bocalamaları yirminci yüzyıl sanatı için yeterince radikal değildi.

Tetikte olan çağdaşlar, Büyük Savaş'tan önceki yıllarda, ressamlar arasında kuşaktan kuşağa değişimlerin hiç bu kadar hızlı ve ani olmadığını fark etmişlerdi. Gelişkin olanlar modernizmin ortak bayrağı altında yürüdü, ancak sonunda kendilerini temel sanatsal ayrılıklardan çok sembollerle ayırt ettiler. İzlenimcilik, Post-izlenimcilik, Neo-izlenimcilik, Sembolizm, Dışavurumculuk, Orfizm, Kübizm, Fütürizm, Süprematizm, Neo-Plastisizm, Gerçeküstücülük ve onlara eşlik eden Nabiler ile Fovistler yenilikçi sergileri doldurarak yirminci yüzyıl ve sonrasında sanat tarihini işgal etmeye başladılar.

Bu isimler karnavalı modernizm öğrencisi için önemlidir, zira aralarında en etkili olanlar, özellikle de İzlenimciler ve Dışavurumcular, ister onları destekleyen ister şüpheli izleyiciler tarafından vaftiz edilmiş olsunlar, sanatlarının özünde etkileyici bir şekilde içsel güdüleri vurguladılar. Bu ressamlar, estetik olarak nesnel bir mütekabiliyet arayışında, öncelikli olarak kendi samimi tepkilerine kulak vererek, tarih, janr, eski efsaneler ve elbette dış gerçekliği bir kenara koydular. Tuvalleri dolaylı ama kuvvetli itiraflardı. Bu ad-verme (ya da ad-arama) çabalarından bazıları şüphesiz taraflıydı. İlk kez 1905 yılında enerjik, agresif renkli tuvalleriyle kamuoyunu şok eden André Derain, Henri Matisse ve Maurice de Vlaminck'e takılan *Fauves* ya da Vahşi Hayvanlar ismi, pek onurlandırıcı olmayan, ölçüsüz bir yaftaydı: Manzaraları tanınabilir dünyanın hayat dolu yorumlarıydı.

Yafta bolluğu daha önce dikkate alınmış şeyin altını çizer: Geleneksel standartlardan vazgeçen ressamların bir kimlik için bastırılamaz bir iştah duymaları; özel yeteneklerini tanıyacak ve onlara sıradanlığa karşı büyük isyandaki paylarını verecek ayrı bir gündemi olan bir okul oluşturmak ya da var olan bir okula katılmak için duyulan, sıklıkla kaygılı bir istek. Onlar, birlikte de olsa ayrı ayrı da, yalnızlığı seven kimselerdi. Kendilerinin önemli ve gerekli olduğunu

düşünüyorlardı. Savaştan sonra kurulan İtalyan Metafizik Okulu'nun ressamlarının tartışmasız sözcüsü Giorgio de Chirico, 1919 yılında her zamanki büyüklenmesiyle durumu şöyle ortaya koydu: "Sonsuz medeniyetlerin muazzam ağırlığını ve birçok manevi ve can alıcı dönemin olgunluğunu taşıyan bizimki gibi bir Avrupa çağı, bazı yönleriyle efsanenin huzursuzluğunu andıran bir sanat üretiyor. Böyle bir sanat, özellikle keskin görüşlülük ve hassasiyetle donatılmış birkaç kişinin çabalarıyla ortaya çıkar." Benzer bir patırtı diğer sanatların suyunu da bulandırmıştı, ama besteciler, oyun yazarları ya da koreograflar, kendilerini yeni bir kimlikle donatmak açısından ressamlar kadar hızlı değildi.

Öyleyse zaman, tüm sanatlarda uzak geçmişten bu yana onur duyulan kuralları kabaca sorgulama zamanı, yüksek ücretli virtüözlerle alay eden, çok sevilen üslup formüllerini, çağdışı dinî reçeteleri, savunma halindeki ahlakçılığı, yüzyıllar boyunca kültürel peyzaja egemen olan çağdışı tavırlarla birlikte tedavülden kaldırma zamanıydı. Ama yeninin zaferleri henüz kesin değildi. Modernistlerin her yerde yakındıkları gibi, geleneğe körü körüne güvenen tüketiciler, sindirimi kolay kitsch'i, daha çetin emek gerektiren kalıcı bir estetik zevke tercih ediyorlardı ve bu konuda etkili ve inatçıydılar. Aralık 1901 yılında Berlin'de, hemen her şey kadar sanatta da uzman olduğunu ileri süren Almanya İmparatoru II. Wilhelm, biraz yanlış aktarılsa bile, hafızalarda yer eden bir festival konuşmasında, Batı kültüründe yaygınlaşmakta olan modern resmi "düzeysiz sanat"[15] olarak adlandırdı. Kelimenin tam anlamıyla bunu söyleme-

15 İmparator II. Wilhelm'in siparişi üzerine Berlin'de inşa edilen, Hohenzollern haleflerinin otuz iki heykeline yer verilen absürd Siegesallee'nin, "Zafer Caddesi"nin tamamlanmasını kutlayan konuşmasından bir alıntı. Söylevi uluslararası rahatsızlık yarattı, çünkü Almanların dışındaki tüm ulusların sanatlarını soysuzlukla suçladı. Kelimenin tam anlamıyla *Rinnsteinkunst*, "düzeysiz sanat" terimini kullanmadı. Konuşmasında, ulusun başkaları için bir model olma rolünü ancak sanatın ideallerinin en düşük katmanlara nüfuz etmesiyle ve "sanat elini batağa gömmek için değil yukarı kaldırmak için uzatırsa" geliştirebileceğini söyledi. Ama burada alıntılanan açıklama ünlendi ya da kötü bir şöhret kazandı.

mişti ama genel anlamda bunu kastetmişti. İmparatorluk sarayıyla hiçbir bağı olmayan birçok eğitimli Alman, hatta Alman olmayanlar da Wilhelm'e katıldı.

Çoğu modernist bu emperyal hakareti bir teşvik olarak kullandı. Kaiser ne derse desin, kendi yıldızlarını takip etmekle sanatsal hakikate giden yolda olduklarını biliyorlardı – ya da en azından birbirlerine karşılıklı güven vermek için bunu söylüyorlardı. Görünüşte onların cesur öznelliğine bağlı kayıplar gerçekte gizli kazançlardı: Çok uzun zamandır resim ve heykel, kurgu ve dramada iyi beğeni için mihenk taşı olarak hizmet eden taklitçi hassasiyet, onlar için mazur görülemeyecek şekilde eski modaydı. Kısacası, Ezra Pound'un ünlü tavsiyesi "Yeni olanı yap!", modernistler için profesyonel, neredeyse kutsal bir yükümlülüktü. Ve başı çeken, ziyadesiyle de en görünür olan kültür devrimcileri avangard ressamlar oldu.

* * *

Geçen zaman içerisinde, avangard sanatçılar geleceğe doğru ekspres trene binmişlerse de, bunların daha küçük ama yine de önemli bir kısmı bazı kritik noktalarda trenden indi. Bu veda yakın arkadaşları ayırdı. 1874 yılından bu yana Paris'e severek yerleşmiş, mali açıdan bağımsız ve Degas'yla yakın bağı olan gönüllü sürgünü; İzlenimcilerle şimdiye kadar birlikte sergi açan tek Amerikalı ressam Mary Cassatt'ı düşünelim. Modernizm davasının en ikna edici eğitimcisiydi, anavatanından gelen zengin ziyaretçileri yeni resme yöneltmişti; Amerika Birleşik Devletleri'nde Manet gibi radikal yenilikçileri evcilleştirmek için sanat tacirlerinden çok daha fazla şey yapan kişiydi. Ama resmin geldiği aşama onu soğuttu ve hatta buna düşman oldu. 1912 yılında, daha önce Courbet ve Manet gibi modern Fransız sanatçıların seçkin bir koleksiyonunu biriktirmek için ikna ettiği yakın arkadaşı Louisine Havemeyer'i, popülaritesinin "*süremeyeceği*"nden emin olduğunu ifade ederek Cézanne'ın tablolarını satması için teşvik etti. Şüphesiz, Cézanne'ın "tüm piyasada yükselmesi bir delilik"ti "ve düşüşe geçmeli"ydi.

Ertesi yılın başlarında Marry Cassatt, onun sevgili Louisine'inin ona göre bir *"farceur"* [şarlatan], bir üçkâğıtçıdan başka bir şey olmayan Matisse'e çok düşkün olmasından dolayı endişeliydi. Mary Cassatt, Matisse'in tuval üzerindeki muhteşem renkli denemeleri için bir açıklama yazdı. "Onun önceki çalışmalarını görebilseydin! Çok sıradan bir hayalgücü var, şöhreti asla elde edemeyeceğini görecek kadar zeki, bu yüzden yıllarca kendisini kapattı ve bu [üslubu] geliştirdi; bu şekilde kötü şöhretini elde etti. Sevgili Louisa, anarşi sadece siyasette hüküm sürmüyor," diye çarpıcı bir genelleme yaptı. Cassatt, o bildik bir şekilde anlayamayacağı, anlamadığı sanat sapkınlarını kötülemeyi seçti: Matisse'e dolandırıcı dedi ve onun özgürlüğünü sorumsuzluk olarak yorumladı. Oysa modernist keşfi seven birkaç kişi vardı ve besbelli Mrs. Havemeyer bunlardan biriydi, zira Courbet'ye düşkün olsa da –gençlik heveslerinin gölgesinin üzerinden sıçramayı başaran– radikal Matisse'e açıkça ilgi göstermişti. Ama bu yetenek nadir görülen akrobatik bir çeviklik gerektiriyordu. Modernistler, sadece kültürel muhafazakârların değil, hemcinsleri modernistlerin de estetik esnekliğini sınıyordu.

Louisine Havemeyer, ön-modernist sanatseverler içinde tutarlı bir destekçi olarak yakın çevresi tarafından direnişle karşılaşan tek kişi değildi. Arthur Schnitzler gibi, bazıları kendileriyle savaşmak zorunda kaldı. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun son zamanlarında en becerikli oyun yazarı, romancı ve kısa öykü yazarı olarak yoldaşları Viyanalı modernistlerden daha esnek ve maceracı olan Arthur Schnitzler, cinselliği en önemli konu olarak kendi uzmanlık alanı haline getirdi. Hatta içgörülü oluşuyla Freud'un hayranlığını kazandı, zira bu yetisi cesaret, zekâ ve hassasiyetin isabetli bir karışımıydı. Yeniyi takdir etmek onun için doğaldı ama yenilik sadece şaşkınlık göstermenin ve onaylamamanın ötesinde, herhangi bir tepki verme becerisinin sınırlarını aştığı bir noktaya ulaştı. 1913 yılının erken bir döneminde Münih'te Picasso sergisini ziyaret etti; Picasso'nun akademik gerçekçiliğe karşı geniş kapsamlı saldırılarını yıllardır alkışladıktan sonra, onun son yönelimini tümüyle anlaşılmaz buldu. "Daha önceki resimleri olağanüstü," diye yazdı

günlüğüne. "İçimde şimdiki kübizmine şiddetli bir direnç var."[16] Modernistlerin gelenekçilerle, hemcinsleri devrimcilerle ve kendileriyle çatışmaları düzensiz bir tarih oluşturdu, ancak hep uyarıcıydı, asla sıkıcı olmadı.

KENDİ DERİNLERİNE BAKMA: DIŞAVURUMCU İÇSELLİK

1

Modernist ressamların en derindeki varlıklarını sergileme yolları arasında dürüst otoportreler yapmak, izleyicilerle en yakın şekilde temas kurmalarını sağlama yoluydu. Bu aynaya bakışlar birer öznellik anıtıydı, normalde narsisizm edimi olarak nitelemek için yeterli derecede patolojik değildi ama yeterince iddialı bir kendi derinlerine, düşüncelerine bakma belgesi olarak hizmet etti. Bunlar, kendilikle yoğun bir ilişki kurma siciline katkı sağlayıp sanatçıya kesinlik kazanmamış bir ölümsüzlük vermekle birlikte, saygınlığına da katkı sağlıyordu. Küçümsenen ve reddedilenler nadiren kendi portrelerini yaptılar. Bu türü tabii ki modernistler icat etmedi; sık sık olduğu gibi, burada da geçmişlerinden beslendiler. En ünlü, en dışavurumcu otoportrelerden bazıları en az dört asır geriye, kendisini *Acıların Adamı* dahil değişik yaratıcı pozlarda gösteren Albrecht Dürer'e kadar uzanır. Rembrandt'ın çıraklıktan yaşlılığına yetmiş beş adedi bulan, kendi iç dünyasını açığa vuran o efsanevi portre serileri, hakiki saygının birer nesnesi oldu. Modernistler onlardan önceki otoportreleri biliyor ve bunlara hayranlık duyuyorlardı. Ama bunlar basitçe bir gelenek meydana getirmiyor-

16 Arthur Schnitzler günlükleri (*Tagebücher*), 8 Şubat 1913. Sanki geleceğe yol alan ekspres treninden daha önce de inmişti. Aralık 1908 yılında Rose Quartet'in, Schoenberg'in önemli ölçüde atonal olan ilk bestesini, devrimci İkinci Quartet Opus 10'u çaldığını duymuştu; diğer seyircilerle birlikte duraksadı: Günlüğünde, "Schoenberg'e inanmıyorum," diye itiraf etti. "Bruckner, Mahler'i hemen anladım, sınavdan çaktım mı şimdi?" 21 Aralık 1908. Bu esnek dinleyici, bu dönemdeki son gelişmeleri, bestecilerin modernizme doğru en önemli adımını takip etmekte yetersiz kaldı ve Cassatt'ın Matisse'i kınadığı ölçüde, Schoenberg'i madrabaz diye kınadı; bkz. 4 Nisan 1912.

du. Modernistler arasında öncü yıldızlara saygı ifadesi yaygındı, lakin kendi kendilikleriyle ilgili sorunları da kavramaya başlamışlardı.

Modernistler arasında otoportre tutkusu o kadar coşkun değildi. Resimlerinde elle tutulur bir depresif taraf vardı; mesleki yeterlilikten kaynaklanan bir memnuniyet kadar derinden bir sefalet duygusu da sergileniyordu. Sinir ve ruh bozukluğu sanatsal yetenek için bir önşart değildi; kliniksel olarak aralarında hiçbir zaman nedensel bir bağ kurulmasa da, modernizm yıllarında bu sözde bağ psikologlar için oldukça gözde bir konuydu ve eğitimliler arasında da popüler bir klişeydi. Modernistlerin klasik dönemlerindeki birbiri arkasına gelen hayat hikâyeleri delilik ile dahiyane beyinler arasında yakın müttefiklik olduğu teorisine destek verir gibiydi.

Her ikisi de kuramcı olan Alman kültür eleştirmeni Max Nordau ve İtalyan kriminolog Cesare Lombroso'nun on dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki tüm popüler bilimsel incelemeleri, genel bilinçteki deha ve delilik arasındaki ispatlanamaz –ve hatalı– bağlantıyı adeta sabit hale getirdi. Nitekim büyük modernist ressamlar arasında kesinlikle en önemlileri olan Vincent van Gogh ve Paul Gauguin, beklenen belirtileri yeterince sergiledi: İlki birbiri ardına gelen korkunç psikotik çöküşten sonra kendisini vurdu; diğeriyse eşini, beş çocuğunu ve bir borsacı olarak başarılı kariyerini ardında bırakarak günlerinin kalanını sadece resim yaptığı uzak, yoksullaştırıcı bir sürgünde geçirdi.

Bu iki ustanın iç dünyalarının dışavurumcu resimleri, klasik İzlenimciler tarafından başlatılan estetik devrimi taşımaya kararlı modernist ressamların kariyerlerinde otoportrelerin önemli bir payı olduğunu kanıtlıyor. Koleksiyoncuları hızla fetheden Monet ve dostları, sıradışı sanat için kapıyı zorladı, sonraki nesil de kendi özgünlüğünde yarı minnettar yarı ısrarlı bir şekilde onları takip etti. Gauguin'in İzlenimcilerin "özgürlük olmadan, daima olasılık ihtiyacıyla elleri kolları bağlı bir şekilde" resim yaptıkları şikâyetini hatırlatayım. İşte Gauguin ve grubunun geçmekte kararlı olduğu bir sınırdı bu. Atları mavi, İsa'yı sarı, yüzleri yeşil boyuyor, dikkatlerini ayakkabı ve sandalye gibi "sanat değeri olmayan" motifler üzerinde yoğunlaştırıyorlardı. En usta Sembolistler olarak (son derece

kapsamlı bir tanımdır bu, Mallarmé'nin sözel deneylerle bağlantılı modernist Fransız şiirinden ödünç alınmıştır), güçleri dahilinde dünyayı olabildiğince doğru bir şekilde resmetmek yerine, dünyaya karşı kendi derin kişisel tepkilerini yakalamak için çalıştılar.

Kısacası Gauguin ve Van Gogh, ikisi de İzlenimcilerin Salon sanatını yıkmayı düşünmesinin ziyadesiyle saygıya layık olduğunu düşünmüş olsalar da, resimlerinde azimle hâkim uyumcu beğeniyi sorguladıkları için, onları daha geniş bir pazara açan sergiler büyük ölçüde ölümlerinden sonra gerçekleşecekti. Van Gogh, 1890 yılındaki intiharından önce çok az miktarda resmini sergilemişti, ama ancak 1901 yılında Paris'te Bernheim-Jeune Galerisi'ndeki sergiyle evrensel kabule ve astronomik fiyatlara ulaştı. Ve tabii ki yine Paris'teki Salon d'Automne, sıkı bir hayran kitlesinin dışında hemen hiç bilinmeyen Gauguin'i, Markiz Adaları'ndaki ölümünden üç yıl sonra, 1906 yılında ortaya çıkardı. Her ikisi de resme geç başlamıştı ama başladıktan sonra uğraşılarını saplantılı, dinî bir şevkle yürüttüler. Otoportrelerini kendileri için ve sonra, göreceğimiz gibi, birbirleri için yaptılar.

* * *

Van Gogh, 1853 yılında Hollanda'da doğdu; bir süre öğretmen olarak çalıştı ve İngiltere'de vaizlik yaptı; yirmili yaşların sonlarına kadar ciddi bir şekilde resim yapmaya başlamadı; 1886 yılına kadar da Paris'e gelmedi. Sanatsal direnişçilerle canlanan şehirde, tüm dikkatini İzlenimci tuvallere verip Gauguin gibi yıkıcılarla bir araya gelerek son üsluplarla ilgili hızlı bir liberal eğitimden geçti. Ama Şubat 1888'den itibaren güneşli Arles ve çevresinde hayatının son iki yılını hummalı bir çalışmayla geçirerek nihai ve eşsiz tarzını geliştirdi. O yılın sonbaharında da, idealist bir ressamlar topluluğu oluşturmak için tevazuyla, kendisinden daha fazla hayran olduğu Gauguin'e *chef de l'atelier* olmasını önerdi. Proje büyük ölçüde Gauguin'in asabi yapısından ve Van Gogh'un dengesiz davranışlarından dolayı –Noel'den hemen önce kulağının bir kısmını keserek ünlendiği dönemdi– başarısız oldu ve her ikisi de kendi başyapıtlarını yalnız yaptılar.

Modernist sanatçılar arasında, Van Gogh kadar sanatına kendinden ne kadarını ve neyi aktardığını açıklama azmi duyanını bulmak zordur. Kendisini maddi ve manevi olarak destekleyen sanat taciri kardeşi Theo'ya ya da kız kardeşi Wil'e yazdığı açıksözlü, özellikle bilgilendirici mektupları, resimleri için yazılmış ayrıntılı müze metinleri gibiydi. Aslında, kendi portreleri ve diğer tuvalleri –iç mekânlar, natürmortlar, peyzajlar, kentin anlık görüntüleri veya portreleri– tedbirsizce kendini-ifşa etmeden oluşan kusursuz bir ağ meydana getirirler. Van Gogh her şeyi kendini resmeder gibi resmetti, yani o aynı ket vurulamayan enerjiyle, o aynı kaçınılmazlık, aynı ağır koyu renkler ve aynı bariz fırça darbeleriyle... İster zambak ya da iç mekân, isterse basık gökyüzünün altında buğday tarlaları ya da kulağını kestikten sonra bandajlı yüzünün resmi olsun, hepsi bir şekilde yardımcı itiraflardı. Ancak açıklayıcı mektupları, tuvallerinin oldukları halleriyle bir şey anlatmadığını düşündüğünü gösteriyordu.[17]

Van Gogh'un vazıh otoportreleri çok şey anlatır. Van Gogh kırk bir kez otoportresini yaptı, en iyileri sona doğru yaptıklarıydı. Paris'te yaptığı ilk on iki portresi hâlâ umut verici bir başlangıç çalışmasıydı, ancak 1888'in başında Paris'teki çalışmalarıyla kararınca gurur duyabilirdi: O yaz Arles'dan şöyle yazdı: "Kendi resmini yapmak kolay bir iş değil, her halükârda bir fotoğraftan *farklı* olacaksa tabii." Öncekilerine göre daha oturaklı görünen neredeyse iskeleti çıkmış kafası, iyice kısaltılmış kırmızı sakalı, çıkık elmacık kemikleriyle bir ölüyü andırdığını pişmanlıkla kabul etti. Neden olmasın? Sonuçta, onun İzlenimci tekniğinin avantajı, iç gerçekleri yakala-

17 Belki de bu yorumların en bilineni, Arles'daki ev sahibine gecikmiş kirayı ödediği, 1888'in *The Night Café*'si (Geceleyin kafe) adlı bir iç mekân hakkında Eylül ayında kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplardır: "Kırmızı ve yeşil renkle insanlığın korkunç tutkularını ifade etmeye çalıştım." "Kan kırmızısı ve koyu sarı, ortasında yeşil bir bilardo masası olan bir oda; işte orada dört tane limon sarısı lamba var, parlamaları da kavuniçi ve yeşil... basık tavanlı bir şaraphanede karanlığın gücünü anlatmaya çalıştım ve tüm bunlar soluk sülfür içinde şeytanın ocağı gibi bir atmosfere boğulmuş – bunların hepsi Japon işi bir gösteriş ve iyi niyetli Tartarin'vari görünümü altında. (Tartarin, Alphonse Daudet'nin birçok romanındaki ürkek "kahraman").

maktı: "Bu banal bir şey değil, ayrıca fotoğrafçınınkinden daha derin bir benzerlik arayışı içinde." Van Gogh'un küçümsediği bir şey olan demokratik objektif ise, ona göre sadece yüzeyi kayıt altına almaya mahkûm oldu.

Tarzını bulduktan sonra, Van Gogh değer verdiği daha derin bir benzerliğe ulaşabildi. Zedelenmiş bir dürüstlükle yüzünü güzelleştirmeyi reddetti: Bu portreler bazen yeşilimsi ya da kül rengiydi; çökük yanaklarıyla akıl hastalığının izlerini taşıyordu. Ve yalnızca yüzünü sergilemiyordu. Onun endişeli, kesik kesik paralellikler ya da baş döndürücü kıvrıklar halindeki o karakteristik fırça darbeleri, giysisi ve seçtiği arkaplanla da kendini ifade ediyordu. Van Gogh'un en anlamlı otobiyografik ifadelerinden biri, gerçek otoportresi olmayan, çok çoğaltılmış, derinden rahatsız bir elin yaptığı ve derinden rahatsız edici olan Saint-Rémy geceleri tasviridir. Kasaba yıldızlarla ve gerçekte olmayacak kadar dikkat çeken ayla aydınlanmıştır, tüm bunlar telaşlı ışık halkalarıyla çevrelenmiştir ve denetim altına alınamayan zihinsel acıyı sanata tercüme etmeyi imler. En son resimleri, bastırmanın endişelerinin onu ezmesini önlemekte başarısız olduğunu işaret eder. Otoportre olsun ya da olmasın, bu tablolar zihninin birer görüntüsüdür.

* * *

Gauguin'in otoportreleri Van Gogh'unkinden çok farklı ama bir o kadar aydınlatıcıdır. Aralarında dolaysız bir karşılaştırma yapılabilir, çünkü 1888 sonbaharının ilk aylarında Van Gogh, Gauguin'i Arles'da ona katılması için ikna etmeye çalışırken, birbirleri için portrelerini yapmayı önermişti. Her ikisi de bunu yaptı. Van Gogh kendini bir Japon rahibi olarak tasvir etti; doğanın dinine sadık ruhban üyesi olmak ona çok cazip gelmişti. Nötr yeşil bir arkaplan önünde ciddi, hatta kasvetli bir ciddilikte zayıf görünümüne vurgu yapan ve izleyicinin ötesine bakan bir pozdu. Keskin bir kontrast gösteren Gauguin'in otoportresi ise, saygınlık karşıtı bir protesto gibiydi; eksantrik ve kararlı bir dışlanmışın bildik dünyaya meydan okumasıydı. Sadık arkadaşı sanatçı Charles Morice, Gauguin'in

portresiyle ilgili yaptığı doğru yorumda, "Üretken bencilliğin meşru vahşeti," dedi. Gauguin, arkadaşı Van Gogh için kendini hapishane kültüründe özgür bir ruh olarak resmetti; bu portrede karakterini ve çatışmalarını kafasının dış hatlarını agresif bir şekilde çarpıtmak yoluyla sergilemiş, burun kancasını abartmış ve doğalcılık-karşıtı renk kullanımıyla o müstesna kendiliğini ortaya koymuştu.

Onun şaşırtıcı yaşamöyküsünü bilmiyor olsak da, bu otoportre Gauguin'in kendisi için yarattığı haşmetli korsan rolünün ilanıydı: Resim yapmak ve kurtuluşu aramak için, kırsal Bretonya'dan deniz seferiyle ücra köşelere, Tahiti'ye gidecekti. 1883'te şövaleli genç yaşlarındaki otoportresinde hâlâ evcildi. 1888 yılında, Van Gogh için yaptığı otoportresinde ise görkemli efektler araştırmaya başladı. Bu resmi ressam arkadaşı Emile Schuffenecker'e yazdığı bir mektupta şöyle açıkladı: "En iyi çabalarımdan biri, kesinlikle anlaşılamaz (hem de nasıl), tam bir soyutlama." Bütünde, diye ekledi, "doğadan uzak" rengiyle bir açıklama yapıyordu – gerisini biz tamamlayıp bunun tam manasıyla modernist tarzda bir açıklama olduğunu söyleyebiliriz. Van Gogh ve Gauguin'in kendilerine "sembolistler" demesine şaşmamak gerekir. Onların heyecan verici sanatsal yeniliklerini anlamak için yüzeyin gerisine yakından bakmak gerekir.

Gauguin'in daha sonraki otoportreleri kendisinin yoğun dramatizasyonunun bir kanıtıdır. Van Gogh'a adadığı resminden sadece bir yıl sonra kendisini sanki parmaklarının arasında bir sigara varmış gibi, kıvranan küçük bir yılan tutan, hale ile taçlandırılmış stilize bir şeytan gibi gösterdi; eğer şeytansa izleyiciye aslında düşmüş bir melek olduğunu söylüyor gibi görünüyor. Diğer otoportreleriyse, hiç yoksa daha da kışkırtıcıdır. Gethsemane Bahçesi'nde veya Golgotha ve ölüm yolunda acı içinde bir İsa'dır kendisi; yüzünün bozuk parçalarını natürmortlar, heykelcikler ve kil kaplar içine gizlice sokar. Kendi tasvirlerinin en çarpıcılarından olan 1893 tarihli bir otoportresinde iş aletlerini tutmaktadır ve sanki güçlü bir yapay ışık gibi bir şeyle dolmuştur içi: yandan bakan yarı kapalı gözleri, yüzüne yayılmış gibi görünen tuğla rengindeki baskın kırmızı arkaplan ve garip kıyafetler (astragan kep ve koyu kahverengi ceket üzerine

mavi pelerin), onu burjuva edep düşmanı olarak mimler. Sanatsal samimiyetin bu örnekleri kendini ifade etmenin dış, tımarhanenin iç sınırında durur.

* * *

Van Gogh ve Gauguin, otoportrelerinde en derindeki kendiliklerini burjuvazinin ketumluğu olmaksızın ilan etmekte ne kadar kararlıydılarsa, diğer usta modernist otoportre ressamı Paul Cézanne da onlar kadar çok şey açığa vuruyor, ama bunu daha ustaca, hiçbir sırrını belli etmeyerek yapıyordu. Birkaç öğrencisi Cézanne'ın kendi portre çizimleri ya da resimlerindeki kasıtlı gayrişahsiliği gözden kaçırmıştı. Bu, onun yetişkin eserlerinin alametifarikası haline gelecek, oldukça bireysel, mimari yapısıyla son derece canlı modern klasisizmine kolayca uydu. 1860'larda, zanaatını öğrenen genç bir ressam olarak Cézanne (1839 yılında Provence'ta doğdu), aşırı duygusal vahşetin hayalî sahneleri üzerinde uzmanlaştı: tecavüzler, âlemler, cinayetler. Daha eski, 1861 yılı civarından itibaren fotoğraflardan yola çıkarak yaptığı otoportrelerinin de yasaklanmış duygusal teşhirciliği ziyadesiyle içerdiği söylenemezdi. Yuvarlak, sıradan çehresini kasvetli, tehdit edici bir mevcudiyete dönüştürdü; siyah kaşlarını fotoğrafta olmadığı şekilde çatık kaş haline getirip bıyıklarını da kıvırarak tehditkâr bir hava verdi. Resimde ruh haline fotoğrafta olduğundan daha sadık gibi görünmektedir: kendini sorunlu, belki de öfkeli bir genç adam olarak canlandırmıştır.

Ama 1870'lerin başında, Pissarro'dan gayriresmî bir eğitim aldıktan sonra (gerçi her zaman kararlılıkla kendine münhasır olmakla beraber İzlenimcilerin paletini paylaştı ve onlarla birlikte sergi açtı), bilinçdışı daha tedbirli oldu. Cézanne sanatının dışavurumcu bir öz-sergilemeden dışavurumcu bir öz-denetime dönüşümü, yüceltmenin canlı bir örneğidir. Cinsellik ve saldırganlık açısından aşırı şiddetli vakalar icat etmekten vazgeçip, serinkanlı, mesafeli ve dikkatle tasarlanmış manzara ve iç mekân resimlerinde, portrelerinde ve özellikle de son döneminde kurguladığı o olağanüstü Yıkananlar tablolarında görüldüğü gibi, dürtülerine hâkim oldu. Gün geçtikçe yirminci yüzyıl

sanatının egemen kaynağı haline gelerek (birçok müridi arasında en ünlüleri Kübist aşamadaki Picasso ve Braque'tır), damadağınık bir masa örtüsü üzerinde düzenlenmiş olgun, yuvarlak, tatlı elmaların ya da yüz yüze iki kâğıt oyuncusunun ya da tekrar ve tekrar sevgili Mont Sainte-Victoire'ın resmini yapacaktı. Bunların tümü garip, iddialı resimlerdi; ihlal edilen perspektif ve zorlanan doğal şekilleriyle hepsi ateşli bir şekilde kontrol altında tutulan duygusal doğanın dilsiz tanıklarıdır. Gelgelelim şöhrete geç bir döneminde, ancak ölümünden bir yıl sonra 1907'de, Salon d'Automne'daki sansasyonel bir retrospektifle ulaşması hiç şaşırtıcı değildir.

Cézanne'ın en önemli otoportreleri büyük ölçüde 1890'ların ortalarından 1870'lerin ortalarına kadar olan dönemde yoğunlaşmıştır; her şey bir tarafa, daha da bilinçli, neredeyse vahim derecede ihtiyatlıydı. Her şeyi, şekilleri, renkleri, kel kafasını ve geniş omuzlarını genel tasarımına tâbi kılmıştı. Arkaplanda koyu elmas şeklindeki duvar kâğıdı ile göze çarpacak derecede kavisli parlak kafası arasında zıtlık yaratıyor ya da paletini sağ kolunun bir uzantısı gibi tutuyordu. Endişeli, dağınık, hep uzak mesafede görünüyordu. Kişiden daha fazla resmin varlığını ortaya koymak için renkleri kısa, belirgin, paralel fırça darbeleriyle kullanıyordu. Eski bir inanıştır gözlerin ruhun pencereleri olduğu, oysa onun gözleri nüfuz edilemez, loştu. Her şeye rağmen, Cézanne'ın izleyiciye bahşettiği boş bakışlar dayanılmaz bir patavatsızlığın suç ortaklarıydı. Otoportreleri, tutmayı amaçladığı sırra ihanet ediyordu: Bütün hayatı boyunca asi, belki de kaotik kendiliğine düzen getirmeye çalışan bir adamdı.

Cézanne'ın yirmiden fazla otoportre karakalemleri o denli etraflıca tasarlanmamıştı ve görünümünü daha spontane bir şekilde belgeliyordu. Aslında bunlardan iki ya da üçüne hızlı bir şekilde bakıldığında, burun köprüsü üzerindeki endişe çizgisinin görünmesi ya da dudakların sıkıca birbirine yapışması onu çekinik ve üzgün gösterir. Ayrıntısına inildiğinde Cézanne'ın iç kargaşalarına sanatsal reaksiyonları, Freud'un, insanların istedikleri kadar çabalasınlar yine de sırlarını saklayamayacakları iddiasını destekler. Çatışmalar gizleme çabalarını boşa çıkartarak ortaya çıkar; ne kadar başa çıkı-

lırsa çıkılsın izlerini bırakacaktır. Bu özellikle kendini ifade etmenin üzerindeki pek çok kısıtlamayı serbest bırakan modernizmin dünyası için doğru olsa gerektir. Nedenleri ne olursa olsun, Cézanne'ın son yıllarında yalnızlık ve yenilme duygusuyla otoportrelerini yapmayı tamamen bırakması, sadece patavatsızlığın birçok şekle girebileceğini ve sessizliğin de bunlardan biri olduğunu gösteriyordu.

2

Şu ana kadar tüm bu modernist otoportreler somurtkandı; hatta dinsel meselelerdi. Sanatlarının sıkıntı kadar taşkınlıktan doğduğunu ne kadar ifade etsem az. Ama en azından Cézanne'dan daha mutlu olmayan asi ressam James Ensor nevrotik açmazlarını, modernistler arasında görülen nadir bir şeyle, hınzır bir mizahla tedavi etmeyi başarmış gibi görünüyor. Gauguin ve Cézanne gibi modernistlerden daha az ünlü olan, muhtemelen en iyi Belçikalı modernistler arasında bilinen Ensor, öte yandan en rahatsız edici, en geveze otoportre ressamıydı. 1860 yılında sahil beldesi Ostend'da doğdu; burada ailesinin turistler için ucuz porselen, karnaval döneminde de ucuz maske sattıkları hediyelik eşya dükkânı vardı. Ensor, bu tür parça parça çocukluk anıları ve travmalardan kendi sanatsal dünyasını kurdu: kavga eden anne ve baba, hayatında önemli bir yer tutan ve etkisinden hiçbir zaman kurtulamadığı dominant Flaman anne ve teselliyi içki şişesinde bulan, etkisiz İngiliz bir baba. Tanıyanlar Ensor'un konuşmasının ürkütücü olduğunu hatırlıyorlar.

Aynı şekilde, akademi-karşıtı sanatı da tümüyle ürkütücüydü; marazi sembolizmi kendini aşikârlık derecesinde, fazlaca hissettiriyordu. Senelerdir tanıdığı, Salon sanatının güçlü eleştirmenleri olan sembolist ilerici Belçikalı ressamlar klanı *Les XX*'i bile rahatsız etmeyi başardı. Çalışmalarında önemli ölçüde kullandığı, göze çarpan aparat, bazen aynı tuval üzerinde birkaç tane görünen iskeletti. Ensor'un zengin fantezi hayatında kendilerini evinde hisseden, oldukça komik, genellikle domestik görevlerle meşguldü bunlar. Bir iskelet rahat bir şekilde döşemeli sandalyeye yerleştirilmiş Çin işi nesnelere bakıyordu, diğeri çizim yapıyor, bir diğeri de klarnet çalıyordu. Isın-

mak için bir soba etrafında toplanan tuhaf giyimli iskeletler; "Yahni" tabelası asılmış bir adam için süpürge ve fırça ile savaşan yamyam iskeletler; uçarak kaçan iskeletler, kaçmaya çalışan kalabalığı terörize eden muazzam büyüklükte, savrulan bir tırpan. Ensor'un en büyük, en ünlü resmi, *1888'de İsa'nın Brüksel'e Girişi*'nde boş boş dolaşan kalabalığın arasına İsa bir eşek üstünde girer, önplanda ise resme hâkim olan şapkalı bir iskelet vardır.

Ensor izleyicilerin mesajını anlayacağından besbelli şüphe duyduğu için resimlerin içine açıklamalar eklemeyi severdi. Ürkütücü olan bir otoportresi *Tehlikeli Aşçılar*'da, mide bulandırıcı bir ziyafetçiler şölenini resmeder. Bu şölende, Ensor'un kafasını bir tabakta sunmaya hazır, beyaz cüppeli bir garson ve kafatasının üstüne sıkıştırılmış, kendisini tanımlayan büyük bir tabela resmi vardır. 1900'lere gelindiğinde, günahkâr yaratıcılığı yavaş yavaş terk etmeye başlamıştı, yüzeyi asitle oyarak, yağlıboya ile ya da karakalem yirmiden fazla otoportresini yapmıştı; geriye dönüp bakıldığında, aşırı sayıda yaptığı otoportreleri gizem taşımayan sfenkslere benzer. Bu portreler, nefret ettiği geleneksel sanatsever halka karşı tuhaf saldırganlık eylemleriydi. Ensor'un amacı izleyicileri öfkelendirmekti ve bunda başarılı da oldu. 1887 yılında yapılan bir gravür olan *İşeyen* karakteristiktir; bir duvara karşı kendini rahatlatan bir adamı gösterir, duvarda çocuksu grafitiler çiziktirilmiştir, üzerinde duvar yazısı vardır: "Ensor bir delidir." Zamanının dışında bir romantik, geç kalmış bir E. T. A. Hoffmann olarak, gerçeğin sahibi sadece delilerdir ama kesinlikle burjuvazi değil, inancını ısrarla sergilemiştir.

Ensor'un otoportreleri sadece halka değil aynı zamanda da kendine karşı bir saldırıdır. Uzun boylu, yakışıklı, uçları kıvrık bıyıkları, güzelce tıraşlanmış sakallarıyla düzgün yüz hatlarına sahip, görünüşünün farkında olan bu adam, vahşi zekâsıyla görünümüne zulmeder. 1879 yılından kalma, henüz yirmi yaşında bile değilken yaptığı otoportrelerinden ilkinde, endamındaki güler yüzlü ifade ve neşeli renk lekeleriyle hâlâ ağırbaşlıdır denebilir. 1880 yılına ait sonraki bir otoportresinde ve birkaç çiziminde, iyi eğitimli bir galeri ziyaretçisinin değer verme hakkı olduğu sınırlar içinde kalmıştır. Ama

geleneklere bağlılık sergilediği öz-sunumları müstesnadır. En iyi bilinen ve en karakteristik otoportresi ise 1883'ten kalmadır, çiçekli bir kadın şapkası altından izleyiciye göz ucuyla bakmaktadır, portre aşağı sarkmakta olan tüylerle tamamlanmıştır.

Bir ömür süren huzursuzluktan sonra, Ensor acısından hisse çıkarmayı biliyordu. Hiç şüphe yok ki acıları yeterince gerçekti. *Bana Eziyet Eden Şeytanlar* başlıklı iki otoportre yaptı, birinde bükük kolları, çeşit çeşit gözleri ve sivri uçlu kanatlarıyla tehditkâr bir şekilde ona uzanan insan benzeri canavarlar tarafından kuşatılmıştır. İkincisinde ise, üzerinde j. Ensor 1895 yazan bir mezar taşı vardır. Kışkırtıcı olma ihtiyacı belli ki ilgi çekmek ve anlaşılan biraz da intikam almak içindi. Eserinde çok belirgin olan ilginç karnaval maskelerinin çifte rolü vardır. Onlar ailesinin dükkânında geçirdiği çocukluk hatıralarından parçalardır ve insanların maske taktığına –ailesi gibi küçük burjuvaların ise daha lanetli bir şekilde taktığına– ve gerçeğin peşindeki sanatçının onları yüzlerinden çıkarıp atması gerektiğine dair isyankâr inancının belirteçleridir. Bu maskeleri seviyordu; bir arkadaşına "çünkü beni çok kötü gören halkın duygularını incitiyorlar," demişti. Ensor'un öfke ve keyifsizliğinin hepsi bilinçdışında kalmamıştı.

Sanatından anlaşılacağı gibi, kendisinin de ait olduğu alt-orta sınıf ortamı hakkında kararsızlığı meseleyi onun için hâlâ zorlaştırıyordu. Bu ortamı hem boğucu hem de her nasılsa iyi buluyordu. 1881 yılında yapılmış iki resim, *Ostend'da Öğleden Sonra* ve *Burjuva Salonu*, sessiz, neşeli, loş bir ışık altında iç mekânlar olarak aşağılamadan ziyade konfor hissi verir. Şüphesiz, nefret ettiği dünyadan kaçma çabası ve ihtiyacı kısmen başarılıydı: Sanatında isyan etti ama hayatının çoğunu aile çevresine saplanıp kalarak geçirdi. 1886'daki tebeşirle çizdiği otoportresi, *Üzgün ve Görkemli Ressam*'da, süslü bir dolaptan bakan kasvetli yüzü sanki masif mobilyanın içine hapsolmuş ve sızlanarak dışarı çıkmaya çalışıyor gibidir.

Bu sicille Ensor'un otoportreleri, nahoş kendilik algısıyla cesur uzlaşma çabaları olarak görünür. Bunlardan birinde, büyük boy bir hamamböceğine başını yerleştirdiği *Acayip Böcekler*'de (1888) Kaf-

ka'nın "*Dönüşüm*"ünden önce davranmıştır. Böyle bir hayata hapis olunduğunda, ölüm sıklıkla yeğ görünmüş olmalı; 1888 yılına ait *İskelete Dönüştürülmüş Portrem* adlı bir gravürde bunu kendine has bir biçimde ifade eder gibidir; üstünde düğmesi ilikli dar bir ceket ve yüzü bir iskelet çehresiyle görünmektedir. Hayalgücü bu korkunç imgeyle beslenen Ensor, *1960 Yılındaki Portrem* başlıklı çalışmasında, üst gövdesi bir yastıkla desteklenmiş, sırtüstü yatmış bir iskelet gravürü yaptı. Ve 1896 civarında, tüm huysuzluğuyla kendisini şövale önünde, modaya uygun giyimi ve yüzü yerine kurukafalarla gösterdi: kurukafalardan birisi tünediği şövalenin üzerinden yiyecek gibi bakarken, diğerleri ona duvardan sırıtıyordu. Ensor'un otoportreleri grafik şeklinde tahayyül edilmiş kâbuslardı ve modernist kültür ona sadece acı çekme değil, aynı zamanda ifade etme izni de verdi.

Ensor'un farklı açımlamalarındaki mağduriyet iddiası, tarihin en ünlü kurbanı İsa Mesih ile özdeşleşmesiyle daha katılaşmıştır. Gauguin gibi, o da kurtarıcının acılarına kendi acıları olarak sahip çıktı. Şeytan ve onun ordusu tarafından işkence görmüş kurtarıcıyı tekrar tekrar çizdi, zira *Ecce Homo, Mesih ve Eleştirmenler* adlı oldukça okunaklı bir çiziminde, karmakarışık saçları ve perişan yüzüyle iki asık suratlı, itham eden burjuva arasında kalmış Ensor, İsa'nın kendisidir. Dindar değil de seküler dokunuşlu bir megalomanyadır bu: Ensor ateist olarak İsa'yı tanrı değil büyük bir adam olarak gördü. *Melekler Tarafından İzlenen İsa* adlı kasten naif bir tarzda yapılmış bu çizimde, Ensor'un yüz hatlarını taşıyan çıplak ölü İsa'nın yanında dua eden üç melek vardır.

Bu dine küfreden ve patetik özdeşleşme, 1886 tarihli çokça çoğaltılmış renkli çizimde, Golgotha, *Ensor Çarmıhta*'da doruk noktasına ulaştı. Hemen Gauguin'i akla getirir. Esas olarak modern giysiler içinde bir kalabalık, üç haçın etrafında durur ve diz çöker. Ensor resmin merkezinde parlak haleler ve güneş ışınları tarafından aydınlatılmıştır ve o arada silindir şapkası olan bir şahsiyet, Ensor'un ateşli eleştirmenlerinden "Fétis" yazılı flamalı bir mızrakla sahte İsa'yı keser. İsa'nın başının üstündeki "INRI"yı "Ensor" diye değiştirerek, açık olan bir şeyi daha da açık hale getirir.

İlkeli bir modernist olan Ensor, her şeyde olduğu gibi burada da kendi öznelliğini ortaya koydu. 1899 yılında "Çalışmalarım baştan sona tamamen kişisel olmuştur," diye yazdı. "Bu kişisel vizyon sanırım beni yükseklere taşıdı." Aynı belgede kendisini "müstesna bir ressam," diye adlandırdı. Hiç şüphesiz müstesnaydı ama sanatçıların dünyayla en gizli duygularını paylaşabildikleri bir zamanda, kendi kendini gözlemleme ve ifade etme zamanında yaşayan Ensor, düşündüğü kadar yalnız değildi. Ama sadece birkaç kişinin beğenisini kazanmıştı. 1949 yılında öldüğünde yeteneklerini uzun zaman önce yok etmişti. 1929 yılında Belçika devleti tarafından Baronluk rütbesine yükseltilmiş olması geç gelmiş bir tanımaydı. Bir ömür boyu ihmal edildikten sonra bunu büyük ölçüde bir hakaret kabul etti.

3

Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Ensor, otoportrelerinde modern yabancılaşmanın ressamlarıydılar. Modernistlerin en dâhilerinden, Ensor'un tam olarak çağdaşı ama daha dengelisi olan Norveçli Edvard Munch –1863-1944 yılları arasında yaşamıştır–, yabancılaşmanın ikizi modern endişenin ressamıydı. Etrafında gördüğünü düşündüğü dünyayı, ve dahasını, içinde hissettiği dünyayı inceledi. Bu çifte görevinde Munch'un yalnız olmadığını biliyoruz. Baudelaire ve Manet yıllar önce sanatçının, tabii ki özellikle modernist sanatçının kendi zamanına bağlanması gerektiğini söylemişlerdi ve Munch tam da yoldaşı tanrıtanımazların dediğini yaptı. Her zamanki bedeli ödedi: yanlış anlaşıldı, ihmal edildi, reddedildi, ama zaman zaman takdir edilmenin keyfini de yaşadı. Cézanne da, nadiren dile getirse de, kendi zamanının avangardına bağlı olduğuna inanıyordu; iyi bir ressamın, yaşadığı zamandaki en ileri olanı ifade etmesi gerektiğini söylemişti. Bunun kaçınılmaz sonucu olarak, sadece birkaç özgür ruh "ileri" olduğundan, daha geleneksel çağdaşları otoportre yapan modernistleri sanat değerinden yoksun, rahatsız edici, çirkinliğe adanmış olarak görmeye mahkûmdu.

Munch'un otoportrelerinin kaderi de farklı olmadı. Norveç'te bir çiftlikte doğmuş ve acı çektiği, berbat bir çocukluk geçirmişti. Beş

yaşındayken annesi öldü; yoksullara yardım eden cömert bir hekim olan babası, öfke patlamalarında neredeyse psikotik dinsel korku nöbetleri geçiren ve gaddarca sertliklere başvuran depresif bir disiplin yanlısıydı. Munch'un sonraları "Hastalık, delilik ve ölüm, beşiğimi gözetleyen meleklerdi," diye hatırlaması sebepsiz değildi. Munch'un ömür boyu meşgul olduğu, hâlâ yaygın olarak kültürel anaakımın dışında tutulan Kierkegaard, Dostoyevski ve Nietzsche gibi uyumcu olmayan yazarlar onun yıkıcı dünya görüşünü güçlendirdi. Bir öğrenci olarak geleneksel sanat doktrinini benimsemişti, ancak yirmili yaşların başında daha önceki yaşamını resmedebilecek iç özgürlüğüne erişti; acı veren bir ilham kaynağıydı ama asla bu kaynağını terk etmedi. 1889 yılında Paris'e gitti ve orada kaldığı sürece Monet, Van Gogh ve diğer profesyonel dışlanmışların etkisiyle, kendine özgü Dışavurumculuk ile Sembolizm karışımını geliştirmek ve iç kargaşasını tasvir etmek, incelemek için ihtiyacı olan söz dağarcığını elde etti.

Munch'un tuvallerinin başlıkları tam da bu iddianın inandırıcılığına katkıda bulunur: *Hasta Kız ve Kıskançlık*; *Ölüm ve Genç Kız* ve *Ölüm ve Hasta Odası*. Temaları bundan daha çeşitliydi ve "hayatı dolu dolu, çeşitliliği, sevinçleri ve acılarıyla" göstermek amacıyla uzun yıllar tutkuyla çalıştığı "Hayatın Frizi" başlıklı projeyi asla tamamlayamadı. Ama acıları sevinçlerinden daha çoktu; belki Van Gogh'unki gibi çok aşırı değildi ama zar zor gizlenmiş çöküntülere benzemeleriyle ona yakındı. Eros'un Munch için bir nimetten ziyade bir suçluluk kaynağı, bir tehdit ve utanç olarak görünmesine şaşmamak gerekir. *Öpücük*'te (1895) ateşli, çıplak bir çift âşık sarılarak birbirine karışır. Bundan kısa bir süre önce yaptığı *Ertesi Gün*'de (1894) ise genç bir kadın, kısmen çıplak, açıkça bitkin bir halde yatağa uzanmıştır; besbelli cinsel zevki yaşadığı bir gecenin sabahındadır. Ve aynı yıl yapılmış *Küller* adlı yağlıboya bir çalışmada da aynı ipuçları vardır ama bu sefer kötü bir gecenin sabahıdır: perişan görünümlü genç bir kadın dağınık saçlarını kavramış, ayakta izleyiciye bakarken, tuvalin köşesinde de bir adam, sinmiş ve yüzünü geriye çevirmiştir. Munch'un resimlerinden *Vampir* birden fazla işlediği bir konudur; adam, uzun saçlı bir kadının boynunu ısırması karşısında

bu saldırıya pasif bir şekilde boyun eğer, bu resme eşlik eden diğerinde ise bir kadının memesini ısıran bir adam vardır.

Munch'un en bilinen resmi *Çığlık*'ın yaygın olarak modern endişenin en iyi örneği olduğu kabul edilir. 1893 tarihinden itibaren muhtelif sürümleri olan bu tabloda pek ayrıntılandırılmamış bir figür görülür; kadın ya da erkek olduğunu saptamak imkânsızdır. Elleriyle yanaklarını tutmuş, gözleri yuvalarından fırlamış bu ağzı açık figür uzun bir köprü üstündedir ve başının üzerinde kara bulutlar gezinmektedir. Bu portresinin, geçirdiği çok kuvvetli anksiyete atağından sonra yaşadığı sinir kriziyle ilgili olduğunu Munch'un kendisinden biliyoruz. Ama genellikle bu durumu bilmeyen binlerce izleyici, bu kâbusumsu tasavvuru genelleyerek *Çığlık*'ı asabi bir tedirginliğin sanatsal örneği olarak okudu. İtaatkâr çağdaşlar da tablonun 1890'ların rahatsız edici ve telaşlı kent hayatıyla ilgili olduğunu düşündüler. Munch ne bir peygamber ne de bir sosyologdu. Aslında güçlü bir hassasiyetle ortaya konan bu rahatsız edici ürünün, özünde kişisel bir itiraf olduğunu söylemişti. 1932 yılında, en aydınlatıcı ifşasında Alman sanat eleştirmeni Eberhard Griesebach'a şöyle yazmıştı: "Sanatım aslında dünyaya karşı tutumumu netleştirmek için bir kendini dışavurum (*Selbstbekundung*) girişimidir. Tek kelimeyle bir çeşit egotizm..." Ama Munch'un etkileyici yeteneğine hayran olan sanatseverler, onun resimlerini daha büyük gerçeklere tanıklık olarak alıp kutladılar. Biz, modernistlerin kendi zamanıyla ilişkili olmayı arzu ettiklerini biliyoruz ve Munch'un kabulünün de gösterdiği gibi, ilişkili olmanın bir yolu, kriz içindeki bir kültürün bir semptomu olarak iş görmekti.

* * *

Munch'un modelinin cinsiyeti her zaman belirsiz olduğu için otoportrelerinin sayısını bilmek imkânsızdır. Ama çok sayıda ve ajite edicidirler; yalnızlık, ölüm gibi, rahatsız edici bir mevcudiyete sahiptirler. 1906 yılında yapılanlardan birinde, sanatçı önündeki masada bir şişe şarap, boş şarap kadehi ve tabak ile bir restoranda dikkat çekici bir şekilde yalnız oturur. 1915 tarihli bir diğerinde, çıplaktır

ve eli bir iskelet üzerine alışkın bir şekilde yerleştirilmiştir. Yine bir diğerinde, kendini geniş göğüslere sahip bir Sfenks olarak gösterir. Daha sonra, 1930 yılında, doktoru Dr. K. E. Schreiner'in önünde yatan bir ölü olarak kendisini çizer. 1895 yılından kalma, otuz iki yaşındayken yapılmış, belki de çok sık çoğaltılmış erken otoportrelerinden birinde, aynadan doğrudan izleyiciye bakmaktadır, çok fazla neşe saçmasın diye resmin altında boydan boya iskelet bir kol yatar. Onun çalışmalarının halkın üzerindeki etkisi ne olursa olsun, Munch için her zaman birincil olan, kendi derinlerine bakma yoluyla kendini ifşa etmekti.

KENDİ DERİNLERİNE BAKMA: ALMANLAR

Bir de Almanlar vardı ki, uzun zamandır aşırı hassas oluşlarıyla saygınlık kazanmış ya da adı kötüye çıkmıştı. On dokuzuncu yüzyılda Modernizmin çıraklık yıllarında Heinrich Heine alaycı bir üslupla, Fransızlar toprağa İngilizler denize sahipken, dostları Almanlar gökyüzünün kontrolünü ellerinde tutuyorlar demişti. Munch'un ilk uluslararası açılımının Berlin'de olması belki de pek rastlantı değildi. 1892 yılında ilk büyük ölçekli sergisinde elli beş resmini sergiledi. Ama Verein Berliner Künstler sponsorluğunda yapılan sergi bir skandal yarattı: Bir hafta sonra medyadaki kızgın tartışmalar ve dernekteki oyların bölünmesinden dolayı kapatıldı. Munch'un en ateşli destekçilerinden biri, eksantrik Polonyalı romancı Stanislaw Przybyszewski, Munch'a karşı direnişin gizli zeminini aydınlattı: Sanatı ressamın bilinçdışının, "çıplak bireyselliğinin" doğrudan ifadesini temsil ediyordu, burjuva edebine karşı bir saldırıydı. İç benliğin sergilenmesi, öyle görünüyor ki, çok fazla ileri gitti. Açık söylemek gerekirse, Munch'un Sembolizmi izleyicilerinden çok fazla şey talep etti. Akademik sanat savunucuları için Munch'un tuvallerinin sanatla alakası yoktu.

Almanlar için otoportre, mirasçıları ve vatandaşları olmasından gurur duydukları on altıncı yüzyılın başlıca ve muhtemelen en modern otoportrecisi Albrecht Dürer'inkiydi. Tek rakibi Rembrandt'tı ve Alman sanat tarihçilerine bakılırsa, o da iyi bir Alman'dı. Rembrandt'ın meşguliyetlerinin saiki ne olursa olsun –Dürer gibi, o da

sanat tarihçileri için çok az işe yarar özyaşamöyküsel malzeme bırakmıştı–, on dokuzuncu yüzyıl kültürel ve siyasi Alman milliyetçileri, ülkelerinin ruhanilikte (*Innerlichkeit*) diğer, ikinci sınıf kültürlere üstünlüğünü kanıtlamak için onu kampanyalarında bir piyon olarak kullandı. Siyasi amaçlar için, Felemenk Rembrandt rahatlıkla Alman vatandaşlığına kabul edildi.

Almanlar geçmişi şimdi uğruna küçümsememe konusunda diğer modernistlerle uyuştuğundan, bu geriye bakış, toplayabilecekleri kadar çok desteğe ihtiyacı olan yurtseverler için son derece yararlı oldu. Modernizmin şu Paris'ten dışarı ışıyarak yayılan, genel kuralların dışına çıkma heyecanı, Alman sanat kurumlarının muhalefetini sertleştirmişti. Ama bu eğitilmiş Alman beğenisinin yeni resme[18] karşı düşmanlığı yekpare değildi. Berlin'de, Hamburg'da, hatta muhafazakâr Münih'te yeninin partizanları, geleneğin taşıyıcılarına karşı sonucu belirsiz bir irade ve para yarışına girdi.

Romantizm ve metafizik eğitimi almış Alman sanatçılar ve eleştirmenler, derinlik için diğer ülkelerdeki meslektaşlarına göre daha içtenlikle ve daha sistematik çalıştılar: Heine'nin Alman maneviyatına yönelik esprili eleştirisinden bırakın mahcup olmayı, kendi ruhani doğalarını İngiliz ve Fransız ama özellikle de Fransız yüzeyselliğiyle karşılaştırmaktan hoşlanıyorlardı. Bu kendini tebrik etme duruşuyla tam bir uyum içinde olan on dokuzuncu yüzyıl Alman ressamlar, modernist cazibenin vatanlarını işgal etmesinden onyıllar önce, insan hayatı ve ölümünü, özellikle de ölümünü derinliklerine kadar işlemek için çalıştılar. Almanca konuşan İsviçreli ressam Arnold Böcklin –Alman sanatseverlerin gözünde, tritonlar ve denizkızlarını öne çıkaran kendi icadı mitolojisi ile tanınan bir kahramandı–, 1872 yılında yaptığı en

18 Unutulmasın diye, ön-modernist zamanlarda bir ressamın kendi resmini yapmasında olağandışı bir şey olmadığına kısaca değinmeliyim. Rubens, Poussin, Reynolds gibi, Velázquez de bunu yaptı. On sekizinci yüzyıl ortalarında Almanya'nın en önemli ressamı Anton Raphael Mengs kendisinin en az on beş portresini yaptı. Ve kariyeri on dokuzuncu yüzyıla kadar gelen Anton Graff, Rembrandt'ı da geçerek seksen kez ve daha çok otoportresini yaparak bir çeşit rekor kırdı.

ünlü otoportresinde, elinde paleti ve fırçası, arkasındaki iskeletin çaldığı hayalî kemanı coşku dolu bir ilgiyle dinlemektedir. Üç yıl sonra, son derece başarılı Alman ressam Hans Thoma, kendini ölümü dinlerken göstererek neredeyse Böcklin'in buluşunu alenen kopyalar. Bu yüzleşmeden epey hoşlanmış olacak ki daha sonraki otoportrelerinde bunu iki kez tekrarlar. Bu sanatçıların iskeleti sahne malzemesi olarak kullanmaya hevesli taraftarları vardı: Bir Alman yorumcunun gururla ifade ettiği gibi, bunların hepsi "fırçası olan şairler"di. 1896 yılında Lovis Corinth, güneşli bir stüdyoda, üstünde gömleği, sıhhatli görünüşüyle gövdesine kadar gösteren otoportresinde, yanıbaşındaki bir kancadan sarkan bir iskelet resmederek bu tanıdık temayı çeşitlendirir.

* * *

Corinth, Alman modernizmine bir köprü sağlar. Corinth, Fransızların aksine tarihsel temalar üzerinde güçlü resimler yapan, Max Liebermann ile birlikte Almanya'nın en seçkin yarı-İzlenimcisiydi. Çizimleri ve gravürleri de dahil olmak üzere otoportreleri bir çeteledir: 1900'den kırk iki yaşına kadar en az yılda bir kez doğum gününlerinde portresini yaptı. Ancak 1911 yılında onu zayıflatan bir inme geçirdi, zira sonrasında yaptığı otoportrelerinde her zaman samimi olmakla birlikte tekinsiz yaralı yüzünü gösterir. Dolgun nüleri ve erkeksi yaklaşımıyla ünlü Corinth, kendisini 1910 yılında şövalye zırhında, kollarında gülümseyen dolgun çıplak eşi Charlotte varken temsil etmişti. Bu resmin başlığı *Muzaffer* idi. Bir yıl sonra, bir kurban haline geldi ve öyle de kaldı. Hâlâ resim yapabiliyordu ama savruk, biraz ürkek bir tarzda; hasarlı vücudu İzlenimciliğe dışavurumcu bir abartı katmıştı sanki.

Corinth'in modernist benliğinin en berrak sunumu belki de tam olarak 3 Ağustos 1913'te yaptığı yağlıboya resmiydi. Resimde, tatile gittiği Tirol'de, tüylü şapkasıyla tamamlanan yerel kıyafetleri içinde şen bir avcıydı. Ama kostümüyle çarpıcı bir tutarsızlık içerisinde, izleyiciye üzgün ve kaşlarını çatarak bakıyordu. Şapkasının siperine yakın bir yere de veciz bir mesaj yazmıştı: "Ego." Burada teşhir olur

ve acınma duygusunu elinden geldiğince dürüstçe sergiler.[19] Daha sonra dul eşi ısrarla o tuvalin üzerinde ne yazılıysa onu demek istediğini söyledi. Kocasının portrelerinin, "egosuyla ciddi ve eleştirel bir karşılaşma" olduğunu ifade etti. Corinth'in kendi görünümünü hiç durmadan incelemesi, Gustave Courbet'nin yarım yüzyıl önce otoportresini otobiyografisi olarak adlandırdığı zaman yaptığı yorumun bir başka kanıtıydı. Almanların yorulmak bilmez bir şekilde sergiledikleri ego, kendiliğe ilişkin değerli bir kanıttır.

2

Bu kendini sergilemenin ne kadar ileri gittiği, o samimi Alman Munch Ernst Ludwig Kirchner'in çalışmalarında belirginleşmiştir. Kirchner'de anksiyete endemik, bariz ve acılıydı. Onun o kendine özgü saldırısı, eklektik bir deneysellik içinde olduğu bir dönemin ardından gelen o sinirli, pürüzlü çizgisi ve Dışavurumcu rengi, eserlerinin kendine özgü yanını ilk bakışta ortaya koyar, ne var ki Kirchner eşsiz üslubunu, ona gelişiminde çok yardımcı olan çok çeşitli ustalar sayesinde ilan etmiştir – Munch, Van Gogh, Gauguin gibi. Modernistler arasında yalnız bir adam olmasına rağmen, 1905 yılında Dresden'de genç Alman Dışavurumcular grubu *Die Brücke*'nin (Köprü) kurulmasına yardım etti ve kısa süre içinde de gruba hâkim oldu. Bunu daha önce de gördük: Van Gogh ve Kirchner gibi sanatsal keşişler bile sırası geldiğinde müttefiklerinin desteğini isterler.

Gruba verilen "Köprü" ismi, şayet gelecek için bir kanal olarak okunursa iyi seçilmiş bir isimdi. Sonuçta, İlkeli direnişçiler olarak *Brücke* sanatçıları geçmişe uzanan ya da hali hazırdaki dayanıksız ve ürkek köprüleri havaya uçurmaya niyetliydi. Aynı yıl resimleri sergilenen Fransız Fovistler ile aralarındaki zıtlık öğreticidir. Tüm değerbilmez eleştirilere karşı onların keskin, parlak manzara tabloları

19 Sayılamayacak kadar çok otoportresini yapan Picasso, bu kendi kendine atıf meselesinde Corinth'den önce davranmıştı. 1900'de, on dokuz yaşında, Barcelona'da orijinal zaanatkâr olarak ün kazanmaya başladığında kendisinin zarif, iltifat eden suluboya resmini yapmış ve üzerine "Yo" yazmıştı.

bir araya getirildi; başlıca Fovistler Matisse, Vlaminck ve Derain eski ve yeniyi sentezlemeye çalışıyordu; Elie Faure'un sergi kataloğu için yazdığı önsözde belirttiği gibi, "Bugünün devrimcisi yarının klasiği" idi. İlk grup gösterisindeki neredeyse tam anlamıyla göz kamaştırıcı resimleri yeniden değerlendirmek gerekirse, Fovistler nispeten uysal yenilikçiler grubuydu. Sadece Matisse resmi yenilemeye devam etti ve bir ömür boyu modernist olarak kalarak burjuva Salon beğenisinin engellerini sarsan ve bunun devamlılığını sağlayan bir grup sanatçının başında olmayı sürdürdü.

Fovistler şok yarattı ama kısa sürdü. Matisse iç mekân ortamlarında yeni dramlar bulmak için kendi yoluna gitti; Vlaminck daha geleneksel resim yapmaya çekildi. Sadece Derain, kendisinin ve arkadaşlarının Paris'te isim yapmalarını sağlayan o "vahşi" saf renklere sadık kaldı. 1906 ve 1907 yılında, onun çalışmalarının alım satımını yapan keskin zekâlı Ambroise Vollard, Derain'i Monet'nin atmosferik Thames sahneleriyle kazandığı başarısını tekrarlaması için Londra'ya gönderdi. Monet'nin Londra'sının belirsiz bir şekilde vaat ettiği şeyi tekrarlamadı ama Paris'e getirdiği eskizler ve tuvaller otantik Fovist işleriydi; Londra'nın gökyüzü, nehri, gemisi ve kamu binalarının en sevdiği kırmızılar ve maviler içinde güçlü temsilleriydi bunlar. Gelgelelim bu eserler çekici olmakla birlikte bir ekol yaratamadılar, çünkü avangard ressamlar ilham kaynağını başka yerde bulmuştu.

Böylece, Fovistlerin çağdaşları olan *Brücke* ressamları sadece bir avuç dışlananlar tarafından hoş görüldü ve büyük bir geleneği paylaşım fikrine tahammülleri yoktu. Onlar çağdaşlarının çoğundan daha cesurdu; paylaşılan stüdyolarında resim, ağaç baskı ya da taşbaskı yaptılar, kooperatif sergiler organize ettiler, manifestolar yayınladılar ve aralarına katılmaları için onlara ilgi duyan sanatseverleri davet ettiler. Onların kendinden menkul amaçları Almanya'da resmi modernize etmekti. Berlin, Münih ve başka yerlerde tanık oldukları çeşitli resimler, her ne kadar akademi-karşıtı ilan edilmiş olsa da, çok cesaretsiz, uzlaşan işler olarak onları şaşkınlık içinde bıraktı, zamanın düzensiz metropol merkezlerinin sunduğu sanatsal olanakları kullanamayacak kadar yetersizlerdi.

Tersine, Kirchner modern şehrin rakipsiz bir ressamı oldu. Dresden ve Berlin onun laboratuvarıydı ama, İsviçre sanatoryumundaki uzun dönemler boyunca sinirli tekniğiyle manzaralar da yapabileceğini kanıtladı ve bunlar eklektik bir görünüm sergiliyordu. Yine de kentsel yaşam onun meşguliyetiydi; stüdyosunda açıkça şehir ürünleri olan edepsiz nüler; gece vakti kışkırtıcı giyinmiş, sokak köşelerinde hava atan kadınlar; Berlin kaldırımlarındaki sel gibi kalabalıklar. Ama dışsal şeyleri kopya etmiyordu; sanatının daha ziyade iç titreşimlerin açığa vurulması olduğunda ısrar ediyordu. Resimleri hakkında "biçim ve oranlardaki değişiklikler keyfi değil, manevi anlatımı büyük ve güçlü hale getirmeye hizmet ediyor," diye yazmıştı. O yüzden –önemli bir tekzip– "renk de doğadan değil ama ressamın tasarım niyetlerinden doğar." Bu renk "resim içindeki diğer renklerle bağlantılı olarak ressamın deneyimini ifade eden belirli bir rezonans oluşturur," diye ekledi. Sanatçının bir dünya oluşturduğunu, onu temsil etmediğini tekrar tekrar söyledi. Kirchner sıradan gerçekliğin mütevazı fotoğrafçısı değildi.

Kirchner'in otoportreleri bile basitçe gerçekçi olarak etiketlenemez. Bu portreler onun anlık görüntüsünden ziyade savaştaki dünyada yaşadığı şaşkınlığı, cinsel iştahını ya da güvencesiz ruhsal durumunu kaydeden Dışavurumcu simgelerdir. Açıkçası, yüzü ve vücuduna hayrandı; en azından nicelik olarak Rembrandt'a rakipti; en az seksen kez kendi resmini, çizimini ve kabartmasını yaptı. Özellikle savaş sırasında ve hemen öncesinde, anlaşılan uzun bir zihinsel kriz geçirdiği dönemde, tutkuyla portrelerini yaparak yükünden kurtuldu. Morfinle hezeyan geçiren Kirchner, ayyaş Kirchner, arkasında duran bir çıplak model ile üniformalı Kirchner ve sağ kolu kesilmiş ya da vurulmuş Kirchner; bütün bunlar 1914 ve 1918 arasında yapılmıştı. Sonuncusu özellikle korkutucu bir imgedir, pek çok aşırı yorum getirilmiştir, anlaşılan çoğu abartılıdır. Savaş karşıtı bir protesto yaptığı yoktu, ne de kendini hadım edilmiş olarak tasvir ediyordu.[20] Nevroz mağduru Kirchner'di bu.

20 Üniformalı, yaralı bir Kirchner otoportresinin gerçek anlamını aramak aşırı okumaya karşı bir uyarı olabilir. İncelenmeyi gerektirecek bir cephe trav-

1937 yılında, Naziler onun resimlerini yasaklayıp "Dejenere Sanat" –modernist resmin herhangi bir yirminci yüzyıl rejim tarafından en kötücül reddi– kataloğuna dahil ederek huzursuzluğunu arttırdı; Kirchner gibi kararsız bir sanatçının umutsuzluğu için nihai zemindi bu. Ertesi yıl elli sekiz yaşındayken intihar etmesi bir yerde öngörülebilir. Hakikaten hiçbir Alman modernist onun kendini köklerine kadar incelemeye ve sergilemeye olan bağlılığını aşamadı. Biri dışında; usta Max Beckmann.

3

Beckmann, son derece kişisel tarzıyla, elinde fırça olan bir filozoftu. Schopenhauer'inkiler gibi kendini doktrinlere adamadan ya da "saçmalık" dediği Teozofi'yi kabul etmeden ikisini de inceledi. Bütün gününü kendisiyle ilgili ve hayatın anlamı üzerine ıstırap çekmekle geçirerek derin entelektüel sularda avlanıyordu. Beckmann'ın sistemsiz ama samimi otoportreleri bu projenin önemli bir unsuruydu; hiçbir şekilde, daha yorucu bir proje öncesinde dinlenmek için verilmiş birer ara değildi bunlar. Otoportreleri onun en güçlü ve en çekici yaratıları arasında yer almaktadır: Kare şeklindeki başı, çıkık çenesi ve saçsız alnı vurgulanarak, dikkat çekici bir renk kontrolü ve biçimiyle bir özgüven sergiliyorlardı. Yirminci yüzyılın başından öldüğü 1950 yılına kadar, kurukazı, litografi, çizim ve tablolar halinde yaptığı otoportreleriyle çalışmalarını çeşitlendirdi. Savaştan sonra başladığı iddialı, büyük boyutlu triptik tablolara birden fazla kez suretini koydu.

Beckmann'ın 1901 yılında, on yedi yaşındayken yaptığı, onu ağzı açık çığlık atarken gösteren otoportrelerinden biri, çarpıcı bir teknik egzersiz, bir gravür çalışmasıydı. Ama onun amacının temelinde, öğrendiği o gösterişli tek ayak üzerinde dönüş hareketinden ziyade, varlığının özü vardır. Kendini makul giyinmiş, sağ elinden sarkan

---

ması olmadı ve savaşla ilgili siyasi tutumu karışıktı, dolayısıyla bu resmi münasip bir şekilde ya kastrasyonun sembolik temsili ya da savaş karşıtı bir protesto olarak yorumlamak çok basit kaçar.

bir sigara ya da smokini içinde, sol elinde bir sigarayla gösterir. Bir başkasında fırça ve bir palet tutan, tuhaf bir şapka giyen ressam olarak kendini gösterir. Yığınlar halinde insanların olduğu bir şehrin caddesinde bir palyaço ya da bir yayadır; abartılı bir soğan şeklinde saksafon tutan bir müzisyen veya yanında karısıyla –iki kez, birinci ve ikinci karısıyla– bir koca olur. Amsterdam'dadır, birinde arkadaşıyla birlikte gönüllü savaş sürgünü olarak, diğer bir tanesinde de bütün arkaplanı dışlayan kocaman kafasıyla tek başına. Yine 1938'de, kırmızı beyaz çizgili ceketiyle, elinde en sevdiği sahne malzemesi korno varken gösterdiği harika yarım boy bir otoportresi vardır ki en unutulmazlar arasındadır. Ruh hali kıyafetleri gibi çeşitlidir: gaddar, korkmuş, meydan okuyan. Sanatında her yerdedir.

Beckmann değiştiğini gördüğü zaman aynada gördüğünü yüzünün tarihçesi olarak üretti. Sıhhiye eri olarak sinir bozukluğu pahasına zorlukla katlandığı I. Dünya Savaşı birçok moderniste olduğu gibi, Beckmann'da da kalıcı izler bıraktı. Şiddet, cinayet ve tüyler ürpertici ölüm giderek konu tercihine hâkim oldu; kozmik kasvetini yakalamak ve iletmek için biçim ve renklerde katı Dışavurumcu çarpıtmadan yararlandı. Bu yaptıkları, genç bir sanatçı olarak kafa dengi bulduğu Alman Ayrılıkçıların çekingen yeniliklerinin ötesinde, cüretli adımlar olarak göze çarpıyordu. Muhtemelen onun en iyi bilinen, 1922 yılında gravür olarak yapılmış otoportresi, savaş sonrası Beckmann'ı anlatır. Çehresini sert çizgilerle kazımıştı: İfadesiz, siyah çizgi halinde, neredeyse kapalı gözler, gülümsemeyen, aşağı doğru çizilmiş ağız köşeleri. Resmin sergilediği şudur: eğer savaş sonrası modernizm 1914 öncesinde geliştirilmiş fikirler ve tekniklerden faydalanmışsa, bunu daha kinik, zaman zaman da daha umutsuz, özgün bir damarla gerçekleştirdi.

İlginçtir ki 1938 yılında Londra'da, Naziler çalışmalarını "Dejenere Sanat" olarak "teşhir" ettikten sonra, Beckmann sanatının öncelikli niyetleri hakkında konuşmak gibi nadir bir fırsatı değerlendirdi. Bu çalışmalar birçok modernist resmi yönlendiren öznel baskıların tanınması anlamına geliyordu. Beckmann ihtiyatlı davranıp siyasi yorumdan kaçındı. Kendi yüzünü ve görünüşünü bir özne olarak ele

alma dürtüsünü özgürce konuşmak için bir neden daha vardı; sık sık söylediği gibi, "tüm nesnel ruhlar kendi temsiline –*Selbstdarstellung*– doğru ilerler. Ben bu kendiliği (*Ich*) hayatımda ve sanatımda arıyorum." Gerçek nesnellik öznelliğe işaret eder. Bu araştırma Beckmann'a göre her sanatçının en acil ve en zorlu göreviydi. "Biz hâlâ bu kendiliğin gerçekten ne olduğunu bilmediğimiz için, senin ve benim kendi tarzımızda ifade ettiğimiz bu kendiliğin keşfini daha ileri ve daha derine götürmemiz gerek. Çünkü bu kendilik varoluşun büyük, peçeli bir gizemidir." Kendini "bireyin sorununa dalmış" ve bunu "her yönüyle temsil etmeye çalışan" biri olarak karakterize ediyordu. "Sen nesin? Ben neyim?" diye sordu. "Peşimden gelerek durmadan bana eziyet eden bu sorular belki de benim sanatımda belirli bir rol oynamaktadır." Bu "belki de" gereksiz bir kayıttı, bu sorular çalışmalarının her yerindeydi.

* * *

Modernist ressamları otoportre uzmanı olarak gösteren genel bir bakış, cüretkârca kendi iç yaşamlarını araştıran öncüler olarak bu ressamların, ister açıkça ressamın yüzünü göstersin ister göstermesin tüm tuvallerinin bir açıdan otoportre olduğu konusunda şüpheye yer bırakmaz. Hassas ve dikkatli bir şekilde okunursa bunlar büyük itirafın parçasıydı. Bu, temsile sırtlarını tamamen dönen büyük modernistler için bile geçerliydi. Hatta belki daha fazla.

MİSTİK MODERNİZM

1

Mistik Modernizm, muhtemelen 1909 ya da belki 1910'da, Münih'te, ikindi vakti alacakaranlık inmeye başladığı zaman gerçekleşti. Hikâyeyi anlatan Vasili Kandinsky'dir ve kendisi, tarih gibi yavan ve kesin belirteçleri hatırlamakla ilgili hafızasını öyle pek zorlamaz. Gün boyu çizim yaptıktan sonra stüdyosuna geri dönmektedir ve herhangi bir kasıt olmadan soyut sanatı keşfedecektir. "Aniden, tarif edilemeyecek güzellikte içsel bir parıltıyla dolu bir tuval gördüm,"

diye hatırlar. Sadece biçim ve renklerini gördüğü bu şaşırtıcı resme doğru koşturur. Açıklama birdenbire onu ele geçirir: "Nesnenin resmime zarar verdiğini kesin olarak biliyordum." Gerçekliğin sadık tasvirinin her nasılsa şimdi sanatın en büyük engeli olduğu ortaya çıkmıştır. Vardığı sonuç tamamen radikaldir: "Doğanın ve sanatın amaçları (ve dolayısıyla araçları) temel ve organik olarak ve de evrensel yasayla birbirinden farklıdır." Dış dünyaya hiçbir şey borçlu olmayan resimsel bir çıkarımda bulunmuştur.

Kandinsky'nin bu anımsamaları ister göz kamaştırıcı bir içgörüye dair güvenilir bir kayıt ister (daha büyük olasılıkla) taklit idealinden uzun süren bir geri çekilmenin dramatize edilmiş bir özeti olsun, doğaya karşı sanatın tohumunu atmak modernizm tarihinin çığır açan bir olayıydı. Göreceğimiz gibi, bu çarpıcı yıllarda dış gerçeklerle bağlantısını kesmiş çoğu sanatçı, o nihai noktaya, onları meşhur yapacak olan üsluba doğru yıllarca çalıştıktan sonra ulaştı. Onların hac yolculuğu –onlar için bundan farksızdı– dehşete düşürme ve şoke etme tutkusuyla, gelenekler karşısında hâkim umursamazlığıyla modernizmin özünde yatan bireyciliğin hem öğretici bir örneği hem de bir övgüsüydü. Açıkça sanatsal kendini-ifşa etmeyi kapsamanın birden fazla yolu vardı.

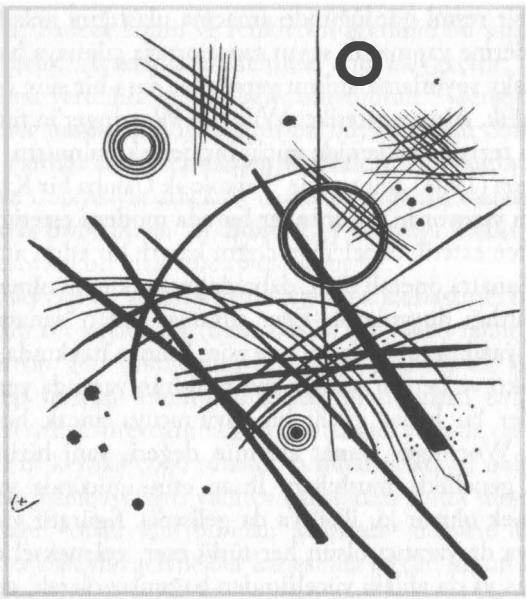
Kandinsky, gerçekliğin mistik duygusuna itaat ederek (Baudelaire'in ifadesiyle) kalbini adeta soyma işini başaran üç büyük modernist ressamdan biriydi; diğerleri Mondrian ve Maleviç'ti. Hiç şüphe yok ki Kandinsky'nin mistisizmi, mesleki eğitime karşı kişisel dürtülerin bir zaferiydi. 1866 yılında Moskova'da doğdu ve orada okula gitti, hukuk ve ekonomi alanlarında iyi bir eğitim aldı ama "gerçek dünya"daki kariyerinden vazgeçerek 1896 yılında resim yapmak için Münih'e taşındı. Kendini yetiştirdi ve yetenekli bir zanaatkar, güçlü renklerle manzaralar yapan hikâye anlatıcısı bir ressam oldu. Ve tüm yalıtılmışlığına rağmen, sıradışı grupların müzmin kurucusu ve birleştiricisi olarak kendisini gösterecekti. Ama bu sürgit aktivitelerin hiçbirisinin onu tatmin etmediğini anlayacaktı. En özel duygularını ifade etmek için sanatsal bir dil arıyordu, bu da yeni ve kozmopolit bir kelime haznesiyle mümkün olacaktı. Ve 1910 civarında, loş ışık-

ta yaptığı bir resmi gördüğünde amacına ulaştığını anladı. Konuya hiçbir gönderme yapmayan soyut sanat ortaya çıkmaya başlamıştı.

Kandinsky soyutlama atılımı yapmadan kısa bir süre önce bu bireysel öznellik, Alman estetikçi Wilhelm Worringer'in fikir ayrılığına yol açan teziyle akademide güçlü bir destek bulmuştu. *Soyutlama ve Özdeşleyim* (1908) adlı teziyle "Psikolojik Üsluba bir Katkı" olarak zihne vurgu yapıyordu. Worringer burada modern estetiğin "estetik nesnelcilikten estetik öznelciliğe doğru kararlı bir adım attığını" tartışıyordu. Sanatta önemli olan, daha doğrusu önemli olması gereken şey, uyandırdığı duygulardı. Eğer şimdiye kadar "sanata ihtiyacın psikolojisi" yazılmış olsaydı, bu ona göre "dünya hakkında duygunun tarihi olacaktı ve benzer şekilde din tarihinin yanında yer alacaktı." Modernistler bu kadar güçlü bir savunucuya ancak hoş geldiniz diyebilirdi. Worringer "sanat eserinin değeri, yani bizim güzellik dediğimiz, genellikle mutluluğu ihsan etme gücünde yatar," diye yazdı. Demek oluyor ki, ilkel ya da gelişmiş, figüratif ya da soyut, türetilmiş ya da yaratıcı olsun her türlü eser, geleneksel estetik hiyerarşilerden ya da ahlaki yüceltimden bağımsız olarak, geçerliliğini iddia edebilirdi. Görünen o ki Worringer, Kandinsky'nin dilediğini dilediği şekilde üretmeye hakkı olduğunu düşünmesi için yeterince sebebi olduğunu söylüyordu.

Kandinsky'nin sanat ile doğayı radikal biçimde birbirinden koparması, her ne kadar tutarlılık göstermese de,[21] tamamen estetik bir karar değildi. Rus halk masallarından, Madame Blavatsky'nin Teozofi dogmalarından uydurulmuş, ev yapımı, hayli harap bir mistik sistemin, görsel uyarı kadar müzikal uyarıya da olağanüstü bir duyarlılığın ve çağdaş "materyalizm"in yıkıcı etkisinden maneviyatı kurtarma misyonunun bir ifadesiydi. Kandinsky, bir asır önce Alman Romantiklerin yaptığı gibi, modern dünyanın ruhunu kaybettiğine, yeniden

21 Kandinsky'nin, amatör metafizikçinin bazen kendisiyle temeller üzerinde bile çelişmesi pek şaşırtıcı değil. 1921 yılında "Soyut sanat doğa ile bağlantısını dışlamaz, aksine doğa ile ilişkisi her zamankinden daha güçlü ve daha yoğundur," diye yazmıştır.



Vasili Kandinsky (1866-1944), soyut gravür (takriben 1925). Kandinsky'nin zamanındaki soyut ressamlar için böyle bir sanat tam olarak soyut olabilirdi ama her şey sanatçının zihnine, spiritüel dürtülerine bağlanmıştı.

büyüsünü kazanmasına ihtiyacı olduğuna ve bunu ancak sanatın yapacağına inanmıştı.

Enikonu onun "felsefesi" geri kazanılan romantizmin ağır bir dozuna tekabül ediyordu; Kandinsky bu belirsiz, geniş kapsamlı terimin kendisine ait olduğunu iddia ediyordu. 1925 yılında "Eğer bugün bir yeni objektiflik *–neue Sachlichkeit–* gerekiyorsa, yeni bir romantizme de izin verin," diye yazdı ve ekledi, "sanatın anlamı ve içeriği romantizmdir." Bu onun için, aklı zorla hariç tutmadan, sanatçının ve izleyicinin duygularını estetik deneyimin merkezine yerleştiren, alışılmışın dışında, yaratıcı bir inançtı. Modernistler ve diğerleri arasında onunla aynı fikirde olmayan birçok kişi vardı ve bunun farkındaydı;

bu anlaşmazlık onun "yeni bir romantizme de izin verin" gibi arzulu, neredeyse efkârlı formülleştirmesinden kaynaklanıyordu. Başarı şansı azdı ama Kandinsky'nin savunusu modernist güdülenmedeki çeşitliliği bir kez daha göstermektedir.

* * *

Bu oldukça aksak Romantik canlanma, yeni dindarlıkları ya da modern zevklere uygun hale getirilmiş eski dindarlıkları sıcak karşılayan bir yarım asırdan sonra, özellikle Birinci Dünya Savaşı sırasında popülerlik kazanmaya başlamıştı. Daha önce Teozofi, antropozofi, Hıristiyan Bilimi gibi kültlerden ve öbür dünyadan gelen mesajlara dair ilkel bönlükten İngiliz Psişik Araştırma Derneği'nin medeni ve ciddi araştırmalarına kadar şaşırtıcı bir inanç menüsünden bahsetmiştik; hepsi de kararlı bir şekilde bilim ideolojisinden daha neşeli, yatıştırıcı alternatif hayat felsefeleri sunmaktaydı. Ölümün bir son olmadığına dair umutla ilgili spiritüel mesaja olan açlığı, yasaya tabi cansız bir evren görüşüyle tatmin etmek güçtü. Bu nedenle spiritüalizmin şu ya da bu versiyonu aydınların ve eğitimlilerin batıl itikatları olmaya başlamıştı. Resmî olarak tanınan tüm mezhepler iflas etmişse, İncil'in anlattığı kutsal hikâye akla hayale sığmaz ise, o zaman kutsalın otantik özü –diye kendilerini ikna ediyordu sözde inançlılar– korunmalı ve eski moda mezhepçilikten özgürleşmesine izin verilmeliydi. Bu çalkantılı atmosferde, modernistlerin bir kanadı, ki bunlar daha ziyade avangard ressamlardı, din karşıtı pozitivizm gibi geleneksel düşünme tarzlarını dinsel biçimler içinde ele alarak sabırsızlıklarını ortaya koydular. Kandinsky öne çıkanlar arasındaydı.

Bunu söylemekten de çekinmedi. Onun en iyi bilinen, geniş kitleler tarafından okunan ve yaygın bir şekilde tercüme edilen denemesi *Sanatta Maneviyat*'ta (1912) yakın ve uzak kavramlar arasında gidip gelerek, daha basit zamanlar ve şimdi arasındaki "içsel-asli" benzerliğin "geleceğin tohumunu" ortaya koyacağını belirtti. Bu erekbilim, bilimsel zihniyet aşılanmış herkese belirgin ölçüde demode gelebilirdi ama modernizmin en parlak devrinde modernistler arasında bile çok tuhaf bir duruş değildi.

* * *

Kandinsky'nin uyandırmasını takiben küçük ama kalıcı bir modernist topluluğun icra ettiği soyut resimler, sanat eleştirmenlerini bazı görülmemiş risklerle karşı karşıya bıraktı: Resimlerin bir okuma önerisi hemen hemen diğerlerininki kadar iyiydi. Kandinsky bir yerde, resimleri ne kadar çok yoruma davet ederse o kadar iyi olduğunu söylemişti. Eğer buna gerçekten inandıysa –ve öyle görünüyor ki inanıyordu–, her bir yorumun başarıyı yükselttiğine hükmetmiş olmalıydı. Onun en saygın analistlerinden biri olan Hans K. Roethel üzülerek şöyle yazmıştı: "İşleriyle ilgili yaptığı hiçbir açıklama, anlamlarıyla ilgili bir yorum sunmuyor; yorumları açıklayıcı olacağına daha fazla gizemli kılıyor." 1944 yılında Paris'te ölene kadar biçimleriyle oynamaya devam etti; soyutu keşfetmesiyle birlikte bir daha hiç terk etmedi.

Kandinsky put kırıcı olduğu ve daha çok Münih'te ve civarında geçirdiği başlangıç dönemlerinde, düzensiz renk yamalarını ve daha büyük alanı işgal eden farklı renkte noktaları canlı bir kontrast içinde yan yana koyuyordu ve bunlara sıklıkla, tuval üzerinde bir uçtan diğerine uzanan siyah bir dramatik çizgi ekliyordu. Kullandığı bazı tonlar Teozofi okumasının yönlendirmesiyle seçilmişti ama tümü içten, tanımlanamayan bir basınçla ortaya çıkmıştı. 1916'dan 1921'e kadar Moskova'da olduğu yıllarda Rus Devrimi'ni destekledi, modernist soyutlamalarının hoş karşılanmamaya başlamasına kadar da yeni rejimde aktif olarak öğretim ve yönetimle uğraştı. Figürlerini öncesine göre daha katı bir organizasyon için ele almaya başlamıştı. Kısmen dairelere, düz çizgilere ve yarım aylara dayanarak daha net, daha keskin hatlar çizmeye başladı ama üst üste, birbirlerine karşıt gizemli şekiller resmetmeye devam etti.[22]

22 Bu tamamen içsel bir gelişme değildi. Kandinsky, Süprematist Kazimir Maleviç gibi diğer yoldaş Rus modernistlerin soyut tuvallerine ve diğerleriyle birlikte büyük tasarımcı El Lissitzky'nin geliştirdiği Konstrüktivizme bir yanıt veriyordu.

Kandinsky'nin zaman zaman kullandığı küçük formlar, bazıları anlaşılmaz bir şekilde birbirine benzeyen, ama asla gerçekten taklit olmayan, doğada ortaya çıkan yapılardan oluşan nükteli bir senfoni oluşturuyordu. Bir katedral kapısı veya bir at binicisi olarak yorumlanabilecek ironili şekiller ortaya çıkardı, ve bu sadece buluşlarının daha ezoterik görünmesine neden oldu. Kendi ruh hali de –ya da ifade etmeyi amaçladığı ruh hali– hiçbir zaman açık değildi. Soyutlamayı kabul ettiği zamandan itibaren resimleri neredeyse kelimenin tam anlamıyla tanımlanamamaktadır. Her bir resminin üzerinde, sık sık rahatsız eden bir belirsizlik içinde, coşkuyla çalıştı ve bu durumda izleyicilerinin yapabileceği tek şey, bunları deneyimlemekti. Kısacası, benim sapkınlığın cazibesi olarak adlandırdığım şey, soyut sanatın yaratıcıları kadar ona değer biçenler için de sarsıcı olabilir. Kandinsky'nin resimleri sadece birbirine benziyordu.

2

Birinci Dünya Savaşı sonunda soyutlamacılar klanı küçük ama aşırı estetikçi, ateşli bir grup haline dönüştü. Ama herkes ürünleri bir ibadet biçimi olarak görmüyordu; esprili Fransız sanatçı Robert Delaunay'nin canlı renkli girdapları, dinî bir mesaj ifade etmek için değil, bir renk teorisi sergilemek için yapılmış işlerdi. Ancak soyut kampındakiler arasında en azından liderlerden biri, Rus Kazimir Maleviç, özel bir ilgiyi hak eder, çünkü 1910'ların sonları ile 1920'lerin başları arasını kapsayan Süprematist –kendi uydurduğu bir isim– döneminde yaptığı resimler, nesnel-olmayan modernist sanatının en coşkulu örnekleriydi. Kandinsky gibi Rus halk diniyle telkin olan, ama onun aksine bazen sanatçıyı –kendisini– Tanrı ile tanımlayan Maleviç, resmi doğadan uzak öğelere indirgemekte Mondrian'ı bile aştı. 1913 yılında, beyaz bir dikdörtgen içinde siyah bir kare sergiledi ve beş yıl sonra bu kışkırtıcı resim, belli belirsiz farklı bir ton beyaz kare içine eğik bir beyaz kareyle dolduruldu. *Beyaz Üstüne Beyaz*'ın görünümünü takdir edebilmek, sadece sanatsal açık fikirliliği değil, keskin görüşü de gerekli kılıyordu. Bu monokromun ötesinde sadece boş bir tuval vardı.

Maleviç için onun basit görünümlü resimleri manevi bir ideolojinin somutlaşmasıydı. Hiçbir şey yerine bir şey koymak istedi, kapitalist açgözlülük yerine sanatsal duyarlılık. Süprematizm terimiyle "resimsel sanatlarda saf duygu ya da duyum üstünlüğü demek istedim," diye yazdı. Uyanışını hatırladığında, "1913 yılında, sanatı nesnel dünyanın denge ağırlığından kurtarmak için umutsuzca mücadele ederken," diyordu, "kare formuna kaçtım." Bu karenin boş olmadığını, "daha çok nesnesizlik deneyimi" olduğunu ısrarla belirtti. Bu tür düşünce, sanatı ve elbette sanatçıyı gerçekten çok ciddiye aldı. Maleviç zamanın yeni din için olgunlaştığını savunurken aslında yeni bir estetik demek istiyordu.

3

Modernist Rus sanatçıların modernist isyana tüm güçlü katkılarına karşın, bu sanatçılardan biri de, müze ziyaretçilerinin geniş bir kesiminin bile anında tespit edebileceği bir Hollandalıydı: Piet Mondrian. Genç ressam olarak, bazı çarpıcı doğalcı manzaralar yapmıştı ama bu tür geleneksel dramatik konulardan adeta başka bir yöne sapmıştı. Diğer birçok modernist gibi, Mondrian da tutkulu bir adamdı, burjuva beğenisinden eziyet veren bir hoşnutsuzluk duyuyordu ve bunun ötesine geçme endişesi içindeydi. Ruh hali ve resminin anlamı hakkında birkaç arkadaşıyla özgürce konuşurken, bir yükümlülük altında çalıştığını vurguluyordu. Onun ünlü kafeslerine (grid) doğru kademeli hareketi kısmen sancılı, en azından büyüleyici bir çaba oldu. Bazı dip akıntılarında, babasının sert Kalvenizmiyle güreşmeyi hiç bırakmadı ve aynı anda hem terk edip hem bünyesine kattı. Amsterdam, Paris ya da New York'taki her şeyin yerli yerinde olduğu, süs anlamında hiçbir şeye yer vermeyen stüdyo ve daireleri seküler dindarlığının, hiçbir zaman üstesinden gelemediği çileciliğinin bir kanıtıydı.

Bu içten gelen itici güç, Mondrian'ın bir kez misyonundan emin olunca diğer sanatçıların çalışmalarına sadece onları aşmak için ilgi duyabildiği anlamına geliyordu. 1911 yılının geç dönemlerinde otuz dokuz yaşında Paris'e taşındı ve burada sanat eğitimine devam etti.

Gelgelelim bağımlılığa düşmemeye kararlıydı. Picasso'yu derinden etkileyici buluyordu ama bu büyük Kübist yeteneğin sözde özgünlüğüne kuşkuyla bakıyordu ve artık ondan gözü korkmuyordu. Doğru, İzlenimcilere, Post-İzlenimcilere ve Fovistlere hayrandı ama –çekincelerini kendine saklayarak– "Ben doğru yolu yalnız aramak zorundayım" diye itiraf etti. Dinî bütün formülleştirme –"doğru yol"– oldukça açıklayıcıdır.

Doğru yol, Mondrian'ın "saf gerçeklik" dediği rotaydı. Onun sanatsal itibarının güvencesi olabilecek harika manzaralar yavaş yavaş aşırı uçta bir noktacılık (pointillist) haline gelerek oldukça renkli tasvirlere dönüştü; yel değirmenleri ya da kumullar hâlâ tanınabilir olsa da, gittikçe kendi başlarına var olan desenlerdi. 1908'den sonra adım adım soyut sanata doğru ilerledi. Ağaçları ve tepeleri hâlâ ağaçlara ve tepelere benziyordu ama gittikçe daha az benziyordu. Zencefil potlu (1911-1912) iki natürmordu Kübist esinliydi ve bu yıllarda resmettiği ağaçların, sanki güçlü bir fırtınada yeşillik namına her şeyini yitirmişçesine sadece çıplak gövdeleri ve dalları kalmıştı. Doğanın taklidini en aza indirme kararlılığıyla resimlerine "Kompozisyon" adını vermeye başladı. Sonradan, "Neo-Plastisizm"in onun için ne anlama geldiğini açıklarken, "tersine-doğallık"ın "insanlığın ilerlemesinin temel noktalarından biri" olduğunu belirtip ekledi: "bu neo-plastik, sanatta hayati öneme sahiptir." 1914 yılında, Mondrian'ın önemli geçiş resimlerinden biri olan *Pier ve Okyanus* isimli tablo, başlığı olmadan oldukça kalabalık, karmakarışık düz çizgiler ve uzunlamasına haçlardan başka bir şeye benzemiyordu. 1917 itibariyle tuvallerine boydan boya, genellikle renkli dikdörtgenler serpiştirerek denemeler yapmaya başladı; düz siyah çizgilerle renkli dikdörtgenleri birleştirmesi an meselesiydi. O an 1920 civarında geldi; dikdörtgenler bir kez yerini bulduğunda yapımcısı için neredeyse kutsal hale geldi.

Uzun bir hac yolculuğuydu. 1915 gibi erken bir tarihte, arkadaşıyla Hollandalı sanatçıların köyü Laren'de yürüyüşe çıkmış, ay ışığının manzara üzerindeki etkisi hakkında konuşuyorlardı ki, Mondrian aniden patladı: "Evet, neticede doğa berbat, lanet bir

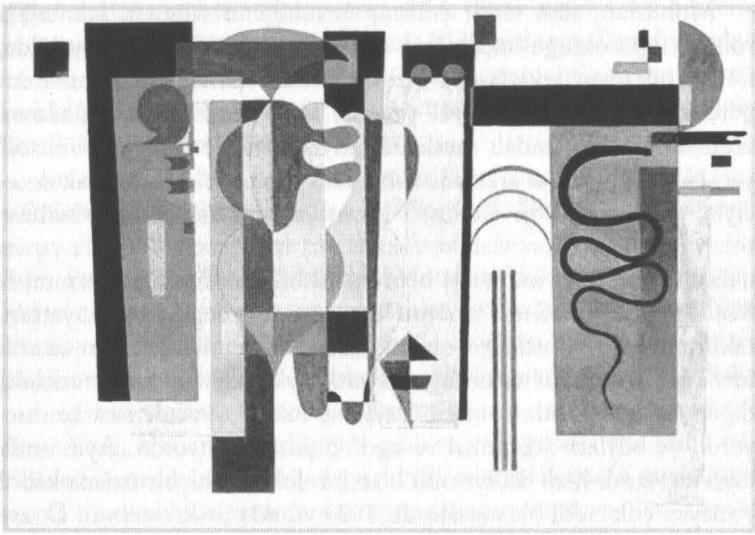
meseledir. Ben buna dayanamıyorum." Kandinsky gibi, o da hedefle güdümlenmişti. Her ikisi de mistik kavramları büyük ölçüde Teozofi'den almıştı ve –en önemlisi– resimleri sadece resim değildi, bir tür dua etmeydi. Her ikisi de kararlılıkla doğaya sırtlarını dönerek dinî tereddütlerine sanatları yoluyla çözüm bulmuştu.

Mondrian hayatı boyunca gerçekten de hep göç etti. 1939 yılında Paris'ten Londra'ya kaçtı ve 1940'ın sonlarına doğru Büyük Britanya'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti. Artık ünlü olan soyut dikdörtgenleri esas olarak seçkin Amerikan koleksiyoncular arasında biliniyordu. Son birkaç senesinde –1944'te öldü– arkadaşı olduğu sanatçılar arasında soyut ressam Robert Motherwell, Hollandalı sanatçıyla hem yemeğe çıkabiliyor hem de bundan zevk alıyordu. İkisi bazen New York Central Park'ta, parka bakan girişteki eski Tavern on the Green adlı kafeteryaya gidiyordu. Motherwell'e göre, hava güzel olunca dışarıdaki bir masaya oturuyorlardı ve Mondrian parkın gür yeşilliklerine sırtını dönmekte ısrar ediyordu.

Bu, ihtiyarlık tehdidiyle karşı karşıya olan yaşlı bir adamın tersliği değildi. Ne de sadece bir beğeni meselesiydi; onun insan-hayvanın doğadan ne kadar uzaklaşırsa o kadar uygarlaşacağı inancını kanıtlıyordu. Teknoloji ve bilimin zaferiyle büyük şehirleri yapan insanlar doğayı çok geride bıraktı; şimdi mühendislere yetişmek ressamlara kalmıştı. Zira zihin –bu yönden Mondrian hâlâ dinçti– engin bir yaratıcı potansiyele sahiptir ve kendisinin çalışmalarının da gittikçe gösterdiği gibi, en azından onun açısından, harici bir ilham kaynağına ihtiyacı yoktur. Kandinsky'nin soyut çalışmalarının temelini oluşturan uzak görüşlülük, Mondrian'da sadeleştirilmiş bir yapıyla yer değiştirdi; onu resim yaparken izleyenler kalıcı sanatsal form arayışında yalnız kendi sezgisine güvendiğini onayladılar. Sadık ve gerçekten aşırı Modernist Mondrian için öznellik her şeydi.

* * *

Sanatsal amaçları ve dinî ilhamları yakın olsa da, dış görünüşleri ve sosyal varlıkları itibariyle Mondrian ve Kandinsky, belki de iki sanatçı birbirinden ne kadar farklı olabilirse o kadar farklıydılar.



Vasili Kandinsky (1866-1944), *İki Yeşil Nokta* (1935).

Kandinsky girişken ve sokulgandı; Mondrian sade ve asla arkadaşsız kalmasa da yalnız bir kâşifti. Kandinsky asla kadın arkadaşsız olmazdı. Mondrian, hakkında bazı mutsuz romantik birliktelikler yaşadığına dair (güvenilirliği belirsiz) birkaç rapor olsa da, müzmin bir bekardı. Onu gözleyenler gerçekten sevdiği tek dansın eşe dokunulmayan Çarliston olduğunu söylemişti. Kandinsky doğuştan eğitimciydi, Alman modernizminin vücut bulduğu Bauhaus'ta, 1933 yılında kapanana kadar on bir yıl profesör olarak çalıştı. Orada coşkuyla çizim ve duvar resmi öğretiyor ve öğrencileri arasındaki popülerliğinin keyfini çıkarıyordu. Mondrian kendi özel doktrini "Neo-Plastisizm" hakkında aynı retorik iç dökmeleri yayımlamaya devam etti. Kandinsky dindar arayışı için devamlı yeni formlar icat etti. Mondrian, ünlü kafesleri (grid) hakkında karar verdikten sonra sadece onları dikkatle ölçülmüş programa göre çeşitlendiriyordu.

Mondrian, tüm tecrit edilmiş öncülüğüne rağmen, kamudaki rolüyle ilgili olduğu kadar özel atölyesinde de takıntılı bir şekilde, küçük bir grup arkadaşıyla birlikte dindar modernist gündemini gerçekleştirmeye çalıştı. 1917 yılında, Theo van Doesburg gibi aynı zihniyetteki Hollandalı meslektaşlarıyla, birlikte "kolektif bir stil" yaratacak "sanatçılar arasında ruhani bir topluluk" oluşturmak amacıyla, avangard dergi *De Stijl*'i kurmaya yardımcı oldu. Manifestoların birinde Mondrian ve arkadaşları ısrarla, teknoloji ve sanatı uzlaştıran ve hem mimariyi hem resmi bilgilendirmek durumunda olan "plastik" modern sanatın "dış görüden değil içsel hayattan, taklitten değil temsilden yola çıkması gerekir" diyordu. Bu estetik ideoloji (Mondrian'ın katılığının katkısıyla yeni bir tür tutuculuk) diğer şeyler arasında kendini "yatay ve dikey" düzenle sınırlandırıyordu ve böylece "diagonal ve eğri" dışarıda kalıyordu. Aynı anda hem kapsamlı hem de ayrıntılı olan bu doktrin, hiçbir istisna kabul etmeyen çok ciddi bir meseleydi. 1924 yılında istikrarsız van Doesburg *De Stijl* ile düpedüz çelişerek kendi resmine diagonali soktu. Mondrian bunu kesin bir ihanet olarak ele aldı ve grupla da, van Doesburg'la da bağlarını kopardı. Neo-Plastisizm hafife alınacak bir şey değildi.

1919 yılında Mondrian ile ilişkilendirdiğimiz eğri olmayan, modüle edilmemiş tuvaller onun repertuarına girdiğinde, saf, katıksız Neo-Plastisizm mevcuttu. Mondrian, Paris'te altı yıl kıt kanaat geçinimine katkı yapmak için çiçek resmi yapmak zorunda kaldı. 1926 yılında Katherine S. Dreier gibi Amerikalı koleksiyoncuların keşfetmesiyle, bundan böyle sadece kendi ciddi resimleriyle –onlara dinsel demeye yatkınım– yaşamını idare edebildi. Ama hiçbir şey onu amacından saptırmadı, yoksulluk da dahil; hiçbir şey onu resimsel prosedürünü yöneten basit kuralları yumuşatmaya sevk etmedi: tamamen düz yatay ve dikey bantları tuval üzerinde boydan boya yerleştirmek ve kırmızı, mavi ve sarının yanı sıra üç "nötr" tondan –beyaz, siyah ve gri– oluşan dikdörtgenleri bu bantlarla çerçevelendirmek. 1920'li yılların sonlarında resimleri daha da basitleşerek birkaç çizgiden oluşmaya başladı: Biri kesinlikle yatay ve

diğeri de daha az kesin olmayacak şekilde dikey çizgiler, tek bir renk yamasıyla hareketlendirilmişti. Ancak 1930'larda tuvallerini yeniden karmaşıklaştırmaya başladı; bazen siyah bantları çiftleştiriyor, bazen tuvalini döndürerek eşkenar dörtgen yapıyordu. Ama temel kafes (grid) bozulmadan kalmıştı.

Bu tutarlı ciddiyet ışığında, Mondrian'ın son tuvalleri, *New York ve New York I*, *Broadway Boogie Woogie* ve *Victory Boogie Woogie* sürpriz bir şekilde neşeli ve canlıdır, çizgiler siyah yerine parlak renklidir. Bu coşkulu resimler sanırım Mondrian'daki dirimsel bir canlılığın ortaya çıkmasıydı –ya da yeniden ortaya çıkması–, zira New York, yani Manhattan'ı tecrübe etmiş, böylece duygusal baskılara bir direnç olarak bağlılıkla tutunduğu dikdörtgenden, artık kendisini tam anlamıyla ifade etmediği için uzaklaşma cesareti göstermişti. New York, etkileyici dikdörtgen çelik ve cam yığınlarıyla onun gözünde bir medeniyet zaferiydi; gürültülü enerjisi doğanın sessizliğine mutlu bir denklik oluşturmuştu. Eğer daha yaşasaydı ve New York'ta yaşasaydı, cinselliğin büyük ölçüde onlarsız düşünülemeyeceği renk oyunları ve eğrilerin gerilimine karşı sarsılmaz direncini ifade eden o ciddi kafesi (grid) sayesinde ustaca, endişeyle reddettiği erotik canlılığı yeniden kazanabilirdi.

Sadık bir modernist olarak Mondrian, gerçek bir sanatçının kendi çağına ait olması gerektiğine olan inancıyla da moderndi. New York'ta ölümünden üç yıl önce, 1941'de, hayatına geri dönüp bakarak, kendine güvenle "modern zamanların ruhu ile uyum içinde" çalıştığını dile getirdi. Bu ruhu bir özgürlük arayışı olarak tanımladı – uyumculuktan, akademicilikten, ticaretçilikten özgürleşme arayışı. Öğrenerek uygulamaya koyduğu modern sanatın "*geçmişin baskısından kurtulma*" olduğunu ısrarla belirtti. O bu prensiple yaşadı. Ölümünden bu yana Mondrian'ın desenleri (beklendiği şekliyle) ticari kültürün içine asimile edilmiştir. Onun kafeslerinin çoğaltımı ya da taklitleri mağaza vitrinlerinde, reklamlarda, kitap kılıflarında, hatta kadın giysilerinde görüldü. Sapkınlığın cazibesi hafifledi; yenilik duygusu soluklaşınca onun modernist eserlerinden birine sahip olma arzusu şiddetlendi. Potansiyel alıcıların anında onun sanatını

tanıyabilmesine şaşmamak lazım. Ama çalışmalarının bir zamanlar nasıl yabancı olduğunu unutmak da tarihi yadsımak demektir.

* * *

Picasso modern sanatı bir keresinde yıkımların bir toplamı olarak tanımlamıştı. Ancak soyut sanatçıların güdülenimleri bu tanımın ne kadar isabetli görünse de eksik olduğunu göstermektedir. Üzerinde yoğunlaştığım üç Soyutlamacı, Maleviç, Kandinsky ve Mondrian, yaşamak zorunda oldukları materyalist kültürün yaydığı spiritüel kayıpları düzeltmeye yardımcı olacak dinî bir dünya görüşünü inşa etmeye ve sergilemeye niyetlenmişlerdi. Sanatta modernist isyanın kaynaklarının siyasi, entelektüel ve duygusal dünyanın dört bir köşesinden yükseldiğini ne kadar vurgulasam azdır. Paylaştıkları şey, dünyanın geldiği o noktaya karşı güçlü bir karşıtlık duygusu ve bir maneviyat açlığıdır.

ANARŞİSTLER VE OTORİTERLER

1

Büyük Savaş kanlı seyrine devam ederken hayatlarını egemenliği altına alan, arkadaşlarını öldüren askerî-siyasi kargaşadan tamamen bıkmış olan modernistler, durumu sadece tek bir kelimeyle nitelemeye başladı: "Delilik". Doğru, bazı İngilizler, 1915 yılında düşman hatları gerisinde İngiliz askerlerine yardım ederken Almanlar tarafından vurulan kahraman İngiliz hemşire Edith Cavell için Londra'da dikilmiş bir heykel üzerindeki yazılı duygulara katılıyorlardı: "Yurtseverlik yeterli değildir. Kimseye karşı nefret ya da kırgınlık duymamalıyım." Doğru, bazı Almanlar "Tanrı İngiltere'yi cezalandıracak!" popüler sloganından nefret ediyor ve tarafsız ülkeler üzerinden gönderilen mesajlarla eski "düşmanları" ile teması sürdürüyorlardı. Fakat bu uygar azınlıklar siyasete pek etki edemiyordu. Her iki tarafın resmî çizgisi şovenizmdi; teşvik ediliyor, hatta sansürle güçleniyordu; ilahi misyon ve ilahi destek hakkında dindar konuşmalarla donatılıyordu. Bu çılgınlığın bitmesiyle, Freud alaycı bir şekilde, hem Müttefiklerin hem Merkez Güçlerin Tanrı'yı kendi

taraflarına kaydettiklerini söyleyecekti; bu iki uyumsuz iddianın O'nun itibarına bir şey kazandırmadığını düşünüyordu.

Dada, yani şu saygısız sanat-karşıtı lobi, işte bu zehirli atmosferde ortaya çıkmıştı ve bir süre için serpildi. Soru şuydu: bu gülünç adı, Dada'yı kim icat etti? Buna hiçbir zaman tatmin edici bir cevap alınamaması, bu hareket olmayan hareketin, bu karmaşanın boşta salındığının simgesiydi. Devrimciydi ama öncülleri vardı. En önemli proto-Dadaistler arasında, Giorgio de Chirico gibi önemli sanatçılar ve çok daha radikal olanı, Marcel Duchamp vardı; tek başına bir sanatçı-karşıtının sanatı ortadan kaldırmakta –en azından bunu denemekte– ne kadar ileri gideceğini gösteriyordu, ancak bunu yaparken de sanatın yeni örneklerini icat ediyordu.[23]

Dada programı, tek bir tane olduğu nispette, tamamen basit ve negatifti. Dada kurucularından muhtemelen en canlı ve en inatçısı çok-dilli Rumen şair ve coşkun organizatör Tristan Tzara, kısaca şöyle demişti: "Dada'nın başlangıcı sanatın değil tiksintinin başlangıcıydı." Onun ateşli taraftarları, en uzlaşmaz düzen karşıtı okullar dahil tüm sanatçıların, burjuva sömürücüler ve dar kafalılarla işbirliği yaparak gerçek yıkıcı zanaatlarına ihanet ettiklerine inanmışlardı. 1920 yılında diğer bir kurucu, Berlin'de şair Richard Huelsenbeck, savaş yıllarını hatırlatarak "Dadaist, sanata karşı çıkmayı gerekli görüyordu, çünkü ahlaki bir emniyet supabı olarak sanatın hileciliğini görüyordu," diye yazdı. Sanat, Dadaistlerin mesajına göre, ölümcül bir şekilde ödün verdi, onun için onu arındırmak, yenilemek ve iyileştirmek mümkün değildi. Yani yok edilmeliydi.

Bu, hiç şüphesiz kendiyle çelişen bir görevdi; sanatı ortadan kaldırma çabasının kendisi kaçınılmaz olarak sanat üretti ve bunlardan bazıları modernist isyana ilginç katkılarda bulundu. Genellikle Dadaistlerin yaratıcı çalışmaları kendi imgelemlerinin özgürlüğüne bir övgüydü ama bir müddet sonra uzlaşmaz taraflara ayrıldılar: Yaratıcı İspanyol ressam Francis Picabia gibi mutlakçılar, Dadaistlerin so-

23 Duchamp kendine ait bir bölümü hak eder ve ilerleyen sayfalarda onu ele alacağız.

rumlu olduğu "her sayfa, ister ciddiyet, derinlik, ister türbülans, ister bulantı aracılığıyla olsun yeniyi, ebedi olanı, yok edici saçmalıkları, ilkelere olan hevesi ya da sayfanın basılma biçimini havaya uçurmalıdır. Sanat, aşırı derecede estetikdışı, yararsız ve gerekçelendirmesi imkânsız olmalıdır," diye ısrar ediyordu. Bununla çarpıcı bir zıtlık içinde, unutulmaz kapitalizm-karşıtı propagandaların yapımcısı George Grosz gibi siyasi aktivistler Dada'nın sol kanat gündeminde ısrar etti. 1920'lerin ortalarında canlanan Gerçeküstücülük ile sorunlar aşağı yukarı Gerçeküstücü sanat lehine çözüldü: Şair, eleştirmen ve hareketin tonunu ayarlayan manifestonun yazarı André Breton, akıldışı zihinsel köklerden –düşler, hipnoz, halüsinasyonlar ve serbest çağrışım– kaynaklanmak suretiyle böyle bir şeyin var olduğuna karar verdi.

* * *

Dada'nın doğduğu yer tarafsız İsviçre'nin Zürih kentiydi. Bu tesadüf değildir, burası savaşan ülkelerdeki söylevlerin zorlayıcı müdahalelerinden görece özgür bir şehirdi. 2 Şubat 1916 tarihinde, Alman yazar Hugo Ball, üç gün sonra yeni kurulacak olan Cabaret Voltaire'in açılışına katılmaları için Zürih halkına davetiye gönderdi. Kurulma amacı, "sanatsal eğlence için bir merkez oluşturmaktı." Seçilen bu isim, tuhaf Dadaist tezahürlerde uzmanlaşacak bir yer için münasebetsiz bir isimdi; Aydınlanma'nın baba figürü olarak, Dadaistlerin dikkatle geliştirdikleri saçmalıkların karşıt ucunda duran Voltaire, ussalcılık savunucusuydu. Ayrıca Ball'ın vaat ettiği eğlencelerin kara mizah olduğu ortaya çıktı; her bir gösteri, alay edilmeye elverişli sanatın –ki her sanat dalı öyle görünüyordu– sıradanlığını, gösterişçiliğini, sefilliğini ifşa etmek için tasarlanmıştı. Tzara, "Dada tüm gücünü her yerde budalaca olanı saptamak için kullanacak," diye duyurdu. Dadaist performanslar ne kadar aptalca olursa olsun, onları yaratanların zihninde, amacı sadece kitle katliamı olan savaşla karşılaştırıldığında sağduyunun esasıydı.

Dada, Cabaret Voltaire ya da başka bir yerde aptallığı kurumsallaştırmada başarılı olamamasına rağmen, sık sık kendiliğinden, bazen çok komik programlarla kesinlikle bunun güçlü bir şekilde

provasını yaptı. Çok geçmeden, esas olarak Berlin, Paris ve New York'ta şubeler açtı, şubeler Zürih yaratıcılarının liderliğini takip etme eğiliminde olan hoşnutsuz gösterimciler tarafından işletiliyordu. Dadaistler saçma şiirler okur veya bestelerini kendilerinin yaptığı garip şarkılar seslendirirdi, performanslarını abes kostümlerle ve büyük gurur duydukları maskelerle gerçekleştirirlerdi. Özellikle göz kamaştırıcı olanı, üç "aktör" tarafından aynı anda okunan üç farklı şiir performansı *poème simultané*, her zaman izleyiciden iyi tepki alıyordu. Bu organize kaos, elbette Cabaret Voltaire'in duvarlarının dışında daha büyük, daha ölümcül bir kaosun öfkeli yansımasıydı.

Zürih'teki Dada'nın en muhteşem etkinliği aynı zamanda onun son gösterisiydi. Etkinlik 9 Nisan 1919'da beklenti içindeki taraftarlarla dolu bir salonda gerçekleşti. Her zamanki sanatçılar sahnede seyircilere hakaret ediyor, henüz tamamlanmamış elyazmalarından mantıksız şiirler okuyor, garip bir modernist bale sunuyordu ve gecenin en sükse yapan performansı ise üç değil ama yirmi katılımcı tarafından eşzamanlı okunan bir şiirdi. Bu söylevci koronun her zaman kolektif ritmi tutturamaması kimseyi şaşırtmadı. Ama her durumda Dadaistler bu akşamı aşamayacaktı ve barış gerçekleşecekti. Yüzyılın ortasından geriye bakıldığında, Clement Greenberg ve Harold Rosenberg gibi önde gelen modernist sanat eleştirmenleri Dada'yı çok ciddiye almamışlardı. Ancak 1960'larda Pop sanatçılar ortaya çıktığında, Rosenberg bunu Dadaistlerin yeniden canlanması olarak yorumlamıştı. Eğer Pop yaratıcılığın ikinci çağıysa, Dadaizm ve halefi Gerçeküstücülük, tuhaf biçimde bölünmüş olan bu ikili, çoğu modernisti rahatlatan içsellik araştırmasını ilk gerçekleştirenlerdendi. Eğer gelenek-dışılığın bu büsbütün kendine yeterli merkezleri sanata herhangi bir meşruiyet kazandırdıysa, sanatçılara da keşifler için hayal edilebilecek en geniş alanı verdi.

2

Bu, iki farklı grubun örgütsel stratejileriydi. Dada organize anarşiyi temsil ederken, Gerçeküstücülük tek kişilik otoriterlikti. Grubun lider ruhu André Breton, kimin gruba üye olacağına karar vermiş

ve entelektüel oryantasyonunu belirlemişti. Onun için Gerçeküstücülük bir sanat doktrini değildi, bilinçdışı fikirlerin tezahürüydü. Breton, 1924 yılında yayımlanan, yazdığı ilk *Gerçeküstücü Manifestosu*'nun Picasso'ya övgü paragrafının ortalarında, "esef edilesi bir yol olan resim" gibi aşağılayıcı bir ifade kullanıyordu. Freud onun gözünde Picasso'dan daha önemliydi. Nitekim modernizmin tarihinde psikanalize engin borcunu açıkça kabul eden tek avangard grup Gerçeküstücülüktü. Bu borç daha da büyük olabilirdi: Breton'un Freud'un görüşleriyle ilgili bilgisi derin olmaktan daha ziyade yüzeyseldi ama bu durum onun Freud'un ismini ve bazı fikirlerini son elemeye kalan modern otoriteler listesine koymasını engellemedi.

Breton ünlü *Manifesto*'sunda –beş yıl boyunca tartışılan, revize edilen ve deneyimlenen açıklama–, Gerçeküstücü bir sanatın olanaklarını duyurdu. Genellikle bu amaçla yazılan bildirimlerden çok daha uzun, kişisel ve ilginçti. Sadık isimleri listeleyen, kendisinin düşünce evrimini yorumlayan ve hareketin karışık tarihöncesini irdeleyen Breton, Shakespeare, Swift, Sade, Baudelaire, Rimbaud'yu da listeye dahil ediyordu – bunu iyi bir burjuvayı mutlu edecek bir liste olduğu söylenemezdi. Ama bu örtük düşmanlık beyanı –Sade? Rimbaud?– Breton ve onun takipçilerini rahatsız etmedi; kitaplarında burjuva, modernistler için neredeyse bir yüzyıldır olduğu gibi, düşmanın cisimleşmiş haliydi.

Breton'un *Manifesto*'su onun resmî Gerçeküstücülük tanımını da içeriyordu: "Sözlü, yazılı ya da başka bir yöntemle ifade edilmek istenen saf psişik bir otomatizm, zihnin gerçek işleyişidir. Aklın uyguladığı herhangi bir kontrol olmadan ve herhangi bir estetik ve ahlaki meşguliyetin ötesinde, düşünceyle dikte edilendir." Dolayısıyla, "rüyaların mutlak kudreti" ve "yön verilmemiş düşünce oyunları" Gerçeküstücülüğün merkezî ilkeleriydi. Bu tanım, Breton için gerçek bir ressam ya da şairin yaratıcı gücünün asla planlama ve hesaplama yoluyla eylem üretemeyeceğini ve on dokuzuncu yüzyılın inanılmaz derecede usçu felsefelerinin hakikatin temellerini bozduğunu açık açık teyit ediyordu. Bu nedenle, Gerçeküstücülüğün ka-

bul ettiği tek resim, bilinçdışından zuhur eden ve usdışı kökenlerini samimiyetle ortaya koyandı. Eğer Dada inancındaki ressamlar gelecek kuşaklar için ilginç bir sanat çalışması bıraktıysa, bu esas olarak günlük dergilerinin ön sayfasındaki sıradışı tipografilerinde gösterdikleri yaratıcılıklarıyla olmuştur. Ancak Gerçeküstücü kampta, birincil bağlılıkları esasen kendi iç dürtüleri olan birkaç ressam etkileyici özgünlükte resimler yapmıştır; birbirleriyle benzerlikleri ise sadece dış dünyanın küçük bile olsa bir kalıntısını konularında kullanmış olmalarından ibarettir.

3

Gerçeküstücü ressamlar arasında en edebi olan, Belçikalı René Magritte'ti. Onun ömrünü verdiği konu, resimlerinin başlıkları (veya resim yazısı) ile çalışmanın kendisi ya da konu ile makul gerçeklik arasındaki uyumsuzluk oldu. Bunlardan en ünlüsü, sık sık çoğaltılan ve çok tartışılan *La Trahison des images* (1928-1929) idi; bir pipo olduğu açıkça görünen bir resim ve altında onu inkâr eden bir el yazısı: "*Ceci n'est pas une pipe*" (Bu bir pipo değildir). Yıllar sonra, Birinci Dünya Savaşı sırasında bir kariyer olarak resme döndüğünde, Magritte yavaş yavaş çatışmacı eğilimlerinin farkına varmış ve bu konuda netleşmişti: "Benim ilgim tümüyle bir duygusal şok yaratmaya yönelikti." Özyaşamöyküsel açıklamalarında gerçeğin aşırı kritik bir anını seçip soyutlamak: Büyük lastik bir eldivenin yanında Apollo'nun alçıdan bir büstünün bulunduğu Chirico'nun cesur *Aşk Şarkısı*'nın (1914) röprodüksiyonunu görmüştü. Bu deneyim karşısında gözyaşlarını tutamayan Magritte'in birdenbire önünde gelecek açılmıştı: Yüzey gerçeklerinin uyuşmazlığını şok edici bir uyuma zorlamak.

Belki de Magritte'in izleyicilerin önüne koyduğu bulmacanın en iyi yorumu, onları görsel cinas olarak kabul etmektir. Onlar, mesela Dali'nin kalabalık ve kendine özgü kompozisyonlarına kıyasla daha çabuk açıklanabilir. Magritte'in *Kırmızı Model*'inde (1935) kısa botlar sonunda, ayak parmakları kısmında çıplak ayaklara dönüşüyor; *Yatak Odasında Felsefe*'de (1947) göğüs kısmından sıkı, çok



René Magritte'in ünlü *La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe) (Bu bir pipo değildir)* çalışması, (1928–29).

çekici memelerin fırladığı, askıda bir gecelik tasvir edilir. Onun en beğenilen fikirlerinden bir tanesi, ki birkaç kez denemiştir, bir manzara resmini gösterir; bir pencereye yaslanmış tam da o manzaraya bakmaktadır. *Toplu Buluş*'ta (1934), arkada dalgaların olduğu bir okyanus güçlü bir fon oluşturur, boş sahilde de bir balık yatmaktadır ve bu balığın vücuduna iliştirilmiş gerçek boyutta kadın bacakları vardır.

Çok tanınmış resimlere yaptığı yorumlar da aynı şekilde korkunçtur. Magritte, *David'in Perspektifi: Madame Récamier* (1951) adlı eserinde, David'in şehvetli portresi için oturan bir figürün yerine tabut koymuştur. Böyle pek çok benzeri buluş, onun on yıllarca yaptığı çalışmalarının karakteristiği olarak tedirgin edici bir niteliğe sahiptir. Bir kez yöntemini formüle ettikten sonra, Magritte hiçbir zaman ondan ayrılmadı ve bu öngörülebilirlik, resimlerini olabileceğinden daha az şaşırtıcı yapsa da, esas itibariyle belki çok derin değil ama hoş bir estetik deneyim yaşatır.

Breton, Magritte'e çok hayrandı; "yüce özgünlüğü" ve "müdahalesinin birinci dereceden önemi" dolayısıyla onu övüyordu. Breton'a göre Gerçeküstücülüğün borçlu olduğu büyük bir ressamlar listesi vardır ve bunların ilki Max Ernst'dir. Birçok diğer modernist gibi Ernst, Paris'in yerlilerinden değildi (1898 yılında Almanya'da doğdu) ama sanat dünyasında yerini bulmak için Paris'e gitti. Küçük bir çocukken bile yaşadığı sanrısal deneyimler göz önüne alınırsa, hayalgücü serpilmek için modernist sanat dünyasının başkentinin atmosferinde verimli alanlar buldu. Teknik açıdan ve seri baskı yapıcısı olarak çeşitliliği emsalsizdir ve Gerçeküstücü doktrinin bütün çekiciliğini yansıtır.

4

Gerçeküstücülüğün ustası olarak geçirdiği uzun ömründe Breton, bu sanatın temsilcileri arasında olmaya layık bir düzine sanatçı buldu. Bunlardan ikisi bizim özel ilgimizi hak eder; Joan Miró ve Salvador Dali. Modernizmin karşı ucunda dururlar: Miró, saf sanatçı, Dali iflah olmaz reklamcı olarak. Miró'nun memleketi Barselona'daki işlerine adanmış müze (Miró'nun arkadaşı yetenekli José Luis Sert'in deneysel modernist tasarımı) onun devamlı gelişen üslupları arasında hoş, ayrıntılı bir gezinti sunar; zira Miró, kendiyle sonu gelmez bir tartışma halinde, resim, çizim, heykel, halı tasarımları, bale ve yemek takımları gibi birçok alanda yarattı. Uluslararası ününü sağlamlaştıran Gerçeküstücü resmin cesur renkli versiyonuna, ancak 1920'lerin ortalarında (1893 doğumludur) erişti. Bir şekilde gizemli desenlere ve direngen renklere kendini adayan bir sanatçı olmuştur ama dış dünyanın belli anılarını da asla unutmamıştır.

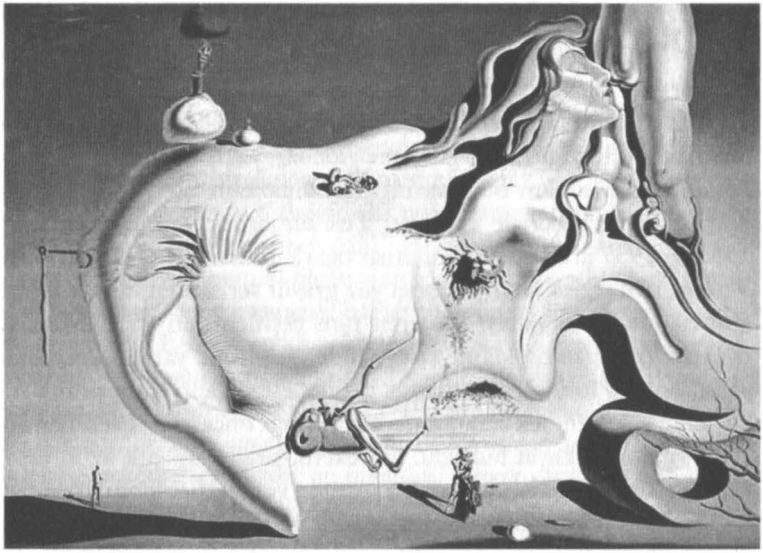
Miró'nun *Kuşa Taş Atan Kişi*'si (1926) erken dönem ustalık işi örneğidir. Acımasızca basitleştirilmiş bir insan figürüdür: Arkada gökyüzü ve deniz sakin bir fon oluşturur; tek gözüyle yaklaşık daire biçiminde kafası, kocaman tek bir ayakla biten uzatılmış kavisli bir vücudu, figürü iki eşit parçaya bölen düz çizgi halinde fırlatan bir kolu vardır. O yıllarda "resme suikast yapmak" istediğini söylemişti ama bu öyle bir lafı ki neyse ki tarihçiler buna direnecekti. Dada-

ist değildi Miró, sadece kendi hayalgücünün taleplerine uymasını sağlamak için resmi dönüştürmek ya da daha doğrusu yumuşatmak istedi. Onun Gerçeküstücülüğü bile, Breton'un arzu ettiğine kıyasla oldukça bireyseldi. Breton'un Miró'yu sanatçılar arasında en Gerçeküstücü olarak aşırı biçimde övdüğü zamanlar olmuştur ama örneğin Miró'nun yeteneklerini Rus Balesi için kostüm tasarlamakta kullanmasını onaylamadı. Yeterince devrimci değildi. Bu eleştiri, sadece hayalgücünün buyruklarına önem veren Miró'yu sanatçı olarak kaderini izlemekten alıkoymadı.

* * *

Bir sanatçı olarak Dali'nin yeri çok daha az güvenliydi. George Orwell, erken bir değerlendirmesinde bu durumu teşhis etmişti: "Dali'nin tartışmasız bir şekilde sahip olduğu iki nitelik var, birisi çizim yeteneği, diğeri acımasız bir egoizm." İlki olmadan ikincisini tatmin etmesi mümkün olamazdı. O, olağanüstü donanımlı ve baştan aşağı eğitimli bir zanaatkârdı; yeteneklerini ve öğrendiklerini baştan itibaren gösterdi. Modern sanata olan nefreti, yüksek sesle ilan ettiği için çok iyi biliniyordu ve son derece başarılı, oturaklı akademisyen sanatçı Meissonier'ye hayranlığı şaşırtıcı değildi. Dali psikiyatriye yoğun bir ilgi duyarak, sanatsal yolunu "paranoyak-eleştirel yöntem" olarak tanımladı, ki bu da "hezeyanlı olayların eleştirel-yorumsal çağrışımlarına dayanan akıldışı bilginin spontane yöntemi" demekti.

Breton, ne kadar paranoyak olursa olsun, bu "eleştirel" metottaki örtük ussalcılıktan hoşlanmamış olabilirdi; ancak yeni aceminin eğlenceli sosyal varlığı –Dali kaçınılmaz olarak 1928'de Paris'i ziyaret etti ve Gerçeküstücülerle buluştu– ve kendine özgü "Freudçu" resimleri onu hiperaktif İspanyol'a dönüştürdü. Dali, modernist çağın göreceği, kendi reklamını en mükemmel şekilde yapan, sanatseverler ve gazete okuru halk kitlesi arasında en kolay başarı sağlayan kişiydi. Freud'un onunla tanıştıktan sonra "samimi" ve "fanatik" olarak adlandırdığı delici bakışları ve o yukarıya kalkık, dikkat çekici bıyıkları onu gazete fotoğrafçılarının doğal hedefi haline getirdi.



Salvador Dali (1904–1989), *Büyük Mastürbasyoncu* (1929). Kendi kendisinin reklamını yapan İspanyol Gerçeküstücünün tipik resmi.

Dahası, resimleri zaman zaman sadece başlıklarıyla skandal yaratan erotik gizemler ima ederek zevksiz ve kültürsüzleri heyecanlandırıyordu. Erken dönemden önemli bir Gerçeküstücü çalışmasında, etrafı haşeratla çevrili ve sakat bir adama oral seks yapan genç bir kadın ile aşağı yukarı adam kafasına benzeyen figürü gösteren resmin başlığı *Büyük Mastürbasyoncu*'dur (1929). Ama onu herkesçe bilinen bir isim yapan resim, çorak bir manzarada çeşitli yüzeylerin üzerinde eriyen (ama yine de okunaklı olan) saatleri anlatan *Belleğin Azmi* (1931) oldu. Kısacası, Dali, otuz yıl sonra Pop sanatçılarının dolaysız bir şekilde yapmaya giriştiğini dolambaçlı bir şekilde yapmaya çalıştı: aristokrat ve kaba sanatı harmanlayarak sentezlemek. Ve bu sentez, ucuz oluşuyla milyonları memnun etti.

PICASSO: TEK KİŞİLİK ORKESTRA
1

Picasso her şeyi yapabilirdi – ama mükemmel bir şekilde. Ziyaret eden hayranlarıyla, özellikle arkadaşları İspanyollarla dedikodu yapmaktan hoşlanabilir, boğa güreşine gidebilir ya da kadınların peşinde koşabilirdi ama tüm bunlara rağmen muazzam üretkendir. Hızla, durmadan ve beceriyle çalışırdı. Tek bir örnek vermek gerekirse: 1930 ila 1937 arası en önemli sanat tacirlerinden biri olan Ambroise Vollard için yaptığı o muhteşem yüz gravür serisinden kırk tanesini, atölyesinde bir sanatçıyı gösteren tüm çeşitlemeleri 1933 Mart ve Mayıs başı arasında kendi atölyesinde, ateşli bir yaratıcı ivedilikle yaptı. Stüdyo rutininden sanatına hizmet etmek için ara verirdi; sohbet etmek, eğlenmek için ya da her şeyden önce cinsel fetihlerinin çoğu sanatında hayat bulurdu. Hareketli, sıradışı ve çok uzun yaşamında –1973 yılında, doksan iki yaşında vefat etti– sonsuz sayıdaki şaheserleri resim, çizim, heykel, grafik ve seramik gibi şaşırtıcı bir spektruma yayılmıştı. Muktedir gençlikten iktidarsız yaşlılığa kadar gerçekten de sayısız otoportresini yaptı; akla gelebilecek her kanalı deniyor ve her role giriyordu: Picasso züppe, sevgili, sanatçı, âlemci, palyaço, arkadaş, hatta maymun ve seks yapan genç çiftleri izleyen cüce röntgenci. Son yıllarına kadar sonsuz bir özgünlükle üslup başlattı, üslup değiştirdi, üslup hicvetti. Kısacası o, modernistler arasında tek kişilik bir orkestraydı.

1881 yılında Malaga'da doğdu, hayatını çok yetersiz kaldığı bir konuyu öğreterek geçirmiş olan üçüncü sınıf bir ressamın oğluydu. Picasso çocukluk zamanlarında bile durmadan karalıyordu, babasının fena halde başarısız olduğu zanaatta başarılı olacağını göstermişti. Annesi ailede ne zaman çatışma çıkarsa onun en önemli destekçisiydi ve Picasso kendi yoluna gittiğinde sanatçı imzası olarak onun kızlık soyadını kullandı. Dolayısıyla koşulsuz sevgisiyle annesinin, Picasso'nun yetişkin hayatında tutkularını uyandıran birçok kadından da aynı şeyi talep etmesinde hakkı olduğunu düşündürten bir model olduğunu varsaymak sanırım mümkün. 1895 yılında aile Barselona'ya, Picasso'nun kendi şehri olarak kabul edeceği şehre taşındı. 1900'de

ilk defa Paris'e gitti ama sanatın başkentine ancak 1903 yılında kalıcı bir şekilde taşınacaktı. İspanya'ya değil ama babasına veda etmesinin bir yoluydu bu. Gelecek yıllarda birçok kişi Picasso'yu bir Fransız ressam olarak düşünecekti ama kalbi her zaman İspanyol kalmıştı.

Bir keresinde, gelecekte biyografisini yazacaklar için toparlayıp hayatının kapsamlı bir dokümantasyonunu bırakmak istediğine dair ünlü bir imada bulundu.[24] Aslında ilk resimlerine tarih bile atmamıştı; Kübist yıllarında yaptıklarının dahi tarihi belirtilmemişti ki bu özgül çalışmalarının tarihlenmesi öğrencileri için yararlı olurdu. Ama Picasso için hayat ve sanat arasındaki bağlar çoğu diğer sanatçıya göre daha sıkı örülmüştü. Eserleri en kibar ifadesiyle *oeuvres d'occasion* (kullanılan ürün) idi. Öyleyse üslubundaki bir değişim, *belki de* –daha kesin konuşmamak bir zorunluluktur– yatağında yeni bir kadın olduğunu açığa çıkarıyordur. Ama erotik istekler veya doyumlar dışındaki dürtüler de onu harekete geçiriyordu; en önemlisi, estetik çözümler gerektiren estetik ikilemlerdi. O sık sık düzanlamıyla sanat için sanat yapıyordu.

Bir hâkimiyet kurma dürtüsündeki, bir ressamın bir konudan heyecan duymasındaki güdülenimlerin sayısını azaltmak ne zamandır psikanalistler arasında bile moda oldu; bir örnek verecek olursak, (Picasso'nun olgunluk dönemindeki gözdesi oyunlarından birini ele alalım), bir çıplak bedeni çok farklı perspektiflerden yola çıkarak betimlemek, diğer ressamlarca tek kelimeyle anlaşılmaz bir şeydi. Ama Picasso'nun modelinin etrafında yürümesi birçok sanatçı oyunundan sadece biriydi. O diğer meslektaşlarının mesele bile etmediği teknik sorunları çözmek için uğraşıyordu. Her halükârda, ister oymabaskı ister resim olsun, yaptığı her şey bir sanat eseri, gerçekliğin bir serbest çevirisi, kendi dehasına bir övgü oluyordu.

Eserlerinin eşit oranda göze çarpan yörüngesi, Picasso'nun o çok tartışılan üslup silsilesi, hiçbir şekilde öngörülebilir değildi. Her yenilik iç uyarılardan, zorunlu bir deney ihtiyacından ortaya çıkıyordu. Belirli bir üslupla sınırlı değildi; kendi icat ettiğiyle bile. Sanatçılık

24 Picasso: "Yaptığım her şeye neden tarih atıyorum sizce? Çünkü sanatçının işini bilmek yeterli değil, o işi neden, nasıl, hangi koşullarda yaptığını da bilmek gerekir."

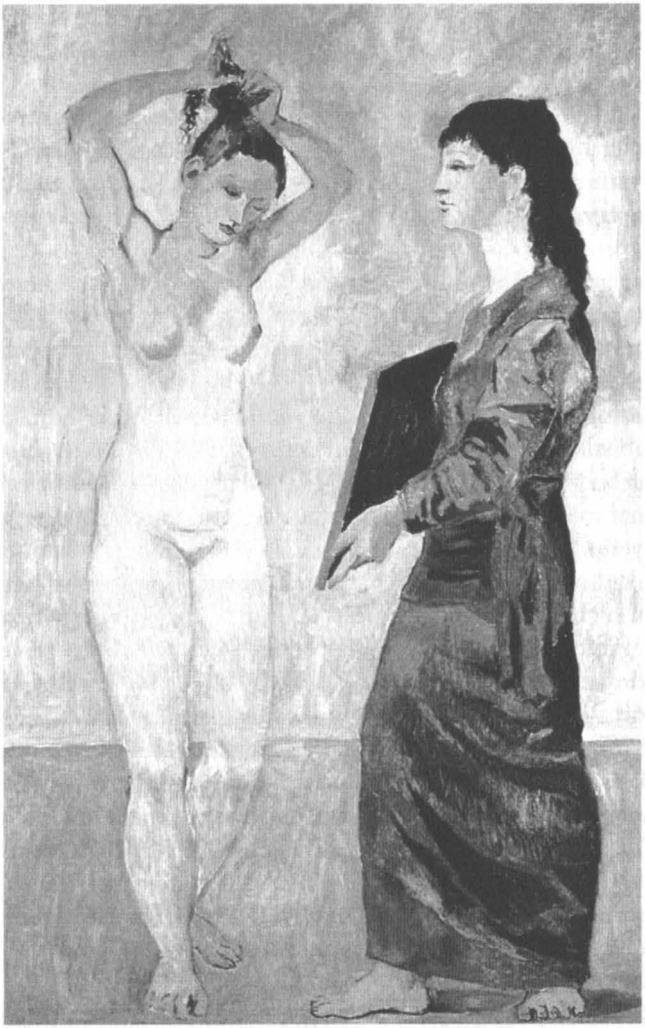
hayatında Picasso'nun o engellenmemiş oyun yeteneği –ondan bir yüzyıldan fazla bir süre önce Friedrich Schiller'in dediği gibi, insanın gerçekten insan olduğu tek aktivite– seyircilerine sürekli yeni sürprizler sunuyordu. Hayatının sonraki dönemlerinde o da aynı şeyi söyledi: "Resim benden daha güçlü, istediğini bana yaptırıyor." Picasso'yu çokyönlü bir modernist yapan, sahip olduğu zanaatkâr özdisiplininin üretken rehberliğinde, sanatın talepleri karşısında gösterdiği bu paha biçilmez pasiflikti.

Çokyönlü ve eşsizdi. Picasso ile ilişkilendirdiğimiz temel üsluplar: 1900 sonrası Mavi ve Pembe dönemleri; 1906 kuluçka döneminden itibaren aşağı yukarı dört beş yıl içinde tam anlamıyla gerçekleşecek Kübist dönemi; neoklasik tuvallerin hâkim olduğu 1920'lerin başı; bir on yıl sonra yaratıcı gravür serisi; 1930'ların sonlarından itibaren sol-kanat siyaset dönemi; II. Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra tarihî başyapıtların göz kamaştırıcı parodileri. Aslında ilk olarak 1906 yılında taslağı çizilen ve bir sonraki yıl tamamlanan *Avignonlu Kızlar*, muhtemelen onun en radikal resmiydi ve üslubunun evrimindeki bir dönem bu resimle son buluyordu. Sağdaki iki fahişe diğer üçünden her nedense daha sonra yapılmıştı. Bu iki fahişenin antik İber ve Afrika maskelerini anımsatan yüzleri, Picasso'nun bu tür sanata ilgisinin kanıtıdır ve diğer üç dönemden kesinlikle farklıdır. Eğer yeniliğe doğru içsel bir dürtü varsa bekleyemezdi. Resim gerçekten de ondan daha güçlüydü.

* * *

Bu üslupların her biri, Picasso'nun modernist sanatın önplanında yer almasını sağlayacak üretkenlikte olabilirdi.[25] Ama içlerinden biri, sanatın özerkliği konusunda önemli modernist bildirimlerde bulunan

25 Bu, Picasso'nun üsluplarının birbirine karşı sızdırmaz şekilde kapalı olduğu anlamına gelmez. 1906 yılında zaten insan yüzü ve figürünün görülmemiş çarpıtması olan çığır açıcı *Demoiselles d'Avignon*'u düşünürken, en güzel yağlıboya tablosunu, *La Toilette*'i yaptı: Gerçekçi bir şekilde resmedilmiş, şaşırtıcı güzellikte, çıplak bir kadın, saçlarını düzenlerken tamamen giyinik halde bir hizmetkâr ona ayna tutmaktadır. Yine aynı yıl içinde, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra keşfedeceği neoklasik tıknaz çıplak figürler resmetti.



Pablo Picasso (1881–1973), *La Toilette* (1906). Picasso her şeyin resmini yapabilirdi ve bu nefis tuval bunun gerçekçiliğinin en iyi örneği.

Kübizm, tüm diğerlerinden daha fazla ilgi gerektiriyor. Neo-İzlenimciler doğayı keyfi renkleriyle hiçe saydılar. Soyut ressamlar doğayı geçersiz hale getirmeyi amaçladılar. Kübistler bu seçeneklerden ikincisini benimseme gereği hissetmeden birincisine odaklandılar. Kübistler 1907 yılındaki o sergide şaşkın sanatçıları fetheden Cézanne'ın natürmortlarından, masa ve sandalyelerin ve meyve kâselerinin doğada zorunlu olarak itaat ettikleri doğrusallık ve perspektifin basit kurallarını ihlal ettiği resimlerden ilham aldılar. Picasso, Cézanne'ı epey ve açık açık övmüştür. Bu bir modernistin diğerine neşeli bir borçlanma duygusudur.

Yüzyıllar boyunca ressamlar ikiboyutlu bir ortamda üçboyutluluk yanılsaması sağlamak için uğraşmışlardı. Hüner gerektiren bir işti ve ressamlar şekiller ve renk geçişlerini manipüle etmişlerdi. Şimdi ilk Kübistler ve tartışmasız en büyükleri Pablo Picasso ve Georges Braque bu gelenekselleşmiş çözümü reddediyordu. Onlar, izleyicilerin sanat eserlerinin bir insan ürünü olduğunu unutmamasını sağlama niyetindeydiler. Doğada birbirine ait yüzeyleri paramparça ettiler ve bir kadın memesi ya da bir erkek yanağı gibi kıvrımlı bir nesneyi, hemen hiçbir şeye, hele bir memeye ya da yanağa hiç benzemeyen garip geometrik konturlara dönüştürerek parçalanmış gerçekliği birleştirdiler. Kısaca, Kübistler gerçekliği kasten saptırdılar: İzleyiciye parçaları bir araya koyarak tanınabilir bir eylemsellik görüntüsü verme angaryası yüklediler. Kavisler Kübist sanatta varlığını devam ettirdi, ancak dikdörtgenler, düz çizgiler ve çağdaşların keyifle fark ettikleri gibi küpler tarafından sahnenin geri planına itildiler. Güzellik Kübistlerin amaçlarına çok uzaktı ama 1909-1910'da Braque'ın *Keman ve Sürahi ile Natürmort* ve Picasso'nun *Ambroise Vollard Portresi*'nin verdikleri saf estetik zevk baş döndürücüydü. Modernist ressamlar kendilerini güzelliğe hasretmemişti ama aralarından bunu yapanlar vardı.

Kübist üslup farklı aşamalardan geçecek kadar uzun ömürlü oldu. Kuruluş yıllarının Analitik Kübizm döneminin sadeliğinden sonra, onun halefi Sentetik Kübizm daha parlak paletle çalıştı ve tuvallerine keyfi eklenen kâğıtlarla ve kalem işi yazıtlarla doğadan yabancılaş-



Pablo Picasso, *Ambroise Vollard Portresi* (1909–10). Picasso'nun satıcılarından birisine ait olan erken dönem harika bir Kübist tuval.

maları daha da pekişti. Bir müddet sonra, Kübistlerin ayrı bir hizbi ortaya çıkana kadar Picasso ve Braque'a diğerleri katıldı. Ama Kübizmin önemi, yeni katılan yarım düzine avangard üyenin ötesindeydi. Modernist resimlerin tümü, Kübistlerin konularını parçalamasından kendi payına düşeni aldı: Bu, sanatçıların yüksek statülerini çeşitli çarpıcı yollarla yeniden savunmalarını sağlayan bir lisans gibiydi. Ve bu da Picasso'nun hayatında oynadığı en önemli rolü oldu. Hiçbir modernist, sanatçının egemenliğini daha güçlü ortaya koymamıştı.

2

Picasso'nun bazen oldukça acımasız bir şekilde insan yüzü ve figürüne uyguladığı abartılı çarpıtmalar, onun yirminci yüzyıl sanatının en seçkin zanaatkârlarından biri olduğunu unutmayı kolaylaştırıyor. Picasso'nun 1911 yılındaki Vollard'ın grafiti portresi, 1916 yılında arkadaşı şair Guillaume Apollinaire'in karakalem resmi ve 1923 yılında oğlu Paul'un yağlıboya resmi, her biri halis güzelliği, çizgisinin güven ve etkileyici enerjisiyle nefes kesen, akademiye adanmışlığı olan sanatçının bile gururla sahip çıkacağı resimlerdi. Bu resimler hoşnut izleyiciye karakalemin gurur verici ustası Rubens'i hatırlatır. Picasso eşit düzeyde geleneksel ve seçkin başka resimler de yaptı. Yeteneğinin farkındaydı. Sanatçıların eğitimiyle ilgili yorumunda, desenin ilk sırada yer alması gerektiğini söylerdi ve bunun onun döneminde yeterince teşvik edilmediğinden şikâyetçiydi. Geleneksel zanaatkârlıkla ilgili yazıları, modernist ressamlar arasında en kararlı putkırıcıların yarattıkları etkideki başarılarını eski moda tekniklerle elde ettiklerine dair ikna edici kanıtlardır.

Picasso'nun profesyonel araçlardaki teknik ustalığı o kadar eksiksizdi ki herhangi bir tutum, bir jest, bir duyguyu güvenle ifade edebiliyordu. Picasso'nun erkek ve kadın portreleriyle (yarı insan yarı boğa canavarlar cabası) dünyaya bıraktığı göz kamaştırıcı zenginlikleri, insan doğasının her türünün, özellikle aşırı heyecan anlarında içgüdüsel dürtülerin, istemsiz olsa da etkileyici birer temsili olarak okuyabiliriz. İstemsiz: Picasso'nun Freud ya da bu anlamda herhangi bir başka psikologdan bir satır okuduğuna dair hiçbir kanıt yoktur. Ama dürtülere ve onların kararsızlığına hayat verir. Elbette, büyük ya da küçük herhangi bir ressam ya da herhangi bir şair ya da oyun yazarı için cinsellik ve saldırganlık vazgeçilmez bir hammadde oluşturur. Ancak Picasso'yu onlardan ayıran şey, onun aşk ve nefreti canlılıkla, bazen de vahşetle tuval ya da kâğıt üzerinde sabitlemekteki ve bunlara eşsiz bir ifade gücü ve geniş görüşlülük yoğunluğu yoluyla estetik eşdeğerler bulmaktaki esrarengiz becerisiydi. Bu nedenledir ki bir çizer olarak muazzam yeteneği, Picasso'nun başarısında hayati bir önem taşır. İstediği her şeyi çizebiliyordu ve çizmişti. Birçok aka-

demik sanatçıyı açıksözlü olmaktan alıkoyan beğeni kısıtları Piccasso için geçerli değildi ve belki de onun hiç aklına gelmedi.

Bu nedenle cinselliği konu alan resim ve eskizlerinde yüceltme maskesini sıklıkla reddetti. Engellenme (inhibisyon) onun kelime dağarcığında yoktu; şehvet, otoportre de dahil olmak üzere tüm eserlerinde adeta titreşmektedir. Örneğin bir resminde, o kısmen giyinik yatakta yatarken, çıplak, uzun saçlı bir esmer tarafından kendisine oral seks yapılır; bir başkasında, o da bundan zevk alan çıplak bir genç kadının (muhtemelen) komplimanına karşılık verir. Kahraman olmadığı zamanlarda daha az samimi değildir. Muhafazakâr eleştirmenlerin sanatını pornografik bularak kınamasına şaşmamak gerekir. Geniş bir repertuvara sahiptir, kullanımına sunulmuş farklı türde çiftleşme şekilleri vardır ve bunlardan bazıları fiziksel olarak imkânsızdır.

Picasso seksen altı yaşındayken, 29 Ağustos ve 9 Eylül 1968 tarihleri arasında, Raffaello ile ünlü modeli La Fornarina'yı sevişirken gösteren yirmi beş adet oldukça müstehcen gravür yaptı. Raffaello, Picasso için kıyas yapılabilecek mükemmel bir örnekti. Raffaello hâlâ on dokuzuncu yüzyıl ressamları arasında en idealize edilen ressamdı (belki Dürer ile rekabet edeceği Almanya dışında); yaygın olan bir varsayıma göre, La Fornarina ile aşırı seks yapmaktan dolayı otuz yedi yaşında ölmüştü. Picasso çiftin resimlerine deyim yerindeyse ısındırarak başlar; ikinci sahnede daha da fazla ısındırarak Raffaello'nun ifa etmeye hazır olduğunu gösterir. Picasso'nun her zaman cinsel organlara, özellikle kadınlarınkine karşı özel bir düşkünlüğü vardı. Kadınların cinsel organlarını belirgin bir şekilde, hatta abartarak, bazen tehditkâr boyutta göstermekten hoşlanırdı. Çiftin sevişmelerini, atletik kucaklaşmalarını seyreden, genellikle yaşlı Papa II. Julius kılığında bir röntgenciyle daha kışkırtıcı hale getiriyordu. Nitekim metreslerinin aşk ilişkilerinin yeşermekte olduğu dönemde yaptığı portreleri, katıksız bir sevinç duygusu ve bir güzellik takdiri sergiler ki bu da resimleri fiili aşk beyanı yapmaktadır. Fernande Olivier, Dora Marr, Françoise Gilot, Jacqueline Roque, hepsi de olağanüstü güzel olan bu kadınlar, her ne kadar Picasso

onları gerçekçi olmayan biçimde tasvir etse de, memnuniyet veren konulardı. Hatta Raffaello serisindeki son dönem gravürlerden bazıları âşıklar arasındaki sevecenliği açığa vurur. Picasso, aşkın şefkat cephesi üzerinde fazla duramayacak kadar eski kafalı bir İspanyol, bencil bir kadın düşmanıydı, ama oradadırlar işte ve son derece cezbedicidirler.

3

Picasso'nun en güçlü saldırganlık tasvirleri çeşitli zulüm ve maharet karışımları sergiliyordu. Zaman zaman, *Guernica*'da (1937) olduğu gibi, savaş mağdurları üzerinde yoğunlaşıyor, bazen de kendi düşmanca dürtülerini ölümsüzleştiriyordu. Pek az şey onda kadınlara duyduğu kinden daha bariz bir öfke uyandırıyordu. Bazı kadın modellerini obur kartallara ya da katil dişlerin hâkim olduğu tanınmaz yüzleriyle insan yiyen iskeletimsi canavarlara dönüştürmüştü. Bu portreleri o ya da bu metresiyle ilgili sorunlarının dolaysız izahı olarak okumak çok mekanik olurdu; yaratıcılığı bu durumu aşan düzeydeydi.[26] Öte yandan da, elindeki çok etkileyici araçlarla, aşkın nefrete dönüşmesini –en güçlü kini– işlemekte tereddüt etmedi; öfkesinin nesnesine hiç acıma göstermiyordu.

Dahası, Picasso, kendi adına kınadığını ifade etmediği, dizginsiz bir düşmanlık anlatan nahoş epizotlar, sahneler yarattı: Bir çiziminde iki büklüm çıplak bir kadına dayak atan kaslı, çıplak bir adam, diğerinde ise gırtlaklanan bir kadın vardır. İşlerinin daha da merkezinde, oldukça sık bir şekilde tecavüz hayal ediyordu; neredeyse sadistçe bir zevk alarak. Aşkın nefrete dönüşümü gibi, tecavüz de duyguların bir dönüşümüydü; libidonun saldırganlığa dönüşmesi. Bu sahneler arasında en zararsızı, protesto eden kadınları kucağında taşıyan kentaurlardır, ancak sık sık, Picasso ustalığını eylemin kendisi için sarf

26 Roland Penrose bana göre şu noktayı haklı olarak açıklığa kavuşturur: "Aşklarının ilk heyecanlı zamanlarında refakatçilerini güzellikler olarak, aralarında problem olduğunda ise birer canavar gibi tasvir ettiğini söylemek yanlış ve kabalık olur."

etmiştir. Bunların arasında güçlü ve zayıfın karşılaşmasının en açık olanı, minotaurusun (yarı boğa yarı insan) bir kadına tecavüzüydü. Bu yaratık Picasso'nun gravürlerinde en fazla 1930'larda görünmüştü. Bunlar onun için temel olarak müphem varlıklardı, dolayısıyla da daha ilginçti. Yunan efsanesindeki kraliçenin ve kurban boğasının oğlu olarak hem insan vücudu hem bir boğa başı taşır; hem hayvani hem ilahi bir havası vardır.

Dahası, Picasso cana yakın ve güler yüzlü minotauruslar hayal etmiştir, en meşhurları da 1933'te yapılan bir gravürdü; sanatçıyla beraber, ellerinde şarap kadehleri, yanlarında çıplak iki nefis modelle âlem yaparlar. Fakat aynı yıl Picasso iki haşin sahne daha tasarladı; bu minotaurus direnç gösteremeyen bir kadını kabaca zapt ediyordu. Gene aynı yıl, sessizce uyuyan bir kızın üzerine eğilmiş, sağ eliyle kızın yanağını sevgiyle okşuyordu. Picasso iç dünyanın ne basit ne ussal olduğunu söylüyor gibiydi ve her kim basit ve ussal görüyorsa iç dünyayı gerçekten görmemiş demekti. Bunun derin bir gözlemden ziyade banal olduğu söylenebilir. Ancak, orijinal ya da aleni, Picasso'nun geniş-görüşlülüğü her şeyi yakalardı.

L.H.O.O.Q.

Pablo Picasso, her sağduyulu modernizm anlatısında önplanda yer almalıdır. Ama Marcel Duchamp modernizm tarihinin gerçekten vazgeçilmez simgesidir. Uyumcu olmayanlar arasında diğerleri, pratik kazandıkları ve güvenmedikleri zanaatı revize etmeye, yeniden şekillendirmeye ve canlandırmaya girişmişlerdir, ama Duchamp'ın külliyatı bu tür sanatı ortadan kaldırma amacında olduğu şüphesini uyandırır. Duchamp'ın saikleri, hoş olmakla birlikte seçici bir açıklığa sahiptir; onları özellikle okunaksız kılarak, kısmen Ensor gibi, kurnaz bir mizah duygusu ile donatmıştır. Sözcük ve oyunlarına karşı ilgisi kötü şöhrete sahipti; hayranlarının tipik Fransız yeteneği olarak gördüğü tersinlemeleri, isabetli olmakla birlikte nadiren yaralayıcıydı. Bu nedenle tarihçiler Duchamp'ın yargılarıyla ilgili ihtiyat hakkını saklı tutmalılar.

Duchamp kabul edilen estetik uzlaşımlara tamamen yabancılaşmıştı ve özgünlüğe âşıktı; bu kadarı tartışma götürmüyor. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra (1887'de Normandiya'da diğer iki sanatçı kardeşiyle birlikte saygın bir burjuva ailesinde dünyaya geldi) kendisine neden resim yapmayı bıraktığı sorulduğunda, oldukça içten görünerek, ilham deposunun kuruduğunu söylemişti. Şu kadarı kesindir ki, kendini tekrarlamayı lanetlemiştir. Duchamp, o taklit edilemez ifadesiyle, "umulmadık olandaki delilik" taraftarıydı.

Şu da açıktır: En hararetli ve en tutarlı şekilde alay ettiği şey, resim ve heykel gibi göze hitap eden, lanetlediği "retina sanatı" denen şeydi. Kendi çapında bir entelektüeldi. Tek umursadığı sanat akıllı ve uyarıcı sanattı; onun için bitmiş üründen daha çok bir işin fikir aşamaları önemliydi. Kısacası, onu sanat için yeni ilkeleri keşfetmekle değil ama sanatın cenazesinde nutuk atmaya azimli olarak düşünmemiz makul gibi görünür. Son yıllarda sanatın ölümünü açıklayan sanat tarihçileri genellikle Duchamp'a itibar ediyor ya da sanatı öldürdüğü için onu suçluyorlar. Bilhassa ona ait bir yaratım olan "hazır-yapıt" (buna geri döneceğiz) eserlerle en umut verici şüpheliydi; daha Andy Warhol gibi sonraki şüpheliler doğmadan önce, uzun yıllar boyunca ciddi ölçüde silahlanmış olarak suç mahallindeydi.

* * *

Bütün modernistler arasındaki saygınlığına karşın, en büyük sanatçı-karşıtı Duchamp tabii ki yeni sanat sahnesindeki performansında yalnız değildi. Daha önce gördüğümüz gibi, 1900'den sonraki sanat ortamında eski duyguları dile getirmenin yeni yolları aranıyordu ve yüzyıllar boyunca yararlanılan belli ilkelerin sorgulanması egemendi. Eski moda Gerçekçiler, çok yetenekli Antik Yunanlı bir sanatçının yaptığı resimdeki üzümlerin kuşlar tarafından gagalandığına dair tekrar tekrar anlatılan eski hikâyelere değer veriyordu. Ama şimdi doğal olmayan renkler ve kasten şişirilmiş şekiller eleştiriye değil alkışa vesile oluyordu; sanatçının iç ve dış dünyaya tepkisi, modeline olan sadakatinden daha önemliydi. Fotografik uyumculuğa saldırılar modern insanlar arasında yaygınlaştı. Daha önce alıntıladığım Picas-



J. F. Griswold, "The Rude Descending a Staircase," (Merdivenden İnen Kaba Kimseler) *The Evening Sun*, New York (20 Mart 1913). Duchamp'ın ünlü tablosunun bir taşlaması (bkz. kitabın başındaki resim).

so'nun modern sanatı "imhalar toplamı" olarak tanımlaması yerinde bir tanımdır.

Duchamp'ın geleneksel sanatın yıkımına ilk önemli katkısının Paris'te değil New York'ta olması, modernizmin kozmopolit kapsamını hatırlatır. Şubat 1913 yılında çığır açan, Amerikan sanatseverlere yurtiçi ve yurtdışındaki son gelişmeleri tanıtan, modernist resimlerin büyük ölçekli iddialı bir gösterisi olan Modern Sanat Fuarı, Yirmi-Beş ve Yirmi-Altıncı Caddeler arasında, Lexington Bulvarı'ndaki cephanelikte açıldı.. Birçok kişiyi eğlendirdi, birkaçını çileden çıkardı ve bazı sanatseverlerin beğenilerini sonsuza kadar de-

ğiştirdi. Duchamp Fuar'a dört tuvalini verdi; en ünlüsü *Merdivenden İnen Çıplak No 2* memleketinde pek iyi karşılanmamıştı: 1912'de Salon des Indépendants resmi sergilemeyi reddetti, bu yüzden cesareti kırılan Duchamp yurtdışında şansını denedi.

Yaklaşık iki yıl boyunca Kübist benzeri formlarla oynuyordu ve bu resim çalışması sabit bir ortamda hareketi betimlemekle ilgili mevcut çalışmasına örnek teşkil etti. Onun çıplağı, cinsiyeti belirsiz insansı bir figürdü (çok belirgin olmamakla birlikte muhtemelen dişiydi) ve birbirini izleyen anlarda gerçekteki gibi yansıtılmıştı. Resim, Cephanelik Sergisi'ne giden ziyaretçiler arasında heyecan uyandırdı; bu garip, dikdörtgen yapılardan oluşan kümeler etrafında toplandılar; çok şaşırıp tedirgin oldular ve isabetli espriler yapmaya teşvik edildiler. Süreli yayınlardan birisi, en zeki tasvirleri bulmak için şiir yarışması başlattı ve karikatürcüler yağlıboya çalışmalarında kusur olarak gördüklerini karikatürize etmeye çalıştı. Bazı anlaşılması güç nedenlerden dolayı mevcut birçok lakap arasında "*an explosion in a shingle factory*" (çatı malzemesi fabrikasında bir patlama) üstün geldi.

Ama Duchamp'ın avangardların ön saflarındaki yerini sağlamlaştıran bu "hazır-yapıtlar" idi. 1913 yılında bunları ortaya çıkarmaya başladı; beyaz mutfak taburesi üzerine bisiklet tekerleği montajlamak, estetik bir tarafa, kullanım amaçlı da değildi, muziplik demek daha uygundu. Bu jest modernizmin takviminde tarihî bir an olarak durur. *Bisiklet Tekerleği* terbiyeli, görünüşte özgür sanatçılar arasında bile şaşkınlık yarattı, Duchamp'ın onları o güne kadar hayal etmeye cesaret edebildikleri şeyleri aşarak iğnelemek istediğini düşündüler. Bu tekerlek kötü bir şaka, yersiz bir uğraş, sanata yapılan kasıtlı bir hakaret miydi?

Bisiklet Tekerleği'nin tuhaflığını gölgede bırakmak Duchamp'ın zamanını, tam tamına üç yılını aldı. Seçtiği savaş alanı New York'tu, Duchamp burada bir başka büyük çağdaş sanat gösterisi düzenleyenler arasındaydı. Doğal boy bir porselen pisuar satın aldı ve ters döndürüp üzerine R. MUTT (parçayı üreten tesisatçı J. L. Mott'a atfen) imzasını ve 1917 tarihini attı. *Çeşme* adını verdi. Bu hazır-yapıt, müstehcen ve kesinlikle sanat değeri taşımayan bir şey olarak,



Marcel Duchamp (1887–1968), *L.H.O.O.Q.* (1919). Mona Lisa "yenilenmiş"; Duchamp'ın en kötü şöhrete sahip hazır-yapıtlarından bir tanesi. (bkz ayrıca s. 376.)

Duchamp'ın en yakın modernist arkadaşlarından bazılarını şoke etti ve bazı öfkeli tartışmalardan sonra, Duchamp'ın üyesi olduğu kurul, resmî sebeplerle sanat eseri olmadığı gerekçesiyle armatürü reddetti ki bu, sanat ile diğer nesneler arasında bir ayrım olduğunu ilan eden –Duchamp'ın çağında!– umutsuz bir jestti. Duchamp derhal istifa etti ve kamunun *Çeşme*'yi hiçbir zaman göremeyecek olması "heykel"i daha fazla dile düşürdü.

Bu olay, yani arkadaşları ve muhtemelen modernist cüretin müttefikleri olan sanatçılar tarafından ikinci kez reddedilmesi (ilki 1912 yılında *Çıplak*'ının Indépendants tarafından reddi), hiçbir zaman kabul etmese de onu derinden yaralamıştı. Daha sonraki röportajda

Indépendants icraatı hakkında "yönümü değiştirdi" itirafında bulundu. Ve bu durumun aslında kendisine iyilik yaptığını savundu: "Beni geçmişimden tamamen kurtardı." Ama genç bir adam olarak kendisi için inşa ettiği ve tüm hayatı boyunca ona hizmet eden kişiliği dış dünyaya azami derecede ilgisizdi. Kendi özeline çekilip karşı-sanat yapmaya başladı.

Maceralarına ne tepki verilirse verilsin, Duchamp'ın imgelemi tükenmiyordu. 1919 yılında, Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sının *L.H.O.O.Q.* başlığıyla, kartpostal büyüklüğünde, ince süvari tarzı bir bıyık ve küçük bir keçi sakalı ile "yenilenmiş" halini yaptı. Resmin altındaki baş harfler Fransızca "*Elle a chaud au cul*"[27] ("Ateşli göt") anlamına geliyordu. Bu küçük bir şakaydı ama bunu gören ya da duyanlar eylemi vandallık olarak nitelediler. Duchamp'ın sanatın kötü çocuğu olarak ünü böylece yerleşmişti ve her jesti bunu sadece doğrulayacaktı.

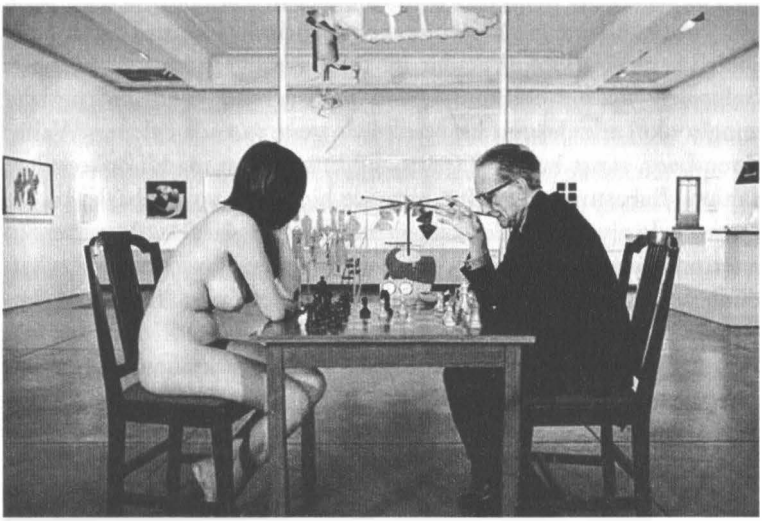
* * *

Kelime oyunu ile tahrif edilmiş başyapıtın bu ölçüyü aşan bileşiminde saklı duran anlamlar çarpıcıydı: eğer hüküm her şeyi sanat yapabiliyorsa, eğer bir şeyi sanat olarak adlandırmak ya da belki imzalamak onun sanata dönüşmesi için yeterliyse, o zaman hiçbir şey özel olarak sanat olamaz. Öznelliğin sınır tanımadan akması gerekir. En azından bir resmi ya da bir heykeli (kompozisyon, renk, mesaj, işçilik, gerçeklik, dokunma hissi) yargılamak için geçerli tüm kriterler (ve bu anlamda tüm modernist kriterler) anlamını kaybetmiş olacaktır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Duchamp'ın işleri özgür bireysellik arayışında gevşeme eğilimi göstermedi; kurguları her zamanki gibi tuhaf ve benzersiz olarak kaldı. Aralarında, üzerinde

27 Duchamp'ın biraz değiştirdiği *Mona Lisa* sansasyonel görünse de, ünlü imgeleri kurcalayan ilk kişi olmaması pek önemli değil gibi görünüyor. Gazete karikatüristleri (bkz. Flaubert'in cerrah olarak karikatürüne s.36) bunu yıllardır yapıyordu. 1887 yılında, Coquelin Cadet (bkz. s.376 *Le Rire* için "Pipolu Mona Lisa" başlıklı, büyük bir pipo içen ve duman halkaları üfleyen gizemli kadını tasvir eden kabartma bir fotoğraf illüstrasyonu tasarlamıştı.

sekiz yıl (1915-1923) çalıştığı, yorumcuları sevindiren bir çalışma sunan ünlü komplike parça, *Büyük Cam Panel* olarak da bilinen *Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Hatta* ve ilk olarak ölümünden bir yıl sonra 1969'da sergilenen geç dönem çalışması, kışkırtıcı çıplak bir kadının gözetleme deliğinden titizlikle bir araya getirilmiş gösterisi *Etant donnés* (Veriler) (1944-1966), Duchamp'ın uzlaşma havasında olmadığını gösterir.

Duchamp kendine sadık kalarak kendi yıkıcılığını bile altüst etti. Sınırlı fonları olan Peggy Guggenheim gibi bir patrona resim arzusunu sınırlaması gerektiğini öğütledi. Guggenheim, Duchamp'ın ona, modern sanatın en son ekolleri arasındaki farklılıkları anlamayı öğrettiğini minnetle ifade etmişti. Ancak tüm yabancı koleksiyoncular ve yabancı ressamlarla olan arkadaşlığına, tüm doğru ve tarafsız tavsiyelere rağmen, aşırıcılık konusunda çok ortak yanları olan Dadaistler gibi sıradışı birliklere katılmayı sürekli reddetti. Neuilly'de,



Marcel Duchamp, Pasadena Sanat Müzesi'nde (favori oyunu) satranç oynuyor (1963); oyunun sonucu bilinmiyor.

ölmeden kısa bir süre önce 1967'de, tanıdığı ve takdir de ettiği Gerçeküstücüler hakkında açıkça, "Bilinmeyen dünyaları keşfeden herhangi bir grupta yer almadım, çünkü karakterimdeki bazı şeyler en mahrem şeyleri başkalarıyla paylaşmamı engelliyor," dedi. Avangard kolektifler çağında haklı olarak sahip olduğu kuraldışı sanatçı ününü korudu.

Gene de Duchamp bir megaloman değildi. Put kırıcıların en önemlisiydi. Öyle ki Robert Motherwell ona "büyük sabotajcı" demişti. Ama modern sanatı canlı tutmaya yardım etmesi, tek başına ya da müttefikleriyle, sanatı yok edebileceğine gerçekten inanmış olamayacağını kanıtlar. Eğer gerçekten de böyle Samson-vari[28] kavramları kurcalamış olsaydı, bu gözü kara girişimle, başarısız olacağını görmek için, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'ndeki kariyerini gözden geçirmesi gerekirdi: Zengin Amerikan arkadaşları ve müşterileri arasında özellikle Walter ve Louise Arensberg onu hizaya getirirdi.

Arensbergler, modernistlerin birçok patronu arasından en ideal olanları olarak öne çıkar. Zengin ve iyi eğitimli (Harvard'dan mezun olup Dante'yi çevirecek kadar iyi İtalyanca öğrenme teşebbüsünde bulunmak iyi bir eğitimin işareti sayılacaksa), kendisinden daha zengin okul arkadaşının kız kardeşiyle genç yaşında evlenen Walter Arensberg, sanat hamiliği (patronajlık) için tüm maddi önkoşullara sahipti. Babasının çelik işine girmeye hiç niyeti yoktu, başka bir işe girmeye de niyeti olmadığı çok geçmeden anlaşılacaktı. Arensberg'in ister on yaşındaki bir okul çocuğunu isterse elli yaşında bir avukatı etkilesin, koleksiyon olarak bilinen nesnelere olan tükenmez hevesinin ateşlenmesi için sadece bir kıvılcıma ihtiyacı vardı. Ve işte Armory Show (Cephane Sergisi) ile o kıvılcım aniden çaktı. Böylece Arensberg'de çağdaş sanat eserlerine sahip olma arzusu uyandı;

28 İsrailoğullarının Kenaan ülkesinde Filistinlilerin boyunduruğu altında bulunduğu dönemde (İÖ 1200-1000) yaşayan Samson, Hâkimler Kitabı'nda sözü edilen öteki kutsal savaşçılar gibi, İsrailoğullarını yabancı egemenliğinden kurtarmaya çalışan, gücü ve cüssesiyle öne çıkan bir önderdir. Kay. *Wikipedia* (ç.n.)

genelde bu gibi arzularda olduğu gibi, Arensberg'in hayatı boyunca da sürecekti.

Louise Arensberg de kocasının hevesine dahil olunca, Arensbergler Picasso, Braque, Klee ve Brancusi gibi diğer birinci sınıf modernistlerin yanında hırsla Duchamp eserlerini de satın aldılar. Doğrudan sanatçıların kendilerinden satın alıyor, kısa bir süre içinde sanatçıların yakın arkadaşları ve minnettar ev sahipleri oluyor ve öyle de kalıyorlardı; daha az fanatik toplayıcıların eline düşmüş Duchampları aldıkları da oluyordu. Demokratik patronlardı. Çocuksuz olup yaşlanmaya ve daha az sağlıklı olmaya başladıklarında ülke genelinde müze yöneticilerinin hedefi, bazen de mağduru durumuna düşüyorlardı. Uzun, endişeli, genellikle sert çekişmelerden sonra ellerindeki önemli işleri Philadelphia Sanat Müzesi'ne bıraktılar; şimdi hepsi orada bulunuyor, içlerinde Duchamp'ın büyük ölçekli bilmece gibi konstrüksiyonu *Büyük Cam Panel* ve *Veriler* de var.

Buradaki ironi o kadar bariz ki müze düşmanlarının nasıl olup da soluğu müzelerde aldıklarını kısmen açıklıyor. Arensbergler tüm Duchampları burada, Philadelphia'da bir araya getirebildiler. Ve sanatın bu kendinden menkul düşmanı Duchamp'ın kendisi de, çalışmalarının sanki konvansiyonel klasiklermiş gibi, sanatseverlerin ziyaretine açık olan bu ülkenin en büyük "anıtmezarlarından" birine, eylemcilerin uzun zamandır yakmak istediği, ölü sanatçılar için bir çeşit mahzen mezara yerleştirilmesine bilfiil katıldı. Daha önce belirttiğimiz gibi, orta sınıfın soğurma yeteneğini, hele ki harcayacak parası ve onu iyi kullanacak zevki varsa, hafife almak bir hatadır.

Taklit-Karşıtlığı
1

Modernizm heykeltıraşlar için ideal bir oyun sahası oldu. Avangard ressamlar gibi, neoklasik kurallardan kurtulduklarını hissettikleri anda öngörülemeyen gündemler geliştirdiler. Ressamlarla benzerlikleri doğrusu hiç tesadüf değildi; heykeltıraşların modernizmi, on dokuzuncu yüzyıldaki seleflerine karşı bir isyandan ziyade çağdaş avangard resme düşülmüş uzun bir dipnottan ibaretti. Auguste Ro-

din, çağın tartışılmaz önde gelen heykeltıraşı, bir tarafta doğanın, özellikle de insan vücudunun ustaca taklidine karşı olan isyancılar ile, diğer taraftaki, tarihî görevlerin muhafazakâr uygulayıcıları arasında bir yerde duruyordu. 1840 yılında doğan Rodin, doğru temsilin engin doğalcı zeminini hiç bırakmadı (Matisse onun o otoriter bir biçimde "Doğayı taklit et!" tavsiyesinde bulunmasını hatırlardı), ama aynı zamanda çoğu sanatseveri (tümünü olmasa da) yaptığı deneyler ile hayrete düşürüyor, hatta çileden çıkarıyordu. Onun cüsseli romancıyı renksiz bir pelerine cesurca sardığı, kötü şöhrete sahip, tam boyutlu *Balzac* heykeli (1897) infial yaratmıştı. 1906 yılında, sanat tarihçilerinin ilgisini çeken bir tesadüf eseri, genç Matisse bazı çizimlerini göstermek için, meşhur adamı ziyaret etti. Matisse'in bu ziyareti, bir elin kalıbı orada, bir bacağın kalıbı başka yerde, ustanın bölük pörçük oymacılığının kendisine hitap etmediğini düşünmesinden başka bir şeye yol açmadı. "Çalışmamın sadece genel mimarisini tasavvur edebilirim, açıklayıcı ayrıntıların yerine, yaşayan ve düşündüren sentezi koyarım," diye yazdı. Rodin, geleneksel düşünceleri olanlar için her yönden rahatsız ediciydi ama modernist heykelin atası değildi.

Yirminci yüzyıl maceralarında heykeltıraşları özgür kılan daha ziyade radikal ressamlardı. Ve bunlar öznellik maceralarıydı. Farklı

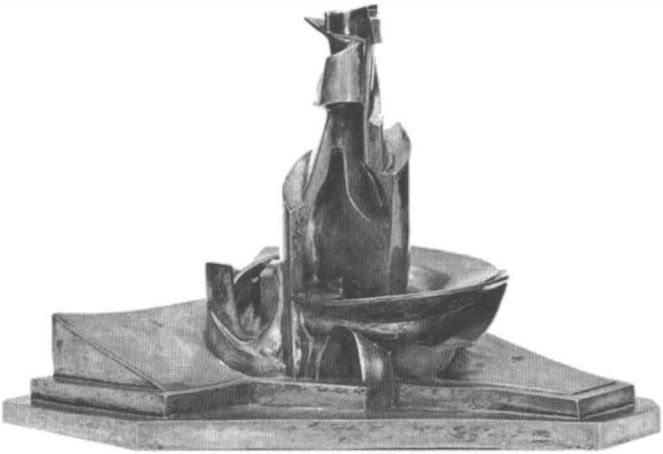


Henri Matisse (1869–1954), *Uzanmış Çıplak III* (1929). Matisse, gittikçe resme daha çok ağırlık verse de, sık sık uzanmış çıplak gibi bazı heykel konularına döndü.

türler arasındaki bu işbirliği çift yeteneklilerle kolaylaşmıştır: en önemli modernist heykeltıraşlar aynı zamanda ressamdılar; genellikle heykeltıraş olarak değil ressam olarak bilinirlerdi. Degas, Matisse, Picasso bunlardan sadece en ünlüleriydi; diğerleri de işlerinde iğne, kalem, fırça gibi gayet sıradan araçlar kullandılar. Doğayı yorumlama idealinin temelini sarsıp kendilerini kabul ettirdikten sonra, bu ilerici ressamlar heykeltıraşlara taklitten nasıl kurtulacaklarını kurallarla değil örneklerle gösterdiler.

Müritlerinin de benzeri bir özelliği vardı. En çok büyük metal parçaların yaratıcısı olarak öne çıkan Amerikalı David Smith, 1952 yılında, "Teknik açıdan özgürleşmem, Picasso'nun arkadaşı ve hemşerisi González'in etkisiyle olurken, estetik olarak Kandinsky, Mondrian ve Kübizmden etkilendim," diye yazdı. Muhtemelen onlara Picasso'yu da ekleyebilirdi, zira arada sırada yapsa da heykeltıraş olarak hiç de önemsiz sayılmazdı. Hiç şüphesiz diyerek devam etti Smith, "yüzyılın başından beri hem sayısal hem de kavramsal olarak ressamlar estetikte önderdi." Tanısını üç yıl sonra Mississippi Üniversitesi'nde bir konferansta doğruladı: "İzlenimcilik resmi ışık ve gölge oyunundan kurtardığı gibi, Kübizm de heykeli monolitik ve hacimsel formdan kurtardı." Smith'i özgürleştiren İspanyol Julio González heykeltıraştı; González'in kaynakla bağlanmış parçaları onu materyal olarak çelik ve demiri denemeye teşvik etti. González de modernist yolu izledi: 1876'da doğdu, 1900 yılında Paris'e taşındı ve Picasso'nun arkadaşı oldu. Ama en önemli şey, ressamların eskiden kalma doğayı kopyalama zorunluluğunu altüst etmesiydi; bu, özgürleşme heykeltıraşlara tam anlamıyla sınırsız fırsatlar verdi. Modernist heykelin tarihi, onların bu fırsatların hemen hepsini araştırdıklarını gösterir.

Bazı iyi bilinen erken modernist heykeller, aslında üçboyutlu Kübist parçalar oldukları izlenimini verir. Picasso'nun bronz heykeli *Kadın Büstü*'nde (1909-1910), yüzün yüzeyi hafifçe sivri dikdörtgenlerin birleştirilmesi şeklinde tekrar-imgelenir, ama modelin yüzü hâlâ tanınabilir şekilde bırakılır. Fütürist Umberto Boccioni, *Bir Şişenin Uzay'da Açılımı*'nda (1912) şişenin dış hatlarını patlatıp parçaları-



Umberto Boccioni, *Bir Şişenin Uzay'da Açılımı* (1912). Diğer İtalyan Fütüristler gibi, Boccioni egemen modern gerçeklik olarak "dinamizm" üzerinde durdu ve heykel dahil tüm sanat dallarının bunu somutlaştırması gerektiğini ileri sürdü.

nı oyunbaz bir şekilde üst üste koyarak karmaşık bir montaj yapar ama şişe hâlâ bir şişe olarak kalır. Ve Jacques Lipchitz, *Gitarist*'inde (1918), büyük oranda gitara benzeyen dört taraflı bir nesneye dokunan tanınabilir bir el dahil olmak üzere, bir adamın doğal şeklini koruyarak, izleyiciler üzerinde gerçek bir müzisyenin gerçek bir enstrümanı tıngırdattığına dair güçlü bir izlenim bırakır. Beklendiği gibi, çalışmalarında dış dünya benzerliğine izin veren modernist heykeltıraşlar en azından kısmen kamunun şüpheciliğinin üstesinden gelmişlerdi. Öyle görünüyor ki izleyiciler sanki ortak deneyimleriyle ilişkilendirebilecekleri bir iz bulmaya can atıyor ve tanıdık formu çıkardıklarında minnettar oluyorlardı. Heykeller bu halleriyle, tamamen soyut parçalara kıyasla, daha az yaratıcı çaba gerektiriyordu.

* * *

Modernist programın "doğalcı" versiyonunu muhtemelen en tatmin edici şekilde uygulayan heykeltıraş, yirminci yüzyıla iki yıl kala Castleford, Yorkshire'da doğan, kendi alanında ancak unutulmaz birkaç sanatçıyla övünen İngiliz yüksek kültürünün nadir medarı iftiharı Henry Moore'du. Uzun kariyerinde sık sık geri dönerek canlandırdığı betimleme, büyük ölçüde savaş öncesi kullandığı taş ya da gittikçe daha fazla kullandığı bronz ile yapılmış uzanan figürdü. Genellikle stratejik olarak yerleştirilmiş bir kol veya bacak tarafından oluşturulan yuvarlak, düzensiz bir boşlukla çapraşıklaşan anıtsal figürler yaptı. Doğa, zihninden asla uzak değildi: Çalışmalarının en iyi dışarıda, manzarayla üretken bir simetri içinde görüleceği konusundaki ısrarıyla yol gösterdi.

Moore, zaman zaman iki kütleyi yan yana koyarak, oyma formun bütününü soğurmanın riskli zevkine seyircisini dahil etti; bu onları, zihinlerinde tek bir figür oluşturmak amacıyla boşluğu doldurmaya zorlayacaktı. Bazen anne ve çocuk ile anneliği kutladı, ancak en yüce duygu, kendi deyişiyle "form deneyimi" idi ve zihinde kalan şekillere gösterdiği tepkiyi kastediyordu; sağlam zeminde yatan ağır, dengeli formun bıraktığı dayanıklılık duygusuydu. Moore ve arkadaşı Yorkshire'lı heykeltıraş Barbara Hepworth (saf soyutlamada Moore'dan daha ileri gitti), şekil verdikleri madde ne olursa olsun dolaysız oymacılığı savunuyorlardı. Onların malzemeye olan bu sadakatleri, en azından arkaplanda, doğaya bağlılıklarını canlı tuttu.

Ama heykelin otonomisi idealleri olarak kaldı. Moore'un pürüzsüz yüzeylerinin cazibesi heykellerini olağanüstü keyifli yapıyordu, taklidi cüretkâr ama sakin bir şekilde reddetmeleri de, uygun ya da en azından etkileyici bir insan şekli anıştırmasına yer açıyordu. Sadık hayranı Amerikalı sanat tarihçisi ve müze müdürü William R. Valentiner'a göre Moore, diğer tüm heykeltıraşlardan daha fazla, "doğanın başlıca güçleri ile yakın bir bağlantı kurmaya olan derin özlemimizi ifade eder; ve bu güçleri, duygusal enerjilerin yerine aklın rehberliğini tercih ettiğimiz yapay hayatta, yani şehirlerde değil de, ancak uzak ilkel çöllerde, dağlarda ve ormanlarda buluruz." Geleneksel heykeltıraşların aktarmakta yanına yaklaşamayacağı, belki çok

tutarlı değil ama derin bir duyarlılıktı bu. 1986 yılına kadar yaşayan Moore, içe doğru kişisel yolculuğunu derinden anlatımcı imgelere dönüştürmeyi başardı.

2

Moore ve Hepworth'un eserleri, ne kadar uzaktan olursa olsun, doğaya tutunmanın heykeltıraşlara geniş serbestlik verdiğini belgeler. Ama doğaya herhangi bir kasti benzerliği çağdışı neoklasisizme rezil bir teslimiyet olarak görüp terk edenler, açıkçası daha da kısıtsız bir özgürlüğün keyfini çıkarmışlardı. İmgelemlerinin çeşitliliği büyük ölçüde özel, kısmen bilinçdışıydı ama her halükârda sınırsızdı. Alexander Calder gibi soyutlamacıların bazıları, konstrüksiyonlarını evyapımı bir mantığa tâbi tutuyorlardı: Calder cazip varyasyonlarını yeniden yeniden keşfettiği çok sevilen mobillerinde tel, ahşap ve oval ya da yapraksı şekillerdeki renkli alüminyumların her birine bir yer tahsis ederek, onları istikrarsız dengeye tâbi tutuyordu. Bu buluşlar bir nefes ya da bir esintiyle bozulmadan sessizce hareket ediyorlardı. Modernistlerdeki meslektaş dayanışmasının bir simgesidir: 1949 yılında Calder, bu konstrüksiyonları ilk kez Marcel Duchamp'a gösterip ad verme konusunda tavsiye istediğinde, Duchamp tereddüt etmeden onları vaftiz etti: "*mobiller*".

Calder'ın mobilleri ağırbaşlı değildiler ama esprili oluşları –modernistler arasında özellikle zor bulunduğunu bildiğimiz niteliktir–, onlara avangard ile az kültürlü gusto arasındaki uçuruma bir köprü olmaya doğru uzun bir yol kat ettirdi. Modernist heykeltıraşların arasında başka bir göz kamaştırıcı mizahçı da, yıllar içinde bazı keskin ancak çokça da eğlenceli heykeller yapmaya girişen Picasso'ydu. Bu, Picasso için esas olarak başkalarının görmediği şeyleri görme meselesiydi: Tetikte olan gözleriyle, bir bisiklet selesi ve gidonuyla bir boğa kafasını birleştirebilirdi; bir küçük otomobili *Çocuklu Maymun* heykelinin kafası için kullanabiliyordu. Nesneleri işe yaradıkları fonksiyondan saptırıp kendi amacı için zorlayan Picasso, bir kez daha sanatçının dokunulmaz üstünlüğünü tasdik ediyordu.

Netice olarak her şeyin mümkün olduğu bu atmosferde sanat yapmaya verilen şahsi katkı başarılı oluyordu; modernist heykeltıraşların katkısı en az modernist ressamlar kadardı. Sanatçının seçimlerine karşı dava açılmıyordu. Sanatçı, yaratımlarını kamusal kaynaklarla birleştirebiliyordu. Rus sanatçılar, devrimin hâlâ özgürlükçü olduğu ilk zamanlar kendilerini, gerçekliği oluşturmaya yardım ettikleri (öyle düşünüyorlardı) yeni dünyaya canlı bir anlatım getiren kişiler olarak görüyorlardı. Hepsi 1917 Devrimi'ni beklemedi: 1914 yılında, Rus heykeltıraş Vladimir Tatlin, Paris'e Picasso'ya çırak olmak için gitti. Ne yazık ki Picasso'nun ilgisini çekmedi ama Tatlin Paris'te memleketine gidince bir dizi soyut heykel yapacak kadar Kübizm görmüştü; onları "karşıt-rölyefler" diye adlandırdı. Onlar geleneksel Gerçekçilik ile ilgisi olmayan biçimlerdi. Tatlin'i ünlü yapan bir kutlama kulesi maketiydi. Bu, Üçüncü Enternasyonel için 1919'da Güzel Sanatlar Bölümü'nün görevlendirmesiyle yapılan bir anıttı. Sovyet kurumları o günlerde hâlâ modernist bağımsızlık konusunda rahattılar. Bu durum uzun sürmedi.

Tatlin'in kulesi inşa edilmedi; gerçekleştirilmesi başka bir zamanda da mümkün olmayacaktı. Aslında Empire State Binası'ndan daha uzun olması amaçlanmıştı. İç içe geçmiş çapraşık çelik spiraller ve cam dikdörtgenlerden oluşuyordu; üç merkezî göbeğinden biri, ofis ve salonlar için bol bol yer tedarik eden diğer mekânsal alanların üzerinde yanlamasına yükseliyordu. Tatlin'in hâlâ ilgi çeken bu tasarımı, üç farklı ekseni etrafında özenle düzenlenmiş hızda kesintisiz hareket edecekti. Bu yapı Rusların devrimci bir ruhla Konstrüktivizm olarak adlandırdığı akımın muhteşem örneğiydi; dış gerçeklerin hiçbir payının olmadığı ve uygun malzeme konusunun merkezî hale geldiği bir üsluptu bu.

Bu, soyut heykeltıraşların muhalif alana girmeye cesaret edemediği anlamına gelmez. Picasso'nun 1920'lerde huşunetle karikatürize ettiği ve her ne kadar biçimsiz de olsa metreslerinin tanınabilir tasvirlerinden oluşan acımasız tabloları gibi, Konstrüktivist heykeltıraşlar da bazen gerçekliğe doğru bir jest yaparlardı, her ne kadar sınırsız bir özgürlük ürünü olan bu yorumlar, tanımlanamayan şe-

killer içinde bozunmaya uğramış olsa da. Örneğin, David Smith'in çalışmaları, diğer konstrüksiyonlarının dışında hiçbir şeye benzemeyen devasa metal parçaları ile belirsiz insan figürlerini andıran tablo boyutlu "portreleri" arasında gidip geliyordu. González'in 1936 yılında gerçekleştirdiği *Saçını Tarayan Kadın* adlı dövme demir heykeli, soyut sanatçının onlarca "temsil" deneylerinin göstergesi olabilir. Başlığın figüratif bir benzerlik vaadine karşın *Kadın*, isimle işaret etmenin zoraki bir parodisi gibi görünür; kullanılan teller ve kavisli metal parça yığını, yapımcısı öyle dedi diye bir kadının başını tasvir etmektedir.

* * *

İşin aslı, bir heykelin anlamı hakkında ustasının tek otorite olması, bilgi sahibi yorumlar için bir norm, en azından başlangıç noktası oluşturmuştur. Herkesten önce elde edilen bu otoriteden mükemmel bir şekilde yararlanan Rumen heykeltıraş Constantin Brancusi oldu. Branscusi'nin 1876-1957 tarihleri arasındaki yaşamı boyunca şöhreti giderek arttı; bu konumunu hiç kaybetmedi. David Smith için tek kelimeyle "yaşayan en büyük heykeltıraşımız" idi; diğer profesyoneller de ona hayrandı, kendi yaratımlarında onu izlediler. Basitliğe bağlılığı, çalıştığı her malzemeye olan vefası, kabul gören bir slogan haline geldi.[29]

Brancusi'nin en önemli yekpare eseri *Uzayda Kuş*, ilk önce 1923 yılında son derece parlak mermerden ve sonraki yıl en uygun malzemeden, bronzdan yapılmıştı. Ortası hafifçe şişmanlayan ince, uzamış ve bir ucundan ayakta duran bu nesne muhtemelen diğerlerinin hepsinden ünlü bir modernist heykeldir. Brancusi'nin çoğu eseri gibi, bu buluş da indirgemeciliğin aşırı bir örneği olarak durur; onun en iyi bilinen bazı heykelleri uyuyan bir çocuk ya da (bize söylendiğine göre) Prometheus "temsilleri" gibi belli belirsiz

29 Brancusi'nin sadeliğe olan tutkusunun basitliğin çok ötesinde olduğunu akılda tutmak önemlidir. Sir Herbert Read, yerinde bir tespitle, "Sadelik bir hedef değildir, ama kişi basitliğe kendine rağmen, şeylerin gerçek anlamına yaklaştıkça varır," der.

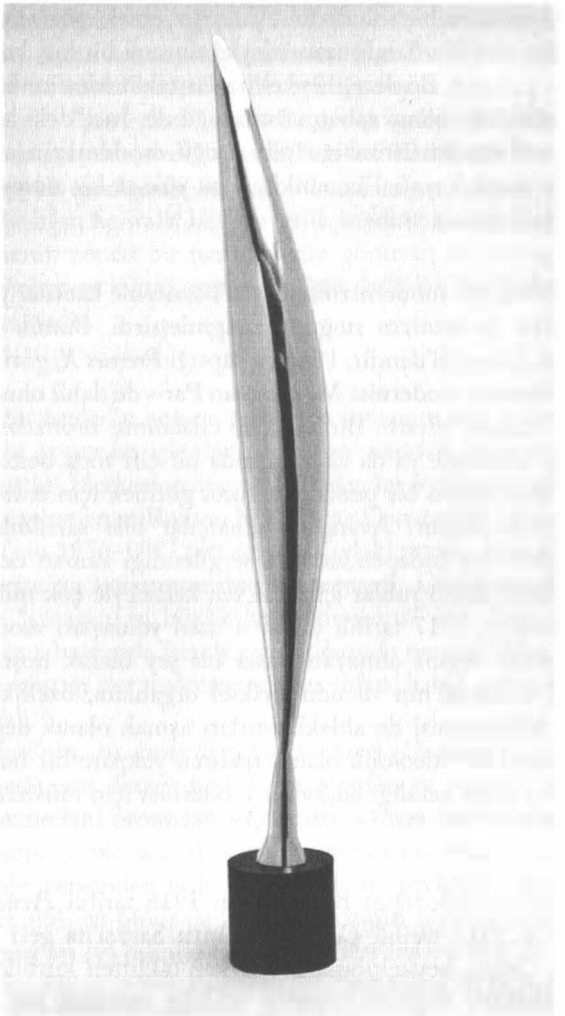
bükülmüş yumurta biçimindedir. Abartısız, uzak, göz alıcı heykeli *Uzayda Kuş* olarak adlandırması izleyicinin onu bir kuş kanadı gibi görmesine yol açtı. Böylece, heykeltıraşlar taklit idealini bir kez bir kenara bıraktıktan sonra sanatçı üstünlüğü de, İncil'deki hayvanları adlandıran Âdem'in üstünlüğü gibi, çoğu modernistin arzu duyduğu, ama ancak hayalini kurabildiği çok yüksek bir zirveye ulaştı.

3

Bazı heykeltıraşlar modernizmin espiri haznesine katkılar yaparken, birkaç tanesi de erotizm stoğunu zenginleştirdi. Bunun en ilginç örneği yine Brancusi'dendir; 1916'da yaptığı *Prenses X*, görünüşte bu tür işlere doymuş modernist Mekke olan Paris de dahil olmak üzere, her yerde skandal yarattı. Bu heykelin cilalanmış bronzdan kısmen sertleşmiş, testislerle ya da alt kısmında bir çift topa benzeyen göğüslerle tamamlanan bir penis olduğunu görmek için erotomanyak olmaya gerek yoktur. Avangard sanatçılar bile sarsıldılar: 1920 yılında Salon des Indépendants'da sergilendiği zaman derhal geri çekildi, çünkü ilerici ruhlar için bile tek kelimeyle çok müstehcendi. Duchamp'ın 1917 tarihli *Çeşme*'si nasıl yoldaşları modernistler arasında sanat değeri olmayan tatsız bir şey olarak hoşnutsuzluk yarattıysa, Brancusi'nin vücudu fiziksel organlara, özellikle de bu organlara indirgemesi de ahlaki sınırları aşmak olarak değerlendirildi. Avangardlar ideolojik olarak nadiren yekpare bir taraftır; bir modernistin gözü karalığı başka bir modernist için müstehcenlikti.

4

Burada kısaca irdelediğim Brancusi'nin 1916 tarihli *Prenses X*'i ve Duchamp'ın 1917 tarihli *Çeşme*'si, Dünya Savaşı'na geri dönmeyi gerektirir. Onlar, heykeltıraşların bir kez taklitten kurtuldular mı, yeni keşfettikleri özgürlüklerinden istifade etmekte hiç tereddüt etmediklerini gösterdiler. 1945'ten sonra avangard heykel, muazzam çeşitliliğiyle ama tutarlı, gözle görülür bir gelişim olmaksızın bu bolluğu canlı tutmuştur. Heykeltıraşlar, içeriden neon tüpler tara-



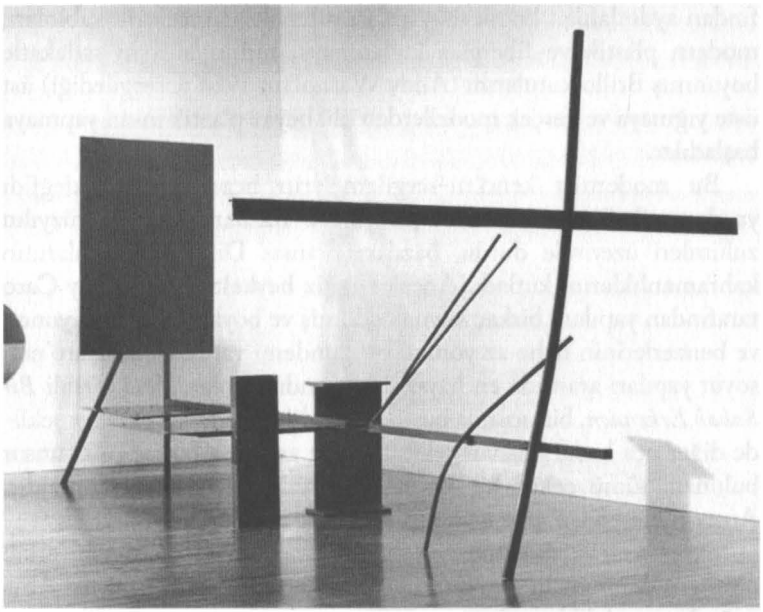
Constantin Brancusi, *Uzayda Kuş* (1923). Yaratıcısı, modernist soyutlamaların en safi olan bu son derece etkili çalışmaya bronz ya da mermer kullanarak geri dönecekti.

fından aydınlatılan kıvrık tel yapıları yapmak için elektrik kabloları, modern plastik ve fiberglas kullanmaya, birbiriyle aynı sadakatle boyanmış Brillo kutularını (Andy Warhol'un 1964'te sergilediği) üst üste yığmaya ve gerçek modellerden ölü beyaz plastik insan yapmaya başladılar.

Bu modernist kendini-sergilemelerin hepsi cazibeli değildi ya da cazibeli olma amacı taşımıyordu. Bazıları yirminci yüzyılın zulümleri üzerinde durdu, bazıları Fransız Direniş savaşçılarının kahramanlıklarını kutladı. Ancak İngiliz heykeltıraş Anthony Caro tarafından yapılan, birkaç kaynak edilmiş ve boyalı konstrüksiyonun ve benzerlerinin daha az yorucu bir gündemi vardı. Belki Caro'nun soyut yapıları arasında en hayranlık uyandırıcı olan 1962 tarihli *Bir Sabah Erkenden*, bir ucunda büyükçe bir dikdörtgen ile eğik bir şekilde diğer uca kadar uzanan çelik levha ve arasında birkaç çelik unsur bulunan, tümü çekici bir kırmızıya boyalı, içi boş bir montajdır. Ansızın hissedilen ama açıklaması zor bir cazibesi vardır.

Savaş sonrası döneme ait sanatçıların çok azı Caro gibi etkili olmuş, o denli güçlü olmayan meslektaşlarına ilham vermiştir. Ama çoğu benzersizliklerinden gurur duyuyordu. Ve bireyselliğin olağan hale geldiği, hemen hemen herkesin modernist olduğu mevcut fikir ve üretim karmaşasında, heykeltıraşlar için "modernizm" sıfatı, esas itibariyle somut önemini kaybeder; olayların garip bir şekilde beklenmedik yönde gelişmesi, hikâyemizde nadir görülen bir tersine dönmeyi işaret etmektedir. Diğer bir deyişle, neoklasik heykel piyasası büyük ölçüde çökmüş ve onun yerini düzenli hiçbir şey almamıştır.

Brancusi'yi de kapsayan ünlü bir olay, modernist heykelin geleceğinin geçmişten daha az fırtınalı olacağını fazlasıyla ortaya koyar. Brancusi 1926'da tek kişilik bir sergi için Amerika Birleşik Devletleri'ne üç yıldan fazla süredir üzerinde çalıştığı en şık parçasını, *Uçan Kuş*'u gönderdi. Ama Gümrük'teki müfettiş, parçanın sanat eseri olarak serbest girişine izin vermeyi reddetti. "İmalat nesnesi" için % 40 talep etti. Brancusi şaşırdı ama mağlup olmadı, dayatılan cezayı protesto ederek ödedi ve gümrük memurunu mahkemeye verdi.



Anthony Caro, *Bir Sabah Erkenden* (1962). Caro, önde gelen İngiliz heykeltıraşlardandır, entelektüel güçlü yapılarıyla diğer modernistleri etkilemiştir.

Haraç kesme başarılı olsaydı, Brancusi'nin ve diğer modernist parçaların satışları büyük ölçüde engellenmiş olacaktı. Ama mahkemeler Brancusi'yi, modernist kaderi kabul eden iyi bir "burjuva" örneği olarak değerlendirdi. Böyle hoş bir netice nadirdi ama dogmatik modernistlerin iddia ettikleri kadar da nadir değildi. Geleneksel burjuva toplumu da gelenekdışını kucaklayabilirdi.

4

NESİR VE ŞİİR: GÖNÜL TUTUKLUKLARI

YENİ KURMACA

Eğer avangard sanatı çoğunlukla, onu elde etmek için kaynakları ve asmak için yerleri olan müreffeh burjuvalar satın alıyorsa, anlaşılan, birçoklarının modernist edebiyatın kaçamakları olarak gördüğü edebiyat da çok daha fazla kişiye açılıyordu. Burada dikkat çekmenin ana ölçütü satıştı. Ama modernist ressamlar ve modernist romancıların belirgin bir ortak özelliği vardı: Her ikisi de ölümsüz başyapıtlar ve yüksek kültür tarihinde kalıcı anıtlar ürettiler.

Ancak yeni kurmacanın kabul edilmesi çok kolay olmayacaktı. Kraliçe Victoria'nın saltanatının ikinci yarısında, çoğu roman okuru için modernist yazarların oynamaya başladığı oyun, yazar ile kitlesi arasındaki o sınanmış ve samimi ilişkiye sistematik bir şekilde ihanet etme oyunuydu. Avangard romancılar müşfik yazarlardan farklı olarak, halktan daha fazla dikkat yoğunluğu talep ediyordu. Ticari yayıncıların çok iyi bildiği gibi, yaratıcı nesrin okuru kısıtlı olmaya mahkûmdu; modernist roman klasiklerinin yayın ve dağıtım engelleriyle karşılaşacağı ve avangardların sıradan zevke hitap eden kurmaca olarak adlandıracakları romanlardan çok daha düşük satışları olacağı öngörülebilirdi.

Sanat eleştirmenlerinin resim tüketimiyle ilgili söyledikleri, edebiyat eleştirmenlerinin roman tüketimi hakkında söyledikleriyle çakışır. Eleştirmenlere göre okuyan halk üçe ayrılır: En geniş kalabalığı oluşturan "barbarlar", titiz bir kurgunun farkında olmadığı için kaçınılmaz olarak sığ bir yolculukla yetinir; daha küçük ama hatırı sayılır sayıda ve yüksek kültüre kolay erişimi olan ikinci grup, kendini halk yığınlarından üstün görür ama avangard romanın dayattıkları için zaman ve çaba sarf etmekten kaçınır; ve son olarak küçük elit bir grup vardır, yani yeniliklere ve deneylere açık bir roman okuru aristokrasisi. Modernist edebiyat eleştirmenleri, bu okuyan kesimin en geniş kitlesini, yani az kültürlü kamuoyunu, öğrenmeye açık olmadıkları gerekçesiyle reddetti. Bazen, çağdaş demokrasinin dehşeti karşısında hücuma geçip sert eleştirilerde bulunuyor ve bu vatandaşların modernist bir romanı okumak şöyle dursun satın alacaklarını bile hayal edemediklerini ifade ediyorlardı. Gelgelelim tahmin edilenin aksine, sıradan zevke sahip okurları daha da fazla küçümsüyorlardı, çünkü onlar en azından eğitim görmüş olmanın avantajına ve boş vakte sahipti. Ve bu suçlayıcı eleştiriler, modernist kurmacanın daha yaygın hale gelmesinden sonra bile hafiflemedi.

* * *

Okurlar hakkındaki bu aristokratik şüphecilik takdire değer bir şey olmasa da anlaşılabilir. En yaratıcı modernist ressamlar gibi, modernist roman yazarları da yarattıkları entelektüel memnuniyetten ayrı olarak, öngörülemezlikleriyle okurlarında kaygı yarattılar; temel niyetlerinin ne olduğu konusunda tedirginliğe, hatta şüpheye yol açtılar. Bir dahaki sefere ne düşünecekler? Klasik on dokuzuncu yüzyıl romanıyla ilgili okurlar nadiren böyle bir soru sorarlardı. Başlığın olduğu sayfadaki yazarın adı oldukça kesin beklentiler uyandırırdı: Thackeray, okuyucularını Trollope gibi tatmin etmiyordu, Turgenyev Tolstoy gibi değildi. Ancak her birinin verdiği keyif nispeten dolambaçsızdı; okur, hikâyeyi anlatandansa, hikâyenin kendisine odaklanabiliyordu.

Nitekim geleneksel romancılar ve onların modernist halefleri arasında en göze çarpan farktı bu. Geleneksel kurmaca yazarları özel

olarak tekniklerine dikkat çekmezdi, ama düzen karşıtı romancılar çekiyordu. Onlar göz kamaştırıcı fişekleme gösterileriyle sahnedeki varlıklarını seyircilere hatırlatan uzman büyücüler gibiydiler. Bu zorunlu olarak, Robert Musil ya da Italo Svevo gibi modernist yazarlara hayran olanların bu gibi yazarların hikâyelerine odaklanma güçlüğü çekmeleri anlamına gelmiyordu. Odaklanabiliyorlardı ve odaklandılar da, ama yeni hileler tasarlayan manipülatif ele karşı tetikte olmayı unutmadılar.

Beklenebileceği gibi, eski moda roman, karakterlerini ilginç komplikasyonlar ile karşı karşıya bırakıyor ve alternatif son umutlarını yükselterek heyecanlı atmosferi korumaya çalışıyordu. Bu kurmacalarda sürprizler vardı; usta yazarlar karakterlerinin önüne birçok kumpas çıkartıyor ve karakterlerin talihlerinde dönüşler yaşanıyordu. Ancak bu gerilmelerin sonunda çözülmesi gerekiyordu. Okur ve yazar arasında yapılan zımni anlaşmada, her hayatta kalan şahsiyetin gerçekte ait olduğu yer ve konumda kalması gibi, tartışmaya yer bırakmayacak, kesin bir son, vazgeçilemez bir unsurdu; buydu istedikleri, daha azı değil. Ve genellikle, daha fazlası da değil.

Sonra on dokuzuncu yüzyılın geç döneminde birkaç macera-perest romancı, modernist öznelliğin cazibesiyle, dönemin kurmacasında baskın olan Gerçekçiliğin kazandırdıklarından tatmin olmadığını ilan etti. Kibarca yan çizmelerle tıkanan hikâye anlatma çağında ilerlemenin bir işareti olarak ele alınabilecek Emile Zola'nın zor kazanılan zaferi, çok geçmeden, deyim yerindeyse, solun saldırısına uğrayacaktı. 1891 yılında, küstah, açıksözlü, sosyetik gerçekçileri ciddi bir şekilde eleştiren Thomas Hardy, yüzeylerin bilimsel keşfinden daha fazla arayış içinde olan bir edebiyat gündemi salık verdi. Wordsworth'dan alıntı yaparak şöyle yazdı: "Varoluşun ince mahiyetini görecek bir göz, 'insanlığın süregiden hüzünlü müziğini' duyacak bir kulak... bunlar sadece dış duyular yoluyla kazanılmaz, isterse fotoğraftaki kadar güçlü olsunlar. Göz ve kulak tarafından ayırt edilemeyen, belki yalnız bütün tezahürleriyle hayata duyulan duygudaş değerbilirlikten gelen zihinsel hassasiyetle yakalanabilir; bu bir yetenektir ve bu yeteneğe sahip olanlar, insan doğasını dışa-

ndan gözlemlemede iki katı yetki ve imkâna sahip ama duygudaşlıktan yoksun olanlardan çok daha doğru bir şekilde tahlil ederler." Hardy, bunların roman yazarlarının ısrarla görmezlikten geldiği içsel gerçeklikler olduğundan emindi.

Kısa bir süre sonra, 1899'da İngiliz şair ve eleştirmen Arthur Symons'ın, zeki ve öngörülü polemikçi denemesi "Edebiyatta Sembolist Hareket" adlı makalesinde (bu makaleyi okumak T. S. Eliot'ın kendi kendine verdiği edebiyat eğitiminde bir çığır açmıştır), Hardy'nin dolaylı olarak belirttiği programının gerçekleşme sürecinde olduğunu ileri sürdü. "Dışsallığa, söyleme ve materyalist bir geleneğe karşı isyanın" ve "var olan her şeyle birlikte bilinç yoluyla kavrananların ruhunu, nihai özünü de serbest bırakma" çabasının gelişmekte olduğunu memnuniyetle belirtiyordu. Symons, "şeylerin ruhu semboller aracılığıyla görünür kılınabilir; ağır yükler altında ezilen edebiyat sonunda özgürlüğünü ve otantik dilini elde edebilir," der. Semboller gerçekliktir; kurgusal karakterlerin kazandığı para, ikametgâhının türü kadar gerçektir, önemli açılardan daha da gerçektir. Dışsallık, retorik, materyalizm gibi erken dönem modernist savlar, zamanın kurgusunu tam da akademik sanatın resmi bozduğu şekilde bozan talihsiz özelliklerdi. Symons'ın asıl itibariyle romanın anlamlı geleceği ile ilgili kuvvetli tasavvuru içgörü, kelime haznesi, incelik ve nüans sorularını ortaya attı. Modernistlerin mevcut kurmacaya yönelik eleştirisi, keşfettikleri karakterlerin karanlık kalbine nüfuz etme yollarını bulmak arayışıyla, romanı keyifli olduğu kadar gizemli bir labirentin içine soktu.

Modernist romancılar evvela, metin içinde uzun pasajları tek bir jeste ayırarak ya da bir karakterden cümleden de kısa bir anlatımla kurtularak önemli ölçüde geleneksel alan bölüştürme işini tersine çevirdi. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*'nin giriş bölümünde, tam iki sayfa boyunca M. Swann'ın en sonunda evleneceği kurtezan Odette ile ilk öpücüğünün analizini yapar; Virginia Woolf'un iki büyük eserinden biri olan –diğeri *Mrs Dalloway*'dir (1924)– *Deniz Feneri*'nde (1927), romanın gerçek kahramanı Mrs. Ramsay'in öldüğünü, kelimenin tam anlamıyla bir parantez içinde öğreniriz. Bu

romanlar modernizmin en önemli parçalarıdır; buna sonra yeniden döneceğiz. Her şeyden önce olay örgüsü, yani Viktorya çağı romanı için zorunlu sayılan olayların mantıksal bir dizge içerisindeki ardışıklığı, cazibesini büyük ölçüde yitirmişti. Dickens, Tolstoy, Fontane, hatta Flaubert'de her zaman pek çok eylem vardır. Modernist romanlarda bu pek yoktur. 1918 yılında, İngiliz romancı May Sinclair, Dorothy Richardson'ın modernist roman dizisi *Pilgrimage*'ın (Hac Yolculuğu) birinci cildini incelerken şaşkınlıkla, "Bu dizide ne dram ne durum ne de kurulmuş bir sahne var. Hiçbir şey olmuyor," der. Bu içe doğru tutkulu bir yolculuktu; öznelliğin kutlanması, roman yazımının kurallarını düzenli şekilde ihlal etmekle birleşince, kısacası romanın özünde olan zorluk, modernist kurgunun yetersiz kültür birikimi olanlar için bir skandal olmasına neden oldu.

Elbette bu skandalın bir bölümü, modernistlerin –en azından bazı modernistler– cinsel ilişkiler konusundaki samimiyetinden kaynaklanıyordu. Daha önce romancıların belli belirsiz imalarla, müphem laf kalabalığı içinde göz attığı mesele şimdi açık açık ortaya konuyordu. Altmetin metin haline geldi, onlarca yıl belirli sınırlar dahilinde de olsa Viktorya insanlarının öznel alanını koruyan tarihsel tabu –ille de utangaç bir şekilde olmasa da kesinlikle azimli bir şekilde– çökmeye başlıyordu ve modernist yazarlar bu yıkımda kendilerine düşenden daha fazlasını yaptı. Fransızlar buna öncülük etti ve daha bastırılmış kültürler onlara teşekkür bile etmedi; İngiliz ve Alman okurlar, Paris'ten gelen cazip aktarımları heyecanla tüketmelerine rağmen onları güvenli bir mesafeden takip etmekle yetindiler. Flaubert, Goncourt kardeşler, Zola ve onun takipçileri, edebiyat onuru denen şeyi yeniden tanımladılar. Bundan böyle, en azından özgür ruhlar için, o onurun kanıtı, kurmaca kahramanların sosyal konumunda ya da davranışlarının saygınlığında değil, kendi yaratıcı çalışmalarının edebi niteliğindeydi.

Buna rağmen, okurların yaşadığı diğer altüst olmalarla karşılaştırıldığında, modernist romandaki sansasyonel cinsel serbestlik, düzeysiz basında sinsice sömürülmesine karşın öyle büyük bir rahatsızlık kaynağı değildi. D. H. Lawrence gibi yaşam gücü sadece

cinsel ilişki –ki hiçbir şekilde heteroseksüelle sınırlı değil– vaadinde ya da eyleminin kendisinde somutlaşan bir romancı, Eros'u eserinin merkezine koymayı doğal –yani sağlıklı– bulmuştu. Ama onun kötü şöhretli, kendisi için bile aşırı bir girişim olan *Lady Chatterley'nin Sevgilisi* (1928) adlı romanı, yasal olarak yayımlanabilmesi için yıllarca değişik safhalardan geçmek zorunda kaldı. Olumsuz yorumlar muhafazakâr ahlak bekçileriyle de sınırlı değildi; Virginia Woolf gibi diğer modernistler de Lawrence'ı bayağı oluşu ve ideolojik katılığından dolayı sertçe eleştirdi.

Kısacası, modern kurmaca, edebi yargılar için kabul edilen kriterleri –ketumluk bir yana, tutarlılık, kronoloji, nihayetlendirme gibi kriterleri– sarstı ve şok edercesine içe döndü. Modernist ayna özellikle yazarı yansıtmıştır. Modernist olarak klasik bir örneği düşünürsek, André Gide'in 1926'da yazdığı *Kalpazanlar*, onun en hünerli kurgusudur. Başkarakter Edouard bir roman yazmayı düşünür; romanın adı *Kalpazanlar* (tabii ki!) olacaktır ve bu roman, karakterin mucidi Gide'in uzun uzadıya ağırlıklı olarak alıntı yaptığı Edouard'ın günlüğüne dayanır. *Kalpazanlar* adlı roman eğer bir şeyle ilgiliyse *Kalpazanlar* adlı romanla ilgilidir. Geleneksel roman yazımına karşı modernist protestonun canlı bir örneğidir bu. Mütevazı gerçekler geride kalmıştır, hem de nefes nefese...

MR. BENNETT'E KAFA TUTMAK

1

Bu elektrikli atmosferde, modernist edebiyat eleştirmenlerinin sıradan romanlardaki yüzeyselliği en savunmasız hedefler haline getirmeleri beklenebilir bir şeydi. Söz konusu eleştirinin Birinci Dünya Savaşı'nın kargaşasında da devam etmesi, geçerliliğini sürdürdüğünü gösterir. 1924 yılında Cambridge'deki dinleyicilere yaptığı ateşli "Mr. Bennett and Mrs. Brown" konuşmasında Virginia Woolf, edebiyat kurumlarına karşı görüşünü özetliyordu. Teması kurgulardaki karakterlerdi; belki biraz partizanca, biraz abartılıydı ama etkisi de az değildi. Çok değil daha yirmi yıl önce, Woolf o ünlü açıklamasını yapmıştı: "Aralık 1910 tarihinde ya da o tarihlerde insan karakteri

değişmiştir." Buna ek olarak, diye ekledi, en tanınan İngiliz romancıları, H. G. Wells, John Galsworthy ve Arnold Bennett (onlara "Edwardçı" diyordu), dramatik geçişe katılmak şöyle dursun onu ayırt etmekte bile başarısız olmuşlardı. Başka bir yerde bu üçlüyü materyalist olarak adlandırdı; Symons'ın da kınamış olduğu materyalizm, karakter oluşturmada, kalıcı bir edebiyat üretemeyecek kadar dar görüşlü ve göstermelikti.

Woolf hınzırca Arnold Bennett'in karakterlerini ele alır, hınzırca, çünkü yalnızca bu noktada Bennett'in pozisyonunu paylaşmasına rağmen, bir yazar olarak uygulamalarında ilkelerinden taviz verdiği için onu başlıca kurbanı yapacaktır. "İyi bir kurmacanın temeli karakter yaratmadır, başka bir şey değil," diye Bennett'den alıntı yapar. "Üslup önemlidir; hikâyenin konusu önemlidir; bakış açısının özgünlüğü önemlidir. Ama bunların hiçbiri karakterlerin inandırıcılığı kadar önemli değildir. Eğer karakterler gerçekse romanın bir şansı olacaktır, değilse payına düşen unutulmaktır." Woolf buna ancak katılabilir: "Bütün romanlar karakterle ilgilenir ve bunu karakteri dillendirmek için yapar; doktrinler vaaz etmek, şarkılar söylemek ya da Britanya İmparatorluğu'nun görkemini kutlamak için değil." Bu, Bennett'in çalışmalarında prensiplerini nasıl yanlış uyguladığı hakkında soru işareti yaratır.

Buna karşılık, Woolf, son tren gezisinde karşılaştığı yaşlı bir kadını hatıra getirir ve ona Mrs. Brown ismini verip yaşamöyküsünü yaratır. Woolf, Edwardçıların Mrs. Brown'u nasıl tasvir edeceklerini sorar; Wells ütopik bir gelecek resmi çizebilir, Galsworthy endüstriyel kapitalizmin bir kurbanı olarak gösterebilirdi. Woolf'un gerçek avı Bennett ise, dışa odaklanmaya devam ederdi. Woolf, Bennett'in aynı adı taşıyan romanında tasvir ettiği Hilda Lessways'i örnek verir; Hilda'nın pencereden dışarıda ne gördüğünü, ne tür bir evde oturduğunu, romanın ne tür bir mahallede geçtiğini, tüm detayları içerir. Sonra Bennett okurlarına Hilda'nın annesinin sesini duyduğunu söyler ve Woolf üzerine çullanır: "Ama biz annesinin ve Hilda'nın sesini duyamıyoruz; biz sadece bize kira bedelleri hakkında gerçekleri, vakıf, emlak ve cezaları söyleyen Mr. Bennett'in

sesini duyuyoruz." Mrs. Brown olduğu yerde öylece durmaktadır, "ve 1900'lerin ilk on yılının yazarlarından hiçbiri başını çevirip de" kendisine bakmamıştır bile. Açıktır ki onların eğilimlerini, onların birer yazar olarak araçlarını "bizim kullanmamız yanlış olur."

Woolf' un aynı zamanlarda *Mrs. Dalloway*'i yazdığını ve karakterinin akla gelebilecek her bağlamda Bennett'in *Hilda Lessways*'inin zıttı olduğunu fark ettiğimizde, protestosunun gerekçesini daha iyi algılayabiliriz. Woolf, geleneksel romanın savunucularının karaktere yaklaşımlarında mazeret kullandıklarını söyler; uysal İngiliz roman okurlarının söylediklerinden bahseder: "Yaşlı kadınların evleri var. Babaları var. Gelirleri var. Hizmetçileri var. Sıcak su şişeleri var." İşte hayatları hakkındaki bu gerçekler, Bennett ve dostlarının sağladıkları zengin dokunun içinde yaşayan tanınabilir bir yaşlı kadına tekabül etmiyor mu? Woolf abartısız bir şekilde bu usavurmayı çoksatar kitap yazarlarının kendilerine hizmet eden propagandası olarak reddeder. "Eğer romanlar ilk önce insanları ve ancak ondan sonra içinde yaşadıkları evleri anlatır diyorsan, yapıyı yanlış yönde kuruyorsun demektir." Böylece tüm deliller sunulmuştur.

2

Friedrich Nietzsche'yi tekrar hatırlarsak, 1880'lerde psikolojinin anadisiplin, bilimlerin kraliçesi olacağını umuyordu. Modernist romancılar Nietzsche'ye kulak vermişçesine kurguyu onun istediği gibi derin psikolojik araştırmalarla inşa etmeye çalıştılar. Bu girişimin ortaya çıktığı tarihi belirlemek gerekirse, en makul yıl Edouard Dujardin'in kısa romanı *Les Lauriers sont coupés'nin* (Defneler Kesildi) yayımlandığı 1887'dir denebilir. Romancılığından daha fazla editör olarak bilinen Dujardin, Gerçekçilik ve pozitivizm gibi yavan edebi ve felsefi okullara karşı Fransız yazarlarının başlattığı seferde ön sıralardaydı. Romantiklerin yazını tarafından yetmiş beş yıl önce kurulmuş geleneklerin ardından, Aydınlanma'nın kuru ve sıkıcı materyalizme indirgediğine inandığı dünyayı yeniden büyüleyici kılmaya katkı yapmak istiyordu. 1885 yılında, *La Revue Wagnérienne*'in, ertesi yıl da *La Revue Indépendante*'ın kurucuları arasında yer

aldı; her ikisi de Sembolistlerin sözcüleri, Zola Gerçekçiliğinin artık yeterince avangard olmadığını düşünen, küçük fakat etkili bir grup avangard yazarlar topluluğudur.

Dujardin'in romanı, modernizme katkıda bulunan bir jesttir; romanda hemen hemen hiçbir şey olmaz, yani olan her şey perdenin arkasında cereyan eder. Kitap meftun bir genç adam; ona aşk fantezilerini anlattığı yavan, hafif kinik hikâye anlatıcısı; ve onunla ilişkiye gireceği belli olmayan genç, güzel bir aktris arasındaki sıradan sohbetlerden oluşur. Muhtemel âşıklar birlikte yürür ve konuşurlar, kız birkaç gün sonrasına adama randevu verir ve adam bu randevuya gelmeme kararı alır. Hepsi bu.

Ama Dujardin'in bir altmetni vardı: Kahramanın derinlemesine düşünceleri, dış ve iç uyaranlara verdiği cevapların yansımaları, kısaca kendi kendisiyle konuşmaları. Dujardin bu tekniğe *monologue intérieur* (iç monolog), özel, sessiz konuşma diyordu. Saf bilinç akışında bağlantıların genellikle ses benzerlikleri ve beklenmedik anılarla kurulduğu serbest çağrışımların görece düzenli bir şeklidir bu. Bir aktörün alçak sesle seyircilere dile gelmeyen düşüncelerini bildirmesi gibi, her ikisi de öznel deneyimlerin anlatımını karakterin kendisine yükler.

İçsel monolog, bilimlerin kraliçesi olarak psikolojiyi seçme yönünde önemli bir adım oldu. Dujardin büyük ölçüde edebiyat tarihine karşı kaybetti; daha sonra deneyinin sadece birkaç yüz kopya sattığı ve kısa bir süre içinde de unutulduğu açıklandı. Ama birkaç okuyucusu arasında James Joyce da vardı ve o bu romanı unutmadı. Daha sonra, *Ulysses*'in bir kopyasını Dujardin için "tövbe etmeyen hırsız" diyerek minnetle imzaladı. Yakında Joyce'un özür dilemeden kendine mâl ettiğiyle ne yaptığını göreceğiz.

3

Yeni bir tür kurgu girişiminde bulunarak iradesi dışında öncü olan Dujardin, modernist romanın bir öznellik egzersizi olduğunu vurguladı. Ama bu tek başına onu Viktorya dönemindeki atalarından farklı kılmıyordu; romancıların bu gibi psikolojik araştırmalarında

yeni bir şey yoktu. Modern kurmaca neredeyse ortaya çıkışından ama kesinlikle on sekizinci yüzyıl ortalarından itibaren zihinsel yaşamı kendi ilgi alanı olarak tayin etmişti. *Tom Jones*'un (1749) giriş bölümünde Henry Fielding çok açıkça "Burada verdiğimiz hüküm İNSAN DOĞASINDAN başka bir şey değil," demişti. Diğer önemli bir husus da yazarların "genel isim" altında topladıklarının fevkalade çeşitlilik sunmasıydı. Nitekim "böylesi çok kapsamlı bir konuyu tüketmek" neredeyse imkânsızdı. İster mektup kılığına bürünmüş olsun (Fransız Devrimi döneminden beri roman okurlarının favorisi), ister kurgusal karakterlerin duyguları ve güdüleriyle ilgili her şeyi bilen otoriter yorumlarla donatılmış olsun, roman insan davranışları için inandırıcı bir rehber olma gibi çok iyi anlaşılmış bir yükümlülük altında yaşadı. Ciddi kurmaca, kalıpları aşan öngörülebilir rolleri oynayan inandırıcı kadın ya da erkek kahramanlar gerektirir. Edebiyat yazma iddiasında olan romancılar için kurmaca karakterler, olası güdülerle olası ortamlar içinde olası çatışmalarla karşı karşıya kalan olası insanlar olmalıdır.

Öyleyse modernist romanın özgünlüğü, zihinsel alanın keşfinde değil, daha ziyade o alanın yeniden haritalanmasında yatıyordu; deneysel tekniği daha derini (fersah fersah derini) kazmak için tasarlanmıştı. Modernistlerin elinde roman giderek bir bilinç romanı haline geldi ve okuyan halkın çoğunu rencide eden yöntemler bu amaca hizmet eden stratejilerdi. Hatta bazen bilincin ötesine uzanıyordu: André Gide'in *Lafcadio'nun Maceraları*'ndaki (1914) kahramanı Lafcadio "nedensiz" bir suç işler; yani eylemi elbette bir tetikleyen vardır, ancak yol açtığı uyarılma suçlunun bilinçdışına öyle bir gömülüdür ki, herhangi bir rasyonel açıklamaya izin vermez. Freud'un soruşturma tekniği bu gibi psikolojik muammalara çok da uzak veya yabancı değildir aslında.

İnsanlığın süregiden hüzünlü müziğini dinleyen bütün romancılar sıradışı prosedürlere başvurmadı tabii ki. Uzun bir geçmişi olan teknikleri radikal sonlar için kullandılar. Üretken romancı ve enikonu avangard editör olan Ford Madox Ford, bu ihtiyatlı yenilikçileri "İzlenimciler" olarak adlandırdı; bu yazarlar yaratılarının gerçeğine

verdikleri kendi tepkilerini, sayısal veya istatistikî olgulara tercih ediyorlardı.[30] İhtiyatlı ya da gözü pek, çağdaş romancılar zihinleri iş üstünde yakalamaya çabaladı: rüya görürken, düşünüp taşınırken, tereddüt ederken, dilerken, çelişkiye düşerken. İroni ustası Thomas Mann gibi birkaçı, kendilerini psikanalitik edebiyatta yetiştirmişti. Ama Freud okumamış olan romancılar bile (Marcel Proust bunlardan biridir) Freudçu sorular soruyordu. Onlar durmak bilmeyen hassas zihin okuyucularıydı, yaklaşımlarındaki çeşitlilikle modernin menzilini açıklıyorlardı.

* * *

Uzak geçmişe bir bakınca, kurmacada modernist devrim edebi radikalizmin zirvesine bir dizi önceden belirlenmiş adımdan geçerek ilerlemiş gibi görünür. Ama bu, olaylar dizgesini çok derli toplu bir şekilde canlandırmak demektir. Dujardin'i düşünürsek, birkaç romancının Joyce başlamadan yıllar önce, muhtelif zamanlarda öze yolculuk yaptığını biliyoruz. Onlar da on dokuzuncu yüzyılın gerçekçileri kadar gerçeğe tutkundu, ama onlar, gerçeğin tanımına yeni bir boyut getirdiler. Bu öncüler arasında, modernist roman tarihinin devlerinden ikisi öne çıkar: Norveçli Knut Hamsun ve Avusturyalı Arthur Schnitzler.

Hamsun eksantrikler arasında bir eksantrikti, roman tarihinin acımasızca tecrit edilmiş figürü; modernistlerin en yıkıcısıydı. Son derece enerjik, büyük ölçüde kendi kendini eğitmiş dışlanmışlardandı; 1920 yılındaki Nobel Ödülü'ne rağmen, geniş okur kitlesi için bir dışlanmış olarak kaldı. İlk yetişkin romanı *Açlık* hâlâ okuru hayret içinde bırakır. Daha önce roman yazmıştı ama bunlar pek yankı uyandırmamıştı. 1859 yılında Norveç'te taşrada doğan, güçlü bedene ve kıvrak bir zihne sahip olan Hamsun, yirmi yaşına kadar aile çiftliğinde çalıştı, sonra Oslo'ya kaçarak edebiyatta şansını denedi. Başta bilfiil açlık sınırında yaşadı, sonra şansını 1883 ve 1888

30 Ford'un kendisi ustalığını *The Good Soldier*'da (İyi Asker, 1915) göstermişti; o harikulade yaratısı güvenilmez bir anlatıcıyla, modernist kurguda gittikçe önem kazanan şeye iyi bir örnek oluşturur.

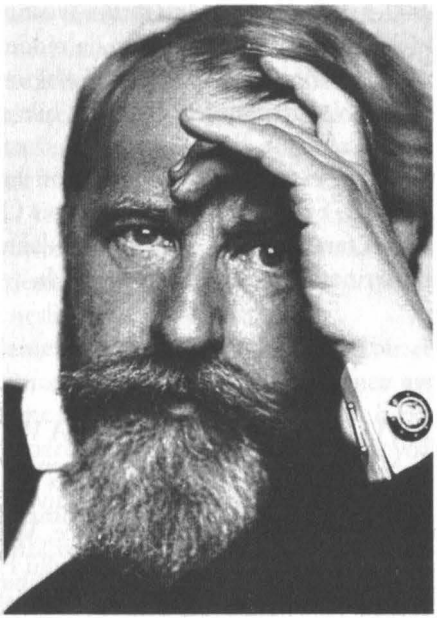
arasında iki kez ziyaret ettiği ABD'de deneyerek çiftlik işçisi, tramvay kondüktörü, berber gibi çeşitli vasıfsız işlerde çalıştı ve yazdı. Asıl başarısı: diğer seyyahlara öykünerek Amerika'yı görgü, edebiyat ve kültür fukarası bir ülke olarak suçladığı cüretkâr bir kısa kitaptır.

Ardından, 1890 yılında Oslo'ya döndüğünde atılım yaptı. *Açlık* sihirli bir şekilde sanata dönüşmüş bir otobiyografiydi. Günlerce kelimenin tam anlamıyla meteliksiz, çoğu zaman aç biilaç dolaşan, kira ödeyemediği için devamlı odasından olan anlatıcı, bazı zamanlar sadece insanca varlığını sürdürmek için birkaç krona bir makale yazar, eline geçen de hemencecik bitiverir. Hayat koşullarının tüm ilkelliğine rağmen zihninin en ufak hareketlerini kaydeder ve roman isimsiz anlatıcının şarkı söyleyerek, Norveç'ten ayrılan bir gemiye binmesiyle biter. Joyce'un sonraki eserine kadar, Hamsun'un bilinç akışı tekniği emsalsizdi.

Hamsun'un başarılı dışavurma performansı ani bir ilham ya da rastlantı eseri bir girişim değildi: Bunu daha sonraki romanlarında da tekrarlayacaktı ve bunun için dikkatlice hazırlanmıştı. 1890'da, *Açlık*'ın yazıldığı yıl, zihinsel çalışmanın en mahrem anlarını yakalamanın önemini anahatlarıyla anlattığı, öncü olacak bir makale yayımladı: "Bunlar bir saniye, bir dakika sürer ve göz açıp kapayıncaya kadar gelir giderler ama kaybolup gittiklerinde izleri kalmış, arkalarında bir çeşit duyarlık bırakmışlardır." Bunlar "zihnin ücra köşelerinde farkında olunamayan gizli kıpırtılar, değişken izlenimler kargaşası, büyüteç altında görülebilen imgelemin kırılgan yaşamıdır; duygu ve düşüncelerin rastgele ilerleyişi; beyin ve kalbin iz bırakmayan, yolu olmayan yolculuğu, sinirlerin tuhaf işleyişi, kanın fısıltısı, kemiklerin yakarışı, zihnin tüm bilinçdışı işleyişidir." Kendine bir büyüteç tutarak kısa zamanda kaybolan izlenimlere dikkat etmek, zihin ve beden etkileşimini tanımak, düşüncelerin belirgin usdışı yörüngesini kabul etmek; tüm bunlar ve Hamsun'un "kırılgan", "rastgele", "iz bırakmayan" gibi sıfatları modernist roman için veciz bir program oluşturur. Bu, kanepesiz edebi psikanalizdir.

On yıl sonra, 1901'de Avusturya'nın en modern oyun yazarı ve romancısı Arthur Schnitzler, çarpıcı incelikte iç monologlar kullandığı

Leutnant Gustl (Teğmen Gustl) adlı harika bir roman yazdı. Schnitzler'in bir tek yorumu bile olmayan, hikâyeyi Gustl'ın düşüncelerinin oluşturduğu bir roman. Yazarın mükemmel bir şekilde görünmez hale geldiği Flaubert'in ideal kurgusunun Almancaya tercümesi gibiydi. Schnitzler'in teğmeni, Avusturya-Macaristan ordusunda görev yapan bir aristokrattır; kendini beğenmiş, boş kafalı, bencil, oldukça aptal biridir, kendisini ertesi sabah erkenden şişman, yaşlı bir sivil ile yapacağı düello üzerine kara kara düşünürken bulur. İki adam, bir konserden sonra kalabalık bir vestiyerde Gustl tarafından provoke edilen, önemsiz bir kavgaya tutuşur. Gustl gecenin geri kalanını, büyük olasılıkla onu bekleyen kaderinin ölümcül korkusuyla, Viyana sokaklarında dolaşarak geçirir. Bir an kendini vurarak öldürmeyi dü-



Arthur Schnitzler, Avusturya'nın en tanınan oyun yazarı, romancı ve şairidir. Usta bir psikologdur.

şünür. Mektup yazmakta o kadar başarılı olmamasına rağmen annesi, babası ve kız kardeşine veda mektubu yazmak ister. Kendine acıyan bir pişmanlıkla, sadık eşi Adale'yi istismar ettiğini ve tüm gözyaşlarına rağmen, artık sıkmaya başladığı için terk ettiğini hatırlar. ("Tüm hayatım boyunca bir kadının bu kadar ağladığını görmedim... Aslında şimdiye kadar yaşadığım en tatlı şeydi.") Arkadaşları ve şimdiki metresi Steffi'nin onun ani ölümü karşısında yas tutup tutmayacağını merak eder. Sonra rakibi ölümcül bir felç geçirir ve Gustl'un geriliminden kurtuluşu neredeyse müstehcen bir düzeyde olur.

Teğmen Gustl'un özgünlüğü Schnitzler'in hiciv tutkusunun gölgesinde kalır. Siyasi bir liberal olarak, züppelikten (çağına egemen olan ahlaksızlık), düellodan (hararetle karşı çıktığı aristokrat bir pratik), kadın düşmanlığından (ki bu konudaki tutumu daha temiz değildir) hazzetmez. 12.000 kelimelik *Teğmen Gustl*, Avusturya-Macaristan monarşisinin iğneleyici bir suçlamasıdır. Bu da modernistlerin sanat için sanat doktrinini tutarlı bir şekilde savunmadığını kanıtlamaktadır. Yine de bunun gibi yarı-politik metinlerde bile sanatçının egemenliği bozulmadan kalmıştır. Birden fazla kez göreceğimiz gibi, en başarılı avangard roman ve oyunların kompozisyon ve tasarımlarında bile siyasi tahrik vardır. Solda bir Picasso sağda bir Céline'in çağdaşıydı. Ama bu onları tarafsız sanat eserlerinden daha az modernist, Akademi'nin ürünlerine daha az düşman yapmadı.

DÖRT MODERN USTA

1

HENRY JAMES, JAMES JOYCE, VIRGINIA WOOLF, MARCEL PROUST – Kurmacalarında emsalsiz romancılardan oluşan muhteşem bir dörtlü. Liste seçici olmak kaydıyla genişletilebilir: Thomas Mann, Joseph Conrad, D. H. Lawrence, William Faulkner mı? Yoksa Batı dünyasında az bilinen Nobel ödüllü Hintli ve Koreli yazarlar mı? Bu makale için kendi dörtlümü seçmiştim, beşinciyle sonlandı: Franz Kafka. Büyük ölçüde, gözardı edilemez oldukları ve geleneksel tekniklerden kurtulma ihtiyacı temel ilkesinde birleştikleri

için, geleneklerden kopuşları ve kurgusal yaratılarının iç girintilerine nüfuz ediş yöntemleri çarpıcı biçimde çok bireyseldi.

İlk bakışta modernistler arasında Henry James'in yeri kısmen tartışmaya açıktır. Düzinelerce, hatta daha fazla sayıda romanı ve çok fazla sayıdaki kısa öyküsünde klasik kurallara uyar: konular aralıksız bir tempoda ilerler, geleneğin uygun gördüğü yerde yani sonda neticelenirler – James'in gerilimin dikkatlice bağlanmış düğümünü son paragrafta, hatta son satırda çözdüğü kurmaca eserleri vardır. Diyaloglar bazen şatafatlı bazen de doğaldır; yazarı her şeyi bilen bir varlık gibi görünür; incelikli olsa da dili, eğitimli okuru sözlük kullanmaya zorlamaz. Tüm bu edebi tutuculuk alametlerine rağmen James'in eserlerinde, özellikle geç dönem romanlarında, inanılmaz yeni ve beklenmedik şeyler vardır. Onun bilinç açınsamaları karmaşık olmayandan ürker. Karakterlerin yüklü konuşmaları ve yazar olarak yaptığı müdahalelerin (genellikle amaçlar, duygular, tepkiler üzerine küçük ince detaylar) arasında, kuklaların gizli kalbine ulaşan kademeli berraklaştırmanın girift ağını dokur James. 1916'da 73 yaşında öldüğünde, James'in İngilizce konuşulan Atlantik ötesinde tanınan bir yazar olmasına rağmen hiçbir zaman popüler olmaması dikkate değerdi. James'in, görünürdeki tüm o uyumcu yöntemlerine karşın modernistlerin en moderni konumuna, romancıların en üst basamağına yerleşmesi için, iyi okumuş ve belagati güçlü tutkunlardan oluşan bir nesli beklemesi gerekti.

Bu itibarı James'e veren, benim tahminim, bir cerrah hassasiyetiyle insan düşünce ve davranışlarındaki en ince ayrıntıları yakalayabilmesiydi. James'in hatırı sayılır eserlerinde birkaç favori teması vardı: masum Amerikalı'nın medeni ve genellikle yozlaşmış Avrupalı'yla karşılaşması; kendisiyle ve halkıyla mücadele içerisindeki sanatçı; melodram tarzında kötülüğün istilası (James'in hayalet hikâyeleri ürperticidir). 1902 ve 1904 yılları arasında son sürat derleyip seri bir şekilde yayımladığı son üç romanı, *Güvercinin Kanatları*, *The Ambassadors* (Sefirler) ve *Altın Kâse*, epey kalın, yetkince kurgulanmış eserlerdi ve antenlerinin gidilmesi imkânsız gibi görünenin ötesinde zarafetle titrediğini gösteriyordu. Kitapçılardaki ya da demiryolu

gazete bayilerindeki tezgâhtarların da kabul edeceği gibi, bu romanların okunması kolay değildi, o nedenle de gözü korkutulmuş okuyan halkın satın alması ve hatta keyifle okuması yıllar alacaktı. Gelgelelim akademi dışında ve edebi gazetecilik üzerindeki etkisinin haricinde, bu üç başyapıtın yeterli derecede takipçisi hiç olmadı. Kişi buna esef edebilir ama avangard kurmacanın neden kültürlü elit için havyar olduğunu ve öyle de kaldığını görebilir.

2

Henry James ve James Joyce, iki romancı birbirinden ne kadar farklı olabilirse o kadar farklıydılar, nitekim Fransızlar dışında modern yazarları övmeyen T. S. Eliot ikisine de bağlıydı. Hayranlık kapasitesini çok geniş bir edebiyat alanına yaymaktaki bu kabiliyet, eğer kanıt gerekirse, modernist dürtünün güçlü bir birleştirici güç olduğunun kanıtıydı. James, Eliot'ın heves edeceği her şeydi: Yurtdışında sürgün olmayı seçmiş bir Amerikalı'ydı. Eliot'ın yapabileceği gibi, 1876 yılında otuz üç yaşındayken İngiltere'ye yerleşti. Ayrıca edebiyat icra eden en tutarlı, işine en konsantre yazardı James; çağdaş eleştirmenler ve yorumcular arasındaki ve sözde eğitimli kamuoyundaki yaygın kabalıkla cesurca, dürüstçe boğuşmuştu. Denemeleri edebiyat uğraşını demokrasiden kurtarmayı amaçlayan melankolik, sert girişimlerdi, bu yanıyla Eliot'ın şiir tutkusunu korumak için çaba göstermesini andırıyordu.

Eliot'ın Joyce'a duyduğu yakınlık o kadar açık olmasa da son kertede dolaysız ve tutarlıydı. Gerek arkadaşları arasında gerekse yayınlarda *Ulysses*'e (1922) övgüler düzecekti. 1923 yılında "Bu kitabın çağın en önemli anlatımı olduğuna inanıyorum; hepimizin borçlu olduğu ve hiçbirimizin kaçamayacağı bir kitap," diye yazdı. Ernest Hemingway, kısa ve öz ifade ustası olarak aynı noktaya daha az kibarca değinmişti. "Joyce," diye yazıyordu, "Allah kahretsin ki en harika kitabı yazdı." İşte bu, iki modernist ustanın yürekten selamıydı ve Eliot'ın romanı "şimdiki çağa" uygun bir roman olarak düşünmesi isabetlidir. Eliot, Baudelaire'in de dikkate alacağı gibi, zamanıyla uyumlu bir yazara, onun için nadir bir cömertlikle yanıt vermişti.

* * *

Joyce hayatının çoğunu kendi seçtiği sürgünde, yurtdışında geçirdi. *Ulysses*'in sonunda, yazıldığı yerler sıralanmıştır: "Trieste-Zürih-Paris." Ama bir anlamda kendini hiçbir zaman evinde hissetmedi. 1882 yılında Dublin'de doğdu ve eğitimini orada yaptı; yirmi yaşında hurafeler ve şovenizmle çalkalanan İrlanda'dan kaçtı ve hayatının çoğunu Avrupa kıtasında geçirdi. Ama 1914 yılında *Dublinliler* başlığıyla yayımlanan ince ciltli, parlak kısa öykülerde, olayların geçtiği yer olarak açıkça doğduğu şehrin altını çiziyordu. *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi* de (1916) Dublin'de geçer; bu roman muhtemelen en tanınan modernist kurgu olan, iki kurmaca karakterin Dublin'i bir ucundan öbür ucuna kat ettiği *Ulysses*'in büyük bir provası sayılır. Ve nihayet Dublin *Finnegans Wake*'e de (1939) sahne olmuştur (eğer kesintisiz dilsel deneylerin ve hayal gibi kelime oyunlarının dokusu için "sahne" doğru kelimeyse); kitap teknik olarak Joyce'un en aşırı modernist kurgusudur ama bu eser onun dile olan yabancılaşmasını öyle boyutlara taşımıştır ki, kitabı bu yolla hemen hemen tüm okurlarından etmiştir.

Joyce, modernizmin tüm işaretlerini en yıkıcı halleriyle taşıyordu: Entelektüel çokyönlülük, edebi göndermeler zenginliği, yabancı dilde oyunbaz bir ustalık, akrobatik imgelem ve yüzyıllar boyunca yazıyı yöneten kuralları çiğneme isteği. Joyce sapkınlıkları üst üste istifler. *Ulysses*'in doğumu uzun sürmüştür. Önemli birkaç bölümün metinleri, 1918'de çıkmaya başlayan avangard bir dergide yayımlanmış ve hızla heyecan verici bir tepki yaratmıştı. Roman bütünüyle yayımlanmadan önce bile, vaat ettiğinin fazlasını yerine getirdi; yayımlanan fragmanların fazlasıyla huzursuz ettiği eleştirmenler bile romanın gücünü inkâr edemedi. 1921 yılında, tanınmış bir İngiliz imgeci şair ve editör olan Richard Aldington, Joyce'un küçük bir grup takipçisinin üzerinde zorunlu olarak yapacağı yıkıcı etkilere karşı uyardı.

Aldington, resmî üyeliği olan bir modernistti; 1914 ve 1915 yılında, Joyce'un önceki romanını, ciddi çekincelere karşın *The Egoist* dergisinde tefrika halinde yayımlatabilmişti. "Doğru, *Sanatçının*

Genç Bir Adam Olarak Portresi sefil bir romandı ama güzel pasajları vardı: Dedalus'un [genç Joyce'un kendisini örnek alan kahraman] 'İdealizm'i ile dış dünyanın kaba aptallığı ve çirkinliği arasındaki rekabet çok etkileyici." Aldington kitabın kendisinde büyük beklentiler oluşturduğunu itiraf etti: "karşında aşırı duyarlı ve yetenekli bir adam olduğunu hissediyorsun." Ama *Ulysses* Adington'u hayal kırıklığına uğratır. Yeni kitap, diye yazdı, "Bay Joyce'un yazdığı her şeyden daha keskin, daha sefil ve daha yırtıcı bir yergicilik içeriyor." Kitabın "insanlığa yapılmış büyük bir iftira" olduğunu düşünüyordu. Şüphesiz akıllı ve esprili ama temelde çok iç karartıcıydı. "*Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'nde kahkaha var ama sert, kaba, küçümseyici türden", gerçekten Rabelais'nin sağlıklı mizahından çok uzaktı. Aynı şey onun halefi için de geçerli. *Ulysses* elbette geniş ilgiyi hak ediyordu. Aldington, "sanat açısından bakıldığında, Mr. Joyce için bazı gerekçeler bulunabilir; çok dikkat çekici bir kitap yazmayı başardı, ancak insan hayatının bakış açısından yanlış olduğundan eminim," diyerek görüşünde ısrar eder.

Joyce'un biçimsel donanım menüsünü etkin bir şekilde araştıran Aldington, romanın kötü bir örnek teşkil etmesine rağmen üslubunu göz kamaştırıcı ve baştan çıkarıcı buldu. "Bay Joyce, içsel ve detaylı karakter analizinde bildiğim herhangi bir yazarın çok ötesine geçmiş." Kısacası roman şaşırtıcı "bir psikolojik belge"ydi. Nitekim "neredeyse her durumda 'etkisini' hissettiriyor. Kelimelerle cesurca ama oldukça harika şeyler yapıyor. İstediği zaman makul, alaycı, ironik, iğrenç, yavan olabiliyor." Aldington edebi bir eserle ilgili kararına ahlaki bir boyut getirerek, en azından Oscar Wilde gibi bazı modernistlerin edebiyat eleştirisinden defetmeye çalıştıkları kalıcı bir sorunu kesinlikle farkında olmadan yeniden gündeme getirdi. Ama Virginia Woolf gibi has bir modernist yorumcu da, kısmen de olsa, Aldington ile aynı fikirdeydi.

3

Virginia Woolf yıllarca Joyce'un devrimiyle çekişti. Woolf için Joyce, Samuel Butler ve Bernard Shaw gibi, onun meşhur tabiriyle 1910

Aralığında insan karakterindeki muhteşem değişikliği fark etmiş ve hatta bunu öngörmüştü. Ancak Joyce onun için çetrefilliydi. Onunla ilgili notlarında, edebiyata düşünce katma çabasını takdir ediyordu. Bu tabii ki Woolf'un kendi girişimini de temsil ediyordu. Ama "Bay Bennett ve Mrs. Brown"da *Ulysses* için, "bana nefes almak için pencereleri kırması gerektiğini hisseden çaresiz bir adamın bilinçli ve hesaplı ahlaksızlığı gibi görünüyor. Bazı anlar, penceresi kırıldığında, adam harikulade! Ama o ne enerji kaybı öyle!" demişti. Joyce hakkında tenkitçi de olsa aydınlatıcı bir perspektif; *Ulysses*'in edepsiz ve kısmen sıkıcı olduğunu düşünüyordu. İşte modernistlerin önemli konularda anlaşamadıklarına bir örnek daha.

Aldington ve Woolf'un sorunlu bulduğu pasajlar, *Ulysses*'in yıllarca okur kitlesine erişememesinin sadece bir nedeniydi. Her şey bir yana, kitabı Paris'teki Shakespeare & Company adlı kitapçı dükkânının künyesi altında çıkaran yayıncısı Sylvia Beach'ten geniş bir dağıtım beklememek gerekir. İlk baskısı 1000 kopyayı buldu, ikinci ve üçüncü baskılarına, sözde müstehcenlik içerdiği gerekçesiyle İngiliz ve Amerikan posta yetkilileri tarafından topluca el kondu. *Ulysses*'in resmen onaylanmış baskısı, romanın tümünü okuyan ve kitabın pornografik değil edebi olduğunu söyleyen ABD Bölge Yargıcı John M. Woolsey tarafından verilen tarihî bir kararla New York, Random House'un umduğu şekilde 1934 yılının başlarında çıktı. İlk yayıncı olarak küçük bir yayınevi, çetrefilli yasal mücadeleler ve zeki, başarılı yargı aklanması: Bir modernist için daha sevindirici ne olabilir?

* * *

Ulysses'de *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'ndeki aynı fon, hatta aynı karakter vardır: Stephen Dedalus ve yoldaş kahraman Leopold, Dublin'de dolaşırlar; meyhaneye, gazete ofisine, halk kütüphanesine, mezarlığa, kitapçı ve geneleve gider, hastanede yatarlar. Joyce'un bildiği en iyi şeyi yazmaktaki ısrarı, yabancılaşmasına rağmen İrlanda ile ilgili güçlü duygusu, romanın sağlam bir sosyal gerçekliğe oturmasını sağlar.

Romanın edebi çokyönlülüğü çok daha etkileyicidir. Yeats, Joyce'u tedbiri elden bırakmadan onurlandırır; "büyük, yumuşak bir kaplan gibi zalim, oynak bir zihin." Onun söz ustalığına tek bir örnek yetecektir: Hastane bölümünün ayırt edici bir özelliği vardır. Bloom doğurmak üzere olan Mrs. Purefoy'u ziyarete gelir. Joyce katıksız bir coşkuyla ceninin gelişim aşamalarını İngilizcenin komik öyküsüyle yansıtır, sırasıyla Anglo-Sakson, Elizabeth'çi, Milton'cı, Bunyan'cı ve Viktorya dönemi aksanı taklidini yapar; yakın arkadaşı ressam Frank'a söylediği gibi, "korkunç karmakarışık bir İngilizce, sırayla Zenci İngilizcesi, Cockney,[31] İrlanda dili, Bowery argo[32] ve kırık doggerel.[33]" Aldington, Joyce'un kelimelerle her şeyi yapabileceğini haykırırken yalnız değildi. Etkili bir İngiliz edebiyat eleştirmeni ve editör olan John Middleton Murry'nin Joyce'a "yarı kaçık bir dâhi" demesine şaşırmamalı. Öyle gözüküyor ki hayran okurları (T. S. Eliot her zaman bunun dışında kalır) büyük bir olasılıkla yüzyılın romanını yazmış olan adama övgülerini nitelendirmek zorunda.

Joyce, edebi devrimciler için bile çok devrimciydi. Ancak Joyce yeteneğini, pratik zekâsını ve dağınık bilgisini göstermek için değil, portrelerini daha somut, daha yakından, başka herhangi bir romancının yapabildiğinden daha gerçekçi yapmak için kullandı. Paragraf için doğru bir sözü bulduğu zaman, yazıyı düzgün bir şekilde düzenlemek ve kelimeleri mükemmel bir şekilde sıralamak kalıyordu. Bu, *Ulysses*'teki süslemeli bölümlerin bazılarının çoğu düzyazıdan daha "şiirsel", daha müzikal olmasını açıklar. Ancak okurların büyük olasılıkla akıllarında kalan, karakterlerinin zihnindeki bilinç akışıdır. Birbiri arkasından gelen bölümler Leopold'un karısı Molly

31 Doğu Londra şivesi. (ç.n.)

32 Bowery, New York, Manhattan'ın güneyinde bir bölge ve cadde adı. Bowery argosu Amerikan kültürüne son iki yüzyıl içinde yapılan en önemli katkılardan biridir. (ç.n.)

33 Çok az edebi değeri olduğu düşünülen mısralar hakkında aşağılayıcı bir terim. Kelime büyük bir ihtimalle köpekten türetilmiş; ya çirkinlik ya da hantallığı ya da lezzetsizliği (sadece köpekler için yiyecek gibi) içerir. (ç.n.)

Bloom'un monoloğuyla kendine dönerek biter. Bu, muhtemelen modern edebiyatın en ünlü kendi kendine konuşmasıdır.

Bu iç monolog, temposunu düşürecek tek bir noktalama işareti olmadan yirmi beş sayfa boyunca devam eder; bitime yakın vurgulu kısım, küçük bir patlama gibi gelir. Joyce, epiğindeki sonuç bölümüne, modern Penelope'nin düşüncelerine, romanın baştan itibaren amaçladığı iki kahramanın karşılaşmasını ayarladıktan sonra ulaşır. Akşam geç saatlerde Bloom, Dublin'in belli başlı genelev bölgesi Nighttown'da sarhoş, çaresiz Stephen Dedalus'la karşılaşır ve bir ebeveyn endişesiyle onu eve getirir. Gün boyunca takriben birkaç kez karşılaşan bu adamların gidişatı kendi mukadder akıbetine ulaşır; çok farklı ve gene de çok uyumlu, bu ikili asırlık baba ve oğul olarak ailesel bir sevgiyi sahneler. Molly Bloom da, modernizmin incelemek için kolay bulduğu başka bir tür sevgiyi, cinsel aşkı canlandırır.

Molly Bloom'un güçlü ve kaba monoloğu, zihninin her noktasında dolaşır; ana konusu, neredeyse kliniksel detaylarıyla devamlı üzerinden geçtiği hayatındaki erkeklerle geçmiş ve şimdiki, gerçek ve fantezi erotik anılarıdır. Bloom'un bu anılarında edebi kelamlar yoktur; o, Joyce'un sembolik imgelemi içinde ilahi bir dokunuş içermeyen toprağın sesidir. "evet öyle eme eme biraz daha sertleştirdi onları galiba o kadar da uzun emdi ki ben susadım memişler diyor onlara gülmemi tutamadım evet her ihtimalde bu taraftaki zaten uçları en ufak bir şeyde sertleşiyor."[34] İstediği şey, Leopold Bloom'un tam olarak veremeyeceği bir şey: Cinsel haz.

Bloom belki duygusuz bir enerjiye sahiptir ama ne nankör ne de hırçındır. Yaşadığı birkaç metres hayatından sonra düşüncelerini Leopold'a yönlendirir ve Leopold'un Cebelitarık'ta yaptığı evlenme teklifini hatırlar. Bloom, Joyce'un bariz bir şekilde seçtiği bir kelimeyle cümleyi sonlandırır; arkadaşı Frank Budgen'a söylediğine göre, bu dildeki en olumlu kelimeydi: "Evet." Kelimeyi neredeyse tam bir takıntıyla tekrarlar:

34 James Joyce, *Ulysses*, çev: Armağan Ekici (Norgunk Yayıncılık, 2012).

Of ve deniz deniz bazen kıpkırmızı olur bazen yangın gibi o müthiş günbatımları Alameda bahçelerindeki incir ağaçları evet ve o tuhaf ufacık sokacıklar pembe mavi sarı evler gül bahçeleri yaseminler sardunyalar kaktüsler Cebelitarık genç kızken ben de bir Dağ çiçeğiydim orada evet saçıma gülü Endülüslü kızların taktığı gibi takınca ya da kırmızı mı taksam evet ve nasıl öpmüştü beni Mağribi surunun altında ben de dedim ki bu da olur bir başkası daha iyi olacak değil ya sonra gözlerimle tekrar sormasını istedim evet sonra ister misin diye sordu evet ne olur evet de dağ çiçeğim dedi önce sarıldım ona evet ve onu kendime çektim göğüslerime dokunsun diye safi parfüm ve evet kalbi deliler gibi çarpıyordu evet dedim evet isterim Evet.[35]

Ulysses'in modernist partizanlarının bu hayat aşkı deklarasyonuna hayran kalışlarına şaşmamak lazım; kitabın anasunusu olan sevgi ve sefkat demetine karşı kör kalınmasına, ayrıca kitabın onaylanmayarak hemen sansürlenmesi gerektiğinin düşünülmesine şaşmamalı. Ama bu, sık sık gördüğümüz gibi, modernizmin etkisiydi; şoka açık olanlar için şok edici.

* * *

Joyce'un *Ulysses*'i, romanların aynı anda hem en serbesti hem de en disiplinli olanıdır. Joyce'un coşkulu libertinliği eşliğinde, özerklik ve kontrol arasındaki yaratıcı gerilim, romanı yalnızca hem geçmişe hâkim hem de borçlu olan bir modernistin yazabileceğini gösterir. Joyce edebi geleneğe hiç kayıtsız değildi: Dante, Shakespeare ve tabii özellikle Homeros bu romanın her tarafına nüfuz etti. Joyce amaçları için geçmişin devlerini kullandı. Muhteşem dilsel donanımı ve üretken imgelemiyle, yarattıkları üzerindeki gücünü kaybetme tehlikesine girmiş gibi hissediyordu kendini. Bundan ötürü modern *Odyssea*, yani ciddi anlamdaki klasik bir burlesk yazmak, sağlam bir çerçeve sağlayan sıkı formu sayesinde kurmacayı dağılmaktan kurtaracaktı. T. S. Eliot, Joyce'un bu kadim hikâyeyi kullanmasını, biraz düz ama doğru

35 James Joyce, *Ulysses*, çev: Armağan Ekici (Norgunk Yayıncılık, 2012).

bir tespitle şöyle değerlendirdi: "bu basitçe bir denetleme, düzen verme yolu, çağdaş tarihle gelen o muazzam beyhudelik ve anarşi panoramasına önem ve biçim verme yolu." Joyce, Eliot'ın kendi zamanını reddetmesini uygun bulmazdı ama *Ulysses* mitinin bol miktardaki malzemesini işleyebilme imkânı sunduğu tespitini teslim ederdi.

Joyce, bu kalabalık kitleyi, Dublin'in zihnini organize etmenin başka araçlarına da sahipti. Stratejik noktalara kelimeler, resimler, motifler yerleştiriyor ve doğru anda onlara geri dönüyordu; göze batmayan çapraz referanslar sayesinde bir süreklilik ve tutarlılık, üslup ve alışkanlık devamlılığı sağlıyor, böylece yaratılarının psikolojisini zenginleştirerek gerçeğe yaklaştırıyordu. Budgen'a da belirttiği gibi, "Benim kitabım insan bedeninin destanıdır," zira her organ, kitaptaki her bir epizot gibi, yerli yerindedir. Açıkçası, Joyce'un ideal okurunun, her şeyden önce fevkalade dikkatli olması gerekir.

Böyle bir okur için, *Ulysses* çabucak büyüleyici bir parodi olarak ortaya çıkar: Küçük burjuva, sevimli ve gerçekçi olan Bloom, sıradan bir gün boyunca soylu bir kahraman maceraları yaşar; tarih 16 Haziran 1904'tür, yirminci yüzyılın başlarındaki Dublin bir düzeyde *Odysseia*'nın efsanevi Yunanistan'ından çok daha az yüceltilir. Düzeyli ve düzeysiz, mitlere özgü ve sıradanın kontrpuanından oluşan bu garip paralellik iki olası yoruma yol açar. İlk bakışta açık olarak göründüğü şekliyle Homeros'un *Odysseia*'sı ile Joyce'un *Ulysses*'i arasındaki herhangi bir karşılaştırma, tarihöncesiyle kesişen modernin yıkıcı bir eleştirisidir. Ancak pek göze batmasa da ters yönde bir okuma, Joyce'un amaçladığı okuma olmalıdır. Bloom'a belli bir saygınlık ve temel bir edep, şanssız şartlar altında hayatla yüzleşme yeteneğini verir. Bloom dünyevi haliyle, Baudelaire'in modern hayat kahramanlarından biridir.

Bloom sadece sevgilileri olan bir eşe sahip mütevazı bir reklam toplayıcısı olabilirdi ama kendince bir nebze cesaret, merak ve irfana –Molly Bloom bunu kesinlikle takdir eder– sahipti. Bu nitelikleri onu Stephen Dedalus için ahlaki ve duygusal arkadaş yapacak kadar kıymetli yapar; Dedalus genç bir adam olarak, babası yerine geçen Bloom gibi, dar görüşlü ve kısıtlı bir dünyada, Katolik Dublin'in

üstünde yükselmiş bir liberaldir. Stephen, çevresinde çok bilinen bir şekilde Yahudilere karşı yapılan ucuz dokundurmalar konusunda tahammülsüzdür ve babacan Bloom'un Yahudi olması bir tesadüf değildir. Ama Joyce için *Ulysses* bundan daha fazla bir şeydir: O, edebiyatta tam bir insandır, Faust'un şeytanla pazarlığından, Dante'nin cehennemle kurduğu bağlantıdan daha fazlasıdır; oğul, baba, sevgili, arkadaş, savaşçı, silah arkadaşı, bilge ve üstelik iyi bir adamdır. Joyce tarafsız bir öznellik ararken, okurlarının huzuruna modernist edebiyatın aşkın keşiflerinden birini sunar. Bloom karakteri, bir kez öylesine dile getirdiği gibi, herhangi birisidir (*Everyman*); tüm sosyal yüzeylerden, kültürün dayattığı tüm zaruri ikiyüzlülüklerden soyundurulmuş olduğunu da söyleyebiliriz.

4

James Joyce ve Virginia Woolf, açıkça görülüyor ki edebi açıdan modernist duyarlılığın zıt uçlarındaydı: Joyce şehvetli ve Woolf serinkanlı, Joyce kelimelerde üretken, Woolf aşırı derecede tutumludur; Joyce'un dünyası büyük, kalabalık ve müsriftir, Woolf'un dünyası ise son derece derişiktir. Hem Joyce'un *Ulysses*'i hem de Woolf'un *Mrs Dalloway*'i tek bir günde geçer ama ilki hedefi sanki makineli tüfekten yayılan patlamalarla vururken, ikincisi çok keskin bir nişancının tek atışıyla vurur. Nisan 1918'de Virginia Woolf ve kocası Leonard'ın ellerine, küçük yayınevleri Hogarth Press'te Joyce'un romanının ilk bölümlerini yayınlama fırsatları geçmişti, ama Woolf sadece pratik nedenlerden dolayı değil, okuduğunu beğenmediği için bu fırsatı geri tepti. Arkadaşı Lytton Strachey'ye, "onun yönteminin, ki oldukça gelişmiş bir yöntem, açıklamaları kesip tireler arasına düşünceler yerleştirmekten öte bir anlamı olduğuna inanmıyorum," diye yazdı. Bu, Woolf'un Joyce'dan farkını tek bir cümlede özetleyen, akıllıca, tipik bir açıklamaydı: Joyce'un yerleştirdiği düşünceler Woolf'da yerini tirelere bıraktı.

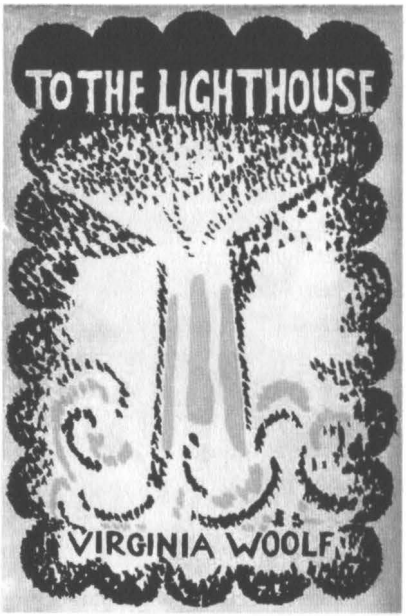
Virginia Woolf, Bloomsbury efsanesinin varsaydığı kadar edepli ya da soğuk değildi. Woolf, ilkel zihinsel dürtülerin gizli menziline erişmek için nazik dolambaçlı sözlerin katmanlarını soyarcasına,



Virginia Woolf, "Basit araçları ve ilkel malzemeleriyle Fielding'in iyi olduğu, Jane Austen'ın ise daha da iyi olduğu söylenebilir. Ama onların fırsatlarıyla bizimkini bir karşılaştırın!" diye yazdı. Ve bu fırsatları kendi kurgusunda iyi kullandı.

sevgi ve nefret hakkında –çiftlerin birbirlerinden nefreti, çocukların aileleriyle mücadelesi hakkında– samimiyetle, hatta şiddetle konuşurdu. Onun romanlarındaki Oedipus çatışmalarını keşfetmek için ortodoks Freudçu bir okur olmak gerekmez; romanının her yerinde bu çatışmalar mevcuttur. *Deniz Feneri*'ndeki Ramsay'lerin sekiz çocuğundan James Ramsay, sessizce babasının otoritesine öfkelenir: "O anda elinin altında bir balta, bir demir çubuk veya babasının göğsünde bir delik açıp onu oracıkta öldürüverecek herhangi başka bir silah olsaydı," diye kaydeder Woolf, onun oğlanlara özgü öfkesini, "James hemen ona sarılabilirdi."[36]

36 Virginia Woolf, *Deniz Feneri*, çev: Sevda Çalışkan (İş Bankası Kültür Yay., 2016). Tüm alıntılarda aynı çeviriden faydalanıldı. (ed. n.)



Vanessa Bell'in (Virginia Woolf'un kız kardeşi ve çok saygın bir ressam) elinden, Virginia Woolf'un fevkalade *Deniz Feneri*'nin kapağı. (Hogarth Press, 1927).

Woolf'un menzilinde cinsel sevgi de vardı. Woolf'un hayatında ya da kurmacasında erotik alanın onun için özel bir tutku olmadığı doğrudur; bir arkadaşına evlenmesinden kısa bir süre sonra, orgazmın albenisinin abartıldığını düşündüğünü söylemişti. Ama karakterleri dikkatle incelediği için, Eros en azından gerekli bir analitik malzemeydi; bir romancı olarak, Shakespeare'in Polonius'unu takip ediyor, yön bulmak için okurlarına dolaylı yollar öneriyordu. 1941 yılında yayımlanan, boğularak intihar etmeden önce bitirdiği son romanı *Perde Arası*'nın sonuç sayfasında, köylerindeki tarihî bir törene nezaret eden evli bir çiftin gergin bir şekilde birbirleriyle yüzleşmesini verir: "O gün ilk defa yalnız kalmışlardı, sessiz kaldılar. Yalnızca,

düşmanlık ve sevgi açıkça ortadaydı. Yatmadan önce kavga etmeliydiler; kavga ettikten sonra kucaklaşacaklardı. Bu kucaklaşmadan başka bir yaşam doğabilirdi. Ama ilk önce erkek tilkinin dişi tilkiyle karanlığın kalbinde, geceleyin kavga etmesi gerekiyordu." Woolf her zaman tire kullanmıyordu.

* * *

Virginia Woolf biyografiler, resim yazıları, monografiler, konferanslar, Bloomsbury grubuyla ilgili hatıratların yer aldığı gerçek bir kütüphane, hatta filmler yoluyla öyle üne kavuştu ki hayatı pek açıklama gerektirmez. 1882 yılında Virginia Stephen adıyla doğdu, babası Sir Leslie Stephen entelektüel açıdan seçkin bir tarihçi, ünlü bir yayıncı, dağcı ve yardıma muhtaç bir nevrotikti. *Deniz Feneri*'ndeki Mr. Ramsay, bütün çarpıcı yetenekleri ve aynı şekilde, kusurlarıyla babasının tanınabilir bir portresiydi, onun kadar gerçek bir roman kahramanı olan eşi, güzel ve güçlü Mrs. Ramsay ise annesinin. Woolf'un kanaatine göre bu ebeveynler, duyarlı kızlarına sağlıksız bir şekilde takıntılıydılar, ta ki o orta yaşına gelene, kendi başına serbest bir şekilde yazmaya başlayana kadar. Kararsız, en ince dokunuşa arp gibi duyarlı, aşırı değişken ruh haliyle sık sık hastalanır ve bazen delirme noktasına gelirdi. Ne yazık ki, büyük üvey kardeşlerinin cinsel oyunlarına maruz kalmıştı ve bu gerçek bir altın madeni olarak biyografi yazarlarının (genellikle aceleci, yarım bilgiliydiler) ilgisini çekmişti, böylece gizli doğasıyla ilgili küçük ipuçlarının peşinde koşmak karşı konmaz hale geldi. Baştan çıkarıcı oyunlar şüphesiz tortu bırakmıştı ama çoğu tamamen bir varsayım, gizem olarak loşlukta kaldı. Virginia Woolf kendi romanlarından birinde görkemli bir karakter olurdu.

Woolf doymak bilmeden her zaman okuyor, mektup, günlük, skeç, yorum, deneme, feminist polemikler yazıyordu; tümü berrak bir zekânın ürünüydü ve bir süre sonra da roman yazmaya başladı. Woolf'un gelişen, olgunlaşan yazını, kendisiyle birlikte naklettiği özel hareket alanı hakkındaki düşüncelerinin temel noktasından ve bir kadın olarak erkek dünyasında olmanın yansımalarından en üst

düzeyde yararlandı. Sanki işini öğrenmek ve fark edilebilir nadirlikte bir katkı yapmak için endişelenen bir profesyonel gibi yazıyor ve okuyordu. Romanlarından ilkini, 1915'te yayımlanan *Denizlere Açılmak*'ı (*Voyage Out*) yazmak için ve sonra da bırakmak için eziyet çekti, lakin tüm bu doğum sancılarına rağmen üslup ve teknik olarak hâlâ gelenekseldi. Kendine güvenerek ilerleyeceği yolunu orta yaşına kadar bulamayacaktı. 26 Temmuz 1922 tarihli günlüğünde, kendisini keşfetmenin görkemiyle itiraf ediyordu: "Kendi sesimle bir şeyler söylemenin yolunu şüpheye yer bırakmayacak şekilde (40 yaşında) buldum." Hiç kimseye benzememek, otantik bir şekilde kendi olmak, takdire şayan bir model oluşturmakla beraber vücut bulmuş bir modernistin sesiydi. Bir yüzyılın dörtte üçü kadar bir zaman öncesinde Flaubert, Baudelaire'in şiirini başka kimseninkine benzemediği için övmüştü. Bu, Flaubert'in en büyük iltifatıydı; Woolf da aynı özlem içindeydi ve bu özlem onu, romanı tamamlandıktan sonra değişken, öngörülemeyen kamu yargısını beklerken sinir krizi geçirmeye yatkın bir hale getirdi.

Woolf kusursuz tarzını, edebi dilini dinleyerek, deneyerek, özenle değişiklikler yaparak, yeni denemeler üzerine düşünerek geliştiriyordu. Daha sonraki romanı *Dalgalar* (1937) altı arkadaşı hayatları süresince takip eder. Woolf sağlam bir üne kavuştuktan sonra yayımlanan eser geniş bir kitle tarafından kabul gördü; Woolf'un sadık takipçileri arasında hâlâ tartışmalı bir metindir. Bazıları Woolf'un yazdığı en iyi kitap olduğunu, diğerleri (bu kitabın yazarı da dahil) ise tumturaklı ve biraz zorlama bir kitap olduğunu düşünür. Ama ilginçtir ki son ürün, birçok okur gibi, onun için de şaşırtıcı oldu. Tek kahramanı kendisi olan bir kitap yazmayı planlarken, yazmaya başladığında kendini diğer karakterlere yaymaya başladı. Yeninin cazibesi, hazırlıksız halk kadar hazırlıksız modernistleri de güçlü bir şekilde etkileyebiliyordu.

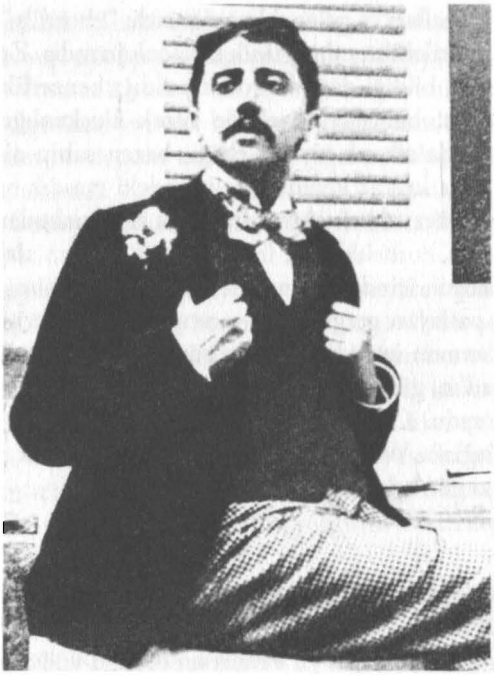
Kavrayış ve iletişim taktiği olarak elde ettiği dil son derece esnekti. Tecrübeli bir hayvan terbiyecisi gibi, Woolf yazısını kamçıladı ve en vahşi kabalıklar onun emirleri karşısında sindiler. Kırık cümlelerden kolaylıkla zarif formülleştirmelere geçerdi. Uygun

bulduğunda kuralları ve gelenekleri çiğnerdi; "ghostlily" ["hayaletgibimsi", diye çevrilebilir, ed.n.] tipik bir neolojizmdir. Zengin mecazi bir anlamlılıkla, bildiği doğadan ödünç aldığı benzerlikleri kullanır. Kuşlar, çiçekler, bahçeler, özellikle titrek akışkanlığıyla dalgalar, sahil kasabasında sık sık ziyaret ettiği, bazen sahip olduğu bir evi olan eğitimli bir İngiliz kadınının zihnindeki tanıdık resimler onun amaçlarına hizmet ederdi. Ama dramatik sıçramalardan da yararlanabilir, savaşlar, zorbalıklar ve felaketlerden yardım alabilirdi, hepsi de karakterlerinin içinde ve arasında, beklenmedik şimşek çakmaları gibi aniden parlayan gerginlikler yaratıyordu. Modernist yazar için mesele her zaman aynıydı: "Soruyorum şimdi, 'ben kimim?'" Bu, yazar Bernard'ın, günlüklerinde gizli gizli kendisine birden fazla kez sorduğu soruydu. Cevabı bilmediğini itiraf ediyordu. Ama en iyi ihtimalle Virginia Woolf bu muammayı edebi olarak ifade etmeye ve çözmeye o güne dek en yaklaşan yazardı.

5

Virginia Woolf, gerçek bir yazar olarak kendini çok başarılı bulduğu 1922 yılında, onun için oldukça nadir olabilecek bir heyecanla Marcel Proust'u keşfetti. Aynı yıl Proust'un öldüğü yıldı; başyapıtından sadece beş bölüm basılmıştı, kalan üç bölüm sonraki beş yılda yayımlanacaktı. Modernistler arasında hak iddia ettiği en yüksek mertebe tartışma götürmez olarak onundu zaten. "Proust ifade etme arzumu o kadar okşuyor ki bir cümle bile yazamıyorum," demişti Woolf arkadaşı, sanat eleştirmeni Roger Fry'a. "Ah, öyle yazabilseydim ağlardım! Proust şaşırtıcı bir titreşim, doygunluk ve yoğunlaşma temin ettiği anda –seksüel bir taraf var bunda–, öyle yazacağım gibi geliyor, elime kalemi alıyorum ama öyle yazmıyorum." Diğer çağdaş yazarlardan hiçbiri Woolf'da böyle nefis bir erotik his yaratmayı başaramadı; bildiğimiz gibi, seks hayatta edebiyattakinden daha az heyecanlı geliyordu ona. Ama Fransız ustayla yüz yüze geldiğinde özgüveni kayboluyordu.

* * *



Marcel Proust besteci ve eski sevgililerinden Reynaldo Hahn'ın evinde (1905).

Woolf gibi, yetişkin Proust da yazmak için yaşadı. Üst orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak Paris'te 1871 yılında doğdu, babası seçkin bir hekim, çok sevgili annesi ise müreffeh Yahudi bir zümredendi; yaşamdaki yüce nedenini keşfetmesi birkaç yılını aldı. Ama genç bir sanat meraklısı olarak, toplumun hazlarını iliklerine kadar hissederken bile, daha sonra iğneli bir üslupla inceden inceye tahlil edeceği hayattaki misyonu için kendini yarı-bilinçli bir şekilde hazırlıyordu. Roman anlatıcısının ve roman yazarının evrimi o kadar özdeş olmamakla birlikte tamama ermeleri itibariyle aralarında çok benzerlik vardır.

Proust tartışmasız bir dâhiydi, ama onun en etkileyici özelliklerinden biri çalışkanlıktı. Yirmili yaşlarının sonunda ve otuzlu yaşların başında topladığı sosyal sermayeyi bir on yıl sonra *Kayıp Zamanın İzinde* (*À la recherche du temps perdu*) ile harcayacaktı; çok yoğun okuyordu; John Ruskin'in sanata (mimarlık dahil) toplumun, özellikle de ahlakının aynası olarak muamele eden öznelci estetiğiyle geçici ama tutkulu bir bağ geliştirdi; sonra skeçler, hikâyeler, bitmemiş bir uzun roman yazdı, hiçbiri yaşamı boyunca yayımlanmadı. Aşk deneyimleri, ihtiyatlı eşcinsel ilişkileri –annesinin 1906'daki ölümünden sonra daha az tedbirliydi– edebiyatın hammaddesi olarak gelişti. Bu uğraşların hepsi, *Kayıp Zaman*'da somutlaşan modernist bir tarz haline geldi. Başlık eserin baskın temasını belirtir: hayat kaybettiğimiz bir geçmişin arayışıdır. Hatırladığımızda yeniden ele geçiririz; hatırlarız ama istediğimizden dolayı değil, bazı ışıldayan, somut deneyimler bizi buna zorlar: Proust'un anlatıcısı, ayaklarının altındaki düzensiz kaldırım taşlarını, dudaklarında kolalı peçeteleri hissettiğinde ve hepsinden daha fazla çayına batırılmış Madeleine bisküvisinin unutamadığı tadını aldığında görünür oluyordu.

Romanında bellek inkâr edilemez olduğunda bol miktarda kalıp metin parçaları vardı. Ama aynı zamanda bir anaplanı da izliyordu. Anlatıcı, sosyeteye karışarak, aşkın şüpheli zevklerini tadarak, sanatçılar ile dostluk kurmaya çalışarak, Venedik gibi heyecan verici yerlere seyahat edip zihnini ve zevklerini geliştirerek yaşama dahil olurken, bir yandan da her zaman hakkında çok az şey duyduğumuz bir edebi kariyere başlamak üzeredir. Son bölüm, *Yakalanan Zaman*'da, uzun bir yaşam tarihi, mizahla, zihnin yapıp yapmadıklarına yapılan harika gezintilerle, cinsel ilişkilerin röntgenci gözlemi ve çevredeki eşcinselliğin yaygınlığını keşfetmenin şaşkınlığıyla, bir hayli beyhudelik ve hayal kırıklığıyla tamamlanır. Anlatıcı, sanatoryumda birkaç yıl geçirdikten sonra, kadınlı erkekli kendisi gibi yaşlı, beyaz saçlı arkadaşlarının ve tanıdıklarının bulunduğu şık bir partiye katılmak için Paris'e döner.

Ama Marcel mesleğini bulur: dünyasının portresini kendisini tasvir ederek çizer; zaman içinde yolculuk yapan yaşlı bir adam ola-

rak sanatçının portresi. Herkes sanatçı olacak diye bir şey yok, nadir bir varlıktır o, ne kadar geç olursa olsun birtakım içsel zorlamalarla kendi büyütür sanatçılığı. Anlatıcı seçilenlerden biridir: Marcel mükemmel bir roman yazacaktır; okurun okuduğu roman anlatıcının yazdığı romandır. Hayatının dersini almıştır: kayıp gerçeği aramak çok fazla, hatta fahiş fiyata mâl olsa da buna değecektir. Sanat tek başına gönüldeki tutukluklara köprü olabilir. "Gerçek yaşam, sonunda keşfedilen ve aydınlanan hayat; gerçekten yaşanan tek hayat sanatçının hayatıdır." Sadece sanat kayıtsız, acımasız zamanın yıkımının üstesinden gelebilir. Modernist kurmacada bu gibi anlar vardır, Romantiklerin yüceltilen sanatıyla aralarındaki gizli bağlar yüzeye yükseldiğinde ortaya çıkar.

Burada *Deniz Feneri*'nde Virginia Woolf'un da uzun zamandır ertelenen eylemi memnun edici bir amaçla sonlandırdığını hatırlamak gerekir. Tamamlanması gereken görev önemli ölçüde bir sanat eseridir. Roman Ramsay'lerin Hebride'deki yazlık evinde başlar. Bunu takriben kısa, neredeyse rastgele üçüncü bölüme bir köprü oluşturan "Zaman Geçer" başlığıyla, on sene sonrasında ilk başlangıçtaki gibi Ramsay'lerin evindeyizdir. Konuklar geçen zamanın ve Büyük Savaş'ın sonrasında hayatta olanların tümüdür. Yokluğu en bariz olan, Mrs. Ramsay'dir ve bize aniden öldüğü üstünkörü bildirilir. Bir on yıl önce başladığı resmi bitiremeyen aile dostu Lily Briscoe, şövalesini yeniden ortaya çıkararak bu sorunu çözmeye çalışır. Lily Briscoe on yıl önce gözünden kaçan fırça darbesini bulur: "Ani bir canlılıkla, sanki onu bir an çok net görmüş gibi, oraya, tam ortaya bir çizgi çekti. Olmuştu; bitmişti. Evet, diye düşündü büyük bir yorgunlukla fırçasını bırakırken, sonunda görmek istediğimi gördüm." Proust ve Woolf, farklı ölçekte olsa da, benzer etkiyle ortakmışlar gibi yazabilirlerdi.

Onlar daha iddialı bir sahnede de ortaktılar; Lily Briscoe da buna dahildi. *Kayıp Zaman*'da Proust'un ölümünden biraz önce yayımlanan *Sodom ve Gomora*'da "Gönül Tutuklukları" adlı kısa, unutulmaz bir pasaj vardır. Bu, Marcel'in başyapıtında başlık olarak kullanmak için düşündüğü bir cümleydi. Belki de bu cümle başlık olmalıydı, çünkü

hayatın cilveleriyle ilgili Proust'un en kırıcı ve en dayanılmaz sonuçlarını özetliyordu: dayanıklılık ve muhakemesine en çok ihtiyaç duyulduğunda insan kalbi başarısız olur. Hayat kesinlikle birçok şeydir ama bariz bir şekilde geniş bir dizi hatalar, uyumsuzluklar, gerçekliğe ayak uyduramayan duygular, duygulara yansımayan tecrübelerden oluşur. Deneyleri yanlış idrak ederiz, herkes yanlış idrak eder. Proust "Tutukluklar"ın açılışında (biraz sıkıcı bir şekilde), her cümlesinde Fransızcayı hırpalayan, yabancı uyruklu, geveze bir otel yöneticisini anlatır. Bu kişi, daha geniş insan başarısızlıklarının tipik, küçük bir örneğidir.

Ama Proust böyle şeylerle çok zaman harcamıyordu. Aksine, çok yaygın olduğu konusunda ısrar ettiklerini tasvir ediyordu; bizler çok erken ya da çok geç ve sıkça da yanlış kişiyi severiz; yakından tanıdıklarımız hakkında öğrendiklerimiz hemen hemen hiçbir zaman ilk ya da hatta ikinci izlenimlerimizle uyuşmaz. Aşk nefrete veya kayıtsızlığa dönüşür ya da rotasını terse döndürür ama mantıksal bir nedenden dolayı yapmaz bunu: Daha önce de ifade ettiğim gibi, gönül muvaffak olamaz. Kısaca gönlün tutuklukları vardır. Bu nedenle hayat, bildiğimizi zannettiklerimizi sürekli bir gözden geçirme, düzeltme eylemidir; bir düş kırıklıkları okuludur. Sadece bir anne ya da büyükannenin yavrularına duyduğu saf sevgi gibi birkaç çok kıymetli ve çok az istisna vardır.

Proust'un "Gönül Tutuklukları"nda üzerinde durduğu konu önemlidir. Bir yıldan biraz daha fazla zaman önce anlatıcının sevgili büyükannesi öldüğünde, şefkatle yaşadığını düşündüğü bu kaybı tam olarak idrak etmediğini anlayacaktır. İyi bildiği bir tatil yerinde, Balbec'te güzel, genç bir kadın arayışı içindeyken hatıralar birdenbire darbe gibi gelir aklına: "Daha ilk gece, bir kalp yorgunluğu geçirdiğimden, ağrımı bastırmaya çalışarak, ayakkabılarımı çıkarmak üzere ağır ağır, temkinli bir şekilde eğildim. Ama henüz botumun ilk düğmesine dokunmuştum ki, bilinmez, ilahi bir varlık göğsüme doldu, hıçkırıklarla sarsılmaya başladım, gözümden oluk oluk yaş akıyordu."[37] Bir yıl önce onun ayakkabısını bağlayan "şefkatli, endi-

37 *Sodom ve Gomora*, çev. Roza Hakmen (YKY, 2008). (ed.n.)

şeli" büyükannesinin hatırasıydı ve şimdi ölümünden sonraki aylarda alelade, bencil ve anlamsız düşüncelerden sonra büyükannesinin son derece güçlü, spontane hatırasına yakalanmıştı. Ona yeniden ihtiyaç hissetmişti. "... saatler boyu beklesem de, büyükannem artık hiçbir zaman yanımda olmayacaktı; bu ihtiyacı yeni keşfetmemin sebebi, büyükannemi ilk kez bütün canlılığıyla, gerçekliğiyle, yüreğimi patlatırcasına şişirirken hissedip, nihayet ona kavuşup, kendisini temelli kaybettiğimi henüz anlamış olmamdı."[38]

Virginia Woolf da gönül tutukluklarını kendi tarzında işledi. Onun için de bu tutukluklar, zihnin yorulmak bilmez arkeologlarının gizli, davetsiz girdikleri alanları kazarak ortaya çıkardıkları yadigârlardır. Onun romanlarında erkekler ve kadınlar çoğunlukla aynı kişiyi tüm zaman boyunca, hatta aynı anda sever ve nefret ederler. Kadınların kadınlara âşık (Woolf'un zarif merakı) olduğu istisnai durumlar da olur. İyi evlilik kusurludur; Shakespeare'in üç asır önce söylediği gibi, aşkın rotası hiçbir zaman pürüzsüz değildir. Kısacası, belirsizlik herkesin yoldaşıdır. Âleme karşı Clarissa Dalloway'in tatmin edici bir evliliği var gibi görünür ama romanda adını taşıyan bir parti verdiğinde, daha önce kendisiyle evlenmek isteyen arkadaşı Peter Walsh aklına gelir; onun katı, duygusuz kocasından daha ilginç birisi olduğu hakkında derin düşüncelere dalar.

Geçmişlerinden parçaları zevk ve korkuyla hatırlayan bu gibi çiftler Woolf'un bütün kurgularında vardır. Daha önce de *Perde Arası*'nın kapanış sayfasından alıntı yapmıştım: "Yatmadan önce kavga etmeliydiler; kavga ettikten sonra kucaklaşacaklardı." Geleneksel roman da üçgenlerden vazgeçemedi ama onların istikrarsızlığını ve onları delirten uyuşmaz duyguların biraradalığını tanımak modern kurmacaya mahsus bir güçtü. Virginia Woolf'un bir romancı olarak zirveye ulaştığı dönemlerde Freud, Oedipus karmaşasının hemen hiçbir zaman apaçık bir deneyim olmadığı konusunda uyarıyordu.

Woolf'un *Deniz Feneri*'ndeki bir sayfa, Proust'un anlatıcının ölen büyükannesi için ağladığı bölüme çok benzer. Üçüncü bölümde Lily

38 *a.g.e.*

Briscoe, alıntıladığımız pasajda olduğu gibi, kapının dışında oturur ve bitmemiş resmiyle ilgili endişeleri vardır. Mrs. Ramsay düşüncelerinde uçuşmaktadır. "Teknenin yanında oturmakta olan öze, ondan, o grili kadından çıkarılmış olan öze ah Mrs. Ramsay diye seslendi içinden, sanki gittiği, gittikten sonra da geri geldiği için ona çıkışır gibiydi. Onu düşünmek çok güvenli bir şey gibi gelmişti." Ama aniden artık güvenli değildi. Lily Briscoe çok kızgındı, "(tam da artık Mrs. Ramsay için kederlenmeyeceğini düşündüğü anda böyle yeniden geri çağrılmanın yarattığı öfke. Kahvaltıda kahve fincanlarının arasında onu özlemiş miydi? Hiç özlememişti.)" Mrs. Ramsay diye bağırdı. "Acı arttı." Bütün bunlar ne anlama geliyordu? "'Mrs. Ramsay!' dedi yüksek sesle, 'Mrs. Ramsay!' Yanaklarından aşağı gözyaşları süzülüyordu." Bu benim için, radikal yirminci yüzyıl kurgusunun hakikaten en duygulandırıcı sayfaları arasında, modernist tarzda belleğin gücünün en gerçek, en parlak canlandırmasıdır. Bu, bir meslektaş selamlaşması, modernist bir devin diğerine dostça el sallaması gibidir.

KAFKA

Nasıl seçilirse seçilsin, Franz Kafka önemli romancıların bulunduğu her listeye dahildir. Ancak onu diğerlerinden ayrı tutarım, çünkü kendisine saf zevk veren tek şey olan edebiyat hariç, modernizm dahil hiçbir amacı hedeflemediğinden, modernist yazarlar arasındaki yeri sarsılmaz olmakla birlikte eşsizdir de. "Edebiyat hariç hiçbir şey," diye itiraf etmiştir not defterine, "bana bir daha haz veremeyecek". Kısaca, onun kazara bir modernist olduğu söylenebilir, çünkü hiçbir mazerete, açıklamaya gerek duymaksızın mecbur kaldığı için yazmış ve bu süreçte kurguda gelenekselleşmiş, basmakalıp yöntemleri çökertmiştir.

Romanlarının hayatta kalma macerası iyi bilinir. Kafka, şöhretini yaşayamamıştı. 1924 yılında henüz kırk bir yaşına basmadan tüberkülozdan öldüğünde, memleketi Prag'da, birkaç tuhaf ve epeyce takdir edilen öykü ve öldüğü yıl basılan ve dört öyküden oluşan *Açlık Sanatçısı* ile biliniyordu. Ardında, hepsini yakması için arkadaşı Max Brod'a bıraktığı talimatlar eşliğinde yüzlerce sayfalık not, taslak,

aforizma, büyük ölçüde tamamlanmış üç roman bırakmıştı. Gelecek nesiller için neyse ki, kederli derin düşüncelerin ardından Brod, bu talimatı reddetmeye, bu kusursuz romanları ve derin tereddütleri anlatan eserleri dünyaya sunmaya karar vermişti.

Brod'un dindar bir saygıyla yayına hazırladığı Kafka'nın iki eseri *Dava* (1925) ve *Şato* (1926), eleştirmenlerin gözlerini kamaştırarak en üst mertebeden takdirine mazhar olmuştu: "son yılların en esrarengiz ve güçlü eseri", "gerçeğin sadık hikâyecisi", "Alman dilinin gizli üstadı ve kralı". Hiç kuşkusuz bu iki roman –daha çok *Amerika* adıyla bilinen bir üçüncü romanı daha vardır, o düzeyde olmasa da yine ilginç bir eserdir–, büyüleyici oluşlarıyla birer başyapıttır. Ancak Kafka'nın gizli ustalığının ve edebi ayrıcalığının doğası, kalıcı bir tartışmayı beraberinde getirdi: Kafka, diğer modern roman yazarlarına kıyasla daha derinden tahlil edildi, edilmeye de devam ediliyor ve on yıllar süren tartışmalardan sonra, hâlâ yirminci yüzyılın en iflah olmaz tartışmalı romancısıdır.

Ölümünden sonra yayımlanan romanlarının üslubu tartışmaya açıktır. Hiciv midir bunlar? Peki, Kafka neyi hicvediyordu; devletin otoritesini mi, sermayenin bürokrasisini mi, yoksa adalet sistemini mi? O, şüphesiz, yaşadıkları ikilem ve felaketlerin acısını çeken karakterlerine uzaktan bakan gözlemciliğiyle, keskin zekâlı bir hicivciydi. Fakat onun hicivlerinin hedefi, birtakım kurumlardan çok daha geniş kapsamlıdır; tüm insanlığı kapsar. Öyleyse, çözümsüz açmazları olan esaslı bir nihilist miydi peki? Cevabı ne olursa olsun, metinleri yeterince etkilidir, sade aktarımı nükteli anlatımıyla vurgulanır ve bunu dinleyicileri de keyifle teslim etmiştir: Kafka müsveddelerini okurken, dinleyenler içtenlikle gülerdi. Belki de etnik bir kendinden-nefretin kurbanıydı; basılı metinlerinde "Yahudi"den bahsetmemekle, ait olduğu ırkın baskın geçmişinden kaçıyordu. Genç Siyonist harekete ve Prag'ı ziyaret eden Yidiş tiyatro grubuna olan samimi ilgisi tam tersini ifade eder. Kaçınılmaz olarak postmodern okurlar özellikle yazılarının sadece yazmakla alakalı kısmını tartışıyor, böylece münasip bir biçimde (ve absürtçe) eserinin içeriğini görmezden geliyorlar.

Çok daha sofu ve popüler olan yorumcular, Kafka'nın romanlarının, Tanrı arayışındaki insanlığın ahvalini anlatan dinî kıssalar olduğunu iddia ederek işi büyüttüler. *Dava*'nın "kahramanı", talihsiz Joseph K., hiçbir zaman açıklanmayan belirsiz bir suçla itham edilmiş, bir dizi engelle boğuşmuş, sonunda "bir köpek gibi" infaz edilmişti. Joseph K.'nın ve Kafka'nın diğer anakarakterlerinin ürkünç deneyimleri, dolaylı da olsa, ilahi adalet ile sıradan insanların kavrayışı arasındaki aşılmaz uçuruma göndermeler olabilir. Arkadaşının eserlerini böyle dinî bir perspektifin güdümünde yorumlayan Brod, bu eserleri dünyevi metinler olarak kavrama çabalarını öfkeli bir dille reddetti. Tanrı ile insan arasında aşılması imkânsız bir dipsiz uçurum olduğunu söyleyen Yahudi bir Pascal gibi, Brod'un Kafka'sı da insanın günahkârlığı ve aczi karşısında dehşete kapılıyordu. Kafka'nın teolojik okumalarına sıkı sıkıya bağlı olarak onu Nazizm'in ve Holokost'un peygamberi olarak görmekte ısrar eden daha melodramlı yorumlar da vardır.

Karşılaştırıldığında, Kafka'nın okurları arasındaki seküler azınlık için öyle çarpıcı değil son derece makul yorumlar söz konusudur. Aslında, Kafka'nın hikâyelerinde ve romanlarında inşa ettiği dünyalar sertlik ve acımasızlık bakımından rahatsız edici olmasına rağmen hiçbir doğaüstü boyuta sahip değildir. Dahası, Kafka'nın kurgusu kutsallığın kabul gören çağrışımlarının mest edici heyecanından yoksundur. Kafka'nın kusursuzluğu üzerine yazanlar için, onun tarzı her zaman pürüzsüz ve titizdir. En meşhur hikâyelerinden bazıları, aslında korkunç ayrıntıları merkeze almıştı; "Dönüşüm"de anakarakter büyük bir böcek olarak uyanırken, "Ceza Sömürgesi"nin kahramanı, bir suçlunun suçlarını vücuduna keskin iğnelerle kazıyarak sonunda ölümüne yol açan bir makineydi. Kafka yarattığı ürkütücü durumlardan ve lanetlenmiş karakterlerden kaygılanmış görünmez; önceden de belirttiğim gibi, deneyimli bir muhabirin objektifliğiyle yazar.

Kafka'nın çalışmaları rahatsız edici imgelerle kaplıdır. O çabuk sarsılan birisi değildir. Ama garip bir şekilde, büyük oranda modernizmin hammaddelerinden biri olan daha derin bir duygusal

gerçekliğe ulaşmak için çukur kazmak, büyük ölçüde yok gibidir, hatta hatta kesin surette yazılarından çıkarılmış gibi görünür. Franz Kafka'nın kahramanları, karşı konulamaz güçler tarafından kontrol edilen kuklalardan ibarettir. İtiraz edebilir veya değiştirilemez olanı değiştirmeyi deneyebilirler ama varsa da çok az manevi hayatları vardır. Doğrusu, Kafka ne zaman zihin bilimi üzerine yorum yapma şansı elde etse küçümsediğini belli ederdi. "Manevi dünya dış dünya gibi gözlenemez," diye yazar defterlerinden birinde. Bu sürekli tekrarladığı bir argümandır. Yaşadığı odanın bilgisine, içinde barındığı akıldan daha çok hâkim olduğunu belirtir. "Manevi dünya tanımlanamaz, sadece yaşanabilir," diye ekler. Başka bir özlü aforizmada bunu dobra dobra ortaya koyar: "Psikoloji sabırsızlıktır." Bu yorum, okur Kafka'nın ciddi bir suçlama yaptığını keşfedene kadar oldukça masum görünür ama aslında Kafka'ya göre sabırsızlık en büyük, belki de dünyadaki tek günahtır. Gene şöyle yazar: "Psikologlar işi zevk edinemez." Bu karalamalar sırasında iki kere bu kısa (sabırsız?) gözlemi yapar: "Son kez, psikoloji!"

* * *

Kafka'nın manevi dünyası hakkında söyleyeceklerimiz bu kadarla sınırlı değil. En azından bir kere, kritik bir anda babasına yazdığı o şanlı mektubunda, psikoloji üzerine sağlam bir kavrayış gösterdi. Bu mektup, ihtiyacı olduğunda kendisinin ve diğerlerinin güdülerini kurnazca kullanabildiğini sergiler. 10.000 kelimelik iddianamesini –bunun tamamının ezberden okunması birkaç psikanaliz seansına denk gelebilir– 1919'un Kasım'ında, gençliğini ardında bıraktığı 36 yaşında yazdı. Mektubu postalamadı, ama paradoksal bir şekilde, sadece ayrıntılı yaşamöyküsel detaylar içerdiğinden dolayı, Kafka öğrencileri, genelde tek bir açıklayıcı kanıttan yola çıkarak çağın en önemli yazarlarından birini açıklamanın saflık olarak görüleceği endişesiyle mektuptan kaçındılar. Kaçınmaları hataydı, mektup Kafka'nın giriştiği en bilgilendirici özyaşamöyküsel beyan ve eserlerini yorumlamada eşsiz bir kanıttı. Edgar Allan Poe'nun çalıntı mektubu gibi, Kafka'nın babasına uzun mektubu da tamamen apaçık oluşuyla paha

biçilemez bir bilgi kaynağıdır. Derinlere nüfuz eden yargılarının "Son kez, psikoloji!" açıklamasıyla bağdaşması imkânsızdır.

Mektubu yazmasına yol açan görünürdeki dürtü –görünürdeki, çünkü daha derin nedeni intikamdır–, babasının ona son zamanlarda sorduğu bir soruya cevaptı: Neden o, oğlu Franz, kendisinden korkuyordu? Franz, korkusunun ardındaki sağlam ve sarsıcı olayları sıralayarak cevabı en iyi yaptığı şekilde verdi. Hermann Kafka yemek sofrasındaki evcil tiranın cisimleşmesiydi. "Rahat sandalyenden," diye özetledi oğlu, "dünyayı yönetiyorsun." Çocuklarını ezer, Franz'ı, hayatta kalan en büyük oğlu ve favori kurbanının görünümünü, çalışmalarını, karakterini hor görür, Franz'ın arkadaşlarını daha tanışmadan en hödük dilde aşağılar; ısrarla çıt çıkmasın ister; onların hepsini kemeriyle döveceği konusunda gözdağı verir. Onları hiçbir zaman övmez.

Kafka, babasına karşı dehşete düşmüş tutumunun, ki zamanla huy haline gelmişti, mantığa dayanmayan emirler vermekten zevk alan, çekilmez, kendinden memnun, alaycı ebeveyn karşısındaki bir çocuğun içinde uyanan hummalı kaygıdan kaynaklandığını fark etti. Hermann Kafka'nın hiçbir zaman çocuklarını kırbaçlama tehdidini gerçekleştirmeyeceğini biliyordu ve aslında öyle fiziksel şiddet uygulayacak biri değildi. Bu sebeple Kafka, devam eden huzursuzluğundan dolayı kendini suçlamadan edemiyordu. Ama babasının onu kendisine ve başkalarına karşı güvensiz olacak şekilde yetiştirdiğine emindi. Hermann Kafka'nın, oğlunun evhamlı, kararsız ve kendinden nefret eder olmasının tek sorumlusu olmadığı doğru olabilir. Ama sonradan Franz Kafka'ya dönüşen insan müsveddesinin oluşumundaki payı aşırı derecede büyüktür. Kafka'nın bazı öğrencilerinin rahatsız edici baba-oğul ilişkisini neden ödipal mücadeleye bağladığı anlaşılır bir şeydir. Ama bu garip bir şekilde budanmış, tamamlanmamış bir üçgendir çünkü Kafka yemek masası karşılaşmalarında kocasına sürekli sadık olan o muhteşem müzakereci annesinden neredeyse hiç bahsetmez.

Bu eğitim anlatısının nevroza dönüşmesini okumak, özellikle Kafka bunu en makul şekilde böyle ifade ettiğinden, Thomas Mann'ın

rastgele yorumunun içgörülü olduğunu kabul etmek demektir: Kafka bütün hayatı boyunca aynı hikâyeyi, yani özyaşamöyküsünü yazmıştır. Babasına yazdıklarında açmaya çalıştığı şey, kurmacalarında tekrar tekrar başvurduğu, o hayatın her yana sinmiş olan örüntüsüydü: Kaprisli otoriteyle baş edemeyen, korkmuş, savunmasız çocuk, kaygılarını devasa bir ekrana yansıtır; babasını tehditkâr, görünmez ve hırçın güçler kümesine dönüştürür. Kafka'nın aforizmaları içinde, tekrar tekrar yeni görüntülerle tecrübe edilen temel deneyimini aydınlatan kısa bir giriş vardır: "*Ich habe niemals die Regel erfahren*": "Kural bana hiç söylenmedi". Ailesinde öğrenmediği ve öğrenmeye can attığı kurallar: neyin mubah veya neyin yasak, kabul edilebilir veya kabul edilemez olduğuydu. Masa başında oturup havlayan bu canavar gerçekten de onu seviyor olabilir miydi? Bildiğimiz üzere, Kafka kararsız, işkence çeken genç bir adamken, her ikisi de genç iki kadınla (birisiyle iki kez) nişanlanmıştı, oysa evliliğe hiç uygun değildi, daha önce de dile getirdiğim gibi, ancak edebiyatta huzur bulan biriydi o. Böylece babasının acınası gücünü muazzam büyüklükte, temel otoriteler, Joseph K.'yı muhtemelen hayalî bir suçla suçlayan sarsılmaz kurumlar yaratarak büyütüp bunların ardına gizlemişti. Bu kurumlar, K.'nın (*Şato*'nun anakahramanı) onlara erişimini önlemek için, sisin ve alt kademedeki çalışanların ardında gizlenmişti; insanları bir haşarata ve Kafka'nın tüm o dehşet meclisine dönüştürebilen kurumlardı bunlar.

Yazması, her ne kadar sevilse de, Kafka'yı kendinden kurtarmaya yetecek kadar güçlü değildi. Virginia Woolf'u ebeveynlerinin ansızın beliren gölgelerinden arındırdığı gibi, Kafka'yı babasının aklına soktuğu kederden kurtaramadı. Sadece hikâyeyi bir kez daha anlatmaya zorlanıyordu, ek olarak kendini açığa vuran izleri saklamada sıradışı bir yetisi vardı. Tekrarlama takıntısı Kafka'yı ele geçirdi. Sarsıcı yetenekleri de eklendiğinde öyle eserler ortaya koydu ki bunlar Kafka'yı önde gelen modern yazarlar listesine yerleştirdi. 1914'ün Ağustosu'nda, nefret ettiği savaş çıktığında, şiddetle aşkını ilan etti: "Benim hayalî, manevi hayatı betimlemedeki yeteneğim her şeyi önemsiz hale getirdi." O sevilmeyen musibetin, psikolojinin, onun o

rüyamsı manevi hayatını betimlemeye yardımcı olmak için bilincine çıktığı anlar vardı.

Bu açıdan bakınca, Kafka'nın Freud'la diyalog halinde olduğunu düşünebiliriz. Freud'un Kafka okuduğuna dair herhangi bir bulgu yok, ancak Brod'un ısrarına dayanarak Kafka'nın Freud okuduğuna dair yeterli kanıt var. Freud'un insan-hayvan üzerine hükmü yalındı. Çatışma her çocuğun gelişimsel geçmişinin içine sağlamca inşa edilmişti. İlkeli karamsar Freud, psikanalizin bazı bağımlılıkları hafifletebileceğine, ussallığın alanını genişletebileceğine inanıyordu. Freud o ünlü "İd'in olduğu yerde ego da olur" lafını güvenle yazmıştı. Kafka, bu inatçı gerçekçiliği çok insancıl bir kendini kandırmanın başka biçimi olarak algılamış olabilir. Huzursuz edici bir şekilde nihilist umutsuzluğa yakınlık duymasıyla, kötü karakter olacak hayatın kendisini gördü. Kafka'nın sabit umutsuzluğuyla diğer modernist yazarların tutumu arasındaki çatışma bundan daha büyük olamazdı. *Ulysses*'deki son sözcüğü hatırlıyorum, Joyce'un Molly Bloom'a seslendirdiği, dildeki en olumlu kelimeyi: "Evet". Oysa Kafka'nın bütün biçimlerde son sözü "Hayır"dı.

ŞAİRLERİN ŞAİRİ

1

1948'de, T. S. Eliot Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandı. Bu ödül, bir onur nişanı ve seçici kurul tarafından modernizmin keşfiydi. Bir yarım yüzyıl boyunca –ilk edebiyat ödülü 1901 yılında verilmişti– kurul üyeleri yanılma payı olmaksızın zevklerinin köhneliğini göstermişlerdi. Eliot'tan önce ödüle hak kazanan şairlerin neredeyse hepsi, 1923'te ödülü alan Yeats haricinde, unutuldu. Bu sayfalarda yakından temas kurmak için seçtiğim yazarların hiçbiri Nobel ödülü almamıştır.[39] 1948'deki edebiyat ödülü, Eliot'ın yirmi altı yıl önce

39 Kafka 1924 yılında öldüğü zaman çalışmalarının neredeyse tamamı yayımlanmamıştı. Ama bu kitapta öne çıkan diğer romancılar son derece seçkin adaylardı: Sonuçta, James 1916'ya kadar, Proust 1922'ye kadar, Woolf ve Joyce 1941'e kadar yaşadı.



T. S. Eliot, Faber & Faber yayınevinde, çalışma masasında.

zor ve tutarlı bir şekilde aykırı beş şiirinden oluşan *Çorak Ülke*'yle kurulan uluslararası şöhretini onaylama cesaretini göstermiştir.

Eliot 1922'de artık bilinmeyen biri değildi. Önceki iki şiir kitabı, *Prufrock ve Diğer Gözlemler* (1917) ve *Şiirler* (1920), genel olarak kısa ve öz, ezici bir şekilde karamsar ve cesurca deneyseldir ve şiir okurları arasında yankı bulmuştur. İnanç yitimini yansıtan, tuhaf, tehditkâr mısralarının bazıları bağımsız olarak dolaşıma girmiştir.

> Kocamaktayım... Kocamaktayım...
> Paçaları kıvrık pantolonlarla dolaşacağım.
>
> Saçımı arkadan mı ayırayım? Bir şeftali yesem mi acaba?
> Ayağımda beyaz flanel pantolon, dolaşacağım kıyıda.
> Birbirine şarkı söylüyordu denizkızları orada.
>
> Sanmam ki bana şarkı söylesinler.[40]

40 T. S. Eliot, *Çorak Ülke, Dört Quartet ve Başka Şiirler*, çev. Suphi Aytimur, (Adam Yayınları). (ed.n.)

Erken ve geç zamanlarında, Eliot iyimserliğin kapanına yakalanmadı. Denizkızları ona şarkılar söylemedi. Fakat öncekilerden daha iyimser olmayan *Çorak Ülke*, Eliot'ı uluslararası bir edebiyat figürü haline getirdi.

2

Bitmek bilmeyen ölenler listeleriyle Dünya Savaşı'nın korkunçluğu, *Çorak Ülke*'de bol miktarda bahşedildiği gibi, şayet umutsuzluk için yeterli değildiyse de, Eliot daha gençlik döneminden, içinde büyüdüğü katı burjuva kültürüne karşı tutumunda aykırı bir duruş geliştirmişti. Bu kültürün duygusuz, ilgisiz ve gerçek şiire kesinlikle düşman olduğuna karar verdi, dolayısıyla en haşin hicvi hak ediyordu – bu yargılarla, farkında olmaksızın modernist reddin saflarına katılmıştı Eliot. Ticari sebeplerle bazılarının Missouri'ye göçtüğü, Boston'daki Üniteryen Kilisesi'ne mensup, müreffeh ve mütedeyyin bir ailenin bir ferdi olarak 1888 yılında St. Louis'de doğdu, erken yaşlarda kendisini –onun gözde betimlemesinden ödünç alırsak– "yabancı bir yerli" olarak görmeye başladı. Okul yıllarında şair olmak istiyordu, fakat kimi örnek alacaktı kendisine? "İhtiyacım olan, bana kendi sesimi kullanmayı öğretecek şiir İngilizcede yok, sadece Fransızcada var," demişti yıllar sonra. Amerikalı sığınmacıların erişebildiği şiirlerin esin vermediğini ve onu hiç memnun etmediğini söylüyordu: "1909 ve 1910 yılları genç şairlerin hayal kurması için elverişsiz durgunluktaydı." Geçmişi eleştirel bir biçimde deşmek için seçtiği yıllar onun için manidardı – Eliot, huzursuz ve azimli lisans yıllarını çaresizce şiirsel bir öncü arama peşinde geçirdiği Harvard'dan henüz mezun olmuştu.

1909'a gelindiğinde, kendi kurtuluşu için ilk adımlarını atmaya başlamıştı; bir önceki yılın sonlarına doğru, yayımlanışından on sene sonra, Arthur Symons'ın aydınlatıcı polemiği *Edebiyatta Sembolist Akım*'a rastladı ve bu makaleden asla unutamayacağı dersler çıkardı. Symons'ın kitapçığı, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé gibi Fransız modernist şairlere övgülerden ibaretti. Bu *edebiyatçılar* Amerikalı ve İngiliz emsallerinin yayınlarında rastlanmayacak dizeler yazıyordu:

serbest vezinde denemeler, ideal dünyayı resmetme teşebbüsleri, denenmemiş yollarla üstü kapalı imalarda bulunmak, müstehcen aşk mısraları, hislerle ayrımsanan fikirler: Kısacası, şairin içsel dünyasını keşfetmesini sağlayan ve öznelliğini geliştiren otantik yollar, daha önce de vurguladığım gibi, modernizmin olmazsa olmazlarıdır. Orijinalliklerinin de şaşırtıcı olduğu apaçık ortadadır. Hepsinden önemlisi, Symons'ın Eliot'ı pek de meşhur olmayan sembolist şair Jules Laforgue ile tanıştırmasıydı; bu şairin duygusal açıdan cüretkâr ve iğneleyici zekâsı Eliot'a kendisinin olası bir versiyonu gibi gelmişti – olmak için can attığı kişiydi bu.

Laforgue, 1887 yılında tüberkülozdan öldüğünde ardında az ama etkileyici eserler bırakmıştı. Laforgue'un şiirlerindeki kadınlar Manet'nin eserindeki Olympia gibiydi, yani gelenekselleşmiş bir tanrıça yahut efsanevi kadın kahramanlar değil de, köşeli çeneleri, arsız vücutları ve cüretkâr görünüşleriyle Parisli sıradan insanlardı. Avcı Diana gibi geçmişteki kadınlara samimiyetle âşık olabiliriz, diye yazıyordu Laforgue, fakat "tek başlarına bizi hıçkıra hıçkıra ağlatan, iç organlarımızın en ücra köşelerine kadar etkileyen, emekçi kadınların yahut genç salon kadınlarının gerçekten arzulanmasını" öneriyordu. Gerçek bir deneyimi yakaladıktan sonra onu kapsamak için eski ve yeni tekniklerden faydalanıyordu; zekice terimlerle serbest vezni parlak bir biçimde şekillendiriyor, inanca saygısız sözleri İsa ve Meryem'e yakıştırıyor, hayat kadınlarına aşkını ilan ediyor, hayata alaycı yaklaşıyordu, ölüme hasretini ise zar zor saklayabiliyordu. "Kiliseye gitmem" diyordu son şiirinde. "Ben Analizin Lordlar Kamarası başkanıyım." Bu, Laforgue'un müridi olduğu iki Alman filozofun, Schopenhauer ve Eduard von Hartmann'ın saldırgan karamsarlığının tercüme edilerek kalıcı bir şiirde vücut bulması için muhteşem bir tutumdu.

Laforgue fikirlerinin ikircikli görülebileceğinin farkındaydı. 1883 yılında kız kardeşlerinden birisine, "Doğru, hayat hoyrat, ama heyhat, söz konusu şiir olduğunda izin verin her şeyi, her şeyi diyelim (bilhassa, dizelerimize nüktedan bir melankoli veren yaşamın murdarlığı hakkında), ancak bunu incelikli bir şekilde yapalım" diye yazmıştı. Laforgue'un nüktedan melankolisine, İngiliz edebiyatındaki

şiire yabancılığına, argo ve felsefenin, içtenlik ve zarafetin münasip bir şekilde bir araya gelişine Eliot hevesle karşılık vermişti. İşte Laforgue'un son iyi şiirlerinden "Solo de Lune"den bir dörtlük, ters giden bir aşk macerasına ağıt:

İki çılgın gibi sevdik birbirimizi,
Lafını etmeden ayrıldık,
Kasvet sürgün kıldı beni,
Ve bu kasvet her taraftan geliyor bana. Ah ne yaparsın.

Nüfuz edici ve samimi, Eliot'ın takip edeceği bir modeldi bu.

Eliot borçlu olduğu kişileri saklamadı. Bu onun, karakteri J. Alfred Prufock'un adını verdiği ilk şiir kitabında, "Conversation Galante" –Fransızca başlığa dikkat– olarak isimlendirdiği bölümün giriş kıtasında aşikâr bir biçimde görünür:

Gözlemliyorum: "Bizim duygusal arkadaşımız aydır!
Ya da muhtemelen (itiraf edeyim, fantastik)
Prester John'un balonu da olabilir
Ya da salınıp duran eski eskimiş sokak lambasıdır
Zavallı gezginlerin sıkıntılarını aydınlatan."
Kadın dedi ki, "Nasıl da saptın mevzudan!"

Laforgue'a bundan daha doğrudan övgü yapılamazdı. Doğa ve insanlığa duyduğu hoşnutsuzluk, "incelikli bir şekilde" dile getirilse bile, Eliot için bir model oluşturacaktı. Kendi sesini bulan Eliot, kendine has hicivlerini Laforgue'dan daha çok insana duyurabilmiş ve bir yazar olarak kendini bulduğunda da terk etmişti. İlk hedefleri arasında, Boston geleneğinden kendi soylu sınıfı, bekar teyzesi, kuzenleri Nancy ve Harriet, alaycı bir biçimde kendisiyle aralarına mesafe koymak istediği burjuva yol göstericilerin, *Boston Evening Transcript*'in sadık okuyucuları vardı. Diğer hedefi ise, Nazilerin Orta Avrupa'daki saltanatının on iki yılından sonra, Eliot hayranlarının açıklamakta zorluk çektiği ya da örtbas ettiği üzere, Yahudilerdi, yahut bazı Yahudilerdi.

Bir zamanlar Rialto'da,
Fareler balyaların altında,
yahudiler yapıların altında
Kürklerin içinde para.

"yahudi"nin küçük harfle başlaması tipografik bir hata[41] değildi. Eliot gençken de, yaşlıyken de birçok şeyi hor görmüştü, sadece yahudileri –daha doğrusu, Yahudileri– değil.

* * *

Eliot, *Çorak Ülke*'yle, yeni elde ettiği tekniğini, içinde yaşadığı vasat zamanlardan günbegün yer eden yabancılaşma hissiyle birleştirerek, hayret uyandıran bir yetkinliğe ulaştırmıştır. Eliot, şiirlerinin ilk taslaklarını yakın arkadaşı ve olmazsa olmaz menajeri olan şair, çevirmen, sürgün ve faşist Pound'a göstermiştir ve Pound *Çorak Ülke*'nin elyazmalarını kökten düzenlemiş, acımasızca kısaltmış ve Eliot'ı tavsiyelerine kulak verme konusunda çoğu zaman ikna etmiştir. Ama Eliot'ın kendisi olağanüstü bir kulağa sahiptir, okurun zihninde yer eden *doğru kelimeleri* bulma yeteneği vardır onda. *Çorak Ülke*, Eliot'ın dilsel gösterişçiliğinin tam bir antolojisidir. Şiiri kafiyeli ve serbest vezin tınlar, mısralar bazen uzun bazense kısadır, işçi kadınların yahut eğitimli bayların diksiyonuna sahip olabilir, Fransızca, Almanca, İtalyanca ya da halk İngilizcesi pasajlara yer verir, seçtiği kaynaklardan yaptığı alıntılar ya da atıflar da cabası. Bunların arasında Eliot'ın sevgiyle andığı, modernistlerin pirlerinden Baudelaire de vardır; "İkiyüzlü okur," der Eliot onu kullanarak, "benim benzerim, kardeşim!"

Çorak Ülke'nin retoriğini değerli bulanlar bile beş farklı bölümün altında yatan esas birliği keşfetmekte zorluk çekerler. O, soğuk, derin, akılda kalıcı ve rahatsız edici satırlar yerleştirdi: "Sana korkuyu göstereceğim bir avuç tozda", "Bu parçaları payanda yaptım

41 Eliot'ın "politik" modern-karşıtı modernizmi için aşağıda bkz. s. 431-435.

yıkıntılarıma,"[42] gibi dizeler, hele o "Ayların en zalimidir nisan" gibi sarsıcı giriş cümlesi. Şiire ezoterik kinayeler ve Doğu'ya özgü kelimeler (Eliot'ın okur için notlarında belirttiği üzere, şairin son sözleri "Şantih"i iki kez tekrar etmesi, Upanişad'dan Sanskritçe bir kutsamadır), ayrıca daha önce de belirttiğim gibi, kimin tarafından söylendiği belli olmayan Fransızca ve Almanca dizeler serpiştirilmiştir. *Çorak Ülke*'deki birdenbire karşımıza çıkan "ACELE EDELİM LÜTFEN VAKİT TAMAM" gibi bazı anlamsız eklentiler, yalnızca okurdaki kafa karışıklığını[43] alevlendirmek içindir. Çoğu kişi için şiir kısaca modernist bir kâbustur.

Bir kısım eleştirmen, kayıtsız bir tekziple anlayamadıklarını ifade etti. Fakat bazıları ise tam da şaşkınlık yaşamaları nedeniyle övdü. Eliot'ın uzunca bir dönem arkadaşı olan ve bağımsız yargılarıyla ona sahip çıkan romancı ve şair Conrad Aiken şiiri şöyle savunur: "Şiir başarılı oldu –hem de harika bir şekilde–, planlayarak değil tutarsızlığın erdemiyle; açıklamaların değil, muğlaklığın faziletiyle." Bu, gayet ustaca bir tefsir ve epey fikir veren bir analizdi.

Daha sonra bir avuç eleştirmen *Çorak Ülke*'deki parçaları daha büyük bir bütüne yerleştirdi. Geniş ölçüde Amerikan edebiyatı eleştirileriyle bilinen Burton Rascoe, şiiri muhteşem –ve gerçekten de tutarlı– bir çağdaş kültür suçlaması olarak betimledi; "savaşın ruhsal ve ekonomik sonuçlarına karşı yükselen teslimiyeti ya da evrensel çaresizliği, modern medeniyetin birbiriyle çelişen amaçlarını, felsefe ve bilimin içine düştüğü çıkmaz yolları ve hayati meşgalelere can ve mutluluk katan tüm büyük amaçların çöküşünü dile getirir. Hikmetli bir çaresizliktir bu." Belki de en derli toplu ve ikna edici okuma Northrop Fyre'dan gelmişti. Şiir "Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminde bir Avrupa, büyük ölçüde de Londra'nın görünümüydü, Eliot'ın 'cehennemî' vizyonunun da doruk noktasıydı." Fyre'ın "cehennemî"

42 *Çağdaş İngiliz Şiiri Antoloisi*, çev. Cevat Çapan (Adam Yay. 1985). *Çorak Ülke*'den tüm alıntılarda bu çeviriden faydalanılmıştır. (ed.n.)

43 İngiliz okurlar bu "Acele et, zamanı geldi" cümlesini özellikle şaşırtıcı bulmayabilirler, çünkü pub'a gelenleri kapanma saati geldi diye bu şekilde uyarırlar. Amerikalılar için ise belli bir aciliyeti iletir.

kelimesini seçmesi isabetlidir, zira Eliot içinde yaşadığı medeniyeti cehennem olarak tasvir etmektedir ve soğukkanlılıkla okurlarından bu cehennem betimlemesini neredeyse düzanlamda okumalarını ister. İyi niyetli okurları bile Eliot'ın şiirinde lanetlenmişliğe epey yer verdiğinde, fakat kurtuluştan pek bahsetmediğinde hemfikirdir. Yaratılışı kadar deneyim itibariyle de bir modernist olan Eliot'ın –ki bu nesnel unsur Frye'ın okumasını tamamlayan bir niteliğe sahiptir– modern dünyaya karşı duyduğu küçümseme, Büyük Savaş'tan önce dile getirilmiştir. Okurları *Çorak Ülke*'den hangi anlamı çıkarırsa çıkarsınlar, Eliot'ın edebi köktenciliği su götürmez. O, bir çırpıda kendisini modernist şairlerin şairi haline getirmiştir.

3

Eliot etkili bir şairdi ve aynı zamanda şiir hakkında etkili bir araştırmacıydı, uygulama kadar yorumlama da gündemindeydi. Zanaatını yorumlama görevini üstlenen modernistlerin sayısı son derece azdır. Eliot'ın en çok alıntı yapılan, bir program niteliğindeki açıklamaları, nispeten erken bir dönemde yazılmış, 1920 tarihli "Gelenek ve Bireysel Yeti"dir. "Tarih duygusu da, geçmişin geçmişliğinden başka, şimdiliğinin de kavranmasını gerektirir."[44] Onun tahayyülünde şiiri üzerinde çalışan şair, Homeros'tan, evet, kendisine kadar, şiirin tüm öncüllerini, çağdaşların panteonu olarak zihninde bir araya getiriyordu. İşte söz konusu yeni şair bu şanlı topluluğa okuyordu dizelerini, ve sadece onlara olan borcunu teslim etmek için de değil, aynı zamanda da, şayet yeterince güçlüyse, topluluğun birbiriyle ve yeni dahil olan olarak kendisiyle ilişkisini yeniden düzenlemek için.

Başka bir deyişle, Eliot için sadece geçmiş şimdiki zamanı şekillendirmiyor, aynı zamanda şimdiki zaman da geçmişi şekillendiriyordu. Başka bir yerde de ifade ettiği gibi, atalarının mirası üzerinde geçinmekte küçük düşürücü bir yan yoktu; "olgunlaşmamış şairler taklit eder," diye yazıyordu çokça bilinen bir metninde, "olgun şa-

44 T. S. Eliot, *Gelenek ve Bireysel Yeti, Denemeler*, çev. Akşit Göktürk (Afa Yayınları, 1987). (ed.n.)

irler aşırır; kötü şairler aldıklarını bozar, iyi şairler ise daha iyi hale dönüştürür, en kötü ihtimalle farklı bir biçime sokar". Diğer modernistlerden çok daha güçlü bir şekilde, Eliot edebi geçmişi hakkında kendisini rahat hissediyordu ve eserlerinde takdir ettiği atalarından –bilhassa Fransız Sembolistler ve İngiliz Metafizik Şairleri'nden– özgürce esinlenebiliyordu.

Aynı zamanda o, gerçek şairin kişilerüstülüğü üzerine de bir tez geliştirmişti. Tutarlı bir karşı-romantik olarak, günah çıkaran edebiyattan hazzetmiyordu. "Şiir, duyguların salıverilmesi değil, duygulardan kaçıştır, kendiliğin ifadesi değil, kendilikten kaçıştır," diyordu. Modern şairde gerekli bulduğu ve yalnızca birkaç şairin gerçekten kavradığını düşündüğü şey, "şairin tarihinde değil, şiirde hayat bulan 'önemli' duyguların ifadesi" idi. Eliot'ın hayalinde şair dünyasının üzerinde süzülüyor, her şeyi görüyor, her şeyi kullanıyordu ve tanımladığı ve anımsattığı duyguları paylaşmadan sesini ödünç veriyordu. Fakat en içgörülü eleştirmenlerin dile getirdiği üzere, bu yüce kayıtsızlık tekniği, ruhsal açıdan inandırıcı değildir ve Eliot'ın tüm işleri kapsamında savunulamaz. Özünde savunmacı manevraydı ve şaire en korkunç put kırıcı görüşleri dile getirmesine, ayrıca özellikle son derece itici metaforları –"Bir sıçan süzüldü otların arasından / Yapışkan karnını sürterek kıyıya"– kendini bilhassa dahil etmeden ortaya koymasına olanak veriyordu.

Eliot'ın bu itici dilden hoşlanıp hoşlanmadığı çok önemli değildi. Fakat modernizm öğrencileri için bu saf teknik bir mesele olmanın ötesindeydi. Şayet Eliot, tüm şairleri birbirine bağlamakta ve onların şiirleriyle ilişkilerini bağımsız ilişki olarak tarif etmekte haklıysa, benim öznelliğinde zafer kazanan ve –ancak kısmen– sosyal çevresiyle belirlenen modernist tanımına güçlü bir istisna olacaktır. Fakat tüm niteliklerine rağmen Eliot haklı değildi. Angaje olma ve hoşnutsuzluk duyguları tüm modernistler için can damarıydı, çoğu için kendi hususiyetleriyle ilgili memnuniyetsizliklerinden başka bir şeye tekabül etmese de. Buna karşın, 1927'de bir kez resmî olarak Anglo-Katolik inancını benimsedikten sonra, Eliot'ın bu kavramlara değinisi yazılarından kaybolmuştu. Sonrasında olanlarla ilerleyen sayfalarda ilgileneceğiz.

4

Bu yazarlar, romancılar ve şairler hep birlikte edebiyatta bir devrim gerçekleştirdiler. "Devrim" klişe bir kelime ama ayrı ayrı çalışarak ve birlikte yayılan etkileriyle başardıkları şeyi tanımlamak için aşağısı kurtarmaz. Sıradan düzyazı ve şiirler sanki bu ustalar hiçbir şey söylememiş gibi devam etti, ama avangard edebiyat bir yana, dikkatli okurlar için dünyaları ebediyen değiştirmişlerdi. Bu modernistler, mesleklerinin acil olarak ihtiyaç duyduğunu düşündükleri etki konusunda bilinçli, hatta bazen kendini fazla ortaya koyan bir tavır içindeydi. Özellikle Virginia Woolf ve T. S. Eliot, yazdıkları makaleler, dersler, tanıtımlar ve eleştiriler yığınında yazılarının gerekli olduğunu yayıyorlardı. Henry James de romanlarının New York baskıları (1907-19) için yazdığı kapsamlı ve derinlikli önsözlerde, her bir işinin üzerine akıllıca yorumlarda bulundu. Genç Proust modern İngiliz ve Fransız edebiyatının hevesli bir öğrencisi olmuş ve onlar hakkında yazmıştı, fakat son yıllarında eleştiri yazmaya hiç vakit ayırmamıştı. Gittikçe artan hastalığında, ölümle yarışıyor, mücadele ediyor ve emsalsiz şaheserini bitirmek konusunda büyük ölçüde başarılı oluyordu. James Joyce da kurgu yazmayı, yazmak üzerine yazmaya tercih etmişti ve 1939'da, ölümünden iki sene evvel *Finnegans Wake*'i yayımlamıştı; katıksız anlaşılmazlığıyla eser diğer modernistleri geride bırakır, elbette kendi *Ulysses*'ini de.

Ulysses gibi, Joyce'un son romanı da sadece bir günü ve geceyi konu alıyordu, *Ulysses* gibi, Dublin'de geçiyordu ve yine *Ulysses*'te olduğu gibi, bir kadının monoloğuyla sonlanıyordu. Fakat *Finnegans Wake*, Joyce'un mütemadiyen iddia ettiği gibi, gündüz hakkında yazılan *Ulysses*'le kıyaslanabilir ya da onu tamamlayan bir eser değildi. Bu kitap geceyi konu alıyordu. Gerçekten bütününde, okuru sihirli formülasyonlar içinde irili ufaklı gerçeklerle karşı karşıya getiren bir rüya atmosferine sahipti. Bu yüzden, karakterlerin eylemleri, karakterlerin düşünceli hallerinden ve yazarın kelime oyunlu anlatısından daha önemsizdi. Bir hancı olan Humphrey Chimpden Earwicker, onun eşi Anna Livia Plurabelle ve üç çocuğu dedikodu yapıyorlardı, fakat Joyce'un yaptığı sonu gelmez oyunların

yanında soluk kalıyorlardı: özenle türettiği kelimeler, ardı arkası kesilmeyen kelime oyunları, diğer hikâyelere yaptığı değiniler. Yıllar içinde *Finnegans Wake*'i yazmak Joyce'u takıntılı yapmıştı; kendi ifadesiyle eser, gerçeklikten daha gerçek hale gelmişti. Okuru Joyce'un anlatımındaki şifreleri çözme angaryasına mecbur bırakan saldırgan ve biricik üslup, parlak bir mizah ve ince bir güzelliğe sahip nesrin makul metin parçalarıyla noktalanıyordu. Roman yazımına ilişkin neredeyse tüm kuralları *Ulysses*'te altüst eden Joyce, son kitabında birçok gözüpek modernistin yapabileceğinin ötesinde bir abide inşa etmekte kararlı gibiydi.

Finnegans Wake'i ayrı tutsak bile, modernist yazarlar, okurların yüz yıllardır içinde yaşadıkları gelenekleri söküp atan en iyi eserlerini yazmışlardı. Başkaldırılarını özetle şöyle listeleyebilirim: Olay örgüsünden kaçmak, süregiden maddi koşulları altüst etmek, özellikle içsel hayata ateşli bağlılık. Bu yazarlar ve şairler Gerçekçiydi, ama yeniden tanımladıkları gerçeklik şimdi esasen düşünce ve duygu gibi, önceki yazarların umursamadığı ya da kavramak ve açıklamakta aciz kaldıkları hayatın gerçeklerine dayanıyordu. Bundan ötürü, modernist yazı ve şiirlerdeki kesik cümleler, yana bakışlar, gerilim unsuruna olan laubali yaklaşımları (yalnızca Henry James geleneksel yolda devam etti), hikâyenin gelişimi için neyin önemli olduğuna dair fikirleri tersine çevirmeleri, ezoterik yabancı tabirlere başvurmaları –Eliot'ın *Çorak Ülke*'si bunlarla doludur– modernist şiir ve kurgunun okunmasını zorlaştırıyordu. Epey zordu ama karşılığını da fazlasıyla veriyordu. Yaratıcı modernist yazımın hitap ettikleri kitleden beklediği, yakın dikkatti, ki bu eğlendirmeyi amaç edinen daha cana yakın yazarların talep etmedikleri bir şeydi.

Modernist yazım, sonrasında sadece yazarların değil okurların da külfetli bir girişimine dönüştü. Tüm yaratıcılar ve seyirciler, benim tabir ettiğim şekliyle, geleceğe giden hızlı trende sonuna dek durmadı, bazıları geleneksel tatlara saldırı aşırılaştığında trenden indi. Bunun aşırılık yanlısı bazı modernist gözünden şaşırtıcı olmadığı açıktır. Sonuç olarak, kimse modernistlerin yazarlar kadar geleneksel sınırları zorlamamıştır – modernist besteciler hariç.

5

DANS VE MÜZİK – SESİN ÖZGÜRLEŞMESİ

UVERTÜRLER

Modernizmin bütün alanlarının arasında müzik en ezoterik olandı. 20. yüzyılın müzik devriminin tartışmasız lideri Arnold Schoenberg –daha mütevazı bir konumla asla yetinmezdi–, hiçbir zaman hatırı sayılır sayıda seyirciye sahip olmadı ve ölümünden yarım yüzyıldan fazla bir zaman sonra bile özel bir beğeni olarak kaldı. Birkaç denemeden sonra hepsi anaakım beğeniye dahil olmuş avangard resmin, mimarinin veya romanın tersine, çoğu avangard müzik avangard olarak kaldı. Şüphesiz, müzikte olduğu gibi, ressamlar ve yazarlar tarafından ortaya konan çok çeşitli modernist yaklaşımlar da vardı ama bunlar daha geniş bir halk kitlesinden takipçiler elde etmeyi başardı. Diğer taraftan besteciler duygusal olarak sadece elit bir kesime seslenerek kaderlerine boyun eğdiler. Yenilikçi konservatuvarlar, onların mezunları ve sadık dostlarını merkez alan bu kültürlü müzikal manzara, geleneğin kararlı savunucularıyla çatıştıkları kadar birbirleriyle de neredeyse aynı enerjiyle çarpışan yeni hareketlerin hırslı savunucularıyla bir üsluplar potpurisi gibi görünüyor.

Görünüşe bakılırsa tedavisi mümkün olmayan bu yabancılaşma, on yıllar boyunca gücünü pek kaybetmeden varlığını sürdürdü. 1958 gibi geç bir tarihte, "Dinliyorsan kimin umurunda?" isimli fazlaca alıntılanan makalesinde, sofistike modernist Milton Babbitt bütün

olayı özetliyordu. Ciddi bir modern besteci, diye yazdı Babbitt, medeni bir çaresizlik içinde, "aslında 'kibir' bestecisidir. Çoğunluk, modern bestecinin müziğinden ne haberdardır ne de bununla ilgilenir. İcracıların da çoğu hem uzak durur hem ağrınır. Netice olarak bu tarz müzik de pek az icra edilir. İcra edildiğinde de katılım son derece az olur ve katılanların da çoğu uzmanlardır. En iyi ihtimalle uzmanların uzmanlar için uzmanlar tarafından icra edilmek üzere bestelediği müziktir bu." Tumturaklı gelse de Babbitt'in feryadı zamanının yüksek sınıf müzik kültürü gerçeğiyle ilgili açık bir beyandı. Sadece iki baskın modernist, Schoenberg ve Stravinsky, ikincisi birinciden daha çok olmak üzere, yaygın bir tepkiye bel bağlayabiliyordu. Babbitt'in öne sürdüğü, geri kalanların hepsinin "kibir bestecileri" olduğuna dair keskin iddia şüphesiz abartılıdır. Medeni dünyanın önde gelen konser salonlarında öncüler en fazla göstermelik bir imtiyaz kazanmış olsalar da, akla ilk gelen Dmitry Şostakoviç, Francis Poulenc, Benjamin Britten, Sergei Prokofiev, eserleri pek çok ülkede konserlerde çalınan ilk modernist müzisyenlerdir.

* * *

Yenilikçi biçime direniş her zaman güçlü olmamıştı. Schoenberg'den çok önce, 19. yüzyıl müzik hayatı, sabit fikirli dinleyiciler ile tartışmacı müzik eleştirmenleri arasında –ki bu ikinci grup çoğu yeni günlük gazetenin emsali görülmemiş bir önem verdiği, modern bir meslekti– cereyan eden uzlaşmazlığın içine gömülmüştü. Zamanın en beğenilen bestecisi, ideologlarının geleceğin müziği dediği atılgan ve kendine güvenli Richard Wagner, nereye giderse gitsin hep şiddetli tepkilerle karşılaştı. Ama özellikle yaşamının son yıllarında muazzam bir başarı yakaladı.

Leipzig'de 1813'te doğmuş olan Wagner, başarısızlığa uğramış Alman devrimlerindeki ('yanlış' tarafta) katılımından dolayı İsviçre'ye sürgüne gönderildiği 1848 yılına kadar, ilk yazdığı operaları izleme şansını elde etmişti. Bu politik fanatiklik çok sürmedi: zengin burjuvalardan ayrı olarak, Wagner'in başlıca hamisi, kendisine tutkuyla bağlı sponsoru, kraliyet ailesinden Bavyeralı 2. Ludwig idi.

Sürgün edilmesi, müzik üzerine teorik görüşlerini detaylandırmak ve en çok beğenilen bestesi *Nibelungen* destanı yorumunu oluşturmak için gerekli fırsatı verdi. Bir Ortaçağ Alman masalı olan *Nibelungen* destanı Wagner'in elinde dört akşam süren bir müzik tiyatrosuna dönüştü.

Wagner'in eserinin iki özelliği, ne kadar zaman geçerse geçsin onla özdeşleşmiş olarak kalacaktır: kompozisyon düzeneği ve teatral ideali. Son derece komplike olay örgüsü devinimini *laytmotifler* sayesinde düzende tuttu; kendi icadı değildi *Laytmotif*, ama diğer müzisyenlere kıyasla çok daha bolca kullandığı bir yöntemdi ve esas olarak hangi duygu durumunun, hangi karakterin sahnede olduğunu ifade eden müzikal bildirimin tanımlama etiketiydi. (Debussy bu durumu "belirsiz ve şatafatlı bir şarlatanlık" olarak tanımlamıştır.) İddialı bir bütünsel sanat eseri –*Gesamtkunstwerk*– kavramı geliştirdi: müzik, opera metni, kostümler, yönetmenlik, (varsa) danslar gibi tüm elemanların birleşerek, müziğin metne hizmet ettiği, tek bir hâkim sanatçının hayalgücünün ifadesi haline geldiği gösteri. Wagner'in dört oyunluk serisi –*Nibelung Yüzüğü*– sadece müziğiyle değil, aynı zamanda opera metniyle de önplana çıkar.

Wagner'in *Yüzük* şiiri tuhaf ve yapaydı, büyük oranda sözde Ortaçağcılık pastişiydi, gelgelelim ezgi ve ahenk yeteneği tam anlamıyla baştan çıkarıcıydı. Ondan ayrı olarak, *Tristan und Isolde* (ilk performansları 1865'te Münih'te yapıldı), Wagner'e heyecanlı ve heyecana açık çok daha geniş bir taraftar kitlesi kazandırdı. Paris'te erken dönem modernistlerin en ihtişamlısı olan Baudelaire de aralarındaydı. 1860'ta geleceğin müzisyenini dinledikten sonra, Wagner'e onu dinlemenin hayatının en büyük müzikal deneyimi olduğunu yazdı. Alman kültürel etki alanı içinde, özellikle de 2. Ludwig tarafından finanse edilen Bayreuth Festivali'nin 1876'da başlamasından sonra, ateşli bir grup Brahmsçı, kendinden geçen Wagnercilerin katıldığı sözde dindar "sefahat âlemini" ifşa eden, zaman zaman da zahmetli bir şekilde tiye alan eğlenceler düzenlemeye başladı. Brahms hayranları, Wagnercileri, hastalıklı, tapınmacı, hatta cinsel açıdan kuşkulu olmakla karaladı.

Wagnercilerse karşı saldırıya geçip, Brahms'ı önemli her açıdan kendi yarı tanrılarının antitezi olmakla, gürültülü, sıkıcı bir gericilikle itham etti. İlgi çekici ama doğruluğu şüpheli olan işçi masalını uyduranlar Wagnercilerdi belki de; bazen Londra'da, kimi zaman da Viyana'da konser salonlarının kapısına "*Brahms gelirse buradan çıkın*" adlı veciz şiarın asıldığını anlatıyordu. Modernizm perspektifinden bu çatışmalar her ne kadar uyarıcı ve kalıcı görünse de büyük oranda konudışıdır. Zira Wagner, besteleri hakkında ne düşünürsek düşünelim, modernistler bir yana, moderne, modernliğe için için nefret duyuyordu. Ortaçağ efsanelerini seçmesi tesadüf değildi; bu efsaneleri Alman kültürünün doğuştan gelen üstünlüğünü kanıtlamak için kullanıyordu. Friedrich Nietzsche ile ünlü arkadaşlığı, Nietzsche Wagner'in son bestesi olan *Parsifal*'daki Hıristiyan eğilimleri katlanılmaz bulunca sarsıldı. Nietzsche'nin itiraz ettiği sadece Wagner'in yeni oluşan dinselliği değil, aynı zamanda Alman şovenizmiydi. Aslında Wagner'e göre en çarpıcı modern olgu, asimile edilmiş Yahudilerdi. Çünkü ona göre Yahudiler riyakâr, paragöz ve hayalgücünden yoksun bir ırktı. Yahudilere modernler içinde en modern demek ne günümüz dünyasına ne de Yahudilere bir iltifattı.

MODERNİSTLER: ÖNCÜLER

1

Wagner, süren ünü ve etkisine rağmen geleneksel tonlamaya hiçbir zaman meydan okumamıştır, bu nedenle modernizmin kurucuları arasında yer almaz, ama ondan daha genç iki çağdaşı Claude Debussy (1862-1918) ve Gustav Mahler (1860-1911), modernizmin sanatsal özgürleşmesinin geç on dokuzuncu ve erken yirminci yüzyıldaki öncüleridir. Debussy ve Mahler kendi iç buyruklarını yerine getirmek için sağlam iradeyle örülmüş bir kararlılığa sahipti. Akademik eğitimde öğrendikleri kuralları aşma ve büyük olasılıkla ortadan kaldırma ihtiyacındaydılar; her şeyden önce, Fransız kökenli Amerikalı bir modernist besteci olan Edgard Varèse'in ileriki dönemlerde unutulmaz bir şekilde söylediği gibi, "sesin kuruluşu"nu başarma tutkusunda buluşuyorlardı. Debussy'nin de önceden özlü bir şekilde

belirttiği gibi, armonilerin "tonlamayı bastırmasını" istiyorlardı. Savundukları ve gerçekleştirdikleri devrimler çok farklı olsa da, ikisi de müzik alanında devrimci olduklarının farkındaydı. Buluşmadıkları nokta ise –yazdıkları müzik– paylaştıkları amaçlarından daha önemli ve ilgi çekiciydi.

Debussy, hayatı boyunca Wagner'in baskın etkisinden kurtulmayı denedi; aynı anda hem Wagner'den öğrenip hem de ona karşı geliyordu. 1862'de doğan Debussy on bir yaşında konservatuvara girdi. Konservatuvarın inanılmaz sıkı eğitiminden çok çekti, istemeyerek de olsa yararlandığı da oldu. Lakin daha piyano öğretmenini günahkâr küçük uvertürler besteleyerek sinirlendirdiği çocukluk yıllarında, sadece ama sadece kendinden emir almak gibi bir inadı da vardı. Bu, sesi vermek için geleneksel armoni sırasını genişletmek ve tonlamada bilinen sınırların dışına çıkmayı denemek anlamına geliyordu. Onun gözüpekliğini çok önceden belgeleyen *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) adlı eserini herkes bilir. Sesin kendi için büyük bir kurtarıcısı haline geldi ve gerçek bir modernist gibi, yürüdüğü yolda çoğu zaman yalnız kalacağını biliyordu. "Bana kalırsa birçok besteci," diye yazdı 1900'lerden sonra, "içinde konuşan sesi duymasını engelleyen geleneğin sesini tevazuyla dinlemekle meşgul". Büyük öznelci Debussy, hiçbir zaman bu düzmece mütevazılıkla suçlanamazdı.

Tek gerçek yaratıcılık kaynağı olarak kendine meydan okuması, istikrarlı bir referans noktası olarak olgunluk döneminde de ayakta kaldı. Yine de, 1884'te genç bir besteci olarak, ikinci seferinde de olsa, gıpta edilen Prix de Rome'u kazanmayı başarmıştı. Ertesi yıl, onu mutlu etmese de Roma'ya yerleşti. Ama akademinin, ilham kaynağı olacak diğer müzisyenlerle birlikte onu da üç yıl müddetince beste yapmak üzere seçmesine rağmen bestelerini onaylamamasına doğal olarak itiraz etti. "Akademi doğal olarak önerdiği rotanın tek doğru rota olduğunu düşünüyor. Ancak elimde değil! Özgürlüğüme ve düşüncelerime fazlasıyla tutkunum." Modernizmin tüm duyguları ve bir dereceye kadar tüm deyimleri, bu, "Özgürlüğüme fazlasıyla tutkunum" savında yoğunlaşır.

Açıkça, akademik camiaca beğenilen müzikler onun ilgi alanına epeyce uzaktı. Keşif merakıyla dolu bir şekilde uzak yüzyıllara, Orlando di Lasso ve Palestrina'nın ayinlerine kaçan Debussy, "Gounod ve Co."nun dindar iç dökmelerini, "histerik gizemcilik" ifadesi olarak küçümsedi. Histerik gizemcilik onun gözünde "fesat bir komediden" daha fazlası değildi. Her şeyden önce Wagner'in etkisinden kaçan bir Fransız olarak Gounod'yu affetmeye istekliydi. Yine de, istediği her şeyden önce hakikatti; besteci tarafından deneyimlenen hislerdeki hakikat ve dinleyicilere sunulan bestelerin hakikati. *Açlık* isimli romanında psikolojik noktacı Knut Hamsun'a çok daha benzer bir şekilde, halen Roma'dayken, "ruhun şiirsel duygusunu ve rüyaların geçici hevesini" yakalamak için "bir karakterin bin bir hissini yorumlamak, ama aynı zamanda da biçimi olabildiğince açık tutmak ne de zordur," demişti. Bu engeller ona göre ancak akademik reçetelerin ve yasakların kısıtlamaları tedavülden kalkarsa aşılabilecekti.

Debussy, Akademi'nin bu tür kendilik incelemelerini hiçbir zaman bünyesine uygun görmeyeceğini erken fark etmişti. Akademi tek, modası geçmiş pedagojik çizgiyi izledi ve dar görüşlü bir şekilde beğenisini sadece Prix de Rome'la onaylamakla sınırladı, ki Debussy'nin bu ödülü minnet duymaksızın kabul ettiği bilinen bir gerçektir. Roma'dan Paris Akademisi'ne ulaşan hakkındaki resmî raporlardan birinde, bu gelecek vaat eden ama beklenmedik genç ödül sahibine duyulan hayal kırıklığının açık açık ifade edildiğine şaşmamalı. Bu ödül sahibi, "tuhaf, akıl almaz ve icra etmesi imkânsız" bir müzik bestelemeye bağımlıydı. Ne yazık ki Debussy denen adam, bu hak edilmemiş orijinallik arayışında direterek, dinleyicilerini hayrete düşürmeye çok hevesliydi.

Debussy hayatı boyunca en sevdiği konu üzerinde döndü durdu. Son zamanlarda yazdığı bir mektupta şöyle diyordu: "Salt ve sade duyguyu ifade etmeden önce, ilk başta çok şey keşfedip sonra reddetmek gerekiyor." Zamanının hoşnutsuz akademik atmosferi ve akademinin sadık destekçileri hesaba katılınca, kısmetine en mücadeleci besteci olmanın düşeceğini öngörmek çok mümkündü. İlk başyapıtı olarak, avangard doku, önerme ve dolaylama ustası

Stéphane Mallarmé'nin bir şiiri olan *L'Après-midi d'un faune*'u seçti. 1890'ların ortasında iki yıl kadar bir süre Maurice Maeterlinck'in dramatik olmayan draması *Pelléas et Mélisande*'ı, üstü kapalı bir atmosfer ve içsel monologlarla bezeyip aryalardan mahrum ederek, opera olmayan bir operaya çevirmek için çabaladı. Bu benzersiz opera, halkı aynı oranda memnun etmiş olmasa da, Debussy'yi ünlü etmeye yetti.

En azından ilk başta birkaç bilgili eleştirmen Debussy'nin eserinin çığır açan doğasını anlamış olsa da, ufku geniş birçok eleştirmen bile şaşkına döndü. 1902 yılında müzik eleştirmeni Gaston Carraud, "artistik ideallerin en asil ve cesur olanına ulaşmak için M. Debussy... kendine ait bir müzik yarattı," diyordu. Debussy'nin ona kalan on beş yılda yazdığı etkili piyano ve orkestra müziği, cazibesini arttırdı. Ve bu eserlerin arasında büyük ölçekli olanlar Debussy'yi senfoni orkestralarının programlarında yaşattı.

En bilineni, bu yarı senfonilerden biri olan senfonik şiir *La Mer*'dir (*Deniz*, 1905). Programı olan bir müzik değildi. Debussy'nin deniz betimlemesini yazarken hissini iletme, heyecan yaratan manzaralarla bu ilişkilendirmeye hayat verme amacı taşıdığı söylenemezdi. Müziğini unutulmaz kılan şey, mantık ve dışavurumculuğun neşeli, neredeyse benzersiz karışımıydı. Eleştirmenler onu bir "ressam" diye adlandırmayı tercih ettiler. Debussy'nin bütün itirazlarına rağmen onu İzlenimcilerle kıyasladılar. Bu çok kolay kıyaslamada şu kadarı gerçekti: Debussy'nin eserleri birer hassas araştırma olarak, modernist ressam ve şairlerin kendi yollarından takip ettikleri dünyaya mükemmel bir biçimde uyuyordu – iç yaşantı ve onun uygun betimlenmesi.

* * *

Fransız bir besteci olarak Debussy için hayat, bir değil iki düşmana karşı mücadeleydi: Akademi ve Richard Wagner. İlki doğuştandı ve onda bir çelişki uyandırmadı. İkinciye gelirsek, Debussy kendini bir Alman'dan sadece Alman olduğu için nefret etmek zorunda hisseden bir şoven değildi. Hepsi olmasa da, çoğu modernist gibi, o da

doğuştan çokulusluydu, hatta sık sık tartışan uluslararası bir ailede kendini evinde hissediyordu. 1871'de Fransa'nın Prusya karşısında küçük düşürücü mağlubiyetinin gölgesinde kurulan La Société Nationale de Musique, Debussy'nin zevkine uygun değildi. Bir yandan Wagner'e, tanıdıklarının yaydığı bir tabirle "Eski Klingsor'un hayaleti"ne –*Parsifal*'deki ahlaksız büyücü– karşı şeytanca şakalar yaparken, diğer yandan bestecinin özellikle *Parsifal*'deki gücünü takdir etti. Konumu, Almanlara *Lahana Turşuları* demede ısrar eden Fransız yazarlardan veya Paris'te Wagner patlamasına güç verenlerden daha incelikliydi.

Debussy bu tarz basitlikleri küçümsedi. 1889'da Bayreuth'a (altı yıldır ölü ama onun için kanlı canlı bir ifrit olan) Wagner hakkındaki hislerini aydınlığa kavuşturacağına inandığı ikinci ziyaretinden sonra, bir besteci olarak amaçlarını yaşlı Klingsor'la anlaşmaya varmaya izin verecek şekilde açıkça aydınlatan bir söylevde bulundu: "Benim dramatik sanat anlayışım farklı. Bu anlayışa göre kelimeler kifayetsiz kaldığında devreye müzik girer. Müziğin amacı, ifade edilemeyeni aktarmaktır. Müziğin zaman zaman geri çekildiği gölgeliklerden ortaya çıkmasını seviyorum. Benim için müzik her zaman tedbirli olmalı." İşte burada bu iki ustanın arasındaki hayati ve uzlaşmaz ayrıma gönderme yapar: Wagner'in müziği hiçbir zaman tedbirli olmamıştır.

2

Modernizmin yirminci yüzyılın başında müzikteki evrimini izlemek için Wagner üzerine çalışmalara değinmekle yetinilirken, çok farklı bir besteci olan Gustav Mahler son derece öğreticidir, çünkü şaşırtıcı senfonileri, koro şefi olarak meşhur kariyeri ve sümüklüböcek hızında artan ünüyle, müziğin modernist isyana varan dolambaçlı evrimini aydınlatır. Bohemia'da Yahudi bir içki damıtıcısının oğlu olarak 1860'ta doğan Mahler, kariyerine erken başladı. Piyanist olarak ilk konserini verdiğinde daha on yaşındaydı. Böylece bir virtüöz olarak geleceği kesinleşmişti. Lakin onun hırsı bu kadarla sınırlı değildi. 1875'te Viyana Konservatuvarı'nda bestecilikle uğraştığı beş yıllık bir göreve başladı. 1880'de ise koro şefi olarak kariyerine



Enrico Caruso, Gustav Mahler karikatürü (1908).

başladı. Müzikal otokrasi yeteneğini erken keşfederek çeşitli eyalet başkentlerinde kısa süreliğine koro şefliği yaptı: Burada yeteneklerini geliştirmesinin yanı sıra, bir arkadaşına da söylediği gibi, "ustaları için eziyet çekiyordu." 1883'e kadar her mevki bir terfiydi; hâlâ genç bir adamdı, art arda Kassel ve Prag'daki, Leipzig ve Budapeşte'deki, Hamburg ve son olarak da, 1897 itibariyle Viyana'daki Court Opera'ya başkanlık yapması için tayin edilmişti. Yerine ulaşmıştı.

Bu sırada şarkılar ve senfoniler yazdı. Mahler'i Debussy'den ayıran özelliği, olağanüstü ikili kariyeriydi.[45] Özellikle kendi bestelerine şeflik ederken kürsüde olmasında kesinlikle hiçbir anormallik yoktu. Popülaritesi artmış ve sonradan da azalmış olmasına rağmen Mah-

45 Harika bir piyanist olarak virtüözlük mesleğini seçebilirdi. Onun yerine koro şefi ve besteci olarak çifte rolü seçti.

ler, iki uzmanlık alanına hayatında eşit oranda yer verdi ve bu iki alan birbirlerinden beslendi. Pek çok şarkıcı ve çalgıcı ona hayranlık duyuyor, talepkâr ilgisini hayli teşvik edici buluyordu. Önemli bestekârlardan Brahms'ın ve Tchaikovsky'nin de içinde olduğu bir grup, Mahler'in, dinleme onuruna eriştikleri az sayıda birinci sınıf koro şefinden biri olduğunu işaret etti. Bu grup bile Mahler'le çalışmanın kolay olmadığını kabul edebilirdi. Mükemmelce hazırlanmış müzisyenlerinin ve solistlerinin kapasitelerinin izin verdiği ölçüde ulaşabilecekleri en yüksek seviyeye ulaşmaları için ısrarda son derece sertti.

On yıl yönettiği Viyana Operası'ndaki reformların listesi etkileyiciydi ve seyircisi tarafından minnetle kabullenilmişti. Mozart'tan ve Beethoven'dan yana olduğu gibi, Wagner'den ve Debussy'den yana da şaşmaz bir tercihi vardı. Koro şefi olarak ilk yıllarında yerel opera şirketleri sadece, çok da değer vermediği Rossini veya Verdi'yi getirebildiğinde, sorumluluğunda olduğu müzisyenler onun favorilerini mahvedemeyeceği için rahatlamıştı. Zaman bulduğunda kendini olağanüstü bir taktisyen olarak göstererek tahammülsüzlüğünü çelik bir öz-disipline çevirdi. Tasarımcıların, gösteri sanatçılarının ve seyircilerin geleneksel alışkanlıklarını değiştirmek üzere sabırla hareket etti.

İşte bu yüzden Mahler, çok sevdiği Wagner'e yazılı olarak, daha önceki koro şeflerinin sorgulamasız kabul ettiği kesintileri düzeltme teklifinde bulundu. Gözle görülür bir oranda şakşakçı topluluğunun, yani seçilen bir şarkıcıyı alkışlamak –veya yuhalamak– için kiralanabilen seyircilerin öne çıkmasını engelledi. Sahne setini Barok dönemden kalma şatafatlardan kurtardı. Gösteriye geç kalanları araya kadar bekletti, hem de Viyana'da! Seyircilerin bolca desteklediği ve ara sıra deneyimlediği yardımcı drama toplulukları yarattı. Onun şeytani gözlemci gözü için hiçbir detay küçük sayılmazdı. Şehirdeki kültürel yenilenme iklimi içinde kendini güvende hissetti: Egon Schiele ve Gustav Klimt gibi ressamlar; Adolf Loos ve Otto Wagner gibi mimarlar; oyun yazarı ve romancı Arthur Schnitzler; reform takıntılı, yırtıcı kültür eleştirmeni Karl Kraus ve psikanalizin kurucusu Sigmund Freud, Mahler'in operadaki yüksek kalite takıntısının da kaynağı olan modern ruhlardan sadece birkaçıydı.

* * *

Viyana'nın opera başkenti olarak dünyadaki yerini kesinleyen Mahler'in en üst standartları zorlaması, modernist deneyimlerden daha çok otantikliğe duyulan, modernistlerin çoğunda samimiyetle hissedilen saygıyla, ustalara hürmetle alakalıydı. Diğer yandan, 1880'lerin sonu ile 1910'lar arasında, özlemini duyduğu o biricik yaz tatillerinde ortaya koyduğu dokuz senfoni, radikal orijinallikte eserlerdi ve bu sadece onun düşüncesi değildi. Geleneksel anahtar başlıklarla devam etti, ama uyumsuzluğun derinliğinden ve uyumun sınırlarından uzak durdu. Orkestrasının boyutu ve senfonik çalışmalarının uzunluğu onu yeninin bir müttefiki kıldı. Senfonilerinde ne yaptığını ve devamı olan senfonilerinin ona ne yaptığını açıklarken, öncekine eklemlenen her gelişmeye değindi. Üçüncü Senfonisi, geriye dönüp baktığında çocukça gelen İkinci'ye oranla onu inanılmaz derecede etkiledi.

İnanılmaz coşkunluktaki bu canavarların onun için çok büyük bir anlam ifade ettiğini söylemek Mahler'in müziğe hissini önemsizleştirmek olur. Ölümünden çok da önce sayılmayacak bir tarih olan 1909'da New York'ta ilk senfonisini yönetti ve arkadaşı Bruno Walter'e, işini her yürüttüğünde "yakıcı, elim bir duygu içimde belirginleşiyor. Bu nasıl bir dünyadır ki bu gibi sesleri ve figürleri bir karşı görünüm olarak ortaya koyuyor? Cenaze marşı ve aniden kopan fırtına gibi şeyler bana Yaratıcı'ya karşı kızgın bir suçlama gibi görünüyor," diye yazıyordu. Riskler çok yüksekti; Debussy gibi daha az metafizik-püskürten bir bestecinin tefekkürlerinden çok daha yüksek.

Mahler bu yüce duyguları kendine de saklamadı. 1896'nın yazında, sevgililerinden soprano Anna von Mildenburg'a, "*Bütün dünyanın* kendini yansıtacağı *mükemmellikte* bir yapıt hayal et," diye yazıyordu. Orkestra için bestelediği eserlerinin senfoni olarak adlandırılmasından hoşlanmadı; Üçüncü Senfoni'yle ilgili yorumu şuydu: "Hiçbir şeyde geleneksel yapılara sadık kalmıyorlar. Bana göre 'Senfoni', var olan teknolojilerin yöntemleriyle bir dünya inşa etmek demektir. Her zaman yeni ve değişken içeriğin kendisi for-

mu belirler. Bundandır ki anlatım yöntemlerimi yeniden yaratmayı öğrenmek ilk işim olmalı." Mahler zamanının son derece popüler olan senfonik şiirlerinden nefret eder olmuştu. Kendi programları belli bir hikâye anlatmıyordu ve yeni sesler, dünyasını inşa etmesinde ona yardımcı olan, tam anlamıyla özel fantezilerdi.[46] 1906'da, en önemli çalışması olduğunu düşündüğü Sekizinci Senfoni'si üzerine konuşurken Hollandalı koro şefi arkadaşı Willem Mengelberg'e, "Bu, yaptığım en önemli şey... Evrenin ses vermeye ve çalmaya başladığını hayal et. Bunlar insanların sesleri değil; gezegenlerin ve güneşlerin dönmesidir," demişti.

Bu yüceltmelerinde neredeyse ciddiydi. Görkemli gösterilerini gerçekleştirmek için gitar, mandolin ve posta borusu[47] gibi mümkün olan en geniş sayıda alışılmışın dışında enstrümanı da programa katma ve müziklerini henüz keşfedilmemiş alanlarda arama konusunda çok azimliydi. Her bir senfonisini oluşturan hayat dolu ve devasa renkli portrede yeni katılanların yapabilecekleri yardımların ötesine ulaşma girişiminde asla bulunmadı. Aynı zamanda, izin verilebilir nota ve kombinasyonlarını itirazsız demokratikleştirmesi, kaçınılmaz olarak dinleyicilerin zaman zaman önemsiz akortlar, önemsiz harmoniler, önemsiz melodiler işitmelerine neden oldu. Birinci Senfoni'sinde "*Frère Jacques, Frère Jacques*" kanonu üzerine çeşitlemelere, alışılmadık bir şekilde minör anahtarda ifade edildiğinde bile, hatırı sayılır bir hareket katan bir besteci daha azını bekleyemezdi. Vurmalı çalgıların güçlü ses gürlüğüne bağlı olarak major perdeden minör perdeye kaymaların birden fazla olmasını isteyen Mahler, Üçüncü

46 İlginçtir ki, bazı uzun soluklu müziksel tefekkürleri olayların hakikate uygun çevirilerine yakın olan Richard Strauss (Till Eulenspiegel'in aynı adlı senfonik şiiri düşünüldüğünde) kendisi için su geçirmez doğrulukta olanı yadsıdı. "Bir şiirsel program duygularımın gelişimi ve saf müzikal bir ifadenin bahanesinden başka bir şey değildir; gündelik yaşamın gerçeklerinin somut *müzikal bir betimlemesi* de değildir." Okur, modernistler de olmak üzere, sanatçıların otobiyografik açılımlarını kuşkucu bir şekilde dikkate alma hakkına sahiptir.

47 *Post horn* (İng.): 18. ve erken 19. yüzyılda posta arabasının geldiğini ya da kalkacak olduğunu ilan etmek için muhafızlar tarafından kullanılırdı. (ç.n.)

Senfoni'sinde "Bir Yaz Ortası Öğle Rüyası" diye adlandırdığı bölümü sesli yapmak için sesin sonuna kadar davullara ve tympanuma açılmasından büyük zevk aldı.

* * *

Teknik yeterliliğinden gurur duyuyor, bunu yüce ve külfetli orkestra şefliği mesleğinde parlatıyor olsa da, Mahler kendisini diğer yaratıcı müzisyenler gibi, ulvi güçlerin hizmetkârı olarak görüyordu. Arada sırada benmerkezci bir retorik benimsese de, kendisini diğer modernistlerden daha fazla Tanrı ile karıştırmıyordu. Bir arkadaşına şöyle yazmıştı: "Tabiri caizse kişi, kainatın, müziğinde kullandığı bir enstrümandan başka bir şey değildir." Sekizinci Senfoni'yi neredeyse zorla bestelediği zamanki hislerini, "can veren"e hakkını teslim ederek ifade ediyordu; "en muhteşem kısmı bitene dek, sekiz hafta boyunca beni salladı ve kamçıladı." Başarı merdiveninin en can alıcı basamağına attığı adım korkunç bir deneyimdi, adeta bestesine hamileydi. "Bir ömürden çok daha uzundu" diye yazmıştı Üçüncü Senfoni hakkında. "Ve tüm insanlık cüceler krallığı kadar küçülmüştü. Nereye varacağını, müziğe hangi yolların ayrıldığını ve bu muazzam işi meydana getirmek için bana nasıl korkunç bir görev verildiğini gördüğümde dehşete kapıldım."

Debbussy gibi, Mahler de esasen icat ve inşa ettiği seslerin egemenliğiyle, bunların kendisinin ve dinleyicilerin zihinlerinde serpilmesini sağlamakla ilgiliydi. Müziğini eleştiren Max Marschalk'a 1896'da şöyle demişti: "Müziksel ve senfonik olarak kendimi duyurma ihtiyacım, yalnızca *karanlık* duyguların hüküm sürdüğü yerlerde, diğer dünyanın eşiğinde başlıyordu." Bilinçdışı bilinçdışına konuşmaktadır; bir yaratıcının öznelliği diğerinin öznelliğini uyandırır: Bu da müziğini gelenekselciler için şüpheli kılmış ve aynı zamanda iyi niyetli dinleyicileri de bunaltmıştır. Kısacası –bu gibi konuşmalar, daha az heyecanlı Anglo-Amerikan kültürdeki okurlara gülünç gelecektir– o, "kader olarak" seçildiğine ikna olmuştu.

Mahler, sıklıkla muhafazakâr müziksel yadigârlara başvurmasına rağmen, bu kader onu avangard bir kompozitör olarak damgaladı.

Senfonilerinin hacmi ve uzunluğu –bir kısmı bir saatin üstündeydi– yeniliklerinin ikna edici kanıtlarıydı. Elbette her şeyi yenilikçi değildi. Tamamlanmış dokuz senfonisinin dördünde ses sanatçısı vardı, ki bu Beethoven'a nostaljik bir sitayiş olarak ele alınabilirdi (çoğunlukla alındı da). Hiç şüphesiz, Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'nin koro için yazılan son bölümü bu durumu yeterince açıklamaktadır.

Ancak bestelerken (onun coşkulu dilini ödünç alırsak), azgın nehirlerin bentleri yıkması gibi ondan fışkıran her nota, önceki senfoni bestecilerine yabancıydı. Büyük ölçekli kompozisyonlarının aşağı yukarı alışılagelmiş yüzeyleri, denenmemiş armonileri, ritimleri ve anahtar ilişkileri örtmüş ama tam olarak gizleyememişti. Onun macera dolu tonlamaları, bestecilerin şimdiye dek iş edindiği geleneksel kuralları ihlal etti; amaçlarının peşinden koşmak için eski kafalı eleştirmenlerin canını sıkacak, dinleyicileri zevk ya da acı verecek şekilde canlandıracak bir alana girdi. Senfonileriyle popüler müziği kapsayabileceğini gördü ve en hacimli ses menüsünü, her zaman içinde yattığına inandığı materyallerden inşa edeceği dünyanın tüm unsurlarını talep etti.

Ayrıca Mahler, Debussy'den çok daha gayretkeş bir biçimde, güçlü bir dirence karşı gelerek öncü besteciler arasındaki itibarını inşa etmek zorundaydı. Geriye dönüp bakıldığında, o gerçekten de huzur bozan bestecilerden oluşan küçük zümreye aitti; gariptir ki bu korumasız konum, tüm modernistler içerisinde en uzlaşmaz olanı, Arnold Schoenberg tarafından ona tahsis edilmişti. Beklenebileceği üzere, başta düşmanca bir tutum takınan Schoenberg, Mahler'in Viyana'daki Üçüncü Senfoni'sinin kostümlü provasını duyduktan sonra, 1904 Kasımı'nda aydınlatıcı bir dönüşüm yaşadı. Mahler'e, Mahler'in bestelerinde kullandığı övgü dolu tonla, coşkulu bir mektup yazdı. Bu mektup alıntılanmaya değer, çünkü Alman (ya da Germen) müzisyenlerin kendi işleri hakkında konuşurken kullandıkları şairane, gerçekten de doğaüstü dili ve tam da bu münasebetle, yüzyılın bitiminde besteciler arasında kurulan kafa karıştırıcı ittifakı çarpıcı bir biçimde örnekler. Schoenberg şöyle demişti Mahler'e: "Daha önce

duyulmamış müziğinin üzerimdeki benzeri görülmeyen etkilerini kısmen anlamak için, seninle müzisyen müzisyene değil, erkek erkeğe konuşacağım. Ruhunu çıplak, çırılçıplak gördüm. Tüm korkutucu sığlıkları ve derinlikleriyle, vahşi, gizemli bir manzara gibi önümde seriliydi, yanında da neşeli, cazibeli, aydınlık çayırlarıyla istirahat etmek için pastoral bir alan vardı." Bu itiraf kabilindeki üslubunu yılmadan sürdürüyordu Schoenberg: "Yanılsamalarla ilgili savaşı duyumsadım, hüsrana uğramış olanın acısını hissettim sonra, iyi ve kötü güçlerin birbiriyle olan mücadelesini gördüm..." Bu gibi birçok övgüden sonra, müziğin devleri arasında Mahler'in yerine dair şüphe edilebilir mi ki?

MODERNİSTLER: ARNOLD SCHOENBERG

1

Genellikle, müzik tarihçileri, Debussy ve Mahler'e, klasik besteciler ve modernistleri ayıran aşılmaz körfezin üzerindeki bir tür köprü işlevi gören "geçiş" figürleri olarak baktı. Bu bestecilerin alışıldık müziğin sınırlarını genişletmiş, zaman zaman ötesine bile geçmiş olmalarının nedeni fark edilebilir. Fakat Debussy'nin *La Mer*'inin ya da Mahler'in Sekizinci Senfoni'sinin hayranları, bestecilerinin çalışmalarının genel olarak sadece bir uç çalışmadan diğerine geçiş yolu olduğu fikrine haklı olarak itiraz edebilirlerdi. Modernizmin iki büyük temsilcisi Schoenberg ve Stravinsky'nin yaptıkları devrimlerin çeşitli kaynakları vardı: çoktan aşınmış gelenekleri standart klasiklere karşı yarıştırmak, eskiden kalma kurallara duyulan hoşnutsuzluk ve sadece bu kurallara meydan okuma değil, ama aynı zamanda müziğin yeni temellerini sil baştan inşa etme yönünde radikal bir baskı.

1874 yılında Viyana'da nispeten yoksul –ama yeteneği fark edilen çocuklarına keman dersi verdirebilecek imkâna sahip– Yahudi bir ailede doğan Arnold Schoenberg, daha çocukken bestecilik yapmaya ve eli açık ve kadirşinas arkadaşlarının yardımlarıyla kendisini müzik konusunda eğitmeye başladı. Sonradan isteksizce anımsadığı şekilde ailesi, müziğe ortalama Avusturyalı bir aileden daha fazla düşman



Egon Schiele, Arnold Schoenberg portresi (1917).

değildi. Gerçek bir otodidakt olan, sık sık keskin şüphelerle hareketeçen Schoenberg, bir şeyden kesinlikle emindi: Besteciliği her şeyden önemli olan içsel bir dürtü olarak zuhur edecekti. "Hayalgücümün kendisiyim, çünkü bizzat kendim bu hayalgücünün yarattığı bir şey," diye yazmıştı 1912'de.

On bir yıl sonra, Berlin'de bir menajer onun "enerjisini" kendisi için bir şeyler yazması için kullanmak istediğinde, Schoenberg şöyle cevaplamıştı: "Maalesef enerjim fazla isyankâr bir varlık, ki bu tam da varlığının temelini teşkil ediyor. O bir iyilik yapmak için çok isteksiz ve ona emir yağdırmama bile izin vermiyor. O orada ya da değil, ne istersen onu yapıyor." Ressam Vasili Kandinsky'ye 24 Ocak 1911'de yolladığı ilk mektupta, yeni arkadaşının gayesini paylaşmıştı: saf öznellik. Bu, "başkalarının 'mantıksız', benim ise sanatta bilincin iradesinin tasfiyesi olarak adlandırdığım şey" diye yazıyordu. Onun yazdığı müzik, her ne kadar müzik tarihinde kökleşmiş olduğu ortaya çıkmış olsa da, tamamen içten gelmiş olmalıydı.

Schoenberg için, öznelliğe olan bu bağlılık müzik teorisiyle sınırlı değildi; onun itiraflar vasıtasıyla çıktığı özel yolculuğu yoğun, dolambaçlı ve kurmak istediği metni aşan bir yolculuktu. Katolik olarak büyümüş ve 1898'de Protestan olmuştu, Roma'ya bağlı ülkelerin vatandaşları için ayırt edilecek şekilde bağımsız ve gerçek bir seçenekti bu. Fakat savaş sonrası Avusturya'da peyda olan antisemitizm, 1923'te arkadaşı olan Kandinsky'nin işitildiği kadarıyla antisemit yorumlarda bulunduğuna dair inancı, düşüncelerini daha aşina olduğu bir yöne sevk etti: Yurduna döndü. Kandinsky'ye yazdığı öfkeli bir mektupta, Kandinsky'nin yobazlıklarını protesto etmiş ve kendisinin bir Yahudi olduğunu ilan etmişti. Şimdi, başını daha önce de ağrıtan "örgütlü prangalar" hakkında telaşlanmayı bırakabilirdi: O bir Yahudi'ydi ve Yahudi kalacaktı.[48]

Schoenberg savaşında yalnız değildi. Hayranlarından birisi olan Vasili Kandinsky, sanatta sanatsal sınırların kesişmesinin çok bildik bir şey olduğunu ve modernistler arasında bunun kesinlikle bilindiğini gösterir. İlginç bir hikâyedir. 2 Ocak 1911'de, Rosé Quartet çeşitli performans sanatçılarıyla, Schoenberg'in en son eserini seslendirmek için Viyana'dan Münih'e seyahat etmişti. Buna merak uyandıran bir prehistoryası olan İkinci Yaylılar Dörtlüsü'nü de dahil ettiler. Dörtlü'nün prömiyeri 1908 Aralık ayında Viyana'da protestolara yol açmıştı ve Schoenberg halihazırda "tonlamayı terk eden" besteci olarak modern çevrelerde oldukça biliniyordu.

Müstakbel avangard dinleyicilerden biri de Kandinsky idi. Müziğe karşı epeyce ilgili, hevesli, hassas ve saygıdeğer bir çellist olan Kandinsky, Schoenberg'in alışılmadık, kısmen atonal bestelerini ilham verici bulmuştu. Bu ani sevdanın ürünlerinden birisi, ertesi gün başladığı *Impression III (Concert)* adlı tabloydu; en azından bir şeylerini doğaya borçludur: sahnenin üzerinde duran siyah leke büyük

48 Hikâye hiçbir zaman açıklığa kavuşmadı. Schoenberg'in muhbirinin oldukça güvenilmez dedikoducu Alma Mahler olduğu düşünülmektedir. Kandinsky her zaman Schoenberg'in iddiası karşısında şoke olduğunu söyledi ve şiddetle reddetti.

bir piyano gibidir; ilkelce şekillendirilmiş bir öbek dinleyicileri temsil eder. Kandinsky, Schoenberg'e mektup yazdı ve ikilinin mektuplar üzerinden arkadaşlığı kurulmuş oldu. İkisi de tek bir ilhamı, ellerinden geldiği kadar tek bir şeyi dinlemekte kararlı oldukları konusunda hemfikirdi: kendileri.

Kaderin ağlarını ördüğü konserden çok zaman geçmeden, iki arkadaş umulmadık ve tarihsel öneme sahip bir işbirliğine dahil oldular. Sanat kulislerinin müzmin katılımcısı ve örgütleyicisi Kandinsky, radikal doğalcılık karşıtlığının savunucusu oldu ama Münih'te bolca bulunan "ilerlemeci" sanatçılardan cılız yanıtlar aldı. Gelgelelim 1911'in sonlarında bir din değiştiren buldu: güzel ve çok şaşırtıcı *Mavi Atlar Kulesi* resmi ile meşhur olan doğa mistiği ressam Franz Marc. İkilinin *Mavi Süvari Birliği* adı altında yayımlamaya karar verdikleri denemeler, fotoğraflar, partisyonlar ve illüstrasyonlardan müteşekkil seçkiyle diğer alanlarda da gerçekten yeni eserleri ve bu eserlerin sempatizanlarını bir araya getirmişti. Kandinsky, sanatta manevi devrimi konu edinen resimlere ve polemikçi makalelerine ağırlık vermişti. Marc, modern sanat üzerine yazdığı makaleler ve çeşitli renklerle çizdiği at resimleriyle bu çalışmanın içindeydi. Kandinsky'nin şiddetli ısrarı üzerine Schoenberg de göze çarpan iki resmi, kompozisyonlarının taslağı ve birkaç kışkırtıcı modernist yazıyla eşlik etti. Sıklıkla işittiğimiz gibi, kitapların kendi kaderleri vardır; çoğu zamanlama meselesidir. Sanat tarihçileri arasında, savaştan önceki yıllarda Dışavurumcu Alman sanatı adına bir mihenk taşı haline gelen *Mavi Süvari Birliği*, ilk yayımlandığı 1912'de hiç de sıcak bir karşılama görmemişti.

* * *

Schoenberg, kendi profesyonel çevresine yakın olanlardan da destek bulmuştu. İki favori çırağı, yetenekli besteciler Anton Webern ve Alban Berg, yakın arkadaşı ve güven veren tanıtımcısı olmuştu. Konser menajerleri, orkestra şefleri ve yayımcıların en azından bir kısmı, Schoenberg'in müziğini sergilemeye değer buluyorlardı. Leipzig, Londra, Amsterdam, Prag ve Kopenhag'da Schoenberg kon-

serleri yapıldı. Yine de Schoenberg sanat komisyoncuları arasında sadece birkaçına güveniyordu; Onları gerekli prova âdetleri, şarkıcıların kalitesi, ilk gösterimde ihtiyaç duyduğu şef, sergilenen eserlerin sahiplerine saygı konusunda, titizlik hakkında talimat yağmuruna tutuyordu. Bu işi çok ciddiye alıyordu. 1914'te "Son dönemlerde gittikçe, sanat eserlerinin her yetersiz temsilinin ahlaksızlık gibi çok büyük bir suç olduğunu hissetmeye başladım," diye yazmıştı. Bu açıklamada kendisini çok önemli bulduğu bilinci zımni olarak yer alır. Diyebiliriz ki, Schoenberg kendi yaşamının ticari kısmından hoşlanmıyordu: "Hiçbir şey insanları ticaret kadar yakınlaştıramaz. Fakat ben mesafeleri seviyorum."

Netice olarak, Schoenberg hayatı boyunca, daha sonra yakınacağı (sıklıkla haklı olarak) bazı bariyerler dikti. Hiçbir zaman tonunu değiştirmedi, kutlama vesilelerinde bile. 1949 yılında, yakın arkadaşları ve hayranları tarafından yetmiş beşinci yaşı kutlanırken yaptığı konuşmaya acıklı bir şekilde başlamıştı: "Ancak öldükten sonra tanınmak!" Ardından retorik bir soru gelir: Peki neden direttim "tüm dünya direnirken"? Cevabında, bir kez daha o bildik düşüncesine geri dönmüştü: kendisini karşı konulmaz bir şekilde, tüm ihtiyatlı değerlendirmeleri paramparça eden bir tür yaratıcı edilgenliğe zorlayan bir içsel baskı. Sonraki iki sene içinde, bu kibirli ve hüzünlü fikrini değiştirmek için hiçbir şey yapmadı. Diğer yaratıcı peygamberler gibi, onun da bir şeyler söylenmesi gerekiyordu, ama görünen o ki, "rağbet görmeyen fakat söylemesi gereken" bir şeyler olacaktı bunlar. Hiç şüphesiz; ancak bu önde gelen modernist bestecinin savunma durumundaki yaşamı, o zamanlarda yüksek sanat tüketicileri ve üreticileri arasındaki yabancılaşmanın çift yönlü bir yol olduğunu göstermektedir.

2

Schoenberg'in modernizme 1907 ve 1908'deki katkıları, İkinci Yaylılar Dörtlüsü'nü tasarlamaya başlaması ve birkaç piyano eserinden ibaretti. Öncesinde, *Verklärte Nacht* (Başkalaşma Gecesi) gibi talep gören, geç Romantik eserler yazmıştı, ama isimsiz güçlerin

güdümünde az biraz kavramaya başladığı henüz el değmemiş alanları araştırmaya başladı. 1910'un başlarında, bestelerine adanan bir akşamın, Alman kültürel elit çevresinde kült bir şair olan Stefan George'nin şiirleri için bestelediği şarkılarla başlayan program notuna, taviz vermeden gerçekleştirdiği yön değiştirmelerden ne umduğunu –ve neyi tecrübe ettiğini– özetledi. Bu *Lied*'lerde (Şarkılar), "İlk kez, beni yıllardır meşgul eden ideal biçim ve söyleme yaklaşmayı başardım. Önceleri, bunu gerçekleştirmek için yeterli enerjim ve özgüvenim yoktu. Fakat en sonunda bu yola girdim, geçmiş estetiğin barikatlarını yarıp geçtiğimin farkındayım," diyordu.

Barikatları kırıp geçmek: özgürlüğünü elde etmek için beylikse de daha anlamlı bir metafor ne olabilir ki? Stefan George'nin İkinci Dörtlü için hazırladığı metinlere yerleştirdiği, diğer agresif beyanlar arasından kullandığı bir ibareydi. Her şeyin farkındaydı, "üstesinden gelmek zorunda olduğu direnişi" hissettiğini yazmıştı; "en sakin mizaçlıyı bile ayaklandıracak isyankârlığın hararetini" hissediyordu. Hatta hatta "Bana bu güne dek inananlar bile," diyordu, "bu gelişmenin gerekliliğini görmeyecekler." Fakat (daha önce yazdığımız gibi, ömrü boyunca tekrar eden bir şekilde) kendine yardım edecek hali yoktu. "Tüm egzersizlerden daha güçlü içsel baskıya" boyun eğiyordu.

Schoenberg, 1909'da yaptığı yeniliklere ilgi gösteren piyano virtüözü ve kompozitör Ferruccio Busoni'ye yazdığı mektupta, içsel baskının onun için ne anlama geldiğini, şiir muamelesi yaptığı bir listeyle, her bir maddenin öneminin altını çizerek detaylandırdı: "Tüm biçimlerden özgürleşmenin peşine düştüm / bağıntılılığın ve mantığın / tüm sembollerinden. / Böylece / 'güdüsel geliştirmeler'den uzak. / Bir binanın tuğla ve çimentosu olarak / armoniden uzak / Armoni dediğin dışavurumdur / başka bir şey değil. / Sonra / Acımadan uzak! / Ölçekli çizilmiş on tonluk partisyonlarından / dikilen ve inşa edilen kuleler, kayalar ve bir sürü zırvalıktan uzak / Benim müziğim *kısa ve öz* olmalı." Böylece, azımsanmayacak uzunlukta besteler yazıp sınırlarını aştığında çok geçmeden tövbe etmiş olacaktı.

Schoenberg'in radikal düzeni "akortsuzluğun kurtuluşu" olarak adlandırılmıştı; akortsuzluğu uyumun rakibi olarak değil onun uzantısı olarak görmek gerekir. Bu, nefes kesici sıradışılıkta bir iş olan İkinci Yaylılar Dörtlüsü'yle göstermek istediği programdı. Dinleyicilerini müziğin istikrarlı akordunun beklenen göstergelerinden yoksun bırakıyordu. Bazı bölümlerde sıradan dinleyiciler için kavranabilir güzelliklere mesafe bırakıyordu, fakat eğitimini alanlar dahil çoğu kulak için, dörtlünün büyükçe bir kısmı kaostan ibaretti. Schoenberg, güçlü bir izlenim bırakmak için son iki bölüme müzik ve şiirin kardeşliğinin altını çizen buluşunu ifade eden soprano eklemişti – müzik ve şiir arasındaki kız kardeşliğinin altını çizen bir buluş. Ayrıca yıkıcı niyetlerini daha kışkırtıcı hale getirmek için konser programına bu dörtlüyle başlamış, böylece dinleyicilere vurduğu darbenin şiddetini artırmıştı. Tanıklıklara bakılırsa, hiç hayal kırıklığı yaratmamış, bunda haddinden fazla başarılı olmuştu.

3

Sonraki yıllarda Schoenberg epeyce az şey besteledi; 1916-1923 yılları arasında kendisini misyonuna kafa yormaya ve kâfirlerle mücadele etmeye vakfetmişti. Erken dönem işlerinin bazıları, bilhassa *Pierrot Lunaire* (1912) bile, senfoni orkestralarının standart repertuarlarında nadiren yer edinmesine rağmen, sabit bir dinleyici kitlesi elde etmişti. *Pierrot*'nun etkisinin sebebi: sanatçının avangard otoportresini, hakir görülen bir dışlanmış olarak resmetmesiydi. Her biri Fransız şair Albert Giraud'ya ait yedi şiirden oluşan üç bölümlük bir seçki, modernistler ile kendi kendini tatmin eden burjuva toplumu arasındaki kaçınılmaz kavgayı, eskiden beri revaçta olan kederli kahraman soytarı figürüyle temsil ediyordu.

Bu yıllarda din, Schoenberg'in meşguliyeti içerisinde hiç yer bulmuyor değildi, gittikçe bilincinde göze çarpan derecede yer kaplıyordu. 1922'de, savaş ve devrimin kararsızlığı arasında temasını kaybettiği Kandinsky'ye yeniden yazdığında, dinin kuşkusuz "örgütlü prangalarından yoksun" haliyle "tek desteği" olduğundan

bahsetmişti. Schoenberg ve Stravinsky'nin ruhsal evrimleri arasındaki paralellik görünür olmaya başlamıştı.

Schoenberg'in işlerine saygıda kusur etmediği, erotik konularda açıksözlülüğüyle bilinen Alman şair Richard Dehmel'e 1912'de yazdığı dikkat çekici mektubunda, Tanrı ile olan meşguliyeti konusunda ilk ipuçlarını vermişti. Besteci şöyle yazıyordu: "Ne zamandır bir oratoryo yazmak, tanrıyı inkâr ederek materyalizm, sosyalizm, anarşizmde gezinen ve tanıntanımaz olan günümüz insanının, eski dinlerin kalıntılarını (batıl inanç formunda) nasıl barındırdığını anlatmak istiyorum. Modern insanın nasıl Tanrı'yla didiştiğini (ayrıca Strindberg'in 'Jakob Wrestles'ine de bak), en nihayetinde Tanrı'yı bulma noktasına geldiğini ve dindar olduğunu anlatmak istiyorum. Ve nasıl ibadet edileceğini öğrendiğini!"

Bu tasarlanmış oratoryo, büyük bir proje *Die Jakobsleiter* (*Jacob'un Merdiveni*) idi, üç bölümün ilk iki parçasını 1917'de tamamlamış, eseri bitirmeksizin aralıklarla çalışmalarına devam etmişti. Dehmer metni üstlenmeyi kibar bir dille reddettikten sonra, Schoenberg kendisi yazmış ve ustalıklı tarzıyla esere damgasını vurmuştu. Oratoryodaki esas rol Cebrail'e aitti, etrafı günahının farkında olan ve ibadetteki noksanlıklarını kavramaya çalışan insanlarla çevriliydi. Sonunda, devasa bir koro sahnedeki birliğe katılıp dualar okuyordu. Cebrail'in izinden giden hacılardan daha yüksekte, Tanrı'ya diğerlerinden daha yakın, Schoenberg'in özelliklerini taşıyan bir fani, "Seçilmiş Kişi – *der Auserwählte*" duruyordu. Besteci, ahalinin onu takdir etmekte başarısız olduğunun kızgınlıkla farkına varsa bile, diğer erkeklerin (safdilli cinsiyet olan kadınlar bir yana) yanında, asla kendisini geri planda tutmuyordu. Henüz 1910 yılındayken o ismini "artık müzik tarihine ait olmuştur" diye görüyor muydu? O zamanlar daha otuz altı yaşındaydı.

Schoenberg, müzikle ve müziğin içinde nasıl ibadet edileceğini öğrenmek için çok zaman harcamıştı. Bu çabasına en uygun örnek, 1930-1932 yıllarında bestelenen fakat hiç tamamlanmayan, İncil'den mülhem *Moses und Aron* (Musa ve Harun) –bu da tıpkı *Jacob'un Merdiveni* gibi üçüncü sahneden yoksundu–, tüm büyük

işleri arasında, düzenli olmasa da en çok sahnelenen eseriydi. Fakat ibadetteki tevazu, "kitlelere" karşı duyduğu kibri engellemiyordu. Schoenberg'in çevresindeki toplumu reddi –modern karşıtı modernistlerin en savaşkanlarındandı–, savaştan sonra aleniyet kazanmıştı.

Üslubu günden güne sertleşiyordu: Ondan kuşku duyanları, aleyhtarlarını ya da rakiplerini "düşman" olarak görüyordu. Daima aristokrat olan kültürel siyaseti gün geçtikçe dışlayıcı hale geliyordu. Kendisini "iyi insanlar" arasında sayıyor, arkadaştan daha kolay bir şekilde düşman edindiğini söylüyordu. 1924 sonbaharında, Donaueschingen'de düzenlenen, Avusturya Prensi Egon Fürstenberg tarafından finanse edilen müzik festivaline, *Serenade*'ı yönetmek üzere davet edilmiş, bu vesileyle arkadaşı Adolf Loos'a onun "demokrasi ve benzerlerinden hazzetmeyişini" festivalin "onayladığını" anlatmıştı. Bu ithamda yeni bir şey yoktu; Debussy halihazırda "avamın zihnindeki sıradanlığa" karşı eleştirilerini sunmuştu.

* * *

Schoenberg'in, müzik dünyasına gösterdiği yola yobazca bir inançla bağlılık duyduysa da, o kadar aleni olmasa da muhtemelen aynı şiddette özlem duyduğu, çağdaş toplumun eleştirmeni olma takıntısı vardı. Kaba bir şekilde toplumun ticari gayeleri olduğunu ve yüksek şeylere tamamen kayıtsız olduğunu düşünüyordu. Toplumun mottosu sanata, kültüre duyarsızlıktı. Gördüğümüz gibi, Schoenberg her şey olabilirdi ama popülist değildi. Genç şef Hermann Scherchen'e 1914'te yazdığı mektupta, "birçok insan maneviyat, erdem, yüksek duygulardan yoksun," diye yazıyordu. Kültürel bir aristokrat olarak, yalnızca akran aristokratlara gönül indiriyordu. Avam, yani *Pöbel* kabul edilmezdi ve eğitimli kaymak tabakadan bazılarının bile ideallerine sadık olmaktaki yetersizliği onu şaşırtmıştı.

Schoenberg'in sosyal geçmişinin ayrıcalıklı olmakla ilgisi yoktu. Babası Pressburg'dan Viyana'ya göçmüş, taşındığı yeni ülkesinde evlenmiş, ömrünü küçük burjuva ile işçi sınıfı arasındaki sınırda geçirmişti. Keman dersi almaya başlaması Schoenberg'in hayatının en önemli dönüm noktasıydı; yedi yıl her gördüğünü taklit etmiş olsa

da, kemanı eline alır almaz (onun ifadelerine göre) bir şeyler bestelemeye başlamıştı. Müzikal tarzının en özgün özelliği olan atonalite, otuzlarının eseriydi.

4

Atonalite devrimci bir gelişmeydi ama bir besteci ve teorisyen olan Schoenberg'in son uğrağı değildi. Savaş esnasında, akortsuzluğun kurtuluşunun temel çerçevesini istikrara kavuşturmak için derinlemesine düşünmeye başladı. Özgürlüğünü kazanmıştı ve şimdi 1908'den bu yana elde ettiği müziksel hareket alanını hiçbir şekilde engellemeyecek yönetici bir düzen, bir disiplin arıyordu. Böylelikle, taraftarı Anton Webern ve Alban Berg ile müthiş gizlilik içindeki sessiz deneylerle "on iki ton kanunu"nu geliştirdi. Öyle görünüyor ki Schoenberg bunu ilk defa 1921'de öğrencisi ve takipçisi Josef Rufer ile birlikte bir yürüyüşte söylemişti ve ona iftiharla şöyle ifade etmişti: "Önümüzdeki yüz yıl boyunca Alman müziğinin üstünlüğünü koruyacak yolu keşfettim."

Gelgelelim Schoenberg, çalışma alanını dış dünyadan izole etmek için istediği kadar çaba harcasın, savaş ve sonuçları onu ister istemez etkilemişti. Debussy'nin yaklaşık otuz yıl önceki haline benzer şekilde, özellikle milliyetçi değildi fakat savaşın kaybedilmiş olması, müttefiklerin Almanya ve Avusturya arasındaki kanlı barış antlaşmalarından çıkar sağlaması ve Batı'nın, özellikle Fransa'nın süregiden küçümseyişi ona fazla gelmişti. Fransız ve Rus rakipleri buraya kadardı işte! O, Avusturyalı bir Yahudi, muhteşem Alman müzikleri besteleyecekti.

Sonradan "serializm" olarak adlandırılan teorik keşfi katı gözüküyordu fakat esasen epey esnekti. Kromatik skalanın on iki notasının her birini alıp parçanın başlangıcında bunları sıralıyor ve skalanın parçalarını, genellikle üç notayı, melodinin nüvesi olarak kullanıyor. Bu nüveler ters çevrilebildiği, altüst edilip geriye doğru çalınabildiği için besteciye istenen çerçevede esneklik kazandırıyordu: disiplin edilmiş otonomi. Bunun kavranması zor bir sistem olduğunu ama bu düzeni uygulamanın yarattığı sorunlara değdiğini söylüyordu.

Kullandığı tertiple ilgili 1941'de yazdığı uzun didaktik makalede, Schoenberg bir kez daha müzik yazma üslubunun iradi bir şey olmadığını, ona vaaz edildiğini anlatıyordu: "On iki tonla besteleme yöntemi bir ihtiyaçtan kaynaklanıyordu." Ve ilginç bir şekilde, demir yumruklu özgüvenini tüm besteciler için bir kuralmışçasına genelleştiriyordu: "Kendilerine devrimci ya da muhafazakâr deyip demedikleri, geleneksel ya da ilerici tavır sergileyip sergilemedikleri, eski tarzı taklit edip etmedikleri ya da yeni keşiflerin izinden gitmenin kaderleri olup olmadığı –iyi bir besteci olup olmadıkları– bir yana, kişi kendi fantezisinin tanımsızlığına kani olmalı ve kendi ilham perisine inanmalı." Tüm besteciler, Tanrı, İlham Perisi ya da Bilinçdışı diyebileceğimiz gizemli bir kuklacının elindeki kuklalardı.

5

Büyük Savaş'ın üzerinden çok zaman geçmeden, Schoenberg'in düzeni fethetmesi ile onun Alman müzik tarihine yaptığı katkıları gittikçe daha yüksek sesle dile getirmesi, kanımca kesişmiş, hatta iç içe geçmiştir. Kesinlikle gerçekleştirdiği ilk buluşlarından pişman olmadı, bunları asla inkâr etmedi. Fakat geçmişe olan borcunun hatırı sayılır bir ağırlığını yaşadığı bir noktadaydı. Müzikte, kendi deyimiyle köylüleri korkutan bir çeşit korkuluk olarak farklılığına değer biçmektense, Schoenberg o güzelim geleneği takip ettiğini iddia ediyordu. "Güzelim gelenek". Orta yaşlı Stravinsky'nin bununla neler yapacağını da göreceğiz. Bu arada Schoenberg'in, on iki ton yöntemini ilk defa Rufer'e açıklarken, onu tüm dünyanın muhteşem ve hayranlık uyandıran Alman zincirinde bir halka olarak görmesini istemesinin nedeni çok açıktı. Nihayet kendisine sığınacak bir liman bulmuştu.

1930'un başlarında bir gün, bir makale taslağında, "öğretmenlerinin" aydınlatıcı bir listesini hazırladı. En başta Bach ve Mozart yazıyordu; ikinci sırada Beethoven, Brahms ve Wagner vardı; ek olarak Schubert, Mahler, Richard Strauss ve hayli saygı uyandıran Max Reger. Berlioz, Debussy, Ravel yoktu. Kudretli Fransızların listede mevcut olmayışı, ancak Schoenberg'in müziksel milliyetçili-

ğine yorulabilir. Kendince tevazu katarak, özgünlüğünü güzel şeyleri taklit ediyor oluşuna dayandırıyordu. Devrimci tarzını şerefli Alman müzik kültürüyle bağdaştırmaya çalışıyordu.

Bu alandaki göze çarpan girişimi, Brahms'ın G-minor Piano Dörtlüsü'nü orkestra için düzenlediği 1937'de geldi. Az bilinen fakat orkestrasyonla açığa çıkabilecek tematik güzellikler açısından elverişli olan eser, hayran olduğu bestecinin en sevdiği parçalarından birisiydi. Dört yıl evvelinde, Hitler Almanyası'ndan henüz göçtüğünde, "İlerici Brahms" hakkında fevkalade bir (er geç yayımlanacak olan) ders kitabı yazmıştı. İleri görüşlü beğenileri olan dinleyicilerin reddettiği beceriksiz kaba saba muhafazakârlardan çok uzak –Schoenberg böyle iddia ediyordu– bir konumda olan Brahms, bilhassa tematik, armonik, ritmik yaratıcı donanımları cesurca tatbik ettiği son işlerinde, Beethoven'a geri dönmeyip pek tabii ki Schoenberg'e yönelmişti.

Tarih henüz yakasını bırakmamıştı. Hitler Ocak 1933'te şansölye unvanını aldığında Berlin'de yaşayan ve eğitmenlik yapan Schoenberg, hemen bunun olası sonuçlarını yaşadı. Resmen Yahudiliğe dönüş yapıp Mayıs'ta dosdoğru Nazi Almanyası'nı terk etti. İlk durağı Paris'ti, hemen ardından Ekim'de, 1951'deki ölümüne dek yaşayacağı ABD'ye geldi. Nazi Almanyası ve Avusturyası'ndan göçerek hayatlarını kurtaran ve kültürel anlamda bir çöl olarak görülen bir ülkeye göç eden kafilenin arasında belirgin figürlerdendi.

Üstün Alman geleneğine sadakati, ki bu modernizmiyle tamamen uyumluydu, Schoenberg'in kariyerini daha kolay kılmamıştı. Schoenberg'in gerçek ve hayalî küçümsemelere, yeterli derecede hazırlanmamış performanslara, eserlerini gözden geçirme ya da kesip biçme cesaretini gösteren emprezaryolara cevabı hep aşırı olmuştu ve koşulları birebir belirlenmiş performanslara hiçbir şekilde dokunulmamasını talep eden aşırı disiplinli birini ortaya çıkarmıştı. Artık –tek tutkusu tenis dışında– yaşlılığı hırçınlığını günden güne artırıyordu. Elbette, bunların hiçbirisi onun müzikte gerçekleştirdiği devrimin önemini azaltmıyordu. Geniş kapsamlı bir devrimi gerçekleştiren bir kişiden espri duygusu beklemek belki de çok fazla.

Modernist olmak her zaman için güvenli geleneksel yolu seçmekten zorlu olmuştur. Sebep ne olursa olsun, Schoenberg'in müziğinde ufak bir tebessüm için her zaman yer vardır.

MODERNİST: IGOR STRAVINSKY

1

Schoenberg'in baskın ciddiyeti ile Stravinsky'nin sürekli neşesinin arasındaki karşıtlığa yeteri kadar vurgu yapılmıştır, ancak her iki bestekârın da modernist müziğin ruhunu oluşturmadaki rolü gözardı edilemez. 1882'de St. Petersburg yakınlarında doğan Stravinsky, mesleğini kendisi tasarlasaydı bu kadar hazır olamazdı. Babası Fyodor Stravinsky, Rus opera sahnesinin önde gelen bas baritonlarından ve üstüne üstlük kendini müzik hakkında kitaplar ve partisyonlarla çevreleyen tutkulu bir kitap kurduydu. Stravinsky, hatıralar kitabında ailesinin başarısındaki payını azımsamıştır; ama ailesi en azından piyano derslerini karşılamış ve azimle devam etmesi için onu teşvik etmiş, gördüğünü anında eksiksiz çalma gibi klavyedeki aşikâr yeteneğini fark etmişlerdi. Hayatı boyunca piyanoda beste yapacaktı.

Bir besteci olarak gelişiminde zamanından önce olan bir şey yoktu. Ama başına konan talih kuşundan yararlandı; hazırlıklı olan için nimet değerinde bir talih kuşuydu bu. St. Petersburg Üniversitesi'nde hukuk okurken bestekârın en genç oğlu Vladimir Rimsky-Korsakov ile arkadaş oldu. Oğuldan babaya, sonra da bütün klana uzanan bu ilişki, yalnızca küçük birkaç adım gerektirmişti. Nikolay Rimsky-Korsakov çok geçmeden Stravinsky'nin resmî olmayan müzik danışmanı oldu. Öğüt verdiği genç besteci, dehasını çok daha önceden göstermiş olsa gerekti.

Zamanın Rus müziğinde etkili figürlerden biri olan Rimsky-Korsakov kafa karıştırıcı bir rehberdir, çünkü iki farklı seçenek sunmuştur. Operaları ve orkestra için bestesi *Şehrazat Suiti* (1888) ile şöhretlenen Korsakov, popüler bestelerinden daha çok teknik başarılarıyla gurur duyuyordu. Konservatuvarda profesör olmasına rağmen, kurallara imgelemden yoksun bir şekilde bağlılık duyulmasından başka bir şey olmayan akademik anlayışın, eğitimleri sırasında öğren-

cilere dayatılmasına tahammül edemiyordu. Gelgelelim, kanatlanan bestecilerin mesleğinin formel tekniklerinde, başta da kompozisyon ve armonide ustalaşması gerektiğini vurguluyordu. Picasso'nun zamane ressamların çizim üzerine yeterince çalışmadıklarını düşünmesi gibi, Korsakov da müziğin vazgeçilmez unsurlarının eksiksiz bir biçimde öğrenilmesini destekliyordu. Stravinsky'nin buna büyük oranda ihtiyacı vardı ve memnuniyetle kabul etti. Kariyeri boyunca, bestelerini fikirden yoksun bularak beğenmeyen inatçı azınlık bile, bu eserleri muazzam bir şekilde orkestraya aktardığını teslim etti.

* * *

Rimsky-Korsakov'dan sonra Stravinsky'nin filizlenen dehasını fark eden, gezici topluluk Rus Balesi'nin başındaki yetenek avcısı Rus menajer Sergei Diaghilev'di. Göz alıcı, kibirli, sanata dair çok geniş bir bilgi birikimine sahip, her dramatik ve müziksel detayı algılayabileceğine dair kendine güveni tam, hem heyecan verici hem de zor bir idareciydi – bu yönüyle günümüzün mikro-yöneticisini andırıyordu. İnatçı, çalışanlarından herhangi birinin bağımsız hareketlerinden rahatsız olacak düzeyde kıskanç, otoriter, telgraflara bağımlı bir adamdı ve ara ara yaşadığı sevdalanmaların yargısını köreltiği oluyordu. Diaghilev'in homoseksüel ilişkileriyle ne ilgilenen ne de bunlardan rahatsız olan Stravinsky onu sevdi, hatta onunla otobiyografisinde "o mükemmel kişilik" diye bahsedecek kadar iyi anlaştı. Böylece yirmi yıl boyunca müzik üretimi sıkı sıkıya "direktör" ile bağlantılıydı. Diaghilev, Stravinsky'den sadece on yaş büyüktü ama idare etme alışkanlığı genç adam için mükemmel uygunluktaydı.

1909'da Diaghilev daha yetkin bestecileri es geçerek Stravinsky'ye kendisi için bir "Rus" bale müziği sipariş etti; bunun için ona ekibiyle beraber eski bir halk efsanesinden derledikleri bir metni teklif etti. Bu bale sonradan *L'Oiseau de feu* diye anılacaktı. Her ne kadar henüz bale besteleme veya düzenleme konusunda deneyimsiz olsa da, Stravinsky bu talebe riayet etti., sonradan da hatırlayacağı gibi, uzun yıllar aristokrat patronların ve yaşlı zevk düşkünlerinin uzmanlık alanı olan bale, o günlerde Rusya'da yeniden canlanma-

ya ve bunun semeresini almaya başlıyordu. Stravinsky çalışmaya başladı ve önceden hiç yapmadığı bir hızda besteledi. 25 Haziran 1910'da Paris'te belli başlı bale meraklıları, seçilmiş ve bilgi sahibi bir zümre, *Ateşkuşu*'nun galasında hazır bulundu. Henüz 28 yaşında bile olmayan Stravinsky seyircilere o gece, tüm hatıratlara rağmen eğitimli bir kulak önceki bestekârların izini sürebilse de, sapkınlığın zevkini yaşattı ve ne dinleyiciler ne eleştirmenler buna şaşırdı. Bir gecede Stravinsky dünyaca meşhur oldu. O geceden sonra artık Rimsky-Korsakov dâhil kimsenin öğrencisi değildi.

Bir sene sonra Diaghilev'in topluluğu için bestelediği ikinci bale müziği *Petruşka*'nın da galası Paris'te gerçekleşti. Menajerin genç sevgilisi, anlaşılmaz, fevri ama bir kez kendini kaptırmaya görsün sahnede harikalar yaratan Vaslav Nijinsky'nin başroldeki ihtişamlı dansı da balenin nefes kesiciliğine katkıda bulundu. Ama gerçek başarı Stravinsky'ye aitti. *Ateşkuşu*'ndan daha narin ve kontrollüydü. Debussy'nin de aralarında olduğu uzman dinleyiciler, eserin görkemiyle, gençliğiyle ve katışıksız orijinalliğiyle olağanüstü olduğu kanaatindeydi. Stravinsky, St. Petersburg'daki bir arkadaşına eserin başarısı hakkında, bütün çekingenliğini bir kenara koyup "... devasaydı ve yükseliyordu," diye yazdı. Bu yeni yıldız üzerine heyecanlanan pek çok yorumcudan, Paris merkezli *Le Matin*'de yazan Fransız Alfred Bruneau, Stravinsky'nin müzikte modernizme yaptığı katkıyı zekice şöyle tanımlıyordu: "Orkestranın sesiyle karışan piyanonun sesi yepyeni bir karakter ortaya koyuyor. Keyifli, ince ve çeşnili orkestrasyonunda olağanüstü bir ses zenginliği var. Biçimi tam bir özgürlüğe sahip." Stravinsky'nin baştan beri amaçladığı işte müzikteki bu özgürlüktü.

Ama Diaghilev için bestelediği, galası öncekiler gibi 1913'te Paris'te yapılan üçüncü bale müziği *Bahar Ayini*, dinleyicileri için çarpıcı derecede farklı bir deneyim oldu. Stravinsky hakkında en ufak bir bilgiye sahip olan herkes, *Bahar Ayini*'nin açılışının seyircilerde yuhalama, ıslık, kavga vb gibi gürültülü tepkilere yol açtığını bilir. En sonunda avangard bir eser kültürsüz avam tarafından gerektiği gibi değerlendiriliyordu!

Ancak hayli yüzeysel bir geleneksel algıdır bu. Seyirci kitlesi büyük ölçüde öncekiyle aynıydı: bestekârın, herhangi bir sesli gösteriye aynı şiddette sesli karşılık vermeye hazır üst tabakadan birkaç düzine hayranı ve önceden Stravinsky'nin buluşlarına ilgi duymuş bir grup bale meraklısı. Sebebi hâlâ bilinmemektedir. Ancak Diaghilev'in en sevdiği Paris seyircisine utanılacak bir müzik, dans ve koreografi deneyimi yaşatmaya az da olsa itirazı olduğuna dair kanıt mevcuttur. *Bahar Ayini*'nin yapım aşamasındaki asıl fikir, Stravinsky cennete gitmek üzere seçilmiş bir bakirenin ölüm dansındaki ilkel ayini konu alan *Ateşkuşu*'nu bestelerken imgeleminde canlanan nefes kesici görsel fanteziydi. Bir anda zihninde canlanan bu görü birçok şeyi harekete geçirdi. Ama müzik gerçekten ölçüyü aşmıştı: debdebeli, durağan ve pek çok dinleyici için sinir bozucuydu. Neredeyse bilinen hiçbir melodi yoktu, aksine dinleyicilere kuvvetli, ani, çok sayıda ritmik patlama gibi sürekli tekrarlanan akorlar sunuluyordu. Bu sunum, acımasızlığın doruğunda bir anti-romantizmdi. İlginç olan, ister tekrar performansları, ister bir konser versiyonu olsun, *Ayin*'in sonraki gösterimlerinde mütemadiyen ve sıcakkanlılıkla alkışlanmış olmasıdır. Dışlanmışlıktan klasiğe bu kadar hızlı ve tartışmasız geçiş pek az moderniste lütfedilmişti. Ama o zamanlar Stravinsky, Schoenberg gibi kuralı temsil edenlerin acınmasını –"ancak öldükten sonra tanınmak"– çok daha anlaşılır kılan bir istisnaydı.

2

Bahar Ayini'nin modernist sicili, endişe verici partisyonu ve bestekârın ürkütücü gündüzdüşünden doğmuş olmasıyla şüphe götürmez bir şekilde özgündür. Peki ya selefleri? Bale partisyonları her ne kadar tek bir hayalgücünün izini taşıyor olsalar da kolektif bir emektir. Stravinsky, bütün bu üretimin şekillendirilmesindeki devasa rolüne rağmen, koro şefleri, koreograflar, dansçılar, tasarımcılardan oluşan bir ekibin zaferlerindeki katkısını seve seve belirtiyordu. Özyaşamöyküsünde Paris'te *Ateşkuşu*'nun karşılandığı alkıştan bahsederken, "Bu başarıyı tamamen partisyonun zaferi olarak elbette görmüyorum," diye eklemeyi de unutmadı.

Stravinsky'nin o nadide bireyselliği bu erken dönem şaheserlerinde kendini açıkça göstermekte ve baskınlığını korumaktadır. Müzik kariyerindeki ilk günlerinden 1971'de seksen dokuz yaşında ölümüne kadar uzun bestecilik hayatında ilgi çekici şeyler yazmaya ve ısrarla kendisi olmaya devam etti. Bir gün, kendisi de mükemmel bir modernist olan Maurice Ravel'le, majör ile minör perdesi arasındaki değişimi kontrol eden kurallar üzerine tartışırken, Stravinsky herhangi bir kurala saygı duyması için bir neden görmediğini söyledi: *"Yapmak istersem yaparım."* Bir arması olsaydı bu özlü sözü altına yazabilirdi.

Her biri öncekilerden farklı olan ve onun uluslararası ününü pekiştiren başka bale toplulukları da vardı. Bunlar Stravinsky'nin kendini tekrarlama konusundaki daimi korkusunu doğruluyordu. Aralarında en tartışmalı olanı, zamanında Pergolesi'ye adanmış, çoğu o zamana kadar yayımlanmamış parçaların uyarlaması olan *Pulcinella*'ydı (1920). Bu karışım, eleştirmenlere eserin 18. yüzyıl müziğinden çalıntı olup olmadığı sorusunu ortaya atma şansını verdi. Ancak bu enfes ve yaratıcı eser tartışmasız Stravinsky'nindi. Bestecilikte küçük de olsa yine devrim yaptığına ikna olmuş bir şekilde durumu, "orkestraya dair konsepti diğer eserlerimden farklı, yeni tür bir müzik, anlaşılması kolay bir müzik," diye açıklıyordu. Orijinalliğini savunmak zorunda kalmasından dolayı sinirlenmişti, ne yazık ki bu suçlamaların sonu olmayacaktı.

* * *

Bu arada tarihin kaprisleri Stravinsky'nin bestelerine beklenmedik bir özel anlam yükledi. Rusya'da 1917 Devrimi, çarlık yanlısı hanedanın yerine Sovyetler Birliği'nin kurulması ve bunu takiben Sovyetlerin düşman büyük güçler tarafından yalnızlaştırılması, Stravinksy'nin mülklerinden gelen para akışının kesilmesine neden oldu. Bu kesinti nedeniyle, kalabalık ailesine ve 1920'lerin başından beri devam eden uzun süreli ilişkisi Vera Sudeykina'ya bakmak için bestelerinden kazandıklarına muhtaçtı. Sudeykina birçok kez evlenmiş, iyi bir aileden gelen güzel bir kadındı, ama yarı zamanlı bohem, cö-

mert, çekici, zekiydi de, ve durumunun bütün usulsüzlüğüne rağmen besteciyle ilgileniyordu. (İlk karısının ölümünün ardından 1940'ta Stravinsky ile evlenerek durumunu usule uydurdu.)

Neyse ki Stravinsky uyanık, titiz ve üretken bir işadamı olduğunu kanıtlamıştı ve yine neyse ki artık besteci toplayan çoğu Amerikan kodamanlarından ve zenginliğini yitirmemiş Avrupalı aristokratlardan oluşan hayırseverlere bel bağlayabilirdi. Diğer epey büyük sayıda yenilikçi sanatçı için olduğu gibi, Stravinsky için de muhtemelen burjuva devrinde nesli tükenmiş olan hamilik geleneği devam etti. Bazı milyonerler at yetiştirirken bazıları ressamları ve bestekârları himayeleri altına aldı; yüzyıllar boyunca süren bu durum, açık biçimde tanımlanmış tarihî dönem arayışında olan tarihçilerin çoğunlukla görmezden geldiği bir istikrarı işaret eder.

1920'lerde Stravinsky'ler Paris'i merkezleri yaptılar. Zaten savaştan önce çoğunlukla İsviçre olmak üzere yıllarca Batı'da yaşamışlardı; ama gönüllü ikamet şimdi sürgüne dönüşmüştü. Ayrıca bu Stravinsky'nin yaşamındaki tek dramatik değişiklik de değildi. Orkestra için müzik yazmayı da bırakmanın ilk adımlarını attı. Küçük düşünerek, bereketli "Rus" evresinden kurtulup "neoklasik" dönem diye adlandırdığı döneme giriş yapıyordu. Bu onu, şairler ve ressamların da başına gelen, vurgulu sözlerden veya cafcaflı renklendirmeden geniş çaplı bir avangard geri çekilmenin parçası yaptı. Bu çekilme bir Alman topluluk adı olan *neue Sachlichkeit* yani "Yeni Nesnellik" olarak isimlendirildi. Stravinsky'deki bu eksen kayması eski moda ton özelliğine dönüşe sebep olmadı. Eserleri gelenek karşıtı olmaya devam etti; deneyimci modernistliği yeniden tasarlandı ama büyük oranda değişmedi. Fakat itiraf ettiği gibi, Pergolesi'yi (veya keşfettiği her kimse) keyifle keşfetmesi müzik tarihinin tükenmez hazine dairesini açtı. Bu keşfin ardından Stravinsky piyano eserleri, orkestra için parçalar, operalar, senfoniler ve yeni bale müziklerinde on yedinci ve on sekizinci yüzyıl bestecileri arasında dolanan hayat dolu bir turiste dönüştü. Odağını genişleterek otonomisini eğitiyordu.

Bu eserlerden biri olan, 1930 yılında yazılmış *Symphony of Psalms*, (Mezmurlar Senfonisi) Stravinsky'yi daha büyük bir çelişkinin

içine soktu. Bunun da başlıca sebebi, dinsel bağlılıklarıyla ilgili açıklamalarının karışık ve çelişkili olmasıydı. Motivasyonlarına tanıklık etmeye çağrılan sanatçılardan bıkkınlık duymak, deneyimli tarihçilerin müsamaha gösterecekleri bir his değil, ancak tamamen anlaşılabilir bir durumdur: gelgelelim sorun sanatçıların tanıklık etmeyi reddetmeleri değil, fazlaca gevezelikle ve tutarsızca tanıklık etmeleridir. Ama Schoenberg gibi Stravinsky'nin de 1920'lerde dinî hayatının merkezine aldığını biliyoruz.

* * *

Genç Rus Stravinsky çok az dindarlık gösterse de hiçbir zaman Yunan Ortodoks mezhebine bağlı olduğunu inkâr etmedi. Ama sürgündeyken, ne kadar Fransızlaşırsa Fransızlaşsın, kilisesinin ruhsal dayanağını devrimden önceki günlerden çok daha tatmin edici buldu. Filozof Jacques Maritain gibi Fransız Katolik entelektüellerin Hıristiyanlığın Roma versiyonuna geçmesi yönünde kuvvetli baskısı altındaydı. Bu baskı onu çeldi, ancak sonunda en iyi bildiğine geri döndü. 1927 itibariyle Ortodoks ayinlerine katılmaya ve kendini dekoratif kutsal objelerle çevrelemeye başladı. Bunlar onun büyüdüğü ve büyük olasılıkla bir daha hiç göremeyeceği Rusya ile tekrar bağ kurmasına yardımcı oldu. Bir modernistin kayıp evine psikolojik dönüşü sadece modernizmi ateizmle eşitleyenleri şaşırtır. Modernistler arasında dinî inanç ve inançsızlık, olabilecek en geniş yelpazede çeşitlilik gösteriyordu ve bu inanç durumu sanattaki gelenekselliğe uzaklıktan da bağımsızdı.

Stravinsky'nin düzen arayışında özgünlüğü terk ettiğini söylemek doğru olmaz. Bir zamanlar beste yapma tutkusuna en önemli cevabı olan bireyselliğine karşı içinde bir huzursuzluk başladı. Piyanosunun üstüne dinî resimler koymaya başlayalı çok olmamıştı ki bir gazeteciye, "Sanatta, felsefede ve dinde bireysellik Tanrı'ya karşı bir ayaklanmanın simgesidir," diyordu. Bu isyana karşı çıkar pozisyona gelmişti. Bireysellik ateizm gibiydi. İnanmaya başladığı başka yargı ise bireyselliğin "Tanrı'nın huzurunda kendi olmak ve itaat etmek prensiplerine aykırı" olduğuydu. Ancak bu kadar havada kalan

genellemeler, alıntı yapmaya fazlasıyla değer olsalar da, onun kesin yargılarını değiştirmedi: Müzik, dinî olanlar da dahil, hisleri ifade etmede yetersizdi. Wagner'in Bayreuth'u üzerine düşünürken, sanatın bir öğreti olduğu inanışına şiddetle karşı çıktı. Öyleyse onun yeni pekiştirilmiş dindarlığı, farklılaşan neoklasik orta yaşlarını besleyen o entelektüel pınarın sadece bir bileşeniydi. Bu nedenle Stravinsky'nin *Mezmurlar Senfonisi*'nin dinî anlamları varsa da belirsizlik içinde kalmalıdır. Boston Senfoni Orkestrası'nın açılışının 1930'daki beşinci yıldönümü için yazmıştır ve Eski Ahit'ten bölümler eklemeye karar vermesiyle hamilerini epey şaşırtmıştır. Bağımsızlığını kazanmıştı. Şimdi sıra bunu kontrollü bir şekilde desteklemekti.

Bu da yakında başka bir liman bulma ihtiyacını içerebilirdi. 1939 yılında Almanların Polonya'yı işgaliyle başlayan İkinci Dünya Savaşı, Stravinsky'nin kendini huzurlu hissettiği Fransa'yı Nazi savaş makinesinin yenilgisini umutla beklemek için uygun bir yer olmaktan çıkardı. O ay Stravinsky'ler hep birlikte, Fransa'daki eli kulağında tehlikelerden haberdar bir şekilde, Los Angeles'a yerleşme kararı aldılar. Taşra geleneğini sürdürüyor olmasına rağmen Los Angeles, Stravinsky 1971'de 89 yaşında ölene kadar ailenin ikamet ettiği yer oldu. Savaş bittikten sonra, zihinlerini ve ceplerini rahatlatmak üzere düzenli bir şekilde Avrupa seyahatleri gerçekleştirdiler. Stravinsky ders verdi, ün kazandı ve hem eski hem de yeni müziğinin koro şefliğini yaptı. Schoenberg'in 1951'deki ölümünden sonra, modernist müziğin tek titanı olarak kaldı.

DAHA KÜÇÜK DEVLER

Atonalite ve daha da çok serializm Schoenberg'in modernizminin ayırıcı özellikleridir; Berg ve Webern gibi besteciler bu tür buluşların ne kadar çok çeşitliliği olanaklı kıldığını gösterdiler. Fakat modernizme giden, Schoenberg'in buluşlarından bağımsız başka yollar da vardı; ve iki besteci, Fransız Edgard Varèse ve Amerikalı John Cage, gerçekten alışılmadık fikirlerle yola atıldılar ve gerçek anlamda yeni müzik yaratmak için Avusturyalı çağdaşlarıyla yarıştılar. Onlar daha küçük birer titandı, ama dinleyicileri ve takipçileri vardı. Schoen-

berg'in teknik tezleri ne kadar yavan görünürse görünsün –ki öyleydi!–, müzikal modernistler rengârenk bir topluluktu.

Varèse, yeni tonaliteler üretecek yeni enstrüman bulmak için oldukça yıpratıcı bir çaba sarf ederek kariyerini harcadı. Mühendis ve matematikçi olarak eğitim gören Varèse, bir bilimsel müzisyendi. Bilimin –belki de daha çok teknolojinin– sanat ile işbirliği, hiçbir modernist bestecide Varèse'de olduğu kadar yakın olmamıştı. Diğer Avrupalı deneyselciler gibi, o da, biraz şaşkınlıkla, Amerika Birleşik Devletleri'ni kendi geleceğinin diyarı olarak gördü; 1915'te, 32 yaşında, artık çırak olmayan Varèse, ziyaret için geldiği yerde kaldı. Bir Amerikalı'yla evlendi ve Amerikan vatandaşlığı aldı. Duchamp'a çok benzer şekilde, New York'un aykırı düşüncelerinin cazibesini deneyimledi ve müziği, boğucu geleneklerinden kurtarma olasılığının en yüksek olduğunu düşündüğü ülkede gelişti.

Varèse, Amerika'ya geldiği 1915 yılında, bir röportajda programını açıkladı: "Müzikal alfabemiz zenginleştirilmelidir. Ayrıca çok



Edgard Varèse, Fransız-Amerikan modernist besteci, New York'taki apartman dairesinde. 14 Nisan 1959.

acil yeni enstrümanlara ihtiyacımız var." Ona göre müzisyenlerin "makine uzmanlarına" danışması zorunluydu. Onun istediği, işinde "yeni ifade araçlarıdır. Kendimi sadece daha önce duyulmuş seslere teslim etmeyi reddediyorum. Benim aradığım, her tür düşünce için uygun olabilecek ve düşünceye ayak uydurabilecek yeni teknik araçlardır." Bu aydınlatıcı bir ifadeydi: Varèse, diğer modernistlerin eşliğinde, içe dönük deneyim için mekanik destek istiyordu. Onun belirttiği gibi, bu destekler, her tür düşüncenin ifadesi için elverişli olup, tüm hislerden öte en kişisel dürtüyü bile bir müziksel orkestrasyonun objektif eşleniğine dönüştürecekti.

Varèse'in transplantasyonunun en çok bilinen meyvesi, orkestra için bir parça olan *Amériques*, yeni vatanı için harika bir övgü olup 1921'de tamamlanmıştır ve ilk temsili beş yıl sonra yapılmıştır. 1920'lerde onu takip eden bir orkestra parçaları atağı gerçekleşti; hemen hemen hepsi ağırlıklı olarak vurmalı enstrümanları önplana çıkarmıştı –bunlar arasında büyük ihtimalle en çok tanınan eser olan *Ionisation*'da (1931) yalnızca perküsyon kullandı– ve davul kesitini, gürültülü akompanistten daha önemli bir öğe yapmıştı. Son olarak, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra, yeni icat edilmiş elektronik cihazlar, Varèse ve onun tutkunlarına, Varèse'in onlarca yıllık gündemine geç gelen bir yanıtmış gibi göründü.

Varèse'in zamanında, onun yardımıyla, müzisyenlerin tonlara –hatta gürültüye– yönelik tutumları mayalanıyordu. "Sesin özgürleşmesini" savunan ünlü sloganı, reformistlerin zihinlerini uyardı. John Cage, meslektaşının kendi mesleğine etkisi ve düşüncelerinin gücüne övgüsünde, avangard müzisyenlerin ortak görüşünü söyledi: Varèse, dedi Cage, "hayalgücünün *sine qua non* olduğunda sıkça ısrar etti ve onun hayalgücünün varlığı, birçok eserinde, el yazısı kadar belirgindir." Yaratıcı müzisyen olarak kendini iç yaşamın önceliğine adamış bir modernist için bu, Cage'den ihtişamlı bir övgüdür.

2

John Cage Amerikalı özgün bir radikaldi. 1992'de 80 yaşındayken ölen bir besteci, şair, öğretmen, kendini yetiştirmiş felsefeci olarak,

Amerikalı modernistler arasında en güzel konuşan –hiç değilse en geveze– kişiydi. Ülkenin yıkıcı bestecileri arasında açık ara en bilineniydi; modernizme başlıca katkısı 2. Dünya Savaşı'ndan sonra oldu. Retorik ve eylemdeki aşırılığı, bazı isyankârların geleneksel müziğe ne kadar karşı çıkabileceğinin boyutunu gösterir. Cage'in kısa bir süre öğrenmek için zaman harcadığı Schoenberg'e besteci unvanının verilmesini tamamen reddetmesi ve ona belirsiz bir takdirle dehanın mucidi demiş olması da önem taşır.

Cage'in modernist yaratımları arasında en ölçüsüz olanı, ayartıcı bir adı olan *4'33"*, oyunbazlığının çokça ürününden en heyecanlandırıcı olanıdır. 1952 tarihli bu eserin her zaman Cage'in favorisi olması şaşırtıcı değildir. Ve birçok alanı olan modernist isyankârlığın en uç göstergesi olabilir. Bu sunuşta, bir piyanist, parçayı sahnede bir kuyruklu piyanoda "çaldı" (ki başka herhangi bir enstrüman da gayet kabul edilebilirdi). Tam bir sessizlik ile bir kronometre tutup, toplam dört dakika otuz üç saniye olan üç hareketin süresini ölçtü ve daha sonra bu süreye ulaşınca ayağa kalktı ve oradan ayrıldı. İyi hazırlanmış olan seyirci –sonuçta Cage'in dinleyicilerinin beklenmeyeni beklemesi gerekiyordu– konserden sonra bu yeni "kompozisyon"u uzun uzun tartıştı.

Verimli ve yaratıcı olan Cage'in birçok sürprizi vardı. Fakat kompozisyon ilkeleri arasında "belirsizlik" en çok takdir toplayan ve taklit edilen oldu. Kural, basitçe, bir bestecinin yazdığı bir parçanın performansı için parçanın uzunluğu gibi belli önkoşulları belirlemesi, ama uygun enstrümanı ya da müzikal içeriği ayrıntılandırmaması anlamına geliyordu. Bunlar performansçının kendisi tarafından belirlenmeliydi. *4'33"*te olduğu gibi, tüm "ayrıntılar" açıktı.

Cage'in, geleneksel olmayanı seçip gelenekleri küçümsemeyi ve bu arada yaratıcılığının reklamını yapmayı bir saplantıya dönüştürmesi şaşırtıcı değildir. Onun için başarı tatmin değil uyarıydı; yeni sınırlar fethetmek için bir çağrıydı. "Eğer çalışmalarım kabul edilirse," dedi, "kabul edilmediği noktaya doğru harekete geçmeliyim." Bu avangard görevi, hayattaki amacının temel niteliği yaptı. "Orijinalliğin ilkelerine kendimi adadım," dedi. "Açıktır ki, yapıl-

ması gereken, yapılmış olanlar değil, yapılmamış olanlardır." Daima canlı ve huzursuz olan bu tür bir sınır görüşünü, her ne pahasına olursa olsun yenilik sunmayı amaçlayan diğer Amerikalı bestecilerle paylaştı, ama bunu onlardan çok daha sık ve daha vurgulu bir şekilde tekrarladı. Bu nedenle, trafik gürültüsüyle ilgili Cage şunu itiraf etti: "Bunu müzik dinlemekten daha güzel buluyorum." Kısaca, tüm seslerin eşit öneme sahip olduğunu, hatta büyük olasılıkla sıradan bir müzikal enstrümanın sesinden daha ayrıcalıklı olduğunu düşünmeye başladı. Seyircilerden birinin programı yere düşürmesi, bir başkasının yanındakine bir şey fısıldaması, bir üçüncüsünün öksürmesi, dördüncüsünün konser salonunun çatısına düşen yağmur sesine dikkat kesilmesi ya da yakınlardan geçen bir uçak, bunların her biri bir kompozisyonun bütünleyici bir parçası olabilir.

Cage'in müzik yapımında müzikal olmayanın araya girişini kucaklaması, 1950'lerin ilerlemeci bestecileri için tipik bir hareketti; bu besteciler yeni eserlerini icra etmek için gerekli enstrümanları belirlemeyi giderek reddettiler ve solistlerden bir piyano –her zamanki tonu, birbirine bağlanmış yaylarla değiştirilmiş ya da küçük ahşap kütlelerle engellenmiş– "hazırlamalarını" istediler. Tüm bunlar, kompozisyonların gelenekselleşmiş duygusal etkisini azaltmayı, hatta büyük ihtimalle yok etmeyi ve her pasajın, her notanın dinleyicinin keyfini arttırmasını amaçlıyordu. Geleneksel sesin dışında her şeyin...

Cage bir anarşistti, hem müzikte hem siyasette. Konuşmalarda, röportajlarda ve kayıt altına alınan sohbetlerde kendini ifade etmekten büyük keyif alırdı. Yaratıcı hayalgücü cesaretli bir şekilde çeşitliydi ve sadece dürtü etkisiyle neşeli değildi, aynı zamanda programlanabilir biçimde risk almaktan korkmuyordu – ya da almamaktan korkuyordu. Onun beste yaparak geçirdiği uzun hayatında gündemi öngörülemezdi ve izleyicilerine zevkler ve bilmecelerden oluşan bereketli bir menü sundu. On dokuzuncu yüzyıl bestecilerinin en ileri olanlarının çok ötesinde riske girerek, büyük ihtimalle, kızdırdığı dinleyici sayısının meraklandırdığından daha çok olmasına sebep olmuştur.

3

Öyleyse, özetle, Schoenberg'in geleneksel tonaliteye yirminci yüzyıl başında yaptığı saldırı sıradışı da olsa emsalsiz denemezdi. Onun güvenilir ataları ve kendisini anlayabilen çağdaşları vardı. En azından iki erken yirminci yüzyıl ütopyacısı, İtalya doğumlu olup Almanya'da yaşayan Ferruccio Busoni ve Rus virtüöz ve kompozitör Alexander Scriabin, bütünüyle yeni olan tonalitelerle denemeler yaptı. Bestecilığin yanı sıra piyano virtüözü ve teorisyen olan Busoni, armoninin kapsamlı ve planlanan revizyonlarıyla, "majör ve minör sistemlerin despotluğundan" kaçmayı umduğunu belirtmişti. Daha sonraki yıllarında giderek mistisizm ile ilgilenen Scriabin ise, evrensel mutluluğu teşvik etmek için şaşırtıcı kendi akort sistemini izledi. Bir Busoni ya da Scriabin'in öneminin erken göstergesi, Kasım 1918'de, Schoenberg Viyana'da, konser idaresini yöneten ticari anlayışa karşı çıkmak için Özel Müzikal Performanslar Topluluğu'nu kurduğunda ortaya çıktı. Okulun programına, ona göre müziğin yenilenmesine değerli katkıları olan Mahler, Busoni ve diğer öncü bestecileri koyardı. Stravinsky de bu küçük devrimler ailesine aitti ve Schoenberg'in övgüye değer modernistler kataloğunda sonuna kadar yer aldı.

4

Stravinsky uzun hayatının son yirmi yılında –1951'den 1971'e kadar– Fransa'yı terk edip Amerika'da oturma izni almasından daha geniş kapsamlı ve daha dikkat çekici iki şey yaptı: biri on iki ton metodu, diğeri de baleye geri dönmek. Bunların ilkiyle ilgili olarak şu söylenebilir: Stravinsky, Schoenberg'in 1951'deki ölümünden sonra, kendisini neredeyse otuz yıl ayakta tutan neoklasisizme sırtını dönüp on iki ton metoduna geçti. Kısaca, İkinci Viyana Okulu'nun sert bir muhalifi olan Stravinsky, Schoenberg ve Webern'in, özellikle de Webern'in gecikmiş öğrencisi oldu ve bu işi hakkını vererek yaptı.

Halktan gelen tepkilerin iki yüzü vardı: işin tekniğini algılamayan ve Stravinsky'nin son girişimini basitçe beğenmekten ya da beğenmemekten hoşnut olan "sıradan" müzikseverlerin aldırmazlığı ve moder-

nist müzik ile ilgili *au courant* (bilgili) olanların şiddetli memnuniyetsizliği. Onlar Stravinsky'yi, dönüşümü için Schoenberg'in hayatının sonuna kadar beklemekle suçladılar. Bazıları, on iki ton sistemi ileri çevrelerde pek moda olduğu dönemde, Stravinsky'nin sıkılmaya –ya da daha da kötüsü, sıkıcılaşmaya– başladığını söylüyordu. Diğerleri, Stravinsky'nin Avusturyalıları geride bırakmaya çalıştığını söylüyordu –minnettar Stravinsky, Schoenberg için "çağımızın en modern arkiteknoloğu" dedi– ve yetmiş yaşına girecek olmasına rağmen, diğer daha az başarılı bestecilerin on yıllarca uğraştığı, sorgulanamaz bir modern deyişle başa çıkabiliyordu.

Mültecinin kendisinin güvenilir tanıklığının yokluğunda, bu şaşırtıcı değişiklik mümkün olan her gelenekdışı üslupta yeterli olduğunu iddia etmek gibi görünür; bu esrarengiz esneklik, Stravinsky'yi modernist müziğin Picasso'su yaptı. Picasso'nun bir biçemden ötekine salınıp bunların hepsinde harikulade sanat eserleri üretmesi gibi, Stravinsky de kompozisyon panelinde gezindi ve tekrar tekrar etkileyici, özgün müzikler yarattı.

1950'lerde ortaya çıkan ikinci "buluş"a dönecek olursak, Stravinsky, kendisini on yıllar önce üne kavuşturan türe, baleye tekrar döndü. Bu, bereketli dönüşün başlıca temsilcisi, Gürcü dansçı ve koreograf George Balanchine idi. Balanchine, 1933'ten sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşadı ve müzikal komedi, operalarda bale gösterisi ve 1948'de New York City Balesi'ni lanse eden televizyon ekstralarında koreografi işiyle uğraşarak kıt kanaat geçinebildi. Ancak o New York City Balesi, onun idaresinde, dünyadaki en prestijli bale topluluğu haline geldi. Bu Stravinsky için yirmi yıl boyunca müziksel bir kaynak olacaktı. *Ateşkuşu*'nun bestecisi geri gelmişti.

BALANCHINE DEVRİ

1

Stravinsky ve Balanchine'in ilk karşılaşması 1925'e denk gelir; ve Diaghilev sayesinde gerçekleşmiştir. Arkadaşlıkları, Balanchine'in Stravinsky'nin *Le Chant du rossignol* eserinin revize edilmiş bir versi-

yonunun koreografisiyle uğraşmasıyla başladı. O dönemde Diaghilev'in kişisel ve profesyonel favorilerinden biri olan *Le Chant du rossignol*, bundan beş yıl önce, Léonide Massine'in koreografisiyle bale olarak sunulmuştu. İlişkileri, büyük oranda "sihirbazın" otokratik rejimi altında, sanatsal bütünlükten ödün vermeden yaşayabilmek için bir strateji olarak tasarlanan gayriresmî bir anlaşmayla kuvvetlendi. Bundan 1950'lerin başından itibaren yirmi yıl süren çok yakın bir işbirliği doğdu. Bu işbirliğinin gözlemcileri, iki çok farklı sanatçının uyum içinde olağanüstü bir üretim potansiyeliyle art arda etkileyici bale gösterileri sunarak geleneksel düzenin ötesine geçmesine haklı olarak hayran kalmıştı. Kübist dönemde Picasso ve Braque'ın çok uzun ömürlü olmayan sanal kişilikleri dışında, modernistler arasındaki hiçbir ortaklık, Stravinsky ve Balanchine'in samimiyetiyle yarışamaz. Bu ilişki Diaghilev ile bitmedi ama onunla başladı.

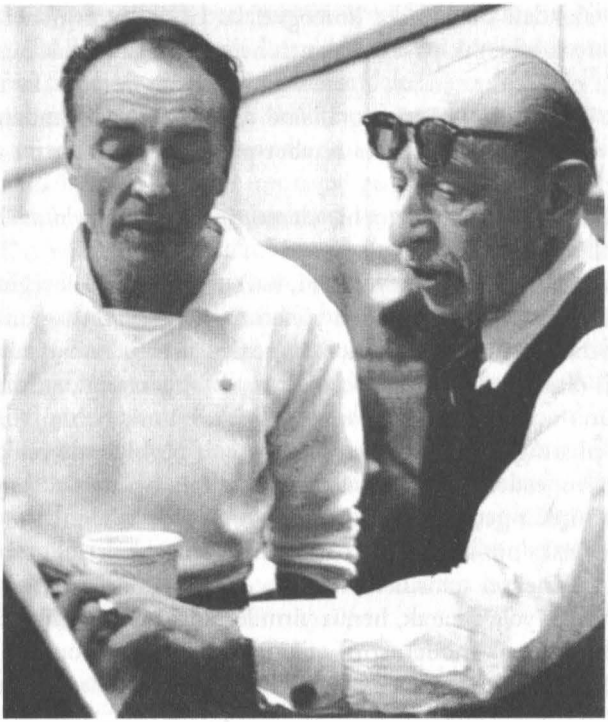
Diaghilev'in sabit fikirli, hayalgücü kuvvetli, diktatörce, sanatla ilgili etkileyici derecede bilgi sahibi, zaman zaman para konusunda endişesiz, ölçüdışı mevcudiyetinin anahatlarını çizmiştim. Yeni solistler ya da bestecilerle, yeni sahneler ya da yeni adımlarla ilgili her projesinin akıllıca olduğu yahut kararların o gün hoşuna giden dansçıdan tamamen bağımsız verildiği söylenemezdi. Örneğin Stravinsky-Balanchine balesi *Apollon Musagète*'ten (1928), yazarlarına sormaya tenezzül dahi etmeden pasajlar çıkarmak tam onun yapacağı bir işti. Yine de, modernizmde dansın yerini değerlendiren tarihçinin Diaghilev'e apaçık bir yer vermesi gerekir. Repertuarına aldığı balelerin hiçbiri ne emperyal Rusya'da ne de 1917'den sonra komünist Rusya'da sahnelendi; bu baleler her iki rejim için de aşırı moderndi. Çarlık günlerinde hâlâ 19. yüzyıl bale gelenekleri egemendi ve devrimden sonra, Sovyet devletinin sanatsal bağımsızlığa artarak süren müdahalesi, Ballets Russes'ün modernist koreografiyle birlikteliğini tek kelimeyle imkânsız hale getirdi. Sadece bu bile Diaghilev'in istikrarlı bir şekilde kendini sapkınlığa adamış olduğunun keyfini çıkardığını ispatlar. Onun karargâhları, moda olan Monte Carlo ve tabii ki ünü ve etkisi bakımından daha kararlı bir şekilde Paris'ti.

Hatırlarsak Diaghilev, usta içgüdülerini, Ballets Russes'ü ortaya çıkardığı yıl olan 1909'da, o dönemde hâlâ az tanınan Stravinsky'yi *Ateşkuşu*'nun müziğini bestelemesi için görevlendirerek göstermişti. Bu fevkalade başarının ardından, Stravinsky'yi aynı derecede özgün başka baleler bestelemesi için tekrar tekrar çağırdı. Ve Balanchine de, titizlikle eğitilmiş bir dansçı ve derin teknik bilgiye sahip bir müzisyen olarak, Diaghilev'in bir başka keşfiydi. Hâlâ oldukça genç olan Balanchine, Diaghilev'e gerçek bir deha olduğunu göstermiş ve bu, ilk büyük patronunun gözünden kaçmamıştı.

Stravinsky'den yirmi yaş küçük ve yaşça büyük arkadaşına her zaman saygılı fakat asla köle olmayan Gürcü Balanchivadze –ona "Balanchine" adını veren ve onu Avrupa'nın dört bir yanında sanat müzelerine taşıyarak gelişiminde rol oynayan tabii ki Diaghilev'di– Ballets Russes'e 1924'te katıldı ve öyle pek gürültü koparmadan koreograf pozisyonunu aldı. Balanchine'in gençliğini ve deneyimsizliğini önemsememek de Diaghilev'in dikkate değer ustalığı olarak görülebilir – ustalığı ve bir yerde de çaresizliği. Ballets Russes heyecanını büyük ölçüde kaybetmişti: Eski yılların görkemli başdansçıları emekli olmuştu ve Parisli baleseverlerin yenilik tutkusunun var olan yetenekler tarafından tatmin edildiği söylenemezdi – Balanchine dışında.

Diaghilev'in son beş yılında –1929 yazında, nefsine düşkün ve büyük ihtimalle kendine zarar veren şeker ağırlıklı bir diyet sebebiyle, diyabetten öldü– Balanchine, Ballets Russes için on balenin daha koreografisini yaptı, ama Stravinsky'nin müziği için sadece *Apollon Musagète*'i yaptı. Bu tarihî bir an oldu. Balanchine, parçayı ilk halinin aşırı sadeliğini gidermek şöyle dursun daha da ortaya çıkaracak, renkli dekor ve kostüm gibi gereksiz şaşa olarak gördüklerini ayıklayacak ve giriş sahnesini aşırı dramatik olduğu gerekçesiyle dışarda bırakacaktı. Bu, kemiklerine kadar soyulmuş olan modernist bir baleydi.

Apollon, dört dansçı arasındaki bir sessiz sohbetti; çocuksu, hızla olgunlaşan Apollo ve sonunda Apollo'nun aralarından eş olarak seçtiği, dansı yöneten, müzikle ilişkilendirilen esin perilerinden üç tanesi, Calliope, Polyhymnia ve Terpsichore. Onlardaki *pas de deux*



George Balanchine ve Igor Stravinsky. Modernist dans ve kompozisyonun unutulmaz ikilisi.

(eşli dans), modern balede hatırlanan deneyimlerden biri oldu. *Apollon*'un zamanın geçişini ve modanın kaprislerini sağlam bir şekilde atlatması şaşırtıcı değildi; basitliği ve dinginliğiyle Büyük Savaş'tan önce Stravinsky'nin uzmanlığının ölçüsüz versiyonu olan geleneksel balenin kalabalık ve parlak görüntüsünden tamamen uzaktı. Stravinsky sözümona neoklasik çağının ortalarında yazdığı on iki hecelik dizeleri, yani klasik mısra veznini, bilhassa Racine ve Boileau gibi neoklasik Fransız edebiyatının devlerinden kendi ritmini tutturmak için ödünç almıştı.

En azından bu balede, koreograf ve besteci arasındaki ortaklıkta gerçek yıkıcılık payesi Balanchine'indi. Alışılmadık bir tevazu hamlesi olarak Stravinsky, *Apollon*'un başarısını Serge Lifar'ın dansına ve Balanchine'in koreografisine dayandırmıştı. Bundan yarım yüzyıl sonra, nadir gelen bir hitabet patlamasıyla anılarını anlatan Balanchine, *Apollon*'u "sanat hayatının dönüm noktası" olarak tarif eder (bu çokça alıntılanan bir demeçtir). Stravinsky'nin "bestesi" diye anlatıyordu, "bir aydınlanmaydı". Adeta Balanchine'e, "her şeyi kullanmaya cesaret edemeyeceğini, bazı şeyleri eleyebileceğini anlatıyordu". İmkânların bu iradeli yönetimi, koreografın uygun bir şekilde Stravinsky'nin neoklasik kompozisyonlarını tamamlamasıydı. "Çeşitli olasılıkların zorunlu olana nasıl indirgeneceği, sınırlanacağı konusunu açıkça görmeye başladım." New York Şehir Balesi için ortaya çıkardığı, *Apollon Musagète*'te belirsiz bir biçimde yankı bulan hareket ve jestler, (onun kusursuzca bildiği gibi) meslek hayatında uzunca süredir geçerli olan kuralları ağır şekilde ihlal etti.

Stravinsky'nin bu yıllarda bestelediği eserler, bale müptelalarının taptığı geleneksel temsillerden çarpıcı bir biçimde farklıydı; onun balelerinden yola çıkarak, henüz yirmilerindeki ortağı Balanchine'in yaptıkları, "klasik modernizm" etiketinin bir oksimoron olmadığını gösteriyordu. Ludwig Mies van der Rohe'nin mimarlar için türettiği meşhur slogan "Az çoktur", Balanchine'in balesine tam uyuyordu. *Apollon Musagète,* Diaghilev'in son zaferlerinden birisiydi ve onu kendinden geçirmişti – bu sadece sevgilisi Lifar'ın parlak bir biçimde doldurduğu Apollo rolünden kaynaklanmıyordu. Diaghilev tutarlı bir modernistti, tüm kusurlarına rağmen devrimci bir özellik taşıyan büyük sanat yapıtına antenleri her zaman açıktı.

2

Balanchine'in, onu ilk işe alan ve kendisine bol yetki veren emsalsiz menajerine borcu, kariyeri için hızla, gerçekten atış rampasından atılan bir füze gibi itilmekle sınırlıydı. Bu önemsiz bir mevzu değildi; Diaghilev'in ölümü, modernist baleyi dünyaya yayma konusunda, yaşamı boyunca yapabildiklerinden daha fazlasını yaptı. Eski top-

luluğunun solist olarak parlayan iki üyesi Serge Lifar ve Ninette de Valois, ilki Paris'te, ikincisi Londra'da kendi topluluklarının koreograf ve menajeri olmuştu. Camiasındaki diğer kişiler, Fokine ve Massine gibi koreograflar da kendilerini yurtdışına lanse etmişlerdi. Fakat Diaghilev'in kuluçkasından çıkan yavrularından Balanchine kıyas götürmez bir biçimde kendisini göstermişti.

Balanchine'in zirveye yükselmesi ve rekabetçi ortamına rağmen orada on yıllar boyunca kalmasının en mühim sebebi, rakipsiz müzisyenliğiydi. Modernist bir koreograf olmak çaba gerektiren bir meseleydi. Partisyonlarını istisnai bir hassasiyetle çalışırdı, adeta müziği sahnede *görürdü*. Müziği dansçılarının adımlarıyla sadece canlandırmak şöyle dursun, kendi deyimiyle görünür kılıyordu; hükmetmiyor ya da kopyalamıyordu. Balanchine dans ve müziğin birbirinin refakatçisi olmasını arzulamıyordu. Dinleyicilerin besteciyi dikkatlice duymalarına imkân tanımak isterken, aynı zamanda duydukları yorumu takip etmelerini teşvik ediyordu. Bu sebeple Stravinsky'nin en heyecan verici koreografı haline gelmesi ve bu payeyi koruması rastlantı değildi.

* * *

Diaghilev'in ölümüyle aniden gelecekteki beklentilerinden mahrum kalan Balanchine, Paris ve Kopenhag'daki kısa süren iş tecrübelerinin ardından, kendi bale grubunu kurmaya karar verdi. 1933'te, zengin bir aileden gelen genç bir Amerikalı olan tutkulu balesever Lincoln Kirstein, Balanchine'e Amerika'da bir grup kurması için yardım teklifinde bulundu. Boşta olan Balanchine derhal kabul etti, böylece Kirstein'ın zevki ile maddi katkısı, Balanchine'in bale ustası olarak aşikâr üstünlüğüyle birleşecekti. Bir profesyonel olarak, Amerikan topluluğunun gelecekteki ihtiyaçlarını karşılayacak bir okul, Amerikan Bale Okulu'nu kurmakla yola koyuldu. Akıllıca bir yatırım olduğunu kanıtladı; (Balanchine'in dört eşinden sonuncusu olan) Tanaquil le Clerc gibi seçkin sanatçılar, uluslararası şöhretleriyle 1950'lerde başlıca balerinler oldular.

Fakat Amerikan toplumu aceleye gelmiyordu. Cesaret kıran hüsranların ve dolambaçlı yolların ardından, ancak 1948'in Nisan ayında, Şehir Merkezi'nde, New York Şehir Balesi ilk tam performans gecesini sunabilmişti. Balanchine, Kirstein'ın modern baleyi Amerika'ya kabul ettirme amacını reddetmeksizin Birleşik Devletler'deki yaşantısının on beşinci yılını doldurmuştu. Ancak aradan bir on yıl daha geçip 1957'de Stravinsky'nin müzikleriyle *Agon*'u sahneye koyana kadar Balanchine, istikrarlı ve hevesli bir seyirci olduğundan emin olamadı; bu seyirci 1983'teki ölümüne dek ona sadık kalacaktı.

Agon'un tarihi, burjuva çağında patronajın nasıl hayatta kaldığına dair bir diğer emsaldi. İstekli, ısrarcı, maddi açıdan liberal bir yardımsever olan Kirstein, servet sahibi adamların tavsiyelerine uysalca riayet etmek yerine, yeni bir baleye başlamak için heyecan hissedeceği doğru anı, doğru fikri bekleyen, kendini yetiştirmiş yaratıcı ruhlar ile yüzleşiyordu. Uzun ömürlü *Apollon*'dan sonra, Stravinsky-Balanchine yaratımı *Orpheus*'u (1948) izleyen Kirstein, muhtemelen şehirler inşa eden Apollo'yu düşünerek, ısrarla sonuç bölümü olacak "Üçüncü Perde" için yalvarıyordu. Balanchine ve Stravinsky ise sürekli erteliyordu, ta ki Antik Yunan'dan kendilerinin seçtikleri *Agon*'la (1957) gelene dek; klasik bir irade savaşını konu alan oldukça soyut, fiilen olay örgüsüz bale, Balanchine'in olağan enerjisini, hızını ve berraklığını yansıtıyordu. Egzersiz kıyafetlerini giyinmiş sekiz kadın ve dört erkek, parıldayan sahne ışıkları altında çalışıyordu nihayet.

Agon'daki harikulade beyaz balerin (Diana Adams) ve New York Şehir Balesi'nde kulvarında yıldız mertebesine ulaşan ilk siyah dansçının (Arthur Mitchell) sergilediği *pas de deux* (eşli dans) performansı, diğerleri arasında en dikkate şayan müsabaka örneğidir. Balanchine, bu vakte kadar bir insan hakları aktivisti olmamıştı, maksadı tipik bir şekilde muhtemel en keskin karşıtlığı sahneye uyarlamaktı; bembeyaz bir kol üzerinde simsiyah bir el. Bu ânı, grubun başdansçısı Mellisa Hayden, "gerçekten muhteşem" diye değerlendirmişti. Stravinsky'nin eserindeki modernizm, on iki ton dizisini de katarak

genel olarak on yedinci yüzyıl Fransız dansını temel alıyordu, yani Stravinsky bildiği yoldan devam ediyordu. Modernizmde sıklıkla olduğu gibi, geçmiş ve gelecek barış içinde bir aradaydı.

Tüm bunlar yeterince şaşırtıcıydı. Fakat *Agon*'un büyük başarısı açık farkla şaşırtıcıydı ve bununla avangard temsilin geleneksel kaderinden ayrılıyordu. Dansçılar, eleştirmenler ve dinleyiciler, gördükleri ve yeniden görmek istedikleri şey tarafından ezildiklerini belli ettiler. Stravinsky bu epeyce yoğun ve zor eserin seyircilerden alacağı muhtemel tepkilere karşı kaygılıydı, bu yüzden New York'taki galaya gitmedi bile. Onun yerine giden arkadaşları, yolladıkları eleştiri ve tanıklıklarla, karamsarlığının yersiz olduğunu kanıtladılar.

Bu mesajlardan birisi göze çarpıyordu. "*Agon*'un sahnelenmesinden duyduğumuz memnuniyet ve heyecanı yazmak istemiştim sadece," diye yazmıştı Diana Adams, Stravinsky'ye. "Keşke her bir gösteri programında yer alsa... Dinleyicilerin tepkileri muazzamdı, vurulmuş gibiydiler ve birkaç gösteri daha eklendi. Umarım eleştirileri görmüşsündür, hepsi harika. Tebrik ederim ve muhteşem partisyonumuz için size teşekkürlerimi sunarım." Bu gibi övgüler modernizm tarihinde pek yer almaz. Adams'ın "partisyon-u-muz" demesi bu övgülerden biriydi. Balanchine ve Stravinsky'nin New York Şehir Balesi'ne ait olması gibi, bu grup da onlara aitti.

Başarısıyla rüştünü ispatlamış olan Balanchine, elbette modernist balede piyasayı ele geçirmiş değildi. Radikallikle alakası olmayan bazı numaralar icat etmişti: esprili, hamiyetli, hatta utanmadan sıkılmadan geleneksel. Çaykovski'den uyarladığı *Fındıkkıran Balesi*, Diaghilev'den çok önce rastlanabilecek türden, akşam boyu süren bir baleydi, fakat onu yeni seyircilere sevdiren şey, Balanchine'in sahnede çocukları eşi görülmemiş ve küçümsemeyen biçimde kullanmasıydı; bu kullanım Noel sezonunda New York Şehir Balesi'ne sabit ve yüksek oranda kâr edilebilen bir giriş ücreti sağladı. Londra'dan Frederick Ashton, New York'tan Antony Tudor ve Stuttgart'tan John Cranko gibi diğer modernist koreograflar kendilerini Balanchine'in rakibi olarak kanıtlamışlardı, hele Tudor koreograflar arasında psikanalistliğe soyunmuştu. Kimse Tudor'u yüzeysellikle

suçlayamazdı; karakterlerinin iç çatışmaları sürekli geri döndüğü bir temaydı. Ama bu, Balanchine'in de maruz kaldığı bir eleştiriydi.

* * *

Modernizmin tarihçileri bu şüpheci analizleri görmezden gelmemeye cesaret etmeli. Modernizmi tanımlamak için belirlediğim iki nitelikten Balanchine'in birincisiyle başarısı, basmakalıplığa karşı hesaplı saldırısı, bahane olamazdı. Balanchine'in en güzel tasarımları, yenilikler açısından çok zengin, nefes kesici ve eşit derecede sarsıcıydı. İkinci nitelikteki yeniliği, öznel deneyimin keşfi, tartışmaya açıktı. Eleştirmenleri, Balanchine'in koreografisindeki teknik virtüözlüğü, çalıştığı sanatçıların iç dünyalarındaki gizli boyutları pahasına yaptığı konusunda ısrarcıydı – bu tek kelimeyle merhametsizce bir yorumdu. Şüphesiz, Balanchine'in en gözde balesi, bilhassa temasız olanları –yalnızca kendilerine yönelen baleleri–, dansçıların bedenlerini form vermek için son noktaya kadar zorlayarak, fevkalade esnek enstrümanlar olarak kullanmayı hedefliyordu. Dansçının bedenini ilk özgürleştiren o değildi; bu kazanım, Loie Fuller, Isadora Duncan ve Almanya'dan Mary Wigman gibi önceki neslin avangard kadın virtüözlerine aitti. Fakat bu büyük mirasa rağmen, Balanchine'in tasarımındaki kadar bale bu denli bedene dayalı olmamıştı.

Balanchine, yaratılarının kolay görünmesine ya da en azından dansçılara aşırı fiziksel stres dayatmadan yönetilebileceği izlenimi vermesine izin veren balerinleri eğitiyor ve kesinlikle önemsiyordu – ayrıca güçlü erkek dansçılarla balede kayda değer bir keşif yapmıştı. Sadist olmak şöyle dursun, koreografisini her bir dansçının gücüne göre ayarlıyor ve düzenlemesini esprili bir dokunuşla, alımlı bir muzırlıkla süslüyordu. Fakat baleye dair hayalgücünü tercüme etmeye yarayan muhteşem vücutlar, bazı izleyicilerin kendine sakladıkları derindeki duygularına ya da bu hususta Balanchine'in duygusal öznelliğine etkiyordu. Kendi dürtülerine ve tamamen şahsi tepkilerine kulak veren her soyut sanatçı gibi, koreografisini yaptığı kompozisyonlara gösterdiği aşırı kişisel tepkilerde sübjektifti. Yine de (en azından şüphe duyanlar için) sonuçlar fazlasıyla zekice, fazlasıyla

kalıp çıkarma egzersizi gibiydi. Bilinçdışına ait arzu ve kaygılar da dahil zihindeki çatışkıların incelikle sorgulanması, adeta Freud'un vaka tarihçelerini andırırcasına öznel durumların nesnel ifşalarıydı. Balanchine balesinin verebileceği haz, onun karşıtlarının hükmüyle, tatminkâr bir sanatseverin Mondrain'ın meşhur örgü (kafes) tipi eserlerinden biri gibi, geometrinin hazzıydı: Picasso'nun bir metresinin duygu yüklü portresinden gelebilecek bir hazdan ziyade, bağımsız, neredeyse dengelerin bilimsel idraki ve renklerin yarattığı kontrasttan gelen bir haz.

Ancak Mondrian'ın sanatına verilen tepki, bir bale ustası olan Balanchine'in motiflerinden daha uç noktadaydı. Daha evvel Mondrian'ın psikolojik badirelerinden, cinsel yakınlığa olan korkusunu ifade eden yoğun doğa korkusundan bahsetmiştim. Mondrian için tüm doğal fenomenler arasında en kaygı vereni kadınlardı. Sanatçı özenle düz çizgiler üzerinde karara varmıştı, onun dizginlenmiş, tekrar eden, kalıba uymayan renkli dikdörtgenleri, köşegenleri bile reddedişi, bastırmalarının gücünü belgeliyordu. Son derece tuhaf bir güzellik barındırmalarından dolayıdır ki, resimlerine bakanların çoğu, tasarımlarının arkasındaki paniği, görünüşü havalı, ketum tuvallerinin altındaki kaçışları görmekte başarısız olurlar.

Balanchine'in yaratımı, aksine, kadın korkusunun onun için hiçbir manasının olmadığını gösterir. O, uysal balerinleri duygusuzca manipüle eden, onlara mesafe koyan birisi değildi. Doğrusu, dansçılarından aldığı sıcak tepkiler ve seyircilerin onun çalışmalarına yönelik ateşli tepki göstermesine bakıldığında, "hissiz" tam da uygun kelime değildi. Balanchine'in devasa faaliyetini tek bir tema ile açıklamak mümkün değildir. Fakat tasarımlarının merkezinde bir konu vardı: erkeğin kadına olan ibadeti. Bu, çeşitli şekillerde koreografilerinde yer almıştı. Seyretmekten diğer balelerine kıyasla daha çok hoşlandığı favori balesi, *Stravinsky Keman Konçertosu*'yla (1972) ilgili bir alıntı yaparsak: "Balanchine'in en ussal Stravinsky balelerinden birinden cinselliğin başını çıkarması tanrı vergisi," diye yazmıştı Anna Kisselgoff, Ocak 1999'da *New York Times*'daki bale eleştirisi köşesinde. "Kadın-erkek ilişkileri üzerine en incelikli çalış-



Arthur Mitchell ve Suzanne Farrell, George Balanchine'in New York Şehir Balesi'ndeki iki başdansçısı.

mayı gerçekleştirdi." Açıkça, Balanchine'in analitik ve tutkulu ruhsal yaşantıları arasındaki duvar tamamen geçirgendi.

Biliyoruz ki hayatının merkezi kadınlardı: dört kez ve her seferinde balerinlerle evlenmişti. Şayet, son yirmi yılının ilham perisi, "kaymaktaşı prensesi" Suzanne Farrell istemiş olsaydı, beşinci kez evlenmiş olacaktı. Akıcı, sevimli dansçısı, masum gönülçeleni için büyüleyen, onur veren roller yazmıştı, onu saf kadınlığın ve sanatsal yeterliliğin en seçkin kombinasyonu olarak görüyordu. Ona sevdalanması garip değildi; ona olan aşkı kalabalıkça hayran kitlesi tarafından da paylaşılıyordu. Suzanne Farrell'a âşık olmak Balanchine'e has bir ayrıcalık değildi. Sevdası koreografisine karışmıyordu: bundan güç alıp başlıca balelerini üretmişti. Balanchine'in, duygularından arınmış ya da duygularını ifade edemeyen bir insan olarak portresini çizmek, bir karikatürden başka bir şey değildi.

3

Balanchine, ussal ama çoğu zaman estetik olarak en memnun edici koreografi üslubuyla, itirafçı, kendini-açığa vurmayı hedefleyen dansa nazaran kesinlikle daha rahattı. Amerikan modern dansının tartışmasız başrahibesi Martha Graham'ın yaratımlarıyla arasındaki tezat bu yüzden çarpıcıydı. Dansta, modernizm iki belirgin kaynaktan istifade eder, ikisi de, küçük bir örtüşmeyle, gelenekten radikal bir kopuştur: modern bale ve modern dans. Bir koreograf ve dansçının enerjisinin tek gerçek kaynağı olarak en derin tutkularının yansıtılması ve oyunlaştırılması, Graham'ın hayranlık uyandıran üretkenliğinin kalbinde yatar. Balanchine, kadın ve erkek başrol oyuncuları arasında, derinden tatmin edici –kimi zaman duygulandıran– rekabet hislerini yücelterek, benim biçim verme zevki diye tabir ettiğim şeyden keyif alır. Onun erotik heyecanı, muhteşem tekniğiyle kaplı olsa da, ucuz duygu patlamaları ve sömürüsü olmaksızın yüzeyin altındakini kıpırdatır, mamafih bu, sanatçılar ve seyirciler için de aynı şekilde derin bir haz anlamına gelir. Martha Graham benzer tepkileri canlandırmıştı ama bunu kendi başına, doğrudan bedensel bir yolla yaptı.

Graham'inki, içe işleyen gözleri, çıkık elmacık kemikleriyle, Balanchine'in bir deri bir kemik dansçılarından daha güzel vücutlu, etkileyici, son derece bireysel bir güzellikti. 1894'te ruhsal hastalıklarla ilgilenen uzman hekim babanın ailesinin çocuğu olarak doğmuştu. Ergenliğinin son döneminde Amerikalı dansçı Ruth St. Denis'in bir performansını izlerken, yapmak istediği mesleği buldu. Birtakım gecikmelerden sonra, 21 yaşında, St. Denis ve eşi Ted Shawn tarafından işletilen, o zamanların büyük olasılıkla tek ciddi dans kumpanyası ve okulu olan Denishawn'a kaydoldu. Kısa sürede öğreneceklerini öğrendi ve kumpanyanın duygusal, sözde dinî –Hıristiyan Bilimi ile egzotik etkilerin uyumsuz bir karışımı– atmosferine yabancılaştı ve bu onun bağımsızlaşmasına neden oldu. 1926'da Rochester, New York Müzik Okulu'nda bir süre dans öğrettikten ve eşsiz şahsi üslubunu geliştirdikten sonra ilk eseriyle halka açıldı. İlk eserini yazdığında, diğer balerinlerin emekliliği düşünmeye başlayabilecekleri bir yaş olan 32 yaşındaydı.

Fakat Graham, görevi bir kez kafasında oturtunca, hiç tereddüde düşmedi. Birçok tek kişilik dansın muazzam çaba gerektiren temalar eşliğinde –Batı Amerika, din, yaşam ve ölüm, kadın– koreografisini yaptı, her birini minimum dekor ve kostümle ama artan bir ustalıkla sahneledi. Önerilere mucizevî ve derin göründüğü sürece açıktı. Tuvalini genişletti: 1929'da ilk balesini kalabalık bir grup dansçı için tasarladı ve kendini bir grup sevgi dolu müritle çevrelenmiş buldu. Ancak burada bile girişiminin yegâne yöneticisiydi ve öyle olmakta da ısrarlıydı. İstikrarlı bir şekilde en yoğun hislerini görsel eşdeğerlerine aktarmaya çalışıyor ve gücünün tekelinden zevk alıyordu. "Rolünü" vekiline devretmekte son derece isteksizdi, her durumda kendisi esas olandı. Mary Wigman'ın *Ausdrckstanz*'ının, yani dışavurumcu dansının –bu dans yenilikçi sanatçılar tarafından Weimar Cumhuriyeti döneminde geliştirilmişti– bağımsızca gelişen Amerikan örneğiydi.

Dinsizler için tehlikeli bir görevdi; Martha Graham yıllarca yarısı boş tiyatro salonlarında dans etti. Dans ederken, örnek alabileceği bir avuç kararlı dost hariç, hemen hiç model yoktu. Bu nedenle de büyük oranda yalnız çalıştı. Fakat desteksiz bile olsa, uzun süre takdir edilmeyen amacı ona güç veriyordu. Aslında 1991'de 96 yaşında öldüğünde, azmi, paraya ve modaya ilgisizliğiyle hayatının çoğunu ilkeli bir fakirlik içinde geçiren Graham, modernistlerin klasik izlerini bol bol sergiledi. Erken dönemde vodvillerde görünerek tavizde bulunsa da, inatla ticari tiyatroya katılmayı reddetti. Birkaç yıl süren bu ret neredeyse açlıktan ölmesine sebep oluyordu. Ama İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra halk Graham'ı kabul etmeye başladı. Oyunları yok satmaya başladı ve ulusal değer olmaya varan bir ilgi gördü. Bunlardan çok önce kültürüne önemli bir şey söylemesi gerektiğini düşünüyordu. İyi bir modernist tarzda devamlı çağdaşlığa vurgu yaptı. "Hiçbir sanatçı zamanının ilerisinde değildir," diyordu. "*O* zamanın kendisidir," diyerek de modernizm tarihinde bir daireyi tamamlıyordu. Bu çalışmanın açılışını yaptığımız Baudelaire de, bir yüzyıldan uzun bir zaman önce aynı gözlemi yapıyordu. Uzak ya da yakın; besteci veya dansçı fark etmez, diğer modernistlerle uyum içinde, Martha Graham en çok kendi zamanında yaşamayı istedi.

6

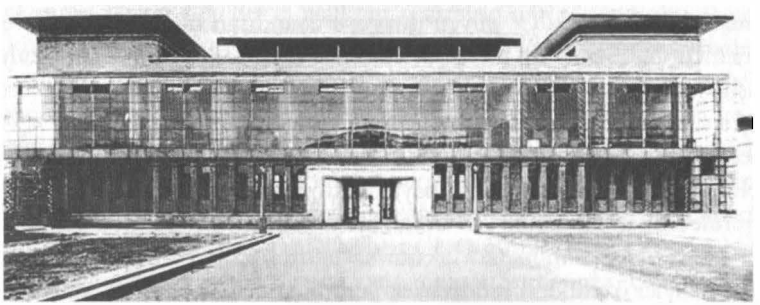
MİMARİ VE TASARIM
MAKİNE, İNSAN İLİŞKİLERİNDE YENİ BİR ETKEN

"MİMARİDEN DAHA ÖNEMLİ BİR ŞEY YOKTUR"
1

Modern mimarinin ilk klasikleri Birinci Dünya Savaşı patlak vermeden birkaç yıl önce ortaya çıktı. Onları tasarlayan öncülerin, akademik düzene, ayrıcalıklarını reddettikleri ve hor görülmelerine neden olduğunu hissettikleri Ecole des Beaux-Arts'a karşı düşmanlık beslemek dışında pek ortak noktası yoktu. Gelenekselleşmiş kuralları onaylayan yarı resmî salonlar –Gotik tarza yönelik huşu dolu bir tutkuya, güven duygusu uyandıran neoklasik cepheye itaatkâr bir inanç ile mekanik süsleme için önü alınmaz bir iştah eşlik ediyordu– modernistlerin kendi bağımsız yollarına gitmeleri için sayısız davet çıkardı. Beaux-Arts kurallarını esas alan gelenekçiler, bir banka banka gibi görünmelidir, başka bir ifadeyle, antik bir Roma yapısına –en azından hayal edildiği şekliyle– benzerliği gözle görülebilmelidir derdi. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında yenilikçi tasarımcılar bunun tam aksini savundu ve bir bankada alışılmış tanımlayıcı özellikleri reddederek yeni biçimler, daha önce kullanılmamış malzemeler ve keyifli, enformel renklerle denemeler yapılmalı demeye başladılar.

Modernistler yenilikler yapma konusundaki arayışlarında çok çeşitli esin kaynaklarından zevkle yararlandılar ve zanaatlarının tarihinde başka hiçbir kısa dönemde, çoğu işverenin direttiği isteklerinden bu zenginlikte çığır açıcı sapmalar olmamıştı: hem taraftarları hem de karşıtları tarafından "tarihselci" ve "eklektik" olarak etiketlenen iddiasız tasarımlar. Müşterilerin çoğu –modernizmin altın çağında bile her zaman çoğunluk– binaların, yavan ya da yanlış olsa bile, el üstünde tutulan geçmişi anımsatan bir biçimde görselleştirilmesinde ısrarcıydı. Bunlar genelde geriye dönük modellerin, artık taklit değeri olmayan üslupların taklitlerinin veya bırakın zarif olmayı, uyumlu olması bile imkânsız üslupların insicamsız bir çeşitliliğine dayanıyordu.

Bazı erken modern yapılar, egemen zevklere meydan okuyan yeniliklerin etkileyici bir listesini oluşturur: Frank Lloyd Wright'ın Buffalo'daki Darwin Martin Evi, açık, duvarsız bir peyzajla yılların denemelerini somutlaştırıyordu (1904); Auguste Perret'nin Paris'teki apartmanı açıkça o yeni buluşla, betonarme olarak inşa edilmişti (1905); Walter Gropius'un güneş ışığına açık ve köşe direklerinin yokluğuyla gösterişli Fagus ayakkabı kalıbı fabrikası (1910); Adolf Loos'un Viyana'daki (İmparator Franz Josef'e atfedilen modern bir



Walter Gropius ve Adolf Meyer, Deutscher Werkbund Exposition, İdare Binası (1914). Mimaride radikal modernizm.

yorumu ödünç alarak) kaşı olmayan rezil bir ev diye dalga geçilen iddialı, tamamen süslemesiz Steiner Evi (yine 1910).

Bu provokasyonların geleneksel mimarlar ve potansiyel müşterilerinin çoğu arasında uyandırdığı, kısa sürede öfkeye dönüşen kaygıyı hafife almak fazla kolay olur. Radikaller bin bir zorlukla edinilen ilkelere saldırıyor, fazla bilinmeyen ve değer verilmeyen malzemeleri destekliyor, Antik Yunan ve Roma'ya kadar giden, değer verilen âdetlere saygı göstermiyordu. Müşterilerin akıl ve cüzdanları için yapılan yarış da, her zaman, belirli iki rakip arasındaki açık bir mücadele olmuyordu. Bu tür çatışmaların özellikle tutkuyla yapıldığı Fransa'da, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc önderliğindeki üçüncü bir taraf, durumu ve sık sık da bu tür çatışmaların sonuçlarını daha da karmaşık hale getirdi. Viollet-le-Duc, mimaride ünlü bir öğretim üyesi (güçlü, baskın metni *Entretiens sur l'architecture* Frank Lloyd Wright'ın favori kitaplarından biriydi) ve yüzyıl ortasından sonra kilise ve şatoların en tartışmalı restoratörü, Akademi'ye karşı düşmanca tavrında ilk modernistlerle uyum içindeydi. Akademi'nin katı yönergeleri, düzenli dahili yarışmaları ve Prix de Rome gibi, çok fazla reklamı yapılan ödülleri, tümü onun için sıradan nostaljiye verilen ve böylelikle ne yazık ki onu canlı tutan ödüllerdi. Viollet-le-Duc için Gotik tarz idealdi, fakat bu, Fransız katedrallerinin birebir taklitlerini savunduğu anlamına gelmiyordu. Gerçek bir moderniste oldukça benzer biçimde, çağdaş sorunlara çağdaş çözümler talep ediyordu: tam anlamıyla Gotik temeller üzerine inşa edilen bir modern mimari.

* * *

Bu söylemsel modernite, klasiklere tüm hayranlıklarına rağmen, geçmişle bu tür uzlaşmaları reddeden modernistler için tabii ki yeterince köklü değildi. 1914'de kendisini ateşli ilerici İtalyan propagandist, ressam ve şairlerinden oluşan Fütüristlerden sayan genç İtalyan mimar Antonio Sant'Elia'nın dile getirdiği, heyecan verici yeniye saf bağlılığı düşünün. 1913'te, Sant'Elia'nın memleketlisi ve halen öğrenci olan ama kendisini yaygın biçimde alıntılanan bir komünist

entelektüel yapma yolunda ilerleyen Antonio Gramsci'nin "günümüzde sanatsal üretimin korkunç sefaleti"nden yakınmasını okuyan biri, onların meramı hakkında fikir sahibi olurdu. Küçümseyen yorumlarla muhalefet etmeleri, zevkin saygın üretici ve bekçileri olmaları hemen her yerde modernistler arasında yaygındı. İngiltere'de T. S. Eliot'ın dilde çağdaş şiir hakkında hatırladığımız homurdanmalarını, Sant'Elia kendi zamanının mimarisi için tekrarladı.

Sant'Elia için mimari, tüm dahili faydacı nitelikleri nedeniyle, belirgin biçimde bir sanattı ve yeni teknolojik buluşların estetik yargılara uygun olduğunu söyledi. Cam, beton ve demirin "kendi çizgi ve kalıplarından gelen zengin bir güzellikleri" olduğunu öne sürdü. Öteki Fütüristler de bu tür mütevazı malzemelerin tanıtımını tekrarladılar. Kuzey İtalya'ya nakledilen bir Calabria'lı olan Umberto Boccioni, neredeyse bir ressam ya da heykeltıraş kadar polemikçiydi ve mevcut zevkleri temelden reddeden bir inşa sanatı yaklaşımını ısrarla savundu. "Mimari yaratımda geçmiş, müşteri ve mimarın zihninde ağır basar," diye uyardı. Bu nedenle yaratıcılık gelenekten kopmalıdır: "yeniden, baştan başlamak zorundadır."

1916'da genç yaşta bir kazada ölen Boccioni de, öteki Fütüristler gibi, yenilikçi sanat hareketlerine ait dürtüleri epey gelişigüzel biçimde toplamış, fakat başını çektiği hareketin öğrencilerinin üzülerek gördükleri gibi, yeni bir üslup oluşturmak için bunları hiç sentezlememişti. Sanat tarihçisi George Heard Hamilton, Fütürist resmin açmazını şöyle özetliyordu: "Fütürist resim, en iyi haliyle Boccioni bile, Neo-İzlenimci fırça, Dışavurumcuların sert renk kullanımı ve Kübist çizginin dengesiz bir kombinasyonu olarak kalıyor." Yeni ressamlar için ilham kaynağı olacak olan, kesintisiz hareketi –çınlayan etkinlik, heyecan verici ritimler– vücuda getiren kışkırtıcı sloganlardı. Kısaca, en azından Fütüristlere göre, geçmiş veya şimdiki zaman –Viollet-le-Duc'ün aksine– asla gelecek için doğru bir rehber olamazdı.

Fütürizm, gönüllü olarak iddialı bir görev yüklendi, görünüşe bakılırsa bu görevi İtalyan modernist mimarlar arasında gerçekleştirmesi en muhtemel kişi Sant'Elia'ydı. Fakat onun tarihi acıyla ör-

tülmüştü: yeni bir kent için yaptığı planların gerçekleştiğini görecek kadar yaşamadı. Gaddarca savunduğu savaşın kurbanlarından biri olmuştu; iyi bir Fütürist olarak Sant'Elia, başlangıçta tarafsız olan İtalya'yı savaşa sürükleme konusunda arkadaşları gibi savaş yanlısı ve hevesliydi. İtalya 1915'te müttefiklere katılınca gönüllü olarak orduya yazıldı ve bir sonraki yılın Ekiminde cephede öldürüldü. Bir asır önce Goethe, okurlarını, gençlik yıllarında ne istediklerine dikkat etmeleri, çünkü bu isteklerin yetişkin yaşlarında gerçek olabileceği konusunda bilgece uyarmıştı. Dolayısıyla Sant'Elia'nın mirası, bazıları canlı suluboya renklerle etkisi güçlendirilmiş harikulade mürekkep çizimleriyle sınırlıdır: gökyüzüne ulaşan apartmanlar, güçlü elektrik santralleri ve demiryolu terminalleri, farklı ulaşım biçimlerini birbirinden ayıran caddeler. Bu eskizleri besleyen ideal, onun Fütüristlerin sürekli enerjik bir devinim içinde olan bir dünyayı öven tek kelimelik gözde şiarında özetlenir: dinamizm.

* * *

Mimariyi bir modernistin geçerli beğenileri küçümseyişiyle yeniden düşünme ihtiyacı, Fütüristlerin programa dayalı metinlerine nüfuz etti. Grubun kurucusu ve isim babası olan şair ve editör F. T. Marinetti'nin yazdığı, grubun en erken manifestolarından biri, estetik yargıları çağdaş sosyal koşullara bağlama konusundaki becerisi nedeniyle uzun uzadıya alıntılanmaya değerdir. 1911'de şöyle yazdı: "Kozmopolit göçebelik, demokrasi ruhu ve dinlerin gerilemesi gibi modern fenomenler, bir zamanların otorite, teokrasi ve mistisizmi simgeleyen büyük, dekoratif, o azametli yıkılmaz binalarını işlevsiz hale getirdi." Grev hakkı, kanun önünde eşitlik, hijyen ve ev konforu gibi modern alışkanlıkların hepsi, "geniş, popüler, iyi havalandırılmış apartmanlar, kesinlikle rahat trenler, tüneller, demir köprüler, büyük ve hızlı transatlantikler, ufkun serin esintilerine karşı zekice dikilmiş yamaç villaları, muazzam toplantı salonları ve vücudun hızlı günlük bakımı için mükemmel banyolar" gerektiriyordu. Ve okurlarını, "tartışma yaratıcı" bir hediye olarak adlandırdığı bir gözlemiyle baş başa bıraktı: "Hiçbir şey inşa halindeki bir evin çelik karkasından

daha güzel değildir." Bu, "bir şeylerin ortaya çıkmasına duyduğumuz ateşli tutkuyu simgeler."

Marinetti, kapsamlı kataloğunda özel konutlar ve kamu anıtları hakkında bazı Fütürist ilkeleri tekrarladı: Güzellik kavramını geleneksel uzmanların üzücü bir biçimde gözden kaçırdıkları hususların estetik hususlara göre geliştirme ihtiyacı vardı: hızlı hareket gibi modern olguların belirleyici gücü, artan sekülerlik ve günümüzün fiziksel kültürü; durağan oluşa kıyasla imgesel oluşumun üstünlüğü, bütün bunlar binalarda ortaya konmalıydı. Bu analizin ışığında, Sant'Elia'nın Fütüristlere katılması neredeyse kader gibi görünüyordu. Üç yüz kadarı günümüze erişen çizimleri onun, yeni gelişen ve Marinetti'nin kutladığı özellikleri dikkate alan yeni bir kent –*Città Nuova*– inşa etme planını belgeler. Sant'Elia, ustasını tekrarlayarak, "biz modernler artık kendimizi saray, katedral ve podyumların adamları olarak görmüyoruz," demişti.

Como'da, 1888'de doğan Sant'Elia mimari eğitimi için Milano'ya taşındı ve orada bir ofis açtı. Yine Milano'da, 1912'de "Yeni Eğilimler"in –*Nuove Tendenze*–yayılmasını amaçlayan bir derneğin kurulmasına yardım etti. İki yıl sonra grubun ilk sergisini düzenledi ve programa dayalı metinlerinden bir kısmını kaleme aldı. Kendi aydınlarının çoğuna İtalya nedense komşu ülkelerin kültürlerinden çok geride kalmış gibi görünüyordu ve bu hoşnutsuzluk Marksist soldan gerici monarşistlere kadar yaygındı. Bu atmosferde, yabancı öğretileri keşfetmenin –belki de benimsemenin– ayartıcılığı karşı konmaz ölçüdeydi. Doğrudur, *Nuove Tendenze* Fütürizm kadar kuramsal veya politik değildi ama basının ilgisini üzerinde toplamayı başarmış Fütüristlerle bir bağ kurdu.

2

Yapılarda geniş kapsamlı "Yeni Eğilimler" arayışının tarih öncesi, yüz elli yıldan daha eskiye kadar gider. Bu yolu mimarlar değil, mühendisler açmıştı. Akademik kısıtlamalar tarafından engellenmeden ve pratik sorunları çözmeyi amaçlayarak, o zamana kadar geçilemeyeceği düşünülen alanlar arasına etkileyici köprüler kurdular. Cesur

sergi salonları veya demiryolu terminalleri yaptılar. Bunlar iddialı estetik başyapıtlardı. On dokuzuncu yüzyılın yaratıcı mimarları arasında en sıradışı olanı bir amatördü. Sera bahçeleri mimarı Sir Joseph Paxton, uzman mühendislerin yardımıyla, 1851 Londra Büyük Sergisi'nin yer aldığı Kristal Saray'ı tasarladı. Demir ve camdan inşa edilmesi ve sadece makine yapımı parçalara bağlı olmasıyla çağın en modern yapısı oldu. Bu arada şaşırtıcı olarak, bu benzersiz tasarımı iyi bir Viktoryalının önermiş ve iyi Viktoryalılardan oluşan bir komitenin de onaylamış olması, Viktoryalıların zevk ve macera duygusundan yoksun olduğu biçimindeki mahut suçlamaları çürütmeye hizmet edebilir.

Gerçekte, 1850'lerde, modernist mimari ve tasarımın geleceğine şu iki önemli kavramın büyük ölçüde hâkim olması öngörülüyordu: "dürüstlük" ve "basitlik". Avangard mimarlar ve eleştirmenler gelenekçi meslektaşlarını bunlarla topa tutuyordu. Her iki özellik de yaygın bir biçimde idealler olarak ilan edilseler de nadiren veya çekingence uygulanıyordu. Dürüstlük, mevcut kaynakları "haysiyetsizlik"miş gibi gizlemek yerine, samimi bir biçimde kullanmayı öneriyordu. Bir malzemeyi başka bir malzeme gibi göstermek için boyamak hâlâ yaygın kullanılan bir uygulamaydı ama gittikçe daha çok muhalif ses, ahşap ve çeliğin kendine özgü bir güzellikleri olması nedeniyle, mimarların onları dürüstçe göstermeleri gerektiği görüşünü savundu. Sadeliğe gelince, birçok tasarımcı buna sözde bağlı olsa da, ısrarla gösterişli detaylar isteyen patronlarına karşı çaresiz oldukları mazeretiyle (ki bu bahane her zaman temelsiz değildi) bu ideali sürekli ihlal ettiler. Modernist mimarların söylemlerinin alıcı bulması için sadece mimarların değil, müşterilerin de bir o kadar eğitilmesi gerekliydi.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında bu işin bir bölümü elbette zaten yapılmıştı. 1882'de özel evler ve onların sevimli baskılı çarşafları, duvar kâğıtları, çaydanlıklar ve mobilya gibi donanımlarını tasarlamak için ofis açan İngiliz mimar Charles Francis Annesley Voysey, engelsiz tasarım geleceğine yönelen geçiş dönemi figürleri arasında belki de en umut verici olanıydı. 1893 yılında, Viyanalı,

sözünü esirgemeyen mimar Adolf Loos kötü şöhretli sloganı "Süsleme Suçtur"u başlatmadan birkaç yıl önce, Voysey bir söyleşide şunları söylemişti: "Günümüzün tehlikesi aşırı bezemede yatıyor. Sadelikten yoksunuz ve huzuru unutuyoruz." Ve gönülden bir modernist gibi, kendisini kesin bir şekilde "bugünde yaşamaya ve çalışmaya" azimli olarak tanımladı. Tasarladığı keyifli kır evlerinde, geleneksel olmayan idealleri, sadelik ve dürüstlüğü gerçekleştirdi. Bir Gropius'un, hatta bir Mies van der Rohe'nin radikal üslubu çok uzak değildi.

* * *

Diğerleriyle soyları ve bazı yakın ataları yoluyla yan yana gelerek, giderek artan sayıda mimar, zamanıyla uyumlu olmak için gayret etmiştir. Sanatçılar arasında en istikrarlı ve güçlüsü, bu anın üstünlüğünü selamlayan Amerikalı büyük modernist Frank Lloyd Wright'tır. Wisconsin, Richland Center'da 1867'de, eğitimli bir ailede doğdu. Avukat ve politikacı olan babası durmak bilmez, gezgin bir Vaftizci vaiz oldu. Hali vakti yerinde bir aileden gelen annesi saygın bir meslek olan öğretmenliğe başlamıştı. Wright müzik ve öğrenme sevgisini ailesinden almıştı ama güncel olma dürtüsü kendisine ait gibi görünüyordu. 1921'de kızlarından birine, her zaman dediği gibi, "önemli olan gündelik hayattır" diye yazdı, "yarın veya dün değil, bugün. Sana gerekeni alırsan, 'şu an'dan daha iyi bir şeye ulaşamazsın." Başkaları hakkında konuşuyordu. Viktorya inşaatçıları ile müşterileri arasındaki, hangi tarihî tarzın –Yunan, Venedik veya Rönesans– rakiplerine üstün, yani daha "asil" olduğu gibi yaygın anlaşmazlıklar, başka modernistlerle birlikte Wright'ın da tepkisini çekmişti. Günümüzde yaşamaktan gerici bir kaçış demekti bu, mesleklerine bir ihanetti.

Böyle anlaşmazlıklar, mimarlıkta yeniliğe uygun bir yer verme çabaları, meslekte yaygın olan bir altmetindi. En önemlisi, bu, inşada makinenin uygun yeri sorusunu ortaya çıkardı. On dokuzuncu yüzyıl, artan bir biçimde makinelerin çağı haline gelirken, mimarların bir tavır almaları zorunluydu. Mekanik araçlar gitgide daha çok tek

başına insan gücünün yerini alıyordu, sadece fabrikalarda da değil. Daktilo, transatlantik kablo, hızlı tren, asansör, otomobil, elektrikli süpürge ve inşaatta cam duvarları mümkün kılan beton ve çelik gibi malzemeler fabrikada, ofiste ve evde hayatı sonsuza kadar değiştirdi. Bir zamanların zahmetli (ve pahalı) el üretimi nesneler, gitgide daha fazla, büyük miktarlarda ve çok daha ucuza üretiliyordu. Bu devrimin bir lanet mi, yoksa bir nimet mi olduğu sorusunun cevabı yoktu. Her iki tarafta da akla yatkın argümanlar vardı.

Böylece, makine yapımı kaynak savunucuları, inatçı dirence karşı vaazlar verdi. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında başlayan Londra, Chicago ve Paris'teki büyük dünya fuarlarında, alım gücü olan herkese uygun yeni ürünler gururla sergilendi. Zevk sahibi kadın ve erkekler için karma bir resepsiyon oluşturuldu. Böylece yüzyıl ortası sonrasının yüksek belagat sahibi İngiliz radikali William Morris adına itirazlara da yol açtılar. Morris, malzemelerin kullanımında bütünlük ve tutarlılığı savunan ve işçiliğin üretene de, kullanana da keyif verdiğine inandığı Ortaçağ beğenisiyle hayati bir bağlantıyı yeniden kurmaya çalışmıştı.

İnancını örneklemek için, şair, ressam, tasarımcı ve müşterileri seçmek için de esnaf olan Morris, desenleri doğadan esinlendiği, albenili, sağlam, muhteşem masa örtüleri ve duvar kâğıtları tasarladı. Onun çağında ortaya çıkan hareketler, İngiltere'de the Arts and Crafts (Sanatlar ve Zanaatlar) veya Avusturya'da *Wiener Werkstätte*, yüksek kaliteye –ve bu nedenle muhakkak yüksek fiyatlara– ve zevksiz eklektizmin kararlı bir eleştirisine adanmışlardı. Nitelik ve nicelik arasındaki bu çatışma (özellikle de sonraki yıllarında sosyalizme dönen bir ideolog olan) Morris'in asla üstesinden gelemeyeceği büyük bir engel haline geldi. Diğerleri de yapamazdı. Bu nedenle yirminci yüzyılın modernist mimar ve tasarımcıları, makine konusunda kopan tiz yaygaralar arasında işlerini yaptılar.

Bir nokta daha, açık olsa da vurgulanmayı hak ediyor: mimari, tüm diğer sanatlardan daha fazla bir kamu girişimiydi ve kalıcı, hissedilir izler bıraktı. Büyük yatırımlar gerektiriyordu ve partizan siyasetin ayartılarından (ve tehditlerinden) kaçamazdı: devletin

sponsorluğu veya kayıtsızlığı, kamu malının kullanılması, yetkililerin inşaat izni verme ya da stopaj yoluyla estetik kararlara karışması, zenginlerin güçlerini kullanarak politikaları şekillendirmesi. Gelenek karşıtı mimarların kendilerini tarihsel figürler olarak düşünmelerine şaşırmamak gerekir. On yıllar boyunca modernist Uluslararası Üslubun kararlı bir savunucusu olan Amerikalı mimar Philip Johnson, 1960'ların başlarında konuyu şöyle özetledi: "Anıtlar sözcüklerden daha uzun yaşar. Uygarlıklar binalarla hatırlanır. Mimariden daha önemli bir şey yoktur." Birçok önemli mimarın yüce kibirlenme alışkanlığı göz önüne alındığında, bu deyişi tercüme etmek kolaydır: Hiç kimse mimardan daha önemli değildir.

"EV, İÇİNDE YAŞANACAK BİR MAKİNEDİR"

Philip Johnson'ın söyleyeceği gibi, yenilik savunuculuğu için bir binanın kelimelerden daha etkili olduğunu kanıtlamak mümkündür ama bu, modernist mimarların kendi taleplerini desteklemek için ürettiği sözel bollukla kanıtlanamaz. Diğer sanatçılar da halka kendilerini anlatmak ister ama onlar rakipleri mimar-partizanlara göre konuşamayan amatörlerdi. İdeolojik olarak motive olan mimarlar, okurların tüm nüansları dışarıda bırakan zorunlu açıklamalar ve bir cümlelik güçlü paragraflarla kendi bakış açılarına dahil olmasını beklerler.

1

1901 yılında, nispeten genç, her zamankinden daha başarılı Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright (o zaman otuz dört yaşlarındaydı), "Makine Sanatı ve Zanaatı" başlıklı bir makale yayımladı. Belki de ömrü hayatında görüşlerini yayın yoluyla yayarak yaratacağı bir edebiyat çığı içerisinde bu makale en etkili olanıydı. Wright, tasarımını yapmak için görevlendirildiği evde gerçekleştireceği idealini bu yazıda, kısa ve özlü olmasa da açık seçik açıkladı. Makinenin yararlı önemiyle ilgili hiç kuşkusu yoktu; pek çok söyleşisi ve sayısız makalesinde hiçbir konuda herhangi bir şüphe taşımadı. "Makinede

sanat ve zanaatın tek geleceği yatıyor," diye yazdı. Makine çağın uygun aracıydı, çağa uygun araçtı; işte bu, onun kabilesinden beklemiş olduğumuz şimdiyi-düşünen zihniyetin güçlü bir ifadesidir.

Wright'ın alışılmış enerjisiyle 1901 yılında makineyi övmesi tartışmalıdır, çünkü arkadaşları büyük ölçüde geçersiz bir geçmişin soluk ve beceriksiz taklitleri olan binalar tasarlamaya devam ettikleri için yakın zamanda icat edilen mekanizmaların vaadini sürekli yanlış yorumluyorlardı. "Her türlü yapısal jimnastikten aşırı rahatsız" olan mimarlar, diye belirtiyordu, kendilerini strüktürel çeliği bir evi sanat eseri yapmak için ona hiçbir şey katmayacak mermer dekorla gizlemeye mecbur hissediyordu. Bu yüzden de tasarımlarını üçkâğıda çevirdiler. Mimar meslektaşlarını küçümsemeye gelince Wright asla sözünü sakınmazdı.

Dürüstlüğe çağrısı onun diğer favori terimi olan basitliğe çağrıydı. Makineden öğrenebileceklerimiz: "Belirli basit formlar ve dokunuşlar ahşabın güzelliğini ortaya çıkarmak için uygunken diğerleri değildir." Aslında ahşaptan seri üretilen "cicili bicili süslü doğrama kolonlar, tornadan geçmiş direkler, oyma kirişler ve payandalar" gibi Wright'ın nefret ettiği birkaç çeşit makine yapımı ürün vardı. Onlar duygusal ve aşırı süslüydü. Olası sonuçlarından kaçınmak mümkün değildi: Makineyi verimli kullanmak, ona hâkim olmak zekâ ve erkeksi kararlılık gerektirir. Böylece makale bir otoportreye dönüştü.

Wright'ın makalesi, İsviçre'den doğan ama Fransa'ya yerleşen ünlü mimar ve ressam Le Corbusier'nin yirmi yıl sonra kabul ettiği aşırı pozisyonu içermekten çok uzaktı: "Ev, içinde yaşanacak bir makinedir." Aslında Sant'Elia Büyük Savaş öncesi neredeyse kelimesi kelimesine şunu söylemişti: "Modern ev büyük bir makine gibidir." Ama Wright kendi adına inatla dürüstlük ve sadelik mesajını tamamlayacak –ve karmaşıklaştıracak– başka bir parolaya bel bağlamıştı. Biyolojiden, yaşam biliminden aldığı muğlak ve oldukça elastik bir övgü terimiydi bu: "organik". Wright için bu, mobilyası ve doğayla yakın ilişkisi de dahil olmak üzere –sandalyeler, masalar ve kapı tokmaklarından tutun da çimlere ve ağaçlara kadar–, tüm un-

surlarıyla tutarlı, eksiksiz bir tasarım demekti.[49] Dolayısıyla Wright için tasarım her şeyi kapsayan bir işti: bir ev tasarlamak içten dışa doğru çalışmayı gerektiriyordu ki bu, göze hoş gelen yüzeysel bir izlenim yaratmaya gönül indiren mimar meslektaşlarının benimsemekte apaçık başarısız olduğu bir prosedürdü.

Wright'ın iç mimarisi, tam da Illinois ve Wisconsin'deki varlıklı müşteriler arasında tercih edilen bir tasarımcı haline geldiği zaman, aile hayatıyla ilgili güçlü görüşlerini aksettiriyordu. Onun ev hayatı hakkındaki görüşlerinin kökleri –kolay yorumlara karşı koysa da– derinlerde olmalıydı. Sık sık aile tarihine geri dönüyordu, ama herkesin birlikte kolayca yaşayacağı aile konutları yaratmak üzere taklit etmek için değil de önlemek istediği şeyleri bulmak için. Frank Lloyd Wright, devamlı daha iyi bir mevki peşindeki babası William Wright'ın karısı ve çocuklarını bir şehirden diğerine sürüklemesi nedeniyle sürekli güvensizlik içinde büyümüştü ve şimdi bu duruma tepki gösteriyordu. Babasının güvencesini elde etmekte hiçbir umudu olmayan erkek çocuğun endişeleri, 1885 yılında anne ve babasının boşanmasıyla şiddetlenmişti.

Netice olarak Wright'ın gençliği zevkle hatırlanacak bir zaman değildi ve geçmişe bakıldığında büyük olasılıkla fantezilerle çarpıtılmıştı. Wisconsin Üniversitesi'nde kısa bir süre çalıştıktan sonra, mimari kariyerine ünlü Chicago'lu mimar ve bir aile dostu J. L. Silsbee'nin ofisinde teknik ressam olarak başladı, sonra da şans eseri, ülkedeki bir avuç ilerici firma arasında gökdelen tasarımlarıyla ünü Chicago ötesine taşan Adler & Sullivan'a transfer oldu. Louis Sullivan, Wright'ın "*liebermeister*"i, yani sevgili ustası, övdüğü bir avuç mimardan biriydi ve ideal bir işverendi; tartışabildiği ve ondan öğrendiği bir adamdı. Wright, genelde öğrenmeye istekli olanların öğretme kabiliyeti olan kılavuzları bulması gibi, öğretmen açısından

49 Ada Louise Huxtable dikkat çekiyor: "Wright'ın 'organik mimari'sinin felsefi kaynağı birçok kişi tarafından anlamsız mistisizm ya da en iyi şekliyle her türlü yoruma açık bırakılan Emerson'ın ve Ruskin'in fikirleri olarak alınıyordu. Emerson gibi, Wright da, aşkıncılar gibi, fiziksel ve ruhsal tatminin kaynağı olarak doğal dünyaya inanıyordu."

şanslıydı. 1893 yılında mesleğini icra etmeye başladı ve birkaç yıl içinde açık kat planı ve yatay görünümü geliştirdi, böylece Orta Batı tasarımcıları arasında bir isim yaptı. Üst orta sınıf bir mahallede yaşaması, eş, arkadaş ve eğlence seçiminde üst orta sınıf bir zevke sahip olması, onu gelecekteki müşteriler arasında sosyal ve profesyonel olarak oldukça elverişli kıldı.

* * *

Wright'ın açık planı, konut alanını bir dizi kapalı kutudan, yatak odası hariç serbestçe akan bir iç mekâna dönüştürdü. Geleneksel bir evde ayrı yemek ve oturma odalarını bir araya getiren tek bir alan yapmak için duvarları ortadan kaldırdı. Bu radikal yenilik çocuklar ve ebeveynler arasında kaçınılmaz olarak benzersiz bir etkileşim dikte etmedi, çünkü ne de olsa disiplinli bir ailede bir çocuğun ne yapabilir ne yapamaz olduğuna dair ebeveyn kuralları, deyim yerindeyse onların davranışlarını düzenleyen bir tüzüktü. Ama büyük olasılıkla Wright'ın kat planları, sonraki nesillerin "beraberlik" olarak adlandıracağı rahat bir etkileşimi, samimiyeti teşvik etti. Wright her fırsatta bu planların özgürlük getirdiğini iddia etti. Sevdiği tabiriyle, "içini de, dışını da" düşünmüştü bu planların.

Bu kat planları Wright'ın tek yeniliği değildi. Gömme mobilyaları –tabii ki kendi tasarlamıştı– çok önemsedi: kamusal alanın "*tamamlayıcısı*" hacimli bir şömine, geleneksel çift sürgülü pencerelerin, Wright'ın deyimiyle "duvarda yumruklanarak açılmış delikler"in aksine, olabildiğince büyük tek bir şeritte uzanan kanatlı pencereler. Ve doğal olarak "*içeride*" olandan yola çıkılan dış taraf da onun imzasını taşıdı: Düşük eğimli çatı, yatay tasarım şekline vurgu yapıyordu ve geniş çıkmalı saçakla toprağa olan yakınlığı evlerini genellikle aşırı unsurlardan koruyor ve üst katın ışığını yayıyordu. Tüm bunlar, başka bir favori kelime, "yoğurulurluğu / plastikliği" ortaya çıkartıyordu: "Makinenin başarılı kullanımı için vazgeçilmez unsur." Wright'ın yangılı retoriğini kenara bırakırsak, 1900 sonrası inşa ettiği evler gayet çekici ve sürprizlerle doluydu.



Frank Lloyd Wright, Robie Evi (1908-1910). Bu dönemde Wright "Prairie" evleriyle ünlenmişti. Ama bu görkemli tasarım aslında Chicago'da inşa edildi.

Şimdi, bir yüzyıl sonra, Wright'ın formüllerinin gerçekten ne kadar radikal olduğunu canlandırmak zor. Wright, özyaşamöyküsünde, o zamanlar ev tasarlayan her mimarın "her şey hakkında yalan" söylediğini belirtiyordu. Kendi tasarımlarını göz önüne aldığında, "o zamanlar bunun gibi bir plan hiç yoktu," dedi. Tüm "kutular," diye yazdı, "karmaşık bir dış kutunun içindeydi." O, "bu kısıtlanmaya pek bir anlam" veremiyordu. Şu sözlerle devam ediyordu: "tüm alt katın tek bir oda olduğunu söyledim, mutfağı bir laboratuvar gibi kestim, hizmetlilerin uyudukları ve yaşadıkları bölümü mutfağın yanına ama zemin katta, yarı-müstakil olarak yerleştirdim. Sonra büyük odayı, yemek yeme, okuma, misafir ağırlama gibi çeşitli amaçlar için birbirinden ayırdım." Yirminci yüzyılın ilk on yılında tasarladığı "Prairie" evler –tümü Orta Batı ovalarında yer almasa da öyle adlandırmış– çok popüler oldu: Firması yılda ortalama on ev yapıyordu. Nispeten genç bir şirket için etkileyici bir miktardır bu.

Wright'ın hizmetliler bölümünden öylesine bahsetmesi, evleri esas olarak varlıklılar için inşa ettiğini göstermektedir. İlk müşterileri, muhafazakâr Cumhuriyetçiler şöyle dursun Theodore Roosevelt'i Woodrow Wilson'a tercih eden, genel anlamda pratik olanla ilgili sofistike zevklerinden gurur duyan, biraz eğitimli, çoğunlukla işadamları ve profesyonellerdi. Wright'ın müşterileri arasında kadının seçme ve seçilme hakkını kayıranlar da vardı; genel olarak eşleri zevklerini paylaşıyor ve teşvik ediyordu, bir kısmı kolej eğitimi almıştı, nadiren siyasette ama en azından sosyal duyarlılık taşıyan hayırseverlik işlerinde aktifti. Diğer modernistlerin her zamanki burjuva-karşıtı duygularından ayrılan Wright, ticaret adamlarını anlayışlı ve uyumlu oldukları, eşlerini de açık fikirli oldukları için takdir ediyordu. Makine onlar için bir tehdit değildi. Kısacası Wright, diğer yoldaş modernistlerle fikir ayrılığına düşerek, kendilerini aydın patronlar olarak kabul eden egemen çevrelerden kişilerin desteğini aradı ve bu destekten keyif aldı. Wright'ın yıllar boyunca tekrar tekrar öne sürdüğü, acımasızca alay edildiği, haksız yere eleştirildiği, ısrarla ihmal edildiği iddiası açıkçası doğru değildir. Wright'ın hor görülen ve gözardı edilen bir dışlanmış olmak için duyduğu yenilmez arzudur söz konusu olan, keza birçok avangard sanatçı, birer devrimci olarak bu statüye ait olduklarını düşünmüştür.

2

Frank Lloyd Wright, sosyal saygınlık ve profesyonel prestiji göz önüne alındığında, müreffeh ve konforlu hayatını uzun yıllar sürdürebilirdi. Müşterileri Prairie evlerini sabırsızlıkla bekliyordu; ders vermesi için geniş çapta davet alıyordu; tasarımlarını *Ladies' Home Journal* gibi genel dolaşımda olan, görsel kalitesi yüksek dergilerde yayımlıyordu; 1907 yılında Chicago Sanat Enstitüsü, ona çalışan bir mimar için eşi görülmemiş bir şey olan tek kişilik sergi imkânı vermişti. Ertesi yıl, onun en iyi tasarımlarından birini, Chicago'daki Robie Evi'ni tamamladı. Ve sonra tüm bunları ve kariyerini bilerek ve isteyerek çöpe atmaya hazır gibiydi. Eylül 1909'da karısını ve altı çocuğunu terk ederek, komşusu olan yakın arkadaşının karısı Mamah Borthwick Che-

ney'yle Avrupa'ya kaçtı. Almanya ve İtalya'da bir yıl yaşadıktan sonra geri döndüler, her ikisi de pişmanlık duymuyordu. Mamah Cheney kocasından boşandı, Frank Lloyd Wright da, sevgilisiyle birlikteliğini itiraf etmeden önce bir süre eski adresinde yaşadı – sevgilisini birkaç ayda tasarlayıp inşa ettiği Wisconsin, Spring Green yakınlarındaki Taliesin'e yerleştirdi ve ilk fırsatta ona katıldı.

Wright'ın sürekli yükselen şöhreti, kaçamağının yerel bir skandalın ötesine geçmesine neden oldu. Mimari basın çalışmalarını tarafsızca değerlendirmeye, yani genel anlamda övmeye devam etti ve birkaç olası patron hizmetlerini istihdam etmek için düşüncesizliklerini gözardı etmeye hazırdı. Avrupa'da, 1910 ve 1911'de Almanya'da tamamlanan evlerin tasarımlarından oluşan iki portföyünün yayımlanması itibar ve otoritesini sağlama almıştı. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki durum ise farklıydı. 1912 ve 1914 yılları arasında sadece altı bina tamamlanmıştı ve daha önceki yıllık ortalamasının on bina olduğu düşünülürse bu oldukça azdı. Ve sonra, paradoksal olarak, Wright'ın başına gelen korkunç trajedi kısmen çevresinin lütfunu yeniden kazandırdı. Ağustos 1914'te, Wright Chicago'dayken, Taliesin'de görev yapan Barbados göçmeni aşçı bir psikoz atağı geçirerek Mamah Cheney ve iki çocuğu dahil olmak üzere yedi kişiyi öldürdü. Yazılı bir anmayla yasını tutan Wright, Mamah Cheney'nin asaletini korumaya devam etti. Ondan da öte, onların aşklarının üst seviyede bir aşk olduğunu ve ancak birkaç kişinin helalinden buna talip olabileceğini iddia etti. Burjuvanın ta kendisi olan Wright, şimdi yaralı bohem kimliğini talep ediyordu. Bazı eski ahbapları bunun onu affetmek için iyi bir zaman olabileceğini düşündü.

* * *

Bundan sonra, neredeyse yirmi yıl süren görece boş bir ara dönem yaşandı. Müşterilerin Wright'a sırtlarını çevirmesi, kötü şöhretinden ziyade Tudor konakları ve neoklasik bankalara özgü geleneksel üslupların şaşırtıcı bir şekilde yeniden canlanmasındandı. Aldığı tek önemli sipariş, 1916 sonlarından itibaren Japonya'da yıllarca kalma-

sını gerektiren Tokyo Imperial Otel'di (1913-1922). Wright uzun zamandır Japon sanatına bilinçli bir koleksiyoncu ilgisi gösteriyordu. Komisyon ücreti kârlıydı ve genellikle ABD'den uzun süreli ayrı kalışlarına sıcak bakıyordu. Imperial Otel, 1923'teki yıkıcı depreme dayanarak esnekliğini göstermişti. Japon finansörlerinden birisi ona ünlü telgrafı gönderdi: "Otel, başarınızın bir anıtı olarak hasarsız duruyor." İtiraz etmediği bir takdir almıştı.

Ama Wright bir mimar olarak ikinci rüzgârını ancak 1930'larda, altmışlı yaşlarının sonları ve yetmişlerinin başında bulacaktı. Son yıllarında (1959 yılında takriben 92 yaşında öldü) çok sayıda unutulmaz iş tasarladı; etkileyici ve oldukça mütevazı orta gelirli müşteriler için "Usonian" evler dizisi de bunlara dahildi. Ve iki ısmarlama işi, modernistler arasında onun ölümsüzlüğünü sağladı: Pennsylvania Bear Run'da Kaufmann House – "Şelale Evi" (1936) ve New York'ta Solomon R. Guggenheim Müzesi (1945-1959) onun en kalıcı anıtlarıdır.

Frank Lloyd Wright hakkında yazan hiç kimse Şelale Evi üzerine en parlak övgüler yağdırmaktan geri kalmadı; yirminci yüzyılın en iyi konut tasarımlarından biriydi, belki de en iyisiydi. Geçmişe hiçbir şey borçlu değildir, yüksek sesle nefret ettiği Uluslararası Üsluba ise çok az şey borçludur ve Wright'ın önceki çalışmalarından bazı izler taşır; güçlü yatay alanlar ve büyük, kolayca yayılan oturma odası. Belki de en etkileyici özelliği, evin çevresine uyumudur; tasarımında bunun üzerinde dikkatle durulmuştur. Şelale Evi, Wright'ın mimarisinde uzman Neil Levine'e göre, "sonuçta taş, su, ağaçlar, yapraklar, sis, bulutlar, gökyüzünün katlanmış etkisiyle ilgilidir." Orta boyutlarda üç yatak odalı bir tatil konutu bir şelale üzerine inşa edilmiştir; güçlü kolonlarla desteklenmiş balkonları eve bir hafiflik ve genişlik katmış, aynı zamanda kişiselliğine vurgu yapmıştır. Şelale Evi'nin son derece konsantre duygusu huşu uyandırır.

Şelale Evi'nin kamudaki emsali Guggenheim Müzesi, Wright'ın mirasıyla ilgili üzerinde en fazla yorum yapılan, fevkalade cüretkâr bir yapıydı. Wright yetkiyi alır almaz tipik bir açıklama yapar: Şimdiye kadar yapılmış düzgün ilk müze olacaktır. 5. Cadde üzerinde kocaman, obez bir istiridye gibi çevresine hâkim olan müze, farklı

zevklere sahip birçok sanatsever üzerinde iz bıraktı. Doğal olarak, başından itibaren eleştiriler vardı. Bazıları için eksantrikti ve kendisinin reklamını yapıyordu; izleyicileri (diye iddia etti birçoğu) eğimli rampadan aşağıya doğru yürümek, kavisli duvarlara uymayan düz resimlere bakmak için sergiye çok yaklaşmak zorunda bırakıyordu. Dış görünüşe gelince, aleyhte konuşanlar, 5. Cadde'nin başından sonuna kadar değişmez bir şekilde dikilmiş yekpare dikdörtgenlerden ayrılan benzersizliğiyle, o gösterişli, helezonlu yuvarlaklığıyla hiç barışamadı. Ancak daimi koleksiyonu bir yana, yıllarca birçok gezici sergiye ev sahipliği yapan Guggenheim, böylelikle tüm sorunlarına rağmen yaşayabileceğini kanıtladı. Bu, müze severlerin uyumuna ya da daha büyük olasılıkla Wright'ın uzlaşmaz modernist dehasına bir iltifat şeklinde yorumlanabilir. Ada Louise Huxtable'ın vukuflu biyografisinin belirttiği gibi, "büyüleyici bir anakronizm: yetenekli bir vizyoner ve sabit fikirli bir romantik. Bu romantiğin ürettiği tasarım, planlama ve yapısal kavramları yirmi birinci yüzyıl hâlâ özümsemektedir." O, en üstün modernistti, kendince diğer tüm modernistlerle ters düştüğünü görmekten mutlu olan biriydi.

3

Ludwig Mies Van der Rohe, Frank Lloyd Wright gibi, çalışmalarında makinenin önemli bir yeri olduğunu kabul etmişti. Ancak Wright'tan farklı olarak, Mies özlü iletişimi Wright'ın uzmanlık alanı olan geveze açıklamalara tercih etti. Onun ünlü iki kelimelik şiarı "Az çoktur" bir özlü olma savunusuydu ve tasarımlarında ne yapmak istediğini –gayet özlü bir şekilde– açıklıyordu. Onun için mimarlık sanatı sadece gereksiz dekorasyonun ve cicili bicili detayların ortadan kaldırılmasından oluşmuyordu, aynı zamanda yapıda mekaniğin yardımını, kelimenin tam anlamıyla emek tasarrufunu sağlayan aletleri de değerli buluyordu. Bunlar hem estetik hem ekonomik olarak aranan şeylerdi. Çalışmalarında uyguladığı "Az çoktur" ilkesi, projelerine ve bitirdiği binalara sade bir görünüş sağlıyor ve her birini şüphe götürmez bir şekilde bir Mies van der Rohe tasarımı yapıyordu.

Mies'in hemen her yorumcusu, hayranları da, yerenleri de, onun o kendine özgü bariz minimalizmini karakterize etmek için Platon'un ruhunu çağırdılar. Mies hiçbir dik açı görmedi ki sevmesin. "Gösterişsiz zevki bu içi boş cam kabuklara bir kristal formun saflığını verdi," diye yazmıştı seçkin Amerikalı mimarlık tarihçisi ve eleştirmeni Lewis Mumford, 1964'teki sert itirazında, "ama onlar yalnızca onun Platonik hayal dünyasında vardı ve boyut, iklim, yalıtım, işlev veya dahili faaliyetlerle hiçbir ilişkisi yoktu." Doğruydu, ister bir ofis binası isterse bir okul ya da özel bir konut olsun, Mies'in tasarımlarının birbirlerinden hemen hiçbir farkı yoktu. Açıkçası, Mies van der Rohe, Louis Sullivan'ın çok alıntılanan, genel kabul görmüş "Biçim işlevi izler" avangard bireysellik çağrısına sırtını dönmüştü. Mies tasarımlarının belirgin ailevi benzerliği, bir program dahilinde ebedi Platonik idealin gerçekleştirilmesini, evrensel olarak uygulanabilir gerçeklerin değişmez ilkelerini sergiliyordu.

* * *

1886 doğumlu Mies bu yarı-skolastik tavrını, gençliğinde on üç yaşına kadar katıldığı Katolik okulunda edindi. Ama mimarlık eğitimi tümüyle pratikti: babasının tuğla ocağında yardım ederken malzemenin işlevini öğrendi; ergenlik yıllarında memleketi Aachen'da çırak tasarımcı olması tasarımcılık gibi değerli bir deneyim edinmesini sağladı. 1908 yılında Berlin'de, yirmi iki yaşındayken, her yerde hazır ve nazır olan ilerici mimar Peter Behrens'in firmasında çalışmaya başlaması onun büyük Karl Friedrich Schinkel'in yaptığı, Berlin'in her yerindeki asırlık neoklasik saraylar, müzeler, kiliseler gibi kamu binalarıyla tanışmasını sağladı. Bu binalar, Mies'i ünlü yapan stilden yüzeysel olarak çok farklı olsa da, mimari düzen için bir şeffaflık ve mantık arayışında ona ilham vermişti.

1900 ilâ Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi arasındaki tarihî on dört yıl, bildiğimiz gibi, yeni müzik, yeni resim, yeni kurgu, yeni tiyatro bolluğuna şahit olmuştu, aynı yıllarda mesleğe giren Mies van der Rohe ve Walter Gropius (yakında tanışacağız) gibi mimarlarda da bir paradigma arayışı vardı. Elbette tüm mimarlar

bu arayışta değildi, çoğu, müşterilerinin tam anlamıyla orijinallikten yoksun zevklerini tereddütsüz kabul ediyordu; binlerce kez kendileri ve müşterilerinin rahat oldukları geleneksel şekiller tasarladılar: neo-gotik, neoklasik, neo-Queen Anne. Ancak birkaç özgür ruh var olan zevksizliğin zaferinden tedirginlik duyuyordu ve bu hoşnutsuzluğun kaynağı genellikle şaşırtıcıydı: ticaret dünyası ve uluslararası pazar. Perde ya da porselen olsun kitsch tasarımlar daha üstün rekabet karşısında başarısız olabilir ve mobilya olsun konut olsun iyi tasarım rekabeti görünür ve geçerli olup yurtdışında talep görebilirdi.

Modernist mimari ayaklanma için gereken bu her iki neden de savaş öncesi Alman yüksek kültüründe işbaşındaydı. Ülkenin önde gelen tasarımcılarından bazıları arasındaki huzursuz atmosfer, uzun zamandır onurlandırılan gelenekler pahasına, denenmemiş fikirleri teşvik etmekte kendine düşeni yaptı. Yirmi yaşındaki Gropius 1903 yılında Berlin Teknoloji Enstitüsü'nde çalışmalarına başladığı dönemde, mimar Hermann Muthesius Alman Büyükelçiliği'ne bağlı olarak, muhtemelen Almanların gıpta ettiği İngiliz konutları hakkında rapor yazma misyonuyla yedi yıl Londra'da kaldıktan sonra Almanya'ya geri dönmüştü. Uzun ikametinin tutkulu bir takipçi haline getirdiği iç mimarideki başarıları duyurmak için sabırsızlanıyordu ve neredeyse adaylığını koyan bir siyasetçininkine benzeyen sloganı, "akla uygun *Sachlichkeit*" yani mantıklı itidal haline geldi.

Ardından, döndükten dört yıl sonra 1907 yılında, Muthesius, "sanat, sanayi ve zanaatkârlık işbirliğini" teşvik etmek isteyen tasarımcılar, zanaatkârlar, eğitimciler ve üreticiler derneğinin, *Deutsche Werkbund*'un kurucuları arasına girdi; derneğin gündemi, Muthesius'un akıllıca tahmin ettiği gibi, "mevcut koşullara karşı mücadele"den başka bir şey değildi. Werkbund'un umudu güzellik, kullanışlılık ve becerinin buluşmasıydı, gerginlik noktaları değil ama karmaşık da olsa uyumlu bir bütün yaratacaktı. İşte bu organizasyonda, Alman tasarımcılar makinenin asıl rolünü netleştirmeyi amaç edinen (yabancı, daha pragmatik gözlemcilere göre kafa karıştırıcı) metafizik formülleştirmeleri kuşanmıştı. Belki ülkenin bütünü değil ama felsefi fikirli işadamları ve tasarımcılardan oluşan güzide bir

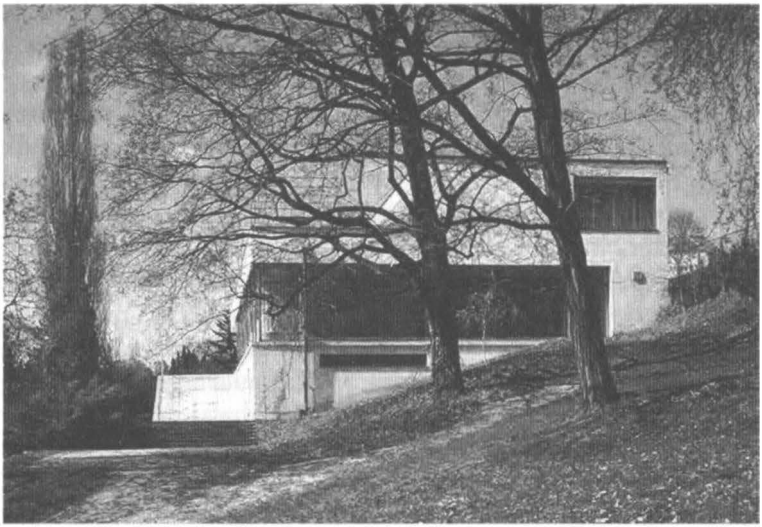
grup, modernizmi kabul edecekti. Genç Mies van der Rohe böyle bir iklimde başarılı olacaktı.

* * *

Mies'in Birinci Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra çizdiği ilk proje olan cam duvarlı iki gökdelen hiç inşa edilmedi. Ama şimdiye kadar büyük ölçüde pencerelerle sınırlı mimarlara bile ilham veren camı anamalzeme olarak seçmesindeki cesaret, Mies'e neredeyse binayı inşa etmiş kadar tanıtım sağladı. Takip eden projelerde farklı malzeme seçmeye dikkat etti: birisi için tuğla ve diğer ikisi için beton; tüm mimarinin altında yattığını düşündüğü bu daimi nitelikleri ifade ve formüle etmek için tarz aradı. On yılın sonunda iki proje gerçekleştirildi. 1929 yılında Deutsche Werkbund, Mies'i Barselona'daki Uluslararası Sergi'de Alman Pavyonu'nu tasarlaması için görevlendirdi ve 1930 yılında Çekoslovakya, Brno'da Tugendhat ailesi için özel bir ev tasarladı. Her ikisi de çok fotoğraflanmış ve üzerinde çok konuşulmuş yapılar oldu. Ve her ikisi de Mies'in idealinin doruk noktasıydı: "Az çoktur."

Barselona Pavyonu, Mies'in zevkinin tam anlamıyla kavranmış olarak hayata geçirilmiş halidir. Sergi kapandıktan sonra tasfiye edilecek şekilde geçici olarak inşa edilen yapı, yekpare geniş cam ve düz çatıyı dış payanda duvarları olmadan taşıyan ince, şık çelik kolonlarla intizam ve samimiyet ifade ediyordu. Mies tarafından tasarlanan mobilya hariç boştu: "Binanın kendisi sergi nesnesiydi." Mies'in özlü, renkli ve tek başlarına dramatik bir etki yaratan adeta duyusal mobilyaları dışında tek sanat nesnesi, Georg Kolbe'nin doğal boyutta çıplak heykeliydi ve dışarıda, küçük bir havuzun içinde zarif bir yeşil mermer duvara karşı duruyordu. Mies'in köşeliliğe bu saygı sunumunun içinde dolaşan birçok izleyici, bu çıplak genç kadın heykelinin oradaki tek kıvrımlı nesne olduğunu fark etmiş olmalı.

Buna karşılık, Tugendhat Evi, iki katlı tasarımıyla biraz daha az basitti: yemek yeme alanı Asya abanoz ağacından yapılma bir yarım daire duvar tarafından çevrilmiştir; ikinci katla birleşen merdiven başka bir yarım dairenin içine yerleştirilmiştir ve üst kattaki yatak



Ludwig Mies van der Rohe, Tugendhat Evi, Brno (1930).

odası rahat ve gelenekseldir. Ama binanın geri kalanı saf Mies'tir: Neredeyse Wright'ın ideal yatay düzenini hatırlatan güçlü yatay çizgiler engebeli arazi içine sabitlenmiştir. İkinci kattaki sokak girişi ve aşağıdaki yaşam alanı tam anlamıyla büyük toplanabilir pencere duvarlarından evin bahçe tarafına bakar. Buna uygun olarak mobilyaların hepsi Mies tasarımıdır. Bazıları Barselona'dan alınmış, diğerleri Tugendhat Evi için özel olarak tasarlanmış mobilyalar genel zarafete şık bir şekilde uyan, Huxtable'ın sözleriyle "sade lükstü." "Duvarların neredeyse olmadığı ev," diye yazar Huxtable, "mücevher gibi krom kaplı çelik kolonlar tarafından desteklenmiştir." Bu "tersyüz edilmiş barınak pek çok yönden özgürleştiricidir." Genel olarak ev, profesyonel ün için bir pasaport, modernist mimari için bir zafer oldu.

Tugendhat Evi, Mies için gerçekten bir zaferdi ama onun mimari otoriterlikle suçlanmasına neden oldu. Modernizm tarihçisi için bu tamamlanmış tasarımda işverenin rolüyle ilgili çelişkili

beyanlar özellikle ilgi çekiciydi, çünkü samimi bir kendini ifşanın nadir örneklerindendi. Mies'in açıklamaları oldukça spesifik ama iğneleyicilikten muaf değildi; avangard öncü ve onun zengin müşterisi arasındaki öngörülemeyen gerginlik ve işbirliği karışımının detaylı bir dökümüydü. Mies, "Bay Tugendhat bana geldi, çok dikkatli bir adamdı. Asla tek bir doktora inanmazdı. Üç doktordan fikir alırdı," diye yazdı. Geleneğe aykırı bir tarzı olan bir tasarımcı ile geleneksel arzuları olan bir patronun karşılaşmasını sahneleyen bir gösteriyle ilgilenen bir okur için umut verici bir giriştir bu.

Mies'in Tugendhat ile nihai görüşmelerini yeniden kurgulamasıyla acı bir şekilde açığa çıktı ki, ondan iş almak mimar açısından bile isteye bir yanlış anlama olmalıydı. Anlaşılan Tugendhat, Mies'in ilk dönem evlerinden birini görmüş, iyi inşa edilmiş olduğunu düşünerek aynısından kendisine de bir tane yapmasını istemişti, hiç şüphesiz, yine aynı güzellikte inşa edilmiş bir ev olacaktı. Ezcümle, Mies, Tugendhat'ların evini tasarlama işini üstlenirken kuşkuluydu, ailenin onun modernist üsluba duyduğu heyecanı, hele ki Mies'in uzlaşmaz tavrı içinde, paylaşmaya pek hazır olmadığının gayet farkındaydı. "Hatırlıyorum, tasarımı gördüğünde Noel arifesiydi. Az daha kalpten gidecekti." Ama Mrs. Tugendhat modern sanata olan ilgisiyle ona dil dökmüştü (tüm bu hatıralar Mies tarafından kaydedilmiştir). Mies, Mrs. Tugendhat'ın birkaç van Gogh'u olduğunu hatırlıyor.

Bay Tugendhat birkaç gün sonra Mies'e geldi ve binayı yapmaya başlayabileceğini söyledi: "Açık alanı sevmediğini, çok rahatsız edici olacağını söyledi. Kütüphanede önemli düşünceler içindeyken insanların da orada olacağını belirtti. Sanırım o bir işadamıydı. Daha sonra bana 'Tamam şimdi her şeye evet diyorum ama mobilyaya değil,' dedi. Ben de 'Bu çok kötü,' dedim." Mies beklenen bu haberden yılmadan inşaat ekibinin ustabaşına talimat vererek, deposundan –Mies'in deposundan– gelecek bir sevkiyatı kabul etmesini söyledi ve sonra, öğle yemeğinden kısa bir süre önce, "mobilyalarla birlikte orada, evde olduğunu söyle. Öfkeli olacaktır ama buna hazır olmalısın." Gerçekten de, Mies'in öngördüğü gibi, Mr. Tugendhat

daha görmeden mobilyaların kaldırılmasını istedi, ancak öğle yemeğinden sonra fikrini değiştirdi. Mies'in bütün mesele hakkında vardığı sonuç: "Müşterilerimize çocuk gibi davranmamız gerektiğini düşünüyorum." Ancak yüce Frank Lloyd Wright on yıllar boyunca bunun onun tutumu olamayacağını gösterecekti.

Mies van der Rohe'nin Tugendhat'ı ve tüm Tugendhat'lar sınıfını küçümsediği oldukça açıktır; "büyük düşünceler" ve Mies'in geri kalan tüm alayları, "burjuva"nın "cahil ve zevksiz"e eş olduğuna inancının bir göstergesidir. Doğru, Mies, ustabaşı veya müşterisi olsun onu dinleyenleri etkilemek için çalışıyor olabilir. Sadece gösteriş olsa bile Mies'in kibirli yorumları, modernist ile hali vakti yerinde tüketicinin alışverişinin alabileceği en makul formdu. Modernistler, tanımı gereği, kültürel egemen çevrelerin düşmanıydı; bir



Ludwig Mies van der Rohe, Tugendhat Evi, iç mekân (1930).

rakibe ihtiyaçları vardı ve bulamadıkları zaman icat edebilirlerdi. Geriye gerçekçi bir şekilde bakıldığında, onların ölümcül düşmanlarının yüksek kültürün muhafazakâr tüketicileri değil, 1920 ve 1930'lardaki muzaffer totaliter rejimler olduğunun çok fazla farkına varacaklardır. Sonuç olarak Tugendhat Evi, Mies'in tasarladığı şekliyle inşa edildi.[50] Hitler'in Almanyası'nı 1937 gibi geç bir zamanda terk etti, pişmanlık duymadan, gelişen kariyerinin ikinci yarısını Amerika Birleşik Devletleri'nde sürgünde geçirdi. Zor zamanlar, Büyük Bunalım, diktatörlükler ve savaşlardan dolayı her yerde tehdit altında olan modernist tasarım etkileyici derecede esneklik gösterdi; modernizme aç, mantıklı Amerikalı müşterilerle, Nazileşen Avrupa'nın yok etmek için elinden geleni yaptığı şeyi kurtardı.

4

Makineyi memnuniyetle karşılayanların başında, yapı ustası, Le Corbusier olarak bilinen yaratıcı, teori-takıntılı İsviçreli mimar Charles-Edouard Jeanneret geliyordu; Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1917 yılında otuz yaşındayken yerleştiği Fransa'da önemli yazılarını yayımlamış, başlıca binalarını yaratmış ve en iddialı şehir planlarını tasarlamıştı. On üç yıl sonra, Fransız vatandaşlığını aldı. Diğer modernistlerle karşılaştırıldığında çalışmaları nispeten sınırlı olmakla beraber, yapımda ileri teknolojiyi mümkün olan en geniş şekilde kullanmak konusunda güçlü talebi onu çağdaş mimaride etkili bir figür yaptı. Onun en iyi bilinen, en yaygın şekilde çevrilen kitabı *Bir Mimarlığa Doğru*'dur (1923); o ünlü "Ev, içinde yaşanacak bir makinedir" şeklindeki enerjik formülleştirmesinin de aralarında olduğu, daha önce yayımlanmış makalelerin bir derlemesidir. Le Corbusier

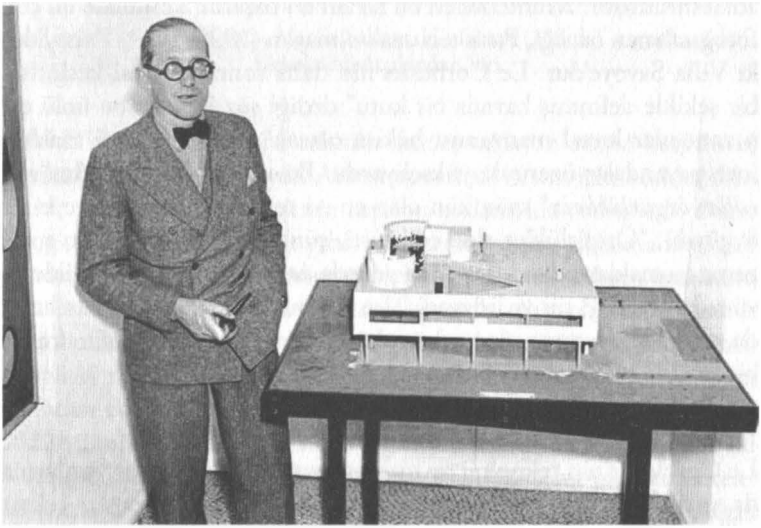
50 Şans eseri, 1960'ların sonlarında Berlin'deki Özgür Üniversite'de, ünlü Mies evini yaptıran çiftin Tugendhat adlı filozof oğluna rastladım. Mimarın anne ve babasını küçümseyerek karakterize etmesine hayretle itiraz etti. Özellikle annesinin sanat zevkinin mükemmel olduğunu ve koleksiyoncu olduğunu belirtti. Bu açıklamayı bağımsız bir kaynaktan onaylatmadım ama ailesinin uzlaşmaz bir ünlü modernistle çalışmaya istekli olması, bu açıklamanın kuvvetle muhtemel olabileceğini gösteriyor.

ısrarla şöyle diyordu: "Yapı ve inşaatta seri üretim halihazırda başladı; yeni ekonomik ihtiyaçlar karşısında seri üretim birimleri kitlesel ve detaylı biçimde oluşturuldu." Görüşünü şu sözlerle dile getiriyordu: "Kendi dönemimize ait bir tarz doğdu ve bir devrim oldu."

Öyle mi oldu? Le Corbusier'nin o yıllarda ortaya döktüğü bu bildirimlerini çevreleyen bölümler ve inatçı metinler biraz şüphe bıraktı; bunlar, kendinden emin ve çok alıntılanan metinler olarak çağdaş toplumun kanıtlanmış gerçeğinden daha çok onun isteklerini temsil ediyordu. Le Corbusier, modern dünyada tüm faaliyet alanlarındaki yenilikçiler teknolojinin sunduğu yeni imkânları benimserken mimarların benimsemediğini söylüyordu. Corbusier'nin hükmü şöyleydi; "*Bugün toplumdaki çeşitli sınıflardan çalışanlar artık kendi ihtiyaçlarına göre adapte edilmiş konutlara sahip değil; bunlara sanatkârlar ve entelektüeller de dahil.*" Şimdi bu içler acısı eksikliği aşmak için mimarlar öne çıkıyordu.

Gelgelelim çoğu zaman kendi iyimserliğinin altını oyuyordu. "Makine, insan ilişkilerinde yeni bir faktör, yeni bir ruh uyandırdı," ve sonra gene "Büyük bir çağ başladı. Artık yeni bir ruh ortaya çıktı," diye savını destekliyordu – bu saptamalarla Le Corbusier, ilk kez kendisiyle çelişmiyor, davasını sorgulamıyordu. Aynı zamanda *Bir Mimarlığa Doğru*'daki ilginç bir bölümde "Des Yeux qui ne voient pas"da (Görmeyen Gözler) kasten körleşen mimar meslektaşlarına tahıl ambarı, buharlı gemiler, uçaklar ve otomobillerin fotoğraflarını göstererek sivri hatırlatmalarda bulunuyordu. Tüm bu yere göğe sığdırılamayan buluşlar, modern amaçlar için modern malzemeler olmadan düşünülemeyecek şeylerdi ve mimarlar gene de bunlardan talimat almayı reddediyordu. Frank Lloyd Wright gibi, o zamanlar yeniye karşı kayıtsız, hatta anlayışsız bir medeniyetin üstün kuvvetleriyle savaşmak için seçilmiş –ya da yazgılı– olma duygusu, kendine acıma barındırsa da, Le Corbusier'nin asla terk etmediği, tanıdık, modernist bir duruştu. Bir hayalperest olarak yorulmadan uygulama dünyasına hizmetkârlığını ilan etti, kaçınılmaz bir şekilde kendini hayal kırıklıkları yaşamaya mahkûm etti, büyük oranda (neyse ki) planlarının iptal edilmesi nedeniyle.

Le Corbusier'nin gönüllü bir şekilde deneyimin kölesi olarak yetiştirildiği iddiası bir yerde doğrudur. Daha çok kendi kendini yetiştirmiş bir tasarımcı olarak, birkaç yıl süren çıraklık evresinde seyahatler yapıp Antik Yunan ve Roma'daki klasik tapınaklarının ve çöküş dönemindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun kutsal mekânlarının da aralarında olduğu ölümsüz modeller çizdi. Bu göçmenlik döneminde Berlin'de Peter Behrens, Viyana'da Josef Hoffmann ve bilhassa Paris'te çığır açan Auguste Perret gibi ilk modernistler için bir süre çalıştı. Aslında ciddi bir ressamdı, özellikle ilk yıllarında, "Püristler" adlı küçük bir sanatçı zümresi arasında, çağdaş bir estetik olarak berraklık ve basitliği esas alan çalışmalar yaptı. Kübizmi selamlarcasına, sürahi, bardak ve gitar gibi ev ürünlerinin düzgün, hoş, dingin natürmortlarını yaparak, modernistler olarak güncel olanda yerlerini aldılar. Le Corbusier'nin binaları, ressamlığının ayrılmaz bir parçasıdır.



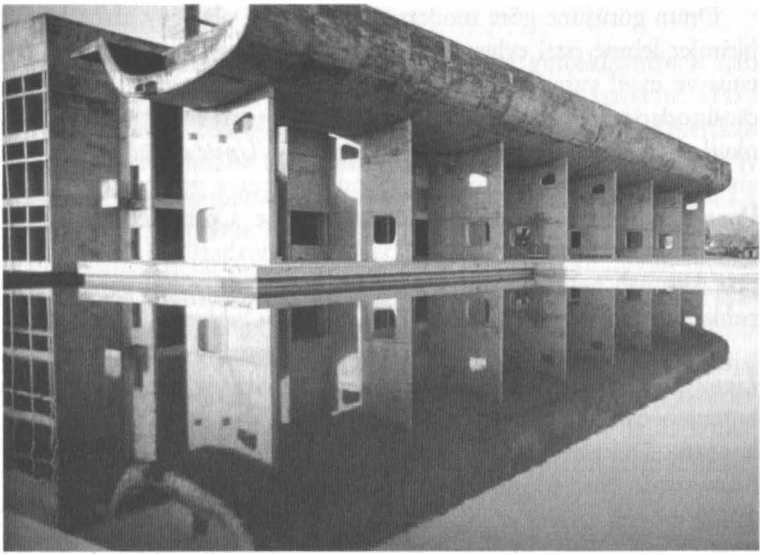
Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), Poissy'de Villa Savoye maketi (1928–29). "Ev, içinde yaşanacak bir makinedir."

Bugüne kadar ses getiren formülleştirmelerle, ister bir villa ya da işçi sınıfı yerleşim yeri olsun, bir konut için hayati olan unsurların envanterini çıkarıp mükemmelleştirdi: şerit pencereler, serbest bina cepheleri, teras çatı, serbest zemin planı ve serbest taşıyıcılar (*piloti'ler*). Bu temel unsurların bazıları, Büyük Savaş öncesinden beri mimarların detaylandırdığı modernist sözlüğe dahil edilmişti: Gropius, Wright ve Mies van der Rohe, serbest zemin planı, şerit pencere ve serbest cepheyle çalıştılar. Evi zeminden kaldıran *piloti'ler* ve teras çatı, Le Corbusier'nin modernist tasarıma yaptığı özel katkıları arasındaydı ve onun ayırt edici özelliğiydi.

Nitekim Le Corbusier siparişlerini yanılmaz bir tarzda sürdürdü: Frank Lloyd Wright'ın kişisel imzası konsol saçaklar ve vurgulu ek binaların yerine, sıklıkla kalabalık bir kentsel çevre içinde, korunaklı bahçe ve güneşlenme için alan sağlayan düz bir çatısı olan ve esas itibarıyla süs dikmeler veya masif destekler üzerinde duran bir küp ya da dikdörtgeni yeğledi – bunlar ayaklar üstüne konmuş kutular olarak adlandırılmıştır. Muhtemelen bu tarzın en başarılı, kesinlikle en çok fotoğraflanan örneği, Paris'ten uzak olmayan (1928-1929) Poissy'deki Villa Savoye'dur. Le Corbusier'nin daha sonra "çevresi kesintisiz bir şekilde delinmiş havada bir kutu" dediği söz konusu bu ünlü ev, o zamanlar kırsal manzaraya hâkim olacak şekilde düzenli aralıklı, ince payandalar üzerinde yükseliyordu. Bu villa Corbusier için "*elde edilen özgürlüklerin*" mümkün olan en iyi temsilcisi, moderniteye bir övgüydü. "Özgürlükler elde edilmişti, çünkü hızlanan modern malzeme kaynaklarından koparılma yoluyla *kazanılmışlardı*. Tekniklerin vücuda getirdiği şiir ve lirizmdi." Le Corbusier'nin yaratıcı planlarında, temelde uyumsuz olan eylem alanları –estetik ve teknoloji– mutlu bir şekilde birleşmiş görünüyordu, en azından onun için.

* * *

Le Corbusier'nin teknoloji sevgisi, en az tasarımları kadar yazılarına da yayılmıştı. Nitekim yazılarında baştan çıkarıcı sloganlar tekrar tekrar ortaya çıkar: mimarın kıymetli fethi veya materyalizmin manevi temeli olarak modern müstakil ev, Le Corbusier'nin karam-



Le Corbusier, Chandigarh, Meclis Salonu, Hindistan (1956). Gerçekleştirdiği birkaç iddialı plandan biri.

sarlıkla inandığı gibi, ona tek tük imkân sağlayan rutine bağlanmış hayattaki zafer çığlıklarıydı. Ancak o, varlıklı kesim için köşkler dikmekle şöhrete açılan o belirsiz kapıları zorlamakla yetinmedi. Diğer birçok modernistin yaptığı gibi, kariyeri boyunca, yorulmadan fakir ve alt orta sınıflar için konut projeleri çizdi ve bunların bazılarını inşa etti. Üç kıtada, birbiri ardına kapsamlı şehir planları hazırladı ama bunlar arka arkaya bir dolu sebep ileri sürülerek reddedildi: duygusal muhafazakârlık, çatışan çıkarlar ve binlerce şehir sakinini yerinden edecek planlara karşı mantıklı bir direnç göstermek. Ama 1922 yılındaki kentsel planlama için ilk girişiminden 1965 yılındaki ölümüne kadar, Le Corbusier ilk dönemindeki şehir planlarına tekrar tekrar döndü. Bunların hepsinde, İngiliz bahçe şehirlerini ve ilgili önermeleri, çok ürkek, çok dağınık oldukları gerekçesiyle gölgede bırakmaya çalıştı.

Onun görüşüne göre modern şehre gerekli olan şey, daha büyük birimler lehine özel evlere veda etmek ve yürüyüş, araba kullanımı, uçuş ve evsel yaşam gibi fonksiyonların ayrımını geliştirmekti. Bu düşüncelerin bir sonucu apartmanlardı ve oyun alanları, ilköğretim okulları ve alışveriş tesisleri için yer açacak *L'Unité d'Habitation*, 350 aile ve 1.600 kişiyi tek bir çatı altında bir araya getirecekti. Diğeri Pencap'ın yeni başkenti Chandigarh'da, Le Corbusier tarafından tasarlanan hükümet binalarıydı. Başbakan Jawaharlal Nehru, cesurca ona Avrupalı politikacıların vermeyi reddettiği büyük organize tasarımlar üzerine tanrısal bir varlık olarak kurucu başkanlık yetkisi verdi.

1950'lerde Fransa genelinde inşa edilmiş çeşitli versiyonları olan *Unité d'Habitation*, küçük bir yaratıcılık mucizesiydi; sekiz çift katın sağlam beton iskele üzerinde yerden kaldırıldığı tek bir düzenli toplu konuttu. Daireler farklı boyutlardaydı, her birinde iki katlı oturma odası vardı. Bu yerleşim alanlarının arasında, Marsilya'daki (1946-1952) en çok ziyaret edilen, en çok tartışılan ve çok çekişme yaratandı. Tipik olarak, Wright, rakibini kötüleme zahmetine girdi: "Bu Corbusier'nin Marsilya'daki şeyi," dedi, "su kenarının katliamıdır." Ama Le Corbusier *Unité*'yi bir başarı olarak, sık sık çekimine kapıldığı ütopyasına bir adım atmak olarak değerlendirdi: Paris'i yeniden inşa eden tasarımları da dahil olmak üzere, birkaç kez önerilen ama hiçbir zaman gerçekleştirilmeyen haç biçimli gökdelenlerin hâkim olduğu toplu konut projesi.

Ama Chandigarh ağırlıklı olarak 1950'lerin başından itibaren Le Corbusier'nin hayatının en büyük inşaat projesiydi. Bir ofisler filosuyla Sekreterlik, çok daha küçük Adalet Sarayı ile Meclis Salonu, diğer birkaç binayla birlikte benimsediği son tutumun gururlu bir gerekçelendirilmesiydi. Bu binaların üç ve dört katlı –mali kaynaklarla ilgili düzelmeyen sıkıntılar mimarın daha ihtiraslı davranmasını engelledi– heybetli yataylığı binaların sessiz, ciddi arkaplanına, Himalaya sıradağlarına uygundu. Bu binalar, bu betondan şiirler Le Corbusier'nin tanınabilir izleridir ama makine olarak evden geriye çok az şey kalmıştır. Aksine, geç döneminde Le Corbusier, fazlasıyla çekici sloganlarla donanmış olarak, tutkuyla insan ölçülerinden söz ediyordu.

5

Chandrigarh siparişi, önemli yapı projelerini gerçekleştirmek için güce erişimin önemini göstermektedir. Pakistan'ın başkenti Dakka'nın tasarımı kendisine emanet edilen önde gelen Amerikalı mimar Louis Kahn, bu tür erişimin başka görkemli örneğidir. Vichy yıllarında kendine hizmet eden faaliyetlerinin de gösterdiği gibi, Le Corbusier bu cephede hiç masum değildi. Haziran 1940'ta Fransa'nın Almanlar tarafından yenilgisinden sonra, ülke büyük ölçüde işgal güçleri tarafından yönetildi. Bu korkaklık, ihanet ve galibe aşağılayıcı tavizler verme zamanı ancak 1944-1945 yılındaki kurtuluşla bitecekti. Le Corbusier için bu yıkıcı felaket bir fırsat oldu. Kendisi gibi büyük bir mimarın yeteneklerini tanıyacak kadar zeki, emirlerini yerine getirtecek kadar otoriter Mareşal Pétain'in uzun zaman hayranı olmanın yanında, Vichy rejimini potansiyel bir patron olarak gördü. Politik olmadığını iddia eden Le Corbusier, Vichy Fransız ruhunun kusurunun değil tüm avantajlarının keyfini çıkardı; Fransa'yı kötü şöhrete düşüren (ve Le Corbusier'yi çok sabırsız kılan) yozlaşmış politikacıların çekişmelerinin sonu gelmiş gibiydi.

Vichy, Le Corbusier'nin bir kamu mimarının en sevindirici ve en güvenilir müttefiki olarak kabul ettiğini bildiğimiz şeyi söz vermişti: düzen. 1941 yılının erken döneminde savaştan zarar gören Fransa'nın yeniden inşasına adanmış geçici komiteye atandı. O çarpıcı günlerde, yetkilileri etkileyerek Fransa'nın sömürge topraklarının merkezi, güçlü başşehrine dönüşmesini üstlendiği şehir olan Cezayir için geniş kapsamlı planlarına yardımını sağlayacaktı. Daha sonra Kuzey Afrika ülkelerinin Genel Valisi General Maxime Weygand'a, otoriter umutlarını gizlemeden şunları yazdı: "Gerekli yeniliklere izin vermek, kullanışlı emsaller yaratmak, eski yönetmeliklere aldırmamaya onay vermek, Plan'ın hayata geçmesi için yetki izni vermek, mevcut idari durumda ülkenin sadece en yüksek makamları bunları yapabiliyor." Yani aslında açık olarak istediği mevcut planların iptali ve "yukarıdan emir" yahut "otoriter bir jest" ile yenisinin takdim edilmesiydi. Bu yeni plan, elbette Le Corbusier'nin olacaktı.

Le Corbusier'nin biyografi yazarları, her nasılsa genellikle bu siyasi maceralardan uzak durmuştur. Bunun nedenini görebiliyoruz. Le Corbusier, Vichy rejiminin ilk iki yılı boyunca, rejimin en sadık destekçilerinden biri gibi davrandı. Kontrolsüz, ahlaksız basını şiddetle suçladı, Fransız köylülüğünün doğuştan gelen gücünü, temiz ilkelerini ve Fransız ırkının saflığını ayrı tuttu ve sömürge yöneticilerinin uygarlaşma çalışmalarını övdü. Le Corbusier bu "aklıselim sahibi", yani sağcı yaklaşımları, ilkel milliyetçilikleri ve ırksal şovenizmleriyle birlikte ideolojik, politik ve benzeri nedenlerle cazip buldu. Bunlar Le Corbusier'nin çağdaş dünyanın ihtişamlı sadeliği olarak tanımladığı anlayışı kuşkusuz abartarak ifade ediyorlardı ve Pétain'in kulağına hoş geleceği umuduyla ilan edilmiş elverişli görüşlerdi. Ama zaten muhafazakârlar, ideologlar ve teknokratlar arasında çözülmeyen iç çatışmalara saplanıp kalan Vichy rejimi, onun büyük planlarına çok az ilgi gösterdi. 1941 ve 1945 yılları arasındaki Fransa'nın Faşist ara döneminde Le Corbusier binalarının olmamasının nedeni onun istememesi değildi. Şanslıydı: Savaştan sonra Vichy'cileri kamu hayatından temizlemeye yönelik enerjik ve intikamcı sefer, belki de önemsiz bir işbirlikçisi olarak gördükleri için Le Corbusier'yi bağışladı. Ancak, iltifat yağdırdığı efendileri ne kadar alçak olursa olsun, onun nüfuz arayışı girişimleri, avangardların ne denli sınırsız çeşitte siyaset güttükleri hakkında bir fikir verir. Güç erişimi vaadi o kadar güçlü bir afrodizyak ki birkaç kişi dışında modernistler bile etkilenmekten kurtulamadı.

"İYİ ORANLAR VE PRATİK BASİTLİK"

1

1932'de New York'ta sadece üç yıl önce kurulmuş olan Modern Sanat Müzesi (MoMA), on beş ülkeden önde gelen mimarların kırk farklı çalışmasından oluşan çağdaş resim sergisiyle cesurca, her zamankinden farklı bir yolculuğa çıktı. Müzenin ikna edici ve ihtilaflı yöneticisi Alfred H. Barr, Jr, Avrupa sanat akımlarına yönelik tetikte duran ve enerjik bir şekilde vatandaşlarının ilgisini bunlara çekmeyi tasarlayan modernizmin gerçek kahramanlarından birisi, hayırsever

vaftiz babasıdır. Yeni radikal mimariyi "Uluslararası Üslup" olarak vaftiz eden Barr'dır. Küratörlüğünü tarihçi Henry-Russell Hitchcock ve mimar Philip Johnson'ın yaptığı sergi bir esin kaynağı oldu. Frank Lloyd Wright, o dönem uzun süren bir yaratıcılık tıkanıklığının tutsağı olmakla birlikte, vatandaşlarına modernizmin bireysel yüzünün benzersiz bir örneğini göstermişti. Ancak düz çizgi ve dikdörtgenin estetik olasılıkları, süsleme yokluğu, binalarda yer alan malzemelerin "kaba sabalığının" belirginliği, ABD'de henüz çok iyi bilinmemekteydi ve bu sergi bu ihmali telafi etmeye çalıştı.

Amerika Birleşik Devletleri'nde, kırk yıl önce büyük Armory Show'un (Cephane Sergisi) modernist resim için yaptığının hemen hemen aynısını modernist mimariye yapan bu sergide, bu anı yakalamak için bu iki küratör, söz konusu keşfin ismini daha geniş halk kesimi arasında yayan, canlı, bol resimli küçük bir kitap yazdı: *Uluslararası Üslup: 1922'den Bu Yana Mimarlık.* Birkaç babası ama çok evladı olan bir üsluptu bu. Evlatlardan bazıları üslup sahibiydi ama çoğunun, önümüzdeki on yılda büyük Amerikan şehirlerinde ve başka yerlerdeki çoğu ofis binasının tasarımını gittikçe egemenliği altına alacak renksiz bir tarzı vardı.

Muhafazakârlar bu estetik çıplaklık hakkında şikâyetlerinde yalnız değildi; modernist kamp içinde de modernist mimariyi küçük düşürenler vardı. Macar tasarımcı László Moholy-Nagy'nin, Bauhaus ve daha sonra Chicago'da kocasının çalışmalarını sempatiyle takip eden dul karısı Sibyl, doğru bir tespitle Mies van der Rohe'yi son senelerinde kendi kendini taklit etmekle suçladı. Modernizmin diğer destekçileri aynalı gökdelenlerin tekrarlanıp duran ön cephelerinden rahatsız oldular ve onları ruhsuz canavarlar olarak gördüler; oldukları halleriyle hiçbir ilginç yanı yoktu, ayrıca en önemli müşterilerine karşı, yani içlerinde çalışan insanlara karşı kayıtsız kalınmıştı.[51] An-

51 1954 yılında Lewis Mumford, "Son altı yıldır Manhattan'da modern ofis binalarında bir patlama oldu, Lever House hariç bu binalar New York'un şehir merkezi mimarisinin görkemine bir şey katmadan iş alanlarının sıkışıklığını arttırdı," diye yazmıştı.

cak hayalgücü olmayan taklitçilere rağmen tarzın önemli destekçileri vardı: 1959 yılında Philip Johnson kendisine Connecticut'ta ünlü bir Miesçi cam ev tasarladı; saf dikdörtgen olan evde sadece banyo duvarları tavana kadar yükseliyordu. Bu, Uluslararası Üsluba gerçekten anlamlı ve sıcak bir hürmetti. Daha sonra, Johnson, eve yeraltında sanat koleksiyonunu koyacağı ve geleneksel misafirhane olacak ek bir yer tasarladı. Her ikisi de gömme cam duvarların sınırlamalarına dair içkin eleştirel yorumlardır.

2

Uluslararası Stil'in yaratıcıları arasında en etkileyicisi, şüphesiz Walter Gropius'tu. Hayalgücü, zanaatkârlık, kullanışlılık ve bir de didaktik ve ideolojik dürtülerin isabetli bileşimi onu Alman modernizminin üstün bir temsilcisi yapmıştı. Genç Gropius, pratik deneyimin ortaya çıkardığı dersleri küçümsemiyordu. 1907-1910'dan itibaren Berlin'de Peter Behrens'in ofisinde çalıştı, daha o zaman adapte olmasıyla övgü kaynağıydı. Gropius, Behrens'in atölyesine katıldığı zaman, şefi o zamanlar çalışan çoğu Alman mimarın aksine, geleneksel dekordan, abartılı yeniliklerden, yani Art Nouveau'dan uzak durup daha yalın, daha net bir söz dağarcığı benimsemişti. Bu yıl içinde, 1907'de Behrens Almanya'nın en büyük elektrik tedarikçisi Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft'a (A.E.G.) [Genel Elektrik Şirketi] sanatsal danışman olarak atandı. Bilinçlenmiş girişimcilerin aydınlanmış zanaatkârları işe koştukları, siyasi yönü olmayan, Gropius'un hiç unutmayacağı bir işbirliğiydi bu. Behrens kocaman fabrikalar, kullanışlı lambalar, cam şişeler, elektrikli fanlar, kataloglar için tipografi, yani şirkette önüne ne çıkarsa onu tasarlamıştı. Gropius için bu, tasarım ve mimarinin çok yakın karşılıklı etkileşimiyle ilgili ilk elden bilgi edinmek için ideal bir atmosferdi.

1910 yılında Berlin'de kendi ofisini açtıktan sonra, Gropius mimarlık pratiğinin kamu etkileri üzerinde durdu. Gropius daha başlarda mesleğinin önde gelenlerinin (tabii ki her zaman Behrens'i ayrı tutmak üzere), sosyal olarak züppe ve estetik yargılarında gerici olduklarını fark etti. Bu "beğeni sözcülerinin" büyük ölçüde dik-

katlerini "varlıklı küçük bir çevre" ile sınırladığını, modern sanayi ve modern konut ihtiyaçlarına itibar etmekte göze çarpacak şekilde başarısız olduklarını biliyordu. Yıllar sonra şöyle yazdı: "Hatta I. Dünya Savaşı'ndan önce ben ve diğer bazı mimarlar, bizim meslek erbaplarının kendilerini günbegün daha da fazla deli gömleği içine koymaları karşısında şaşkındık." Bu tedirginliğin çok yararlı bir modernist protestoya şekil verme hazırlığı olduğu ortaya çıkacaktı.

1910 yılında, Gropius, A.E.G. şirketinin şefi Emil Rathenau'ya bir duyuru gönderdi. Bu duyuru tarihçiye onun sonraki anılarını çağdaş bağlamlarına yerleştirme fırsatı verir. Makine ve prefabriğin savunucularıyla, yani standart yapı bileşenleriyle ittifak kurdu. Ama aynı zamanda sadece kâr peşinde olan spekülatif inşaatçılar hakkında da sert bir biçimde konuşuyordu. Tasarımda güncel modanın "aşırı yüklenme ve yanlış romantizm"in ölümcül bir bileşimi olduğunu ve "iyi oranlama ve pratik sadeliğin" yerini aldığını sert bir biçimde belirtti. Alman yaşamının "iç parçalanmasını" –*Zerrissenheit*– güncel üslubun oluşmasını engellediği gerekçesiyle suçlayarak –Gropius da, iyi bir modernist olarak, kendi zamanında yaşamak ve çalışmak istedi–, yüzyıl ve daha fazla zamandan beri Alman kültürünün "parçalanması" korkusuyla yaşayan sosyal eleştirmenlere katıldı. Bu tartışmalı bir sonuçtu. Ülkeyi dar çevrelerinin ötesindeki her şeye kör kalan uzmanların kederli çağı olarak görmek, mantıksız görünen bir gelecek uğruna hiçbir zaman var olmamış bir geçmişe nerdeyse nostalji duymayı da beraberinde getirdi.

Kısaca, Gropius ülkesinin kötü zevkine yönelik eleştiriye yeni bir Alman çözümü sundu. Hem makine ve seri üretimin etkilerini savundu hem de modern "kitle medeniyeti"ni sönükleştiren "ahmak materyalizm"e ağır sözler sarf ederek sava çeşni kattı. Birçok anlayışlı Alman'ı kuşatan bütünlük açlığı onu da kuşatmıştı. O, bu uyumsuz kanaatleri sentezlemenin bir yolunu, saf bir modernist kurum olan Bauhaus kurulana kadar bulamayacaktı.

3

1918 sonbaharında Gropius, İtalya cephesinden izinliyken ve Alman İmparatorluğu'nu yok edecek devrime şahit olurken "Bu sadece kayıp

bir savaş değil, daha fazlası," diye yazmıştı. "Bir dünyanın sonu geldi. Sorunlarımıza köklü bir çözüm aramak gerekir." 1914 yılından bu yana daha otuz bir yaşındayken Weimar Sanat ve Zanaat Okulu'nda, o garip, ne yapacağı belli olmayan Saxe-Weimar Grandükü'nün bir hediyesinde müdürlük görevine kabul edilmişti. Okul müdürünün yetkisi üzerine çetrefilli müzakereler, devrim sırasında dükalığın ortadan kalkmasıyla birlikte her zamankinden daha da fazla siyaset ağına dolanmıştı. Savaştaki büyük kayıpların katmerli travması, çok küçülmüş Almanya'nın bir cumhuriyet olarak yaratılması, ülkeyi sonuçları felaket olan düşmanlıkların sorumlusu olarak tutan Versay Antlaşması'nın aşağılayıcı hükümlerinin sonuçlanması Almanların yaygın kederleri ve çılgın umutlarının güçlü harcıydı. Bauhaus, belki de sefil yenilginin sancıları içindeki bir ülkenin büyük zaferi olacaktı.

Gropius'un yaratısı giderek yeterince fon alamıyordu; öğrencileri hemen her zaman ruhsal olarak değil ama maddi olarak fakirdi; sübvansiyonlar konusunda teminat alması gereken sağ kanat Türingiyalı politikacıların kendilerini toplu karar vermeye sıkıştıran, tüm köklü üslupları reddeden, kendisi için "Bauhaus" gibi eşi görülmemiş bir modern başlık seçen ve Lyonel Feininger gibi bir Ekspresyonisti –kesinlikle bir Bolşevik!– grafik ve kitap tasarımı için işe almaya cesaret eden bir okula pek de ihtiyacı yoktu. Bauhaus kurucu manifestosu 1919 Nisan ayının sonlarında ortaya çıktığında, kapağındaki Feininger gravürü, Dışavurumcu üslupta stilize edilmiş seküler bir katedralle daha da kışkırtıcıydı. Bauhaus hayatta kaldıysa (ki Nazi rejimi iktidara gelene kadar kaldı, sonra 1933'te bir anlamda intihar etti) özellikle Gropius'un müzakere becerileri, öğretmen ve öğrencilerin bulaşıcı yüksek morali, 1925'ten sonra Dessau'ya taşınmaları ve o kentin demokratik belediye başkanı Fritz Hesse'nin Nazilerin ve yakın politik dostlarının yorulmak bilmez muhalefeti karşısında cesurca desteği sayesinde kaldı.

* * *

Neredeyse tüm avangard kurumlarla uyum içinde olan Bauhaus, kamuoyuna kendini o heybetli manifestosu ile tanıttı; özlemlerinde

heybetli ama üslubunda demokratikti. Ses, Gropius'un sesiydi ve onun da inancı Bauhaus'un başarısı için sınıf ayrımlarının ortadan kaldırılmasının en acil önkoşul olduğu yönündeydi. Her tanıma uyan sanatçı, temelde eşit olduklarını ve eski moda uyum içinde birlikte çalışma asli görevlerini tanımak zorundaydı. "Mimarlar, heykeltıraşlar, ressamlar, hepimiz el sanatlarına geri dönmeliyiz." Aynı zamanda, sanat yapmayla uğraşan herkesin endüstriye eşit ölçüde hısımlık içinde olduğunu, züppelikten muaf bir işbirliğini kabul etmesi gerekiyordu. "Haydi, ustalar ve sanatçılar arasına kibirli bir bariyer koyacak sınıf ayrımı olmaksızın *yeni bir usta loncası* oluşturalım."

Gropius elbette bir mimardı ve manifestosunun göze çarpan açılış cümlesinde Bauhaus'taki tüm çeşitli yaratıcı aktivitelerin "nihai amacını" açık açık "*der Bau*!", yani yapı olarak tarif etmişti. O, diğer reformcular gibi, büyük ölçüde Viktorya döneminin eklektizmi ve tarihselci mimarinin haksız popülaritesi arasında kaybolduğuna inandığı "mimari ruhu" yeniden kazanmak istedi. Ama ilan edilmesi gerçekleştirilmesinden daha zor olan bir amaçtı bu. Zorlukla hayatta kalan, siyasi aşırılık yanlısı ve insafsız Müttefiklere karşı öfke dolu, uluslar ittifakındaki olası geleceği konusunda tereddüt içindeki huzursuz bir cumhuriyette, Bauhaus da tatmin edici bir istikamet arayışı içindeydi.

Bauhaus'un yaşadığı daha önceki kararsızlığın bir kısmı kendi bünyesinden kaynaklanıyordu. Bauhaus'un personeli arasında güçlü ittifaklar olmakla birlikte, neredeyse aynı derecede güçlü gerilimler de vardı. Yarı yıl zorunlu giriş dersi ilk defa, eksantrik mistik bir çizgiye sahip, eğitimde kendine özgü reformcu, dindar Johannes Itten tarafından verildi. Itten, yıllar boyunca Dışavurumcu ifade tarzıyla flört ettikten sonra çetin Gerçekçiliğe erişen Gropius'un tam karşıtıydı. 1923'te Itten ayrılıp yerine, Gropius gibi, "Sanat ve Teknoloji – Yeni Birlik"e inanan László Moholy-Nagy gelene kadar, Ütopya karşıtları kendilerine alan bulamayacaklardı. Gropius aynı yıl şunları söyleyecekti: "Bizler, açık, organik mimari istiyoruz; yalancı bina cepheleri ve hilelerle engellenmemiş, iç mantığı ışıldayan ve çıplak bir mimari; makineler, radyolar ve hızlı arabalarla dünyamıza uyarlanmış, işlevi



Walter Gropius, Siemensstadt Toplu Konut İdaresi, Berlin (1930). En az perişan haliyle sosyal konutlar.

konusunda dürüst bir mimari istiyoruz." Marcel Breuer dünyaca ünlü sandalyelerini ve Herbert Bayer eşit derecede ünlü yazı karakterlerini işte bu ortam içinde tasarlayacaktı.

* * *

1928'de Bauhaus'un on yıl boyunca aktif olarak yöneticiliğini yaptıktan sonra, mimarlıktan ziyade siyaset tarafından yıpranan Gropius, özel çalışmalara dönmeye karar verdi. Halefi, Hannes Meyer, Bauhaus'u Marksçı çizgide yeniden yapılandırmaya çalıştı. Ancak Türingiya'daki güçlü siyasetçiler, okulun zevklerini ve projelerini şeytanlaştırdılar; Weimar Cumhuriyeti sırasında bezemesiz çay bardaklarının tasarımı da dahil olmak üzere her jest her nasılsa siyasi oldu. Almanya'nın büyük güç durumuna geri dönmesini ve düşmanlarından öcünü almasını hayal eden dokuz canlı hayalperest için, Bauhaus dekadan bir semboldü; 1925 yılında Weimar dışına çıkıp, başarısızlıklarını değil başarılarını dostça karşılayacak Dessau'ya taşınmayı başardılar. Ve, tasarım üzerinden hırçın savaşlar

körüklenmeye devam ettiyse de, Paul Klee ve Vasili Kandinsky resimleri, Lyonel Feininger ve Gerhard Marcks grafikleri, Marcel Breuer ve Ludwig Mies van der Rohe tasarımı mobilyalar, modern sanat ve kullanılabilirliğin önemli örnekleri olarak uluslararası alanda iyi tepkiler almayı bilmişti.

Walter Gropius, Bauhaus'un Dessau yıllarında, kendi adına en başarılı yapılardan birini tasarladı: açık bir şekilde modern, her biri ayırt edilebilen, birbirine bağlı dört grup dikdörtgenden oluşan yeni okul binası onun imzasını taşıyordu. Öğrenciler için yapılan konutların düz yüzeylerini kesintiye uğratan küçük balkon serisi, atölyeleri saran ve onları göz kamaştırıcı güneş ışığıyla yıkayan cam duvarlar gibi, ağırbaşlı kolektiviteden eğlenceli bir kopuştu. Okulda bir taş bile eski moda değildi ve saf dekorasyon niteliğine sahip tek bir metrekare yoktu.



Frank Lloyd Wright, "Şelale Evi", Edgar Kaufmann House (1936). Belki de inşa edilen en ünlü modernist evlerden biri.

Gropius'un istifa ettikten sonra tasarladığı konutlar da aynı derecede memnun ediciydi ama sade yüzeylerden memnun kalmaya gönüllü olunduğu sürece. Uygun bir şekle sahip, maliyeti hesaplı olan bu konutlar işçi sınıfına has konutlardan tartışmasız çok farklıydı. Sosyal açıdan iyi niyet ile estetik tercihlerin birlikteliğiydi bu. 1934 gibi geç bir tarihte Bauhaus'lu ustalar kaçınılmazı kabul etmeye karar verip kurumu kapatmak için oylama yaptıktan bir yıl sonra. Gropius ise hâlâ yetkililere yazdığı mektuplarda yeni mimarlığı, özünde Alman olduğunu ispatlayarak, kurtarmaya gayret ediyordu, ki pek de onurlu olmayan nafile bir davranıştı bu. Birinci Dünya Savaşı sırasında cephede hizmet etmiş ve tartışılmayacak şekilde "saf kan" Alman olmasının, ona ne özelde ne de kamuda terfi getirmeyeceği çok geçmeden netleşecekti. 1934 sonbaharında İngiltere'ye gitti. 1930-1933 yılları arasında sonu gelen Bauhaus'un direktörü olarak görev yapan Mies van der Rohe, Hitler'in Nazi Almanyası'nı terk ederek 1937 yılında Amerika'ya gitti. Beraberlerinde Uluslararası Üslubu da alıp götürdüler.

"HİTLER BENİM EN İYİ ARKADAŞIM"

Neredeyse başlangıcından itibaren modernizm kozmopolit bir meseleydi. Modern mimari üzerine pek az başlık, Henry-Russell Hitchcock ve Philip Johnson'ın, Modern Sanat Müzesi'ndeki önemli sergiye eşlik eden, 1932'de yayımladıkları *Uluslararası Üslup* adlı kitaptan daha uygundur. Bu sadece mimarlık tarihiyle sınırlı kalmayıp çok daha kapsamlı bir slogan olarak işlev görebilir. Baudelaire'in zihin yapısını değerlendirmek için, onun Edgar Allan Poe'nun karanlık öykülerinden yaptığı çevirileri de göz önünde bulundurmamız gerekir. Oscar Wilde sanat için sanat savunuculuğunda İngiliz vatandaşlarından daha çok Fransız edebiyat eleştirmenlerine bağımlıydı. T. S. Eliot'ın şok yaratan *Çorak Ülke*'si herhangi İngilizce konuşan bir şairden daha fazla Jules Laforgue'un Fransız şiirine borçludur. Fransız İzlenimcilerin hızla yükselen popüleritesi, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri boyunca resimde pazarı önemli ölçüde yeniden yapılandırdı. Yirminci yüzyılın en büyük iki

bestecisi, Schoenberg ve Stravinsky, hatırlayacaksınız Los Angeles'a geldiler ve komşu oldular. Daha da ilginci, Gropius ve Mies van der Rohe gibi modernist mimarların en önemlilerinin kariyerlerini kendilerini sürgündeymiş gibi hissetmedikleri Amerika'da tamamlamalarıdır.

Bildiğimiz gibi, 1920'lerin başlarından 1940'ların ortalarına kadar modernizmin merkezi Paris, Londra ve Berlin'den New York ve Chicago'ya kaymıştı. Amerikan koleksiyoncular Avrupa başyapıtlarına olan ateşli açgözlülükleri ve açık para cüzdanlarıyla uzun bir süredir fark edilmişlerdi. Avrupa'da sağ ve sol totalitarizmin siyasal üstünlüğüyle çalışamaz olan ya da hayatları tehlikede bulunan sanatçılar ve her tür aydın, Amerika Birleşik Devletleri'nde cenneti aradı. New York Güzel Sanatlar Enstitüsü Direktörü Walter Cook, lafını sakınmadan ama oldukça doğru bir şekilde, "Hitler benim en iyi arkadaşım. O, ağacı sallar ve ben elmayı toplarım," demişti. Liste uzun ve seçkindi ve Amerikan kültürünü yirminci yüzyıla doğru ilerletti.

Tabii ki, tüm seçkin Avrupalı göçmenler modernist değildi. Ne de her göçmen modernist mutlaka Nazi ya da Komünist rejimlerden kaçıyordu. İki Fransız isyancı, Marcel Duchamp ve Edgard Varèse, Hitler öncesinde ABD'ye geldi ve burada kaldı. Yüzlerce geleneksel akademisyen, film yönetmeni, psikolog, müzisyen, sosyolog, sanat tarihçisi ve diğerleri yeni vatanı kalıcı olarak zenginleştirdiler. Hepsi, Yahudiler ve diğerleri, resmî kültürlerinde istenmeyen yabancılardı. Yaygın raporların aksine, aralarında Yahudi olmayan, tamamen siyasi mülteci olan çok sayıda insan vardı. Amerika bu gelenlere çoğu Avrupalı'nın tahmin edemeyeceği şaşırtıcı fırsatlar verdi. Şaşırtıcı bir şekilde, Amerika Birleşik Devletleri, gelenekleri ya da yüksek kültür olmayan (genellikle öyle olduğuna inanıyorlardı) ve dolar kölesi bir toplum olarak, sıradışı yetenekli sanatçıların imdadına yetişmiş ve onları takdir etmişti.

Amerika'nın mimari radikallere karşı cömertliği o kadar da karşılık beklenmeden yapılan bir şey değildi; neticede ucunda epey kâr, öğrenilecek birçok şey vardı. 1939'da, İkinci Dünya Savaşı patlak

verdiğinde Bauhaus, Amerika Birleşik Devletleri'nde epey kalabalık bir yeniden birleşmeyi kutlayabilirdi. László Moholy-Nagy, makine savunuculuğunda ve sanat ile teknolojinin birleştirilmesinde Gropius'un en yakın müttefiki, yeni Bauhaus'u kurmak üzere (ki başarısız oldu) Chicago'ya taşındı ve burada Chicago Tasarım Enstitüsü'nü (daha başarılı olacaktı) kurdu; burada ressamlar, heykeltıraşlar, fotoğrafçılar gibi etkileyici çeşitlilikte öğrencisiyle denemeler yaptı. 1923 yılından beri Moholy-Nagy ile birlikte Bauhaus'ta zorunlu giriş dersi veren Josef Albers, ilk evini Amerika Birleşik Devletleri Kuzey Carolina'da avangard Black Mountain College gibi uygun bir yerde buldu ve daha sonra renk teorisinin geniş çevrelerce tanınan uzmanı olarak Yale'e geçti. 1938 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne ulaşan Mies van der Rohe, Illinois Teknoloji Enstitüsü'ne katılmaya, daha sonra da, yeni yönetim merkezine taşınılınca yeni kampüsü kusursuz Mies tarzında –yalın, berrak ve keskin bir şekilde geometrik– tasarlamaya davet edildi. Chicago'da da inşa ettiği göze çarpan apartman konutları, onun Az Çoktur estetiğinin altını çizdi ve temellerine, yani malzeme ve strüktüre indirgenmiş bir estetiğin tanınması adına kendi paylarına düşeni yaptılar.

Modernist olanakların sınırsız olduğu topraklarda *Bauhäusler*'in en ehemmiyetlisi Walter Gropius'un kendisiydi. İngiltere'de verdiği üç yıl mola sırasında, yerel ortağı Maxwell Fry ile birlikte Cambridgeshire'da muhteşem tasarımı Impington Village College'la izini bıraktı. 1937'de, mimaride profesörlük almak için Harvard Üniversitesi'nden gelen bir daveti kabul etti ve bir yıl sonra, on beş yıl boyunca sürdüreceği Harvard Mimarlık Bölümü Başkanı olarak dikkat çekici bir pozisyona atandı. Emekliliğinden bir süre önce (öğretmenlikten çok hoşlansa da, tasarım yapmayı bırakmak istemiyordu) en sevdiği muamele tarzını vurgulayarak, tipik bir şekilde The Architects' Collaborative (TAC) adlı bir firma kurdu. TAC ile okullar, özel evler, ofis binaları, elçilikler inşa etti. Ve ziyaretçilere gururla, TAC'ın ortaklarının etrafında oturup "uyarıcı ve zorlu" eleştirilerini tartıştıkları yuvarlak masayı gösterecekti. Gropius'un işbirliği ilkesine karşı sorumluluğu yalnız yaratıcı görüntüsüne olan



Walter Grophius, Lincoln evinin önünde, Massachusetts (1937).

romantik bağlılığından taviz vermesine neden olmadı. "Yaratıcı kıvılcım," diye ısrar etti, "her zaman bireyden kaynaklanmaktadır." Böylece sık sık birbiriyle çelişen iki modernist ideal, bireycilik ve meslektaş dayanışmasına yuva sağladı.

* * *

Mimari eleştirmenler Gropius'un daha sonraki yapılarıyla ilgili karışık yorumlar yaptılar; anıtsala ya da tekrara doğru belli bir eğilimden şikâyet ettiler. Sık sık en iyisini temsil ettiği Uluslararası Üslup'ta sorunlu bir cazibeden mustaripti. Ama 1937 yılında Lincoln, Massachusetts'te kendisi ve ailesi için inşa ettiği ev kesinlikle

dogmatik olmayan önemli ayrıntılara sahipti[52] İki katlı, kesin bir şekilde dikdörtgen hatlara sahip, fazlasıyla büyük pencerelerle hafif engebeli New England kırsalına bakan bina, Breuer'in en iyi bilinen sandalyeleri dahil Bauhaus mobilyaları ile doluydu. Düz çatıya, "tipik New England malzeme ve formlar dağarcığına sahipti: beyaza boyalı ahşap, tuğla baca, sineklikli sundurma, taştan temel ve istinat duvarları." New England Eski Yapıları Koruma Derneği yayınından alıntılıyorum: "Donatılar ve bina malzemeleri fabrika yapımıydı." Ama, "Amerikan malzeme ve yerel formların kullanılmasına rağmen ev kesinlikle Avrupalı bir görünüme sahipti."

Gropius'un evi öyle gözüküyor ki büyük ölçüde öngörülebilir bir ürün, Bauhaus'un eski müdürünün yaşamak isteyebileceği öngörülebilirlikte bir evdi. Yine de göze batan bir "inorganik" özelliğe sahipti: binaya dıştan yapıştırılmış gibi durarak birinci ve ikinci katları birbirine bağlayan dairesel bir merdiven. Sadece küçük bir kişisel dokunuş ama tam da bu kadar samimi olduğu için modernist mimariyi, yıllardır acımasızca eleştirdiği Beaux-Arts'ın tarihselci ürünlerinden kesin olarak ayıran bireysel niteliği kanıtlar. Garip merdiven için açıklaması şuydu: üst katta bir odası olan Gropius'un genç kızı, lise arkadaşlarının ziyarete geldiklerinde oturma odasından dolanmak zorunda kalmasını istememişti. Modernizmin insani yüzü.

"GÜZELLİK BİZİ BEKLİYOR"

1

Modernist mimariden modernist tasarıma kaymak kısa bir mesafe almak demek; işin aslı, elinde kalem (ya da günümüzde, ellerinin altındaki bilgisayar ile) yetenekli zanaatkârların önemli bir kısmı için hiç mesafe gerektirmeyebilir. Ele aldığım mimarlar tasarımla oynadı; ele alacağım tasarımcılar da mimarlıkla oynadı. Hiç de ender olmayacak şekilde, iki alanda da önde gelen zanaatkârlar vardır. Nitekim takip eden sayfalar nispeten kısa olabilir. Paralellikler tam

52 Marcel Breuer, Gropius'un Bauhaus'tan çalışma arkadaşı, ABD'de o da iyi bir kariyer yaptı; tasarımda işbirliği içindeydiler.

olmamakla birlikte, tek bir bildirimin birden fazla sorunu çözmesi bağlamında birbirlerine yakındırlar. Bu yüzden Gropius'un birkaç sandalye ve masası vardır ama Mies ve Le Corbusier'nin devamlı satan mobilya parçalarının yanına yaklaşamaz. Gropius'un dikkatini bina yapımı ve ders vermeye yoğunlaştırması sıradışıdır, ki bu da açıklamasının en azından bir kısmıdır, zira bir zamanlar meşhur olan deyişiyle, Bauhaus'un yöneticisi olarak zamanının yüzde doksanını, yarattıklarını inanmayan muhafazakârlara ve düşman sağcılara karşı savunmakla geçirmişti. Tasarım için, yoldaşı mimarlardan kesinlikle daha az zamanı vardı.

Diğer çoğu modernist, sınırlara meydan okudu. İnşaat emeğini bölmekten kaçmaları için bile bir gerekçe uydurdular. Her zamanki gibi, Frank Lloyd Wright meseleyi güçlü bir şekilde ortaya koydu: "Gerçekten en tatmin edici daireler, çoğu ya da tüm mobilyaların orijinal planın bir parçası olarak inşa edildiği dairelerdir. Bütün daima ayrılmaz bir birim olarak dikkate alınmalıdır." Buna şunu da ekleyebilirdi: Mimarın üslupsal imzasını hatırlatan ya da doğrudan aktaran müstakil mobilya, kendisi gibi modernist tasarımcılar için daha bir makbuldür. Kavram birliği en cazip sonuç için, yani performans birliği için esastır. "Odadaki her şey, bir orkestra, bir enstrüman gibi olmalıdır." Avusturyalı oyun yazarı ve gazeteci Hermann Bahr, çevrili olduğu her yenilikçi akıma açıktı, şiirsel bir dille şöyle yazar: "Mimar bir orkestra şefidir, bütünün bir senfoni üretmesi gerekir." Böylece Richard Wagner'in ideali *Gesamtkunstwerk*, kapsamlı sanat çalışmalarının bir bütün olarak türemesi ve tüm ayrıntılar ile birlikte tek bir yaratıcının tasavvurundan gelmesi, özellikle Orta Avrupa'da Viktorya dönemi ya da sonrası müreffeh burjuvazinin evlerine girmişti.

Mimarlar ve tasarımcıların çok yakın müttefik olmasının bir nedeni de asıl şikâyetlerinin aynı olmasıydı. Potansiyel müşterilerinin kalitesiz zevkleriyle lanetlendiklerinden yakınıyorlardı: Tatillerden dönerken aldıkları ucuz ama her zaman ucuz olmayan hediyelik eşya için duygusal tutkuları, belli belirsiz geçmiş başyapıtları hatırlatan evlerinin debdebeli cepheleri, mizahi açıdan başarısız olan

kartonpiyerden yapılmış sıkıcı, pejmürde "sevimli" inşaatlar. Reformcuların gelişigüzel intikamcılığı şüphesiz basite indirgemekti; bazı on dokuzuncu yüzyıl tasarımcıları, teorinin nimetleri olmadan, zaten yeterince sade ev içi ürünler imal etmişlerdi. Bu ürünler geçmişe bakıldığında çokça kopyalanan ve çokça eleştirilen Victoria & Albert Müzesi'nden olanlara çok yabancıydılar. Bu ürünler yetmiş yıl sonra "zamanlarının çok ilerisinde"[53] olarak görülen Bauhaus'un atölyelerinde kendilerini yabancı hissetmezlerdi. 1852 yılında Amerikalı heykeltıraş ve ileri görüşlü gezgin Horatio Greenough şartları ortaya koymuştu: "Gereksiz öğeleri azaltmak, gereğinden fazlasını reddetmek lazım, gerekli olanın kendisi en basit ifadeye indirilecek ve sonra düzen ne olursa olsun güzelliğin bizi beklediğini göreceğiz." Bu Viktorya dönemi insanları için "işlevselcilik" diye bir sözcük yoktu ama bunu uygulamaktaydılar.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda bir ülkeden diğerine dürüstlük ve sadelik arayan tasarımcılar, halkı kitsch'ten vazgeçirmek amacı olan bir organizasyon kurdular. İngiliz Arts and Crafts Hareketi çömlekçi, marangoz, demirci ve gümüşçülerin estetik yoksulluğunu şiddetle eleştiriyordu. Küçük, ulusal bir kolordu topladılar, genellikle milliyetçi muhalifler kozmopolit Londra'dan Berlin ve Viyana'ya popüler mobilyalar üretiyorlardı. Aynı derecede yaratıcı Glasgowlu mimar ve tasarımcı, Art Nouveau tasarımlarıyla ünlü Charles Rennie Mackintosh, Kıta Avrupası'nda kendi ülkesinden daha çok taraftar buldu.

Modernist tasarımın gelişmiş bakış açısıyla, zevklerini arındırma niyetinde olan kurumlar, hoşnutsuzluklarını gerçek bir yaratıcı beceriklilikle araştırmadıkları için, gelenekselin dikte ettikleriyle bağlarını koparma çabalarında yeterince istekli değillerdi. Bu geleneklere

53 Okurlar bu şaşırtıcı, fazlasıyla resimli ama nispeten az bilinen kitaba başvurmak isteyebilirler; Herwin Schaefer, *Nineteenth-Century Modern: The Functional Tradition in Victorian Design* (1970). Bu resimlerden birini gösterip "sence bu basit sandalye ya da çaydanlık ne zaman yapıldı?" diye sorarak bir bahis kazanabilirler. "Bauhaus, yaklaşık 1922" neredeyse kaçınılmaz bir cevap olurdu. Ve bu cevap yetmiş yıl ileri gitmek demekti.

bağlılığı eleştirenler, tüm iyi niyetlerine rağmen büyük oranda bizim daha önce karşılaştığımız şu tartışmalı soru hakkında kararsızlıktan mustariptiler: Makine ile ne yapmalı? William Morris'in Ortaçağcılığının mirasından sıyrılmak zordu ve ancak daha sonraki aşamalarda gösterdikleri çabalarla, bazı huzur bozucular yirminci yüzyıl sanayi kültürünü kabul etmeye yanaştı. Arts and Crafts'a yakından destek veren El Zanaatları Loncası'nın (1888) kurucusu ve Frank Lloyd Wright'ın arkadaşı, aktivist İngiliz mimar ve tasarımcı Charles Robert Ashbee, 1911 yılına kadar "Çağdaş uygarlığın makineye dayandığını" kabul etmedi. Ancak daha sonra şöyle dedi: "Sanat öğretimine teşvik edip ya da gelir sağlayıp da bunu kabul etmeyen hiçbir sistem mantıklı değildir." Gropius ve Moholy-Nagy gibi tam modernistler için yol yavaş yavaş döşeniyordu.

2

Modern tasarıma karşı direnç, pusulanın her yönünden geliyordu. Bu direnç istikrarlı muhafazakârlığın psikolojik etkisini, şeyleri oldukları haliyle kabul etmekte direten duygusal savunmayı açığa vurmaktadır: mutlak anlamda kişisel çıkarlarla çatışsa bile hâkimiyetini korumasıyla ne denli güçlü olduğunu kanıtlıyordu. Önceki sayfalarda, Muthesius'un, modern tekniklerin ve zevklerin benimsenmesinin, "mevcut koşullara karşı mücadele" başlatacağı öngörüsünü zaten görmüştük. İşin aslı, onun dersleri ve İngiliz evi üzerine tartışmalı kitabı, iftiracılarının "Muthesius vakası" dediği şeyi ortaya çıkarmıştır. Endişeli, kızgın esnafla birlikte işe yarar, süs eşyası üreticileri onu alenen kaba bir şekilde "Alman sanatının düşmanı" olarak suçladılar, hatta bazıları, tasarım öğrencilerini yanılttığı için konuşma yapmasının yasaklanmasını talep etti. Yine de, Naziler 1933 yılında ülke genelinde iktidarı, Alman kültürünün her bir bileşeni dahil ele geçirinceye kadar Muthesius ve ortaklarının mesajı bir yerlerde yankı uyandırdı. 1925 yılında başlatılan merak uyandırıcı sürekli yayınları *Die Form* ile Werkbund, yeni malzemeler ve yeni teknikler hakkında herkesi haberdar etti ve en azından bazı üreticiler onun öğretilerini

kabul etti. Bu modernler arasında, salt Bauhaus'un varlığı bir umut işareti olarak orda duruyordu.

Ancak seri üretim her yerde temel bir engel olarak kaldı. Bu durum, geleneksel görüşlü mobilya üreticilerinin, muhafazakâr ustaların, maceracı olmayan esnafın ve kültür eleştirmenlerinin, dinî standartların hoyratça ihanete uğratılması olarak sinirlerini bozmuştu. Almanca kelime *Typisierung*, "standartlaştırma" ya da "rasyonalizasyon" psikolojik olarak yüklü bir mücadele belgesi oldu. Genellikle sınır ötesinden gelen tartışmacılar benimsedikleri üsluplarında, sözlü savaşlarını felsefi derinliklerle süslüyorlardı: Alman Werkbund kendi görevini ortak kullanım mahsulü olarak *Veredelung* ve *Durchgeistigung* olarak tanımladı: "yüceltme" ve "kusursuz ruhsallaştırma". İngiltere, Fransa, ABD gibi diğer reformcu ülkeler, bu konuşmaların iddialı ve gerçekten anlamsız olduğunu düşünüyorlardı ama onların da nesnelerin kendisi adına konuşma denemeleri, belki daha az hatiplere özgüydü ama, o derece nefes kesiciydi.

Kaçınılmaz olarak Avrupalıların Amerikan medeniyetini çok yaygın bir şekilde küçümsemeleri bu tartışmalarda ortaya çıktı. 1931 yılında Alman üretici Roger Ginsburger, *Die Form*'da yayımladığı konuşmasında modern bayağılığı Amerikan katkısı olarak teşhis eden görüşe yönelik yaygın, şiddetli muhalefeti kıvrak bir şekilde dramatize eden bir hikâyeyi anlatıyordu. Ginsburger, Fransız uyruklu bir kapı parçaları üreticisi ile konuşuyordu ve ona, bazıları belki de senede bir müşteri bulabilecek üç yüz çeşit kapı kolu üretmek ve depolamak yerine, çeşitli boyutlarda güvenilir ve hoş bir tek tarza odaklanmasını önermişti. Bu da reklamdan, depolamadan ve personelden tasarruf etmesine, dahası, ürünü her zamankinden daha ucuza satmasına olanak tanıyacaktı. Buna karşılık Fransız dokunaklı bir cevap verdi: "Bakıyorum sen de Fransa'yı Amerikanlaştırmak isteyenlerdensin." Amerikanlaştırmak o yıllarda çok yaygın olan ağır bir suçlamaydı.

* * *

Mimarlık ve tasarım, diyelim ki şiir ya da resimden çok daha fazla sıradan yaşamı ve bir yığın insanın estetik seçimini etkiliyor olsun, genel beğeniyi medenileştirmeye kendini adayan kuruluşlar tüketicinin ilgisindeki ticari yanı savuşturamazdı. Açıkçası, sıradışı tasarımlar çizmek bir şey, onlar için müşteriler bulmak tamamen başka bir şeydi. Ve iki grup, Wiener Werkstätte ve Bauhaus, birincisi soluk bir yankı olarak kalan, ikincisi ise modernizmin gerçekleştirilmesi için bir girişim olan bu gruplar, tasarımcılar için, satışlarla ilgili makul gerçeklere çıkan farklı yolara saptılar

Wiener Werkstätte ya da Viyana Atölyesi'nin manevi babası, üretken Avusturyalı mimar ve tasarımcı Josef Hoffmann'dı ve alanında, Gustav Klimt'in Avusturyalı ressamlar arasındaki ünü kadar ünlüydü. 1897 yılında Viyana Secession grubunun kurucularından biriydi; altı yıl sonra Werkstätte, yani Atölye'yi düzenledi. Bu girişimde yoldaşlarından biri, ilk yıllarında birlikte çalıştığı tasarımcı Koloman Moser'di, diğeri ise, modern zevklerle aşılanmış zengin bir tekstil üreticisi olan Fritz Wärndorfer'di ve para kazanmaktan daha çok para harcamakla ilgiliydi. Werkstätte'nin ihtiyacı olan finansçı kesinlikle oydu: sık seyahat ediyordu, inatçı, cömert ve ateşliydi.

Başlarda, Wärndorfer ve Moser, Hoffmann'ı mükemmel bir şekilde tamamlamışlardı. 1870 doğumlu Hoffmann, o zamanlar geri kalmış bir yerde, Viyana Sanat Akademisi'nde eğitim görmüştü. Yıllar sonra, "ne ilginç ne sanatsal bir atmosfer vardı," diye hatırlayacaktı. Akademi'nin salonlarında, yeni sanat ve tasarımın sözcülerinden (John Charles Rennie Mackintosh, John Ruskin, William Morris ve Aubrey Beardsley'nin yanında ilham veren Fransız ve Belçikalı çağdaş sanatçılar) düpedüz hiç bahsedilmemişti. Henüz tam olarak eskimemiş tasarımcıların seneler boyunca resmî akademilere karşı şikâyetlerini Viyanalılar da paylaşıyordu. Diğer ülkelerde mevcut teknolojik yeniliklere uygun bir şekilde uyum sağlanabilirken, Viyana'da bu gerçekleşemiyordu. "Biz her gün gözümüzün önünde olanı değil de başka bir şeyi istiyor ve teşebbüs ediyoruz, sonsuz bir özleme kapılmışız," diyordu Hoffmann.

Hoffmann ve yoldaşı isyancılar her gün, Viyana'nın merkezinde konumlanan, koca, demode, maceracı olmayan kamu binalarıyla yakın zamanda tamamlanan anıtsal ve türevsel Ringstrasse'nin yapımına tanık oluyorlardı. Modernist tutuma ilgi duymayanlar için bile çirkin, sıkıcı bir tasarım yığınıydı bu, dehşetle uzak kalınması gereken şeye mükemmel bir örnekti. Ve onlar da salon sanatının son derece popüler temsilcisi, sosyetik ressam Hans'ın resimlerindeki devasa tarihsel makineleri görmüşlerdi. Koloman Moser, "Biz gençler için çok olumsuz bir zamandı. Herkes, oyuncu uçuculuğu ve tozlu buketleriyle Makart çılgınlığının tesiri altındaydı," diyordu. Buna karşılık, Viyana Secession'unun sürekli yayını *Ver Sacrum*, "pasif derbederlik, kaskatı Bizanslılık ve tüm bu zevksizliğe" karşı savaş çağrısında bulundu.

O günlerde çok karşı-tasarım vardı ve Hoffmann hemen hemen akla gelebilecek her alanda muhalefet oluşturmuştu. İnşa ettiği evlerin arasında –ki önemli olanlarını sanatçı arkadaşları için yapmıştı– en tartışılanı, Stoclet Ailesi için Birinci Dünya Savaşı'ndan önce inşa ettiği, gerçekten eşsiz bir tasarım olan Brüksel'deki konaktı. Bir mültimilyoner Belçikalı sanayici için tabii ki yeterli olacak büyüklükte ferah bir konaktı; yemek odasında Gustav Klimt'e ait, duvarı kaplayan şaşırtıcı bir mozaik de dahil olmak üzere muhteşem bir şekilde dekore edilmişti. 1905 ve 1911 arasında yaklaşık altı yılda inşa edilen binanın planlarında mimar ve müşteri tarafından devamlı revizyonlar yapıldı ve zaten astronomik olan maliyet daha da arttı.[54] Gerçi çekici örnekler göndermişlerdi ve bu işe yaramıştı ama, Werkstätte'nin

54 Jane Kallir: "Üç katlı, kırk küsur odalı evin maliyetinin ne olduğu sonsuza kadar bir sır kalacaktır. Yemek odasının Klimt duvar süsünün materyallerinin tek başına 100.000 Kron olduğu biliniyor. Evin inşaatı boyunca sadece en iyi, en pahalı malzemeler kullanıldı: Klimt'in friz figürünün süslemelerinde gerçek altın ve mücevher kullanıldı. Dış cephede ve iç odaların birçoğunda, nadir bulunan renkli mermer dikkatlice eşleştirilmiş ve monte edilmiş; dekoratif detaylandırmada kakmadan mozaik çalışmalarına kadar en yüksek zanaatkârlık uygulanmıştır. Wiener Werkstätte, yemek servis takımları dahil sadece her ayrıntıyı denetlemekle kalmamış, projede dışarıdan sanatçı ve zanaatkârlar ordusunu çalıştırmıştı."

satış noktalarında veya cazip örnekleri gösterdiği sergilerde, müşteri olmak için büyük bir işadamı olmak zorunda değildiniz.

Şekiller yapma saplantısı olan Hoffmann'ın kaleminin dizginlerini özgür bırakan şey nesnelerdi. Tasarım için her an heyecanlanmaya hazırdı. Mobilyalar yaptı: kanepeler, yataklar, kütüphaneler, masalar, tuvalet masası, lambalar, ayarlanabilir rahat koltuklar, sallanan sandalyeler, aynalar, şamdanlar; ev eşyası yaptı: duvar kâğıdı, saatler, semaverler, vazolar, testiler, gözlük, bardak ve tabaklar, hokka, kilim, tepsiler, kitap kabı, hatta çanta; dekoratif öğeler yaptı: takı, madalya, monogramlar, taraklar, oyuncaklar, kolyeler. Değer bilme yeteneği liberaldi, becerikliliği şaşırtıcı, hatta biraz korkutucuydu. Hoffmann fevkalade oyuncuydu ve tutkusunu yatıştırmak adına ortalama tüketicinin kullanımı için bir şeyler yapardı. Onun kendini takdim edişlerinde öncelikli olarak gerçekçiliğe sahip çıkması okurların gözünden kaçmamıştı, ama gerçeklik Werkstätte'nin idealinin çok uzağındaydı. Yüzden fazla çalışanı arasındaki çekirdek kadro, sadece bir tüketici aristokrasisini, üst burjuvaziyi göz önüne alıyordu. Hoffmann ve diğerleri makineyi hor görmüyorlardı; tasarım dünyasındaki artan merkezî konumunu kabul ediyorlardı ve seri üretim öğelerini kullanmaya tenezzül ettikleri de oluyordu. Ama işlerindeki bu modernist taraf marjinal kalmıştır.

Eskiz defteri, Hoffmann'ın tasarımlarını hiç yalnız bırakmadığına tanıklık eder; nefret ettiği tek şey varsa, o da kendini tekrarlamaktı. 1903 yılında, çatal bıçak takımıyla ilgilenmeye başladı ve ilk çizimleri sadeydi, tamamen geometrik şekillerden oluşuyordu. Gerçek modernist tasarımda olduğu gibi, biçim işlevi takip etmiyordu. Bıçak ve çatallar rahatça tutmak için çok uzun ve ince, kaşık ise derin değildi. Hoffmann yemek takımlarını, yaprak, meyve, soyut dekoratif kesitler ekleyerek süslemeye başladı. Süslemeye karşı açtığı savaşta Adolf Loos'u tedirgin eden de, Hoffmann'ın geç dönem mimarlık ve tasarımlarında ortaya çıkan bu "gelişmeler"di işte. Ama Hoffmann tutarlı bir işlevselci değildi; onun işi, yaratıcılığın yararlılığa karşı zaferiydi.

3

Wiener Werkstätte, 1903 yılında kuruluşundan 1932 yılında Ekonomik Bunalım'ın en alt noktasına çöküşüne kadar kendi yıkımının tohumlarını taşıyan, daha baştan kaybetmeye mahkûm bir girişimdi. Bauhaus, Werkstätte'nin yok olmasından sonra bir yıl daha hayatta kaldı. Fakat bu iki çağdaş arasındaki paralellikler yararlı bir karşılaştırma yapabilmek için yeterince kesin değildir: Alman kurumu bir devlet okuluydu, denemeler yapmaya ve hayatın yenilikçi üsluplarına açık bir yerdi; onun Avusturyalı taydaşı ise temel ilgi alanı satış olan büyük bir dükkândı. Werkstätte'nin gösterdiği nesneler genellikle iyi üretilmiş, zarif ve çoğunlukla el yapımıydı. Dili ağırlıklı olarak Hoffmann'ın diliydi, tartışmasız bazı modernist beyanlar öne çıkıyordu: "Şehirlerimiz, evlerimiz, odamız, mobilyalarımız, eşyamız, giysilerimiz ve takılarımız, dilimiz ve duygularımız sade, basit ve güzel bir şekilde zamanımızın ruhunu yansıtamazsa, atalarımızın çok gerisinde kalacağız." Ancak Werkstätte'nin bu heyecanlı sözcüleri "zamanın ruhunu yansıtmak, sade ve basit" diyerek iyi modernist gibi görünmelerine rağmen, uygulamada açık bir şekilde çok daha uyumcuydular. Yaptıkları işin kalitesi her zaman satış rakamlarından daha önemli oldu.

Wiener Werkstätte'nin 1905 yılında yayımlanan iş programı, kurucuların gerçek sadakatleri hakkında şüphelenilenden daha fazla şey açığa çıkartıyordu. "Bir yanda insanı dehşete düşüren seri üretimin yarattığı sınırsız zarar, bir yanda da eski üslupların düşüncesizce taklidi, sanat ve el sanatları taraftarlarının tüm dünyayı devasa bir tufan gibi istila etmesine neden oldu. Büyük bir kısmında elin yerini makine devraldı, zanaatkârın yerini de işadamı aldı." Kabul etmek gerekir ki "bu akış karşısında direnmek delilik olurdu." Hal böyleyken –bu tip özürlerde hep bir "hal böyleyken" olurdu–, programın yazarlarının Werkstätte'yi kurmasının nedeni de buydu zaten: "Ustaların neşeli gürültüleri ortasında huzurlu bir nokta sağlamak için." Vakıflarının, özellikle Ruskin ve Morris'e bağlılığını itiraf eden herkesi kabul etmeleri gerektiğini söylediler. "Ucuz fiyatlarla rekabet edemeyiz ve etmeyeceğiz." Gerçekten de "şık taklitler yalnızca

zıpçıktıları tatmin edebilir." Bu züppece aşağılama ancak bu kadar kavgacı olabilirdi: "İlerleme" tarafından tehdit edilen ve yetersiz takdir gören el, büyük ölçüde makineye üstündü; fiyat önemli değildi; her şeyden önce, modaya uygun kopyalar sadece yeni zenginleri tatmin edecekti. Wiener Werkstätte'nin dünyaya ilginç tasarımlar gösterdiği onlarca yılda, kaynakları tükenene kadar onları tutkuyla destekleyen iki milyonerin harap olmasına şaşmamak gerek.

4

Bauhaus erkek ve kadınları, öğretmen ve öğrencileri o zamanlar farklı bir dünyada yaşıyorlardı. Hoffmann'ın estetiği klişe olmayan sonuçlarıyla keyifli olmakla birlikte genellikle eklektikti ve tasarımın soyut ilkelerinden çok dönemin yaratıcı ilgi alanına bağlıydı. Werkstätte bazen sağduyu pahasına beceriyi ödüllendirdi: Ama her durumda en önemli olan şey, müşterilerinin villa ve apartmanları, dekoru ve mobilyalarıydı ve elbette, dışarıda ekonomik durum ne kadar korkunç olursa olsun, iyi korunmuş bir refah duygusu hissettiren, evin elbiselerini giyen, modasına uyan ev kadınlarıydı. Böylece, belirli bir zaman sonra, ayrı ayrı süs ve makine yapımı üretimin önemi, Viyana tasarımcıları için huzursuz bir muamma olarak kaldı. Fiyat etiketlerine bakmayan patrona ihtiyaç vardı, böyle patronlar bulunmadığı dönem geldiğinde de endüstriyel müşterilerin faturalarını karşılaması için yeterli olmadığını fark ettiklerinden, elden gelen tek şey dükkânı kapatmaktı.

Kendi adına *Bauhäusler* yoksulluk rozetini gurur ve maharetle takıyordu. Özellikle giriş derslerindeki öğretmenler, öğrencileri onları bir araya getiren esaslar hakkında kısa ve özlü kurallarla eğlendirirdi: Gelenek düşmandır. Seri üretim nesneleri bir zanaatkârın benzersiz ürünü kadar iyi görünümlü olabilir. Şimdi kesinlikle birbirlerinden ayrılmış olan sanat ve zanaatkârlık bir araya gelip birbirlerini destekleyebilir. Bauhaus'ta ideolojik gerilimler vardı ve otoriter fermana karşı diplomasiyi tercih eden Gropius, bunu ne çözebilecek ne de basit bir şekilde bunun dışında kalabilecekti. Uygulanabilir olana bağlılık ile Dışavurumcu anlayış arasındaki mücadele, baştan beri

devam ediyordu. Feininger'in kurucu manifestosundaki ünlü katedral gravürü bir jestti ama boş değildi. Ancak öğrenciler ütopik söyleme asla gömülmedi; ön eğitimi tamamladıktan sonra atölyelerde uzmanlaşmaya doğru ilerlediler. Mobilya inşa ettiler, boyadılar, aydınlatma demirbaşları icat ettiler, halı dokudular, harf karakterleri, çaydanlıklar tasarladılar ve hepsi zanaatlarının tanıdık miraslarına karşıt ya da kayıtsızdı. Sadece ne yaptıklarını değil, neden yaptıklarını da anlamaya çalıştılar. Bauhaus deneyimlerini unutmayanlar, aralarından biri iyi görünümlü, işlevli bir çalışma masası ya da özel, alışılmışın dışında bir halı yapmayı başardığında bir ya da iki kadeh ucuz şarapla kutladıkları mütevazı şenlikleri hatıralarında severek anıyorlardı.

Kutlamak için geçerli nedenleri vardı. İlk önce Weimar ve ardından Dessau'da elde ettikleri gelirlerin hepsi devlet desteği ve yerel bağışlardan geldi; bunlar yeterli çalışma materyali sağlamak ya da okul ücretlerini ödemeye gücü yetmeyen öğrencilere yardım için hiçbir zaman yeterli olmamıştı. Nitekim öğrencilerin üreticiler tarafından kabul edilen tasarımlarından aldıkları telif hem onlara hem de Bauhaus'a mali yükümlülüklerini karşılamakta yardım ediyordu.[55] Solcu öğrenciler yaratıcı tasarım ile büyük ölçekli endüstri arasındaki bu kardeşlik anlaşmasını pek hoş karşılamadı ama Bauhaus, ilkesel olarak, her ne kadar Alman toplumunu radikal bir şekilde yenilemeye adanmış olsa da, öğrencilerin katkıda bulunduğu uygulanabilir ürünlerin yol açacağı siyasi sonuçları prensipte asla açımlamadı. Daha önce dikkat çekmiştim: Bu sonuç belki mantığa aykırıdır ama modernist imgelem ona tahammül edecek her siyasi sistemle uyumlu olabiliyordu.

55 1923 yılında (birçok durumdan sadece ikisinden bahsedilecek) Bauhaus öğrencisi Otto Lindig, Berlin Staatliche Manufaktur'un genel satışa sunması için, hantal, sağlam ve bembeyaz porselen bir kahve makinesi tasarladı. İki yıl sonra, üretken Marcel Breuer, çelik boru ve deri şeritler kullanarak, bugün hâlâ piyasada olan, seri imal edilecek o zarif modernist sandalyelerin ilkini tasarladı.

Tüm bu süre boyunca Gropius, ısrarla Bauhaus üslubu diye bir şey olmadığını ifade etmişti. Bu vazgeçişin onun için ne kadar önemli olduğunu görebiliriz: Öğrencilerin yaratıcı özgürlüklerini vurgulamaya kararlıydı. Bauhaus'un tüm ürünlerini tanınabilir tek bir üsluba mecbur bırakacak hiçbir otoriter parti çizgisi yoktu. Mies van der Rohe'nin ve kendisinin tasarladığı binalar asla birbirleriyle karıştırılamazdı. Yaratıcı girişimlerde, modernist mimar ya da tasarımcının aşmak için isteksiz olacağı bazı sınırlar vardı: Binayı aşırı dekorla yüklemek, kullanılan malzemeleri gizlemek ya da maskelemek, tasarlanmış nesnenin işlevini görmezden gelmek.

Lakin Frank Lloyd Wright'ın o olağanüstü romantik aşırılıklarının da ispatladığı gibi, aslında bu temel kurallar bile, kendi yolunun mümkün olan tek yol olduğunda ısrar edecek kadar inatçı olan orijinal bir mimarın iradesiyle bükülebilirdi. Yine de birkaç çarpıcı istisna dışında, Bauhaus'ta çalışanlar, yurtiçi ve yurtdışındaki birçok takipçisi, Baudelaire ve Daumier gibi öncüleri tarafından modernizmin ilk günlerinden itibaren ilan edilen ilkelere sadık kaldı. Kendi zamanlarıyla uyumlu olmak istiyorlardı, bu da uygulamada, yaşadıkları zamanı, modernistler olarak yükümlülüklerine uygun şekilde yeniden şekillendirmeyi gerektiriyordu. Yapmayı, kataloglar ve sergiler yoluyla da yaymayı amaçladıkları şey, sıradan ev hayatında kullanılacak, hem güzel hem uygun fiyatlı nesneler, zenginlerin oyuncağı değil de, sağlam ve kesinlikle modern öğelerdi.

Her şeye rağmen, makinenin yeri modernistler arasında bile asla tam olarak belli değildi. 1925 gibi geç bir zamanda, Hollandalı mimar ve planlamacı, klanın etkili, kusursuz üyesi J. J. P. Oud, şüphelerini şöyle belirtmişti. "Teknolojinin mucizesi önünde diz çöktüm, yine de bir Parthenon tapınağıyla buharlı bir gemiyi karşılaştırabileceğimize inanmıyorum." Nitekim "tüm konfor aşkımın gereksinimlerini karşılayan bir evin özlemini çekiyorum, ama benim için ev hâlâ makineden daha fazla şeyi ifade ediyor." Modernistler, zamanında birbiriyle uyuşmayan idealleriyle birçok pankart altında yürüdüler.

7

TİYATRO VE SİNEMA
İNSAN UNSURU

On dokuzuncu yüzyıl ortasından itibaren taze fikirlere gereksinimi olan tek bir kültür kurumu varsa o da sahneydi. Gerçi neden, tiyatroseverlerin yakınması değildi. Daha önce gördüğümüz üç farklı kitlenin farklı sanat zevkleri kaçınılmaz olarak teatral eğlencede de ortaya çıktı. Onları daha önce de görmüştük: Alt tabaka ve küçük burjuva izleyicilerin melodramları, operetleri ve varyete gösterileri vardı. Daha eğitimli olanların tercihi iyi sahnelenmiş sosyete komedileriydi ama onların da çoğu, işçi sınıfı kitlesine sunulan eğlenceleri gayet keyifli buluyordu. Yalnızca yüksek kültürün tüketicisi dar bir elit tabakanın, her yerde avangard memnuniyetsizliği yayan zihniyetin homurdanma nedeni bulunmaktaydı. Çoğu Batı toplumunda, özel sahnelerden gelenek-dışı, yeni bir drama ithal etmesi zaman zaman beklenebiliyordu, devlet yönetimindeki krallık veya imparatorluk tiyatroları ise ülke klasiklerini sahnelemekteydi. Yeni başlamış olmasına karşın, modernizm talebi kolayca arzın önüne geçebiliyordu.

Böylece bu seçici seyirci kitlesi, hüsrandan başka pek bir şey görmedi. Bu seyircinin beğendiği gelişmiş gazeteler seçme oyun sayısının azlığından yakınıyordu ve bürokrat hizmetkârlarınca sahnelenen

uyumcu oyunlar, yüksek nitelikli piyesleri bekleyen ateşli tiyatroseverlerden ziyade, önyargılı iktidara yaranmak içindi. Özellikle, her şeyle ilgilenen II. Wilhelm'in tahta çıkmasından sonra Emperyal Almanya, böylesi beklentiler ve hayal kırıklıklarına çarpıcı bir örnektir. Wilhelm'in Almanya İmparatoru ve Prusya Kralı olduğu 1888'de oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni Oskar Blumenthal, egemen kanıya karşı çıkma cüretini göstererek, ilerici estetik hedefini ortaya koyan şiirsel bir öndeyişle Berlin Lessing Tiyatrosu'nun açılışını kutladı:

Bugünün hakkı olarak kuruldu,
Yaşayanların yüce çağrısıyla.
Yeni çelenkler eklemek istemiyoruz
Kutsal lahitlerin üstündeki eskilerin çelenklerine,
Ve yalnızca ulu merhumların ününü ilerletmek için
Kendimizi adıyoruz bugünlerin ruhuna.

Güncellik vurgusu, geçerlilik iddiası ile kusursuz bir modernist gündemdi ama pek nadir gerçekleştirilecekti.

Oysa Henrik Ibsen gibi modernist bir öncü, yeni bir tiyatro sunduğunda artık şoke olmayacağını iddia eden izleyicileri bile şoke ediyordu. Ibsen'in on dokuzuncu yüzyıl sonlarının tiyatrosuna ve sonrasına yaptığı son derece tartışmalı etkinin bir temel nedeni, çağdaş toplumun kafasını karıştıran, kısa zamanda çözülemeyecek çelişkilere hayalgücüyle girebilmesini sağlayan az bulunur yeteneğiydi. Melodrama dayalı oyunları sevmiyor, yeniliklerle ilgilenmiyor ve sıradan insanları tragedyalara taşıyordu. Destekçileriyle çelişerek, sosyal dramlar diye adlandırılan oyunlarının aslında özünde resmedilen içsel mücadeleler olduğunda ısrar ediyordu. En ünlü dramatik tiplemesinin adı olan *Bir Bebek Evi*'nin (1879) o zamanlar saygın eş ve anne olan kadınlara yüklenen geleneksel rollere başkaldırarak kendi yolunda gitmekte kararlı başkarakteri Nora bile, modern kadının durumunun simgesi haline geldi. Ancak Ibsen, hayranlarına hep hatırlattığı gibi, profesyonel bir feminist değildi. İnsanlık dramıydı ilgisini çeken. Kuşaklar boyu oyun yazarlarına yüzeydekiyle yetinme-

meyi öğretmesine de, Freud'un en sevdiği yazarlardan biri olmasına da şaşmamak gerekir.[56]

Ödeneksiz özel bir tiyatronun ayakta kalabilmesi için bilet satışı çok önemliydi, bu nedenle aralıksız bir şekilde çılgınca gişe yapacak başarılı bir oyun arayışı taviz vermeyi de gerektiriyordu. Gelgelelim kamu yetkilileri ya ahlaksızlığa takmıştı ya da kışkırtıcı politik fikirlerden korkuyordu. Dolayısıyla bir yanda kâr saplantılı emprezaryolar ve diğer yanda gerici hükümet memurları, kültürlü tiyatro tüketicileri giderek her zamanki programdan isyankâr bir uçuşu kucaklamaya hazır hale geliyorlardı. Fakat seyircilerin neredeyse hepsi ve eleştirmenlerin çoğu, her yeni şoke edici oyunu kabul etmek bir yana, alkışlamayı bile reddediyordu. Bir tek sansürle verilen zahmetli mücadeleden sonra, ancak o zaman yenilikçi oyunlar, belki de repertuarda kalıcı yer edinmeye yazgılı olduklarından, kabul edilebilir bir mekân bulabiliyorlardı.[57] Modernistlerin tiyatroda yapılacak eğitsel çok işi vardı – bu durum daha sonra sinema sanatında tekrar edecekti.

"Merdre!"[58]

1

Tarihçiler için on dokuzuncu yüzyılın ortalarından sonra oyun listeleri ve kuşaklar sonra sinemaların programları tehlikeli tanıklardır. Sırasıyla Dışavurumcu, Dadacı ve Gerçeküstücü olan Alsaslı şair Yvan Goll, avangard yirminci yüzyılın başlarında avangard okurlara hitap ettiği bir yazısında, sahne için "büyüteçten başka bir şey değil"

56 Freud, 1 Mart 1909'da Viyana Psikanalitik Derneği'nde konuşurken Ibsen'i, o sırada Almanya'nın en tanınmış oyun yazarı Gerhart Hauptmann'dan daha üstün tutar. Hauptmann "hep kendini anlatıyor, sorunu değil," der ve devam eder, "tersine Ibsen tutarlılık, birlik, sorunların sadeleştirilmesiyle, yoğun düşünme sanatıyla ve sessizliğiyle hayalgücü kuvvetli, büyük bir yazar."

57 Victor Hugo'nun romantizm üstüne ateşli tartışmalara neden olan *Hernani* adlı oyunu, böyle bir güçlü anda, Comédie Française'de ilk kez 1830'da oynandı.

58 Fr. "Hay aksi, Tüh!, bok!" gibi anlamlara gelir. Alfred Jarry'nin oyununa atıf (ç.n.)

demişti. Ancak sahne, toplumsal gerçeklerin sadık bir yansıması yerine yazarının kafasındakileri gösteren çarpık bir mercek ya da tiyatro ve sinema biletlerini alabilecek parası ve zevki olan uygun sayıdaki saygın burjuvanın ağzını sulandıracak satış kurnazlığıydı. Modernist bir oyundan içinden çıktığı kültürü anlamaya çalışmak, sanatsal yaratıcılıktaki, çoğunlukla son derece bireysel, hatta bazen biraz delice bir yanı olan kişisel ve profesyonel unsurları gözardı etmek demekti.

Bu portre, çağın en şoke edici, isyankâr oyun yazarları arasından, kısa ömrünü garipliğini iyice geliştirmek için harcayan Fransız şair ve alkolik Alfred Jarry'ye uyar. Heyecan dalgası yaratan modernist anlardan birinin yaşandığı o tarihî prömiyerlerden biri, 11 Aralık 1896'da, yazarı yirmi üç yaşındayken gerçekleşti: ünlü oyunu *Ubu Roi*'nın [Kral Übü] ilk –ve sondan bir önceki– sahnelenişiydi. Okul arkadaşları için kukla gösterisi olarak başlamıştı, nefret edilen bir öğretmenle dalga geçiyordu ve "kahramanı" Übü'nün "*Merdre!*" – Bok!– açılış cümlesiyle ciddi bir skandal yaratmaya yetmişti. Görgü tanıklarının dediğine göre –ki hikâyesi W. B. Yeats de dahil orada bulunan konuşkan modernistlerden çokça alıntılanmıştır–, kimi alkışlarken kimi yuhalayan kendini kaybetmiş izleyicilerin sakinleşip de gösterinin devam edebilmesi on beş dakika almıştı.

Jarry'nin yaşadığı dönemin Fransız tiyatrosuna bir bakış, ondaki saldırganlığı ve utanmazlığı tüm çıplaklığıyla ortaya serecektir. İyi kurulmuş oyun, hızla sanayileşen bir toplumun yüzeylerinde kayarken her yerde rakipsiz bir şekilde sahnelere egemen oluyordu. Yeni zenginlerin borsa spekülasyonları ve romantik maceraları dramaturglara malzeme sağlamaktaydı. Georges Feydeau ve Eugène Labiche gibi birkaç oyun yazarı, ikiyüzlü saygınlıkları ve evlilikte sadakatsizlikleri ifşa ettikleri kaba komediler yazdılar. Alexandre Dumas *fils* (oğul) ve Emile Augier gibi çoğu dramaturg, aynı sorunları daha ciddi ele alsalar da psikolojik kavrayışlarında derinlik yoktu. Sahte ve görünüşte ahlakçılık geçerliydi, karışık güdüler ve bilinçsiz dürtülere yer yoktu. Saf kahramanların karşısında berbat kötüler vardı. *Kral Übü* bu yüzeyselliği iyileştirmek için hiçbir şey yapmadı ama çıplak yüzsüzlüğüyle dönemin popüler tiyatrosuna meydan okuyordu ve gözardı edilemeyecek kadar gülünçtü.

Jarry'nin Übü'sü ağzı bozuk, adi, lakayt, sadist, dizginleyici bir üst-benliğin izine rastlanmayan bir umacıdır. Polonya kralını öldürür, tahtına el koyar, yurtiçi ve yurtdışında terör yaratan seferlere çıkar ve sonunda üstün askerî güçlerce yenilerek kendini Fransa'da bulur. Tıpkı bir okul çocuğunun heyecanına sahiptir, kibarlık ve görgü kuralları, ne varsa hepsini çiğner. Jarry kalan son on yılda (1907'de sefahatin, en başta pek sevdiği absentin hızlandırdığı tüberkülozdan erken yaşta öldü), kendini artık ünlü olan sahne karakterine dönüştürerek, konuşması, giyimi ve davranışlarıyla olabildiğince Kral Übüleşti. Aralarında Apollinaire gibi ünlü ve tiyatro üstüne bilgili öğrencilerin de olduğu destekçiler toplayarak kısa sürede eğlenceli anekdotların başfigürü oldu. Bir yaz günü, kiraladığı evinin arka bahçesinde nişan talimleri yaparken, komşu kadının yüksek sesle kurşunların çocuklarına isabet edeceğinden yakındığını duydu. "Eğer öyle bir şey olursa madam, biz de sizinle canı gönülden yenilerini yaparız," diye gönlünü aldı. Marcel Duchamp'a yakıştırılabilecek bir yanıttır bu.

Jarry'nin *Kral Übü*'sü avangard tiyatroya bir temel teşkil edemeyecek kadar küçük ve tuhaftı – hatta eserlerinin geri kalanıyla, yani Übü-vari devam oyunları ve hayalî çözümler bilimi olarak tanımladığı saçma "patafizik" ilminin icadıyla bile. Gene de diğer modernist sanatçılarla bağları gösteriyor ki, kurulu düzenin kültürüne radikal muhalefet dahil tavizsiz karşı oluşu yalnızca gariplikten değildi: Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec dekora yardım etmişti. Ve bütün performansı (kısa ömrünün hepsi bir performanstı) oyun yazarlarına ve diğer edebiyatçı modernistlere daha sonraki yıllarda yol gösterici olacaktı. Gerçeküstücülerin tartışmasız şefi André Breton, Jarry'yi erken keşfetti ve yayımlanmamış metinler de dâhil işlerini özenle inceledi ve onu yüce Rimbaud'nun huzurunda en önemli ata olmakla ödüllendirdi. Bütün inanılmazlığına karşın neredeyse insan bile denemeyecek Übü'nün, aptallık ve havyanlık üzerine söyleyecekleri vardı: Karakteri ve davranışları öylesine dehşet vericidir ki, daha önceki oyun yazarlarının insan doğasının içe işlemiş yönleri hakkında yalnızca ima edebildiklerini açıkça sergiler.

Jarry'nin *Übü*'sü, insanlığın en kötü halinin canlandırılması, bir ölçüde herkesin içinde var olan nitelikleri, burjuvaya has otosansürün ve toplumsal rollerin ötesinde abartarak sergilenmesi olarak okunabilir. *Le Surmâle* adlı romanında başkahraman, insanüstü dayanıklılığa sahip şampiyon bisikletçi, Amerikalı genç partnerinin yılmaz gayreti eşliğinde tek bir günde seksen iki orgazm yaşayarak dünya rekoru kırar. Jarry psikolojiyle ilgilenmemiş olabilir ama eserleri, ardından gelen oyun yazarlarının kendi karakterlerinin özel hayatlarındaki ağza alınmayacak derinlikleri soruşturmasını kolaylaştırmıştır. Tiyatroyu perde açılır açılmaz gerçekten sonsuza kadar değiştirdiğini söylemekle aşırıya kaçmış olmayız. Açık yürekliliği öz-denetimden ayıran asırlık duvarda "*Merdre!*" ile bir delik açılmış ve modernist oyun yazarları buradan akın akın geçerek her şeyi söyler olmuştur.

2

Kral Übü'nün 11 Aralık 1896'daki prömiyeri modernist sahne takviminde unutulmaz bir tarih idiyse, ardından gelen 5 Şubat 1916 da en az onun kadar unutulmazdı. Savaş karşıtı Dada hareketi Zürih'te o gün kuruldu. Alman şair, oyun yazarı, romancı ve pasifist Hugo Ball, daha üç gün önce, olay yeri, provakatif isimli Cabaret Voltaire'i kurmuştu. On yedinci yüzyıl sonunda doğmuş olan bir yazarın özlemle beklenen adalet, özgürlük ve her şeyden önemlisi sağduyuya dair hâlâ nostaljik fanteziler uyandırabildiğini gösteren "Voltaire", örgütleyenlerin umutsuzluğunun derinliğini açığa vurur. Egemen mantıksızlığın yeminli düşmanları olarak, mantığın da pek sevdalısı değillerdi. Doğu ve batı cephelerinden gelen ürkütücü haberler ışığında Dadacılar fırsat eşitliği nihilistleriydi.

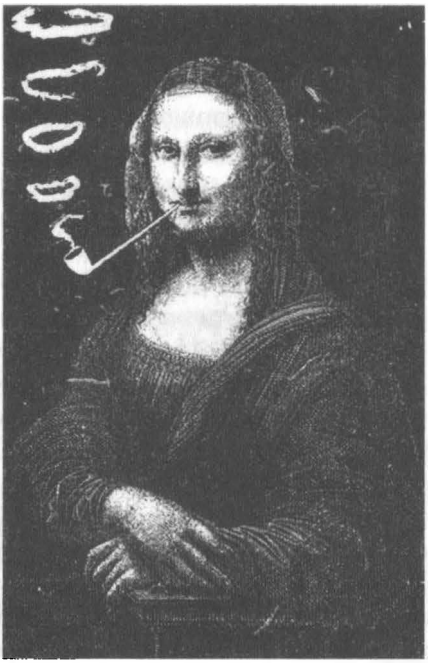
Duruşlarını destekleyen kanıtlar acı verecek kadar açıktı. Zaten savaş bir buçuk yıldır bütün şiddetiyle sürmekteydi ve tarafsızca, iki yanda da körlemesine yığılan zayiatlar sona erecek gibi görünmüyordu. Ayrıca kimsenin bu katliama ciddi olarak itiraz ettiği de yoktu. Uygarlık böylesi zor durumdayken önde gelen Dadacıların, isimlerini sözlükten rastgele buldukları, Fransızların bebek dilinde tahta ata verdikleri adı almaları anlaşılır bir durumdur. Bu ismi kimin

bulduğu üstüne çelişkili iddialar yüzünden "Dada"nın gerçek tarihi bu mudur bilemiyoruz. Bu olgunun kendisi de dünyada ussallığın kalmadığı gerçeğini kanıtlar. Mantığa davet etmek, Dadacılar için en az generaller ve devlet adamlarının deliliğini desteklemek kadar mantıkdışıydı.

Neredeyse batı cephesinin tamamı savaşın kitlesel katliamı içindeyken, savaş karşıtı, sanat karşıtı manifestonun tarafsız İsviçre'de sahneye çıkması ilginçtir. Ama tam da Zürih'in savaşa uzak oluşunun getirdiği rahatlık, Cabaret Voltaire'i yurtdışından da muhaliflerin –hemşerilerinin yurtsever taşkınlıklarını hor gören pasifist, vicdani retçilerin, avangard sanatçıların ve yazarların– sığınağı yapıyordu. O Şubat akşamı, hiçbiri profesyonel aktör olmayan bir grup sıkı bir birlik oluşturarak sahneye çıktı, ve önce genç izleyici kitlesine özellikle kaotik bir program sundular. Ardından gelen diğer akşamlar da daha az sıradışı değildi. Anlamsız şiirler, *Kral Übü* okunuyor, küçük oyunlar, şarkılar, danslar abartılı kılıklarda sunuluyor ve özellikle şaşırtmak için üç Dadacı aynı anda üç ayrı şiir okuyordu: zincirlerinden boşanmış bir saçmalık ziyafetiydi.

Protesto olarak Cabaret Voltaire'i yakmanın eşiğine gelen kurucu Dadacılar, çağdaş kültüre ve sanatına eleştirilerini en uç noktaya taşıdılar.[59] Kuşkusuz bir tiyatroydu, hem de benzersiz türden. Fikirlerini yurtdışına taşıdıklarında, özellikle Berlin, Münih ve elbette Paris'te, çıldırmış bir dünyada bir parça da olsa anlam arayan müritler edindiler. Ancak kendi yıkımı için işbirliği yapan bir doktrin varsa o da Dadacılıktır. Dadacılar ısrarla düşünüşlerinin bir doktrin oluşturmadığına yemin etseler de bunun doğruluğu su götürmez: İçlerinde ismi en çok anılan Rumen oyun yazarı Tristan Tzara, "gerçek dadalar Dada'ya karşıdır," diye bildiriyordu. En görünür mirası,

59 Dada kurucuları arasında Hugo Ball ve eşi Emmy Hemmings (birkaç dilde Liedleri okuyordu); manifestoların yetenekli yazarı ve Dada'yı Fransa'ya götüren enerjik Rumen dramaturg Tristan Tzara; aynı hizmeti Almanya için yapan romancı ve doktor Richard Huelsenbeck; önemli bir modernist ressam olan Alsaslı Jean (veya Hans) Arp; ve grubun ikinci ressamı ve Tzara'dan sonra ikinci Rumen'i Marcel Janco vardı.



1887 yılında yapılmış bu imaj (Coquelin Cadet'nin *Le Rire*'inden) otuz yıl sonraki Duchamp'ın "yenilenmiş" Mona Lisa'sını önceler.

André Breton'un hâkimiyetinde dar bir klik olan Gerçeküstücülüktü ve içinde mücadeleler, ihraçlar ve manifestolar gırla gidiyordu; otomatik metinler ve bilinçdışının bir tanımını bulma çabalarının uygun bir karışımı haline geldi ve 1920'lerde, esas olarak Paris'te epey gürültü kopardı. Gerçeküstücülere ilham veren Freud, bu akımdan pek etkilenmemişti ve Breton ile Freud arasında gidip gelen birkaç mektup bir yere varmadı.

Tarihçiler Marcel Duchamp'ı Dadacılara dahil etse de, kendisi bu ilişkiyi reddediyordu ama temelinde sanata bakışının onlarınkiyle neredeyse aynı olduğunu da kabul ediyordu. Hatırlayacak olursak, Duchamp'ın "hazır yapıtları"nı –bıyıklı Mona Lisa veya imzalı pisu-

ar– ciddiye almak sanat ile sanat olmayan arasında hiç ayrım bırakmamak demekti; Dadacıların kelimenin tam anlamıyla saçmalık seferberliği de ayrıcalıklı estetik söyleme aynısını yapıyordu. İşte bu ussallığa karşı isyan yüzünden, Dadacılar modernistlerin kendi çağında yaşama umudunu tersine çevirdi. İdealleri kaçıştı, politik eylemlere katılabileceklerinden dem vurmak bile öğretisel olmayan öğretilerini temelden yanlış anlamak demekti. Tzara ve arkadaşlarına göre, çağdaş kültürel tavırların en gelenek-dışı olanı, ancak aptallığın bataklığından yükselen kötü koku şeklinde vuku bulabilirdi.

Dada "örgütlü delilik" olarak boşuna adlandırılmamıştı. Dadacılara göre dünya öyle telafi olmaz şekilde delirmişti ki en mantıklı reform gündemi bile çocukça boş laftan öteye gidemiyordu – anlaşılan, kendi çocukça boş laflarını, zamanı anlatmak için uygun tek yorum olarak görüyorlardı. Bütün modernist projeler, yeni resim, yeni şiir, yeni mimari ve diğerleri, en saygın olanları da dahil başarısız olmaya mahkûmdu. Dada'nın perspektifinden sanat ve edebiyatta modernizm, özünde en tutucu gelenekselcilikten farklı değildi. Dadacıların ısrarla söylediği, Dada'nın kendisinin bile uygarlığı kurtarmasının olası olmadığıydı. Düzene, sisteme veya doktrine olan düşmanlıkları nedeniyle gösterileri için program oluşturmayı reddediyorlardı. Dünyanın gerçekten umutsuz bir yer olduğunu anlatan çoğunlukla neşeli ve yaratıcı deklarasyonlarında, iyi burjuva ahlakı ve estetiğine saldıran abartılı sergilerinde modernistlerdi. Program olarak program yapmayı reddetmeleriyle öyle bir edebi olumsuzluk yarattılar ki, daha önce düşünülemeyecek kültürel eleştirileri de tamamen geçtiler; Dadacılar özellikle tehlikeli bir durum olan modern karşıtı modernizme katkı yaptılar. Tristan Tzara "gerçek dadalar Dada'ya karşıdır" derken bunu kastediyor olmalıydı.

ÖZYAŞAMÖYKÜSÜ YAZARI VE DİĞERLERİ

1

Baştan çıkarıcı, son derece ikna edici olsalar da, Jarry ve gelip geçici mirasçıları Dadacılar, güncel tiyatro üstüne ağıt yakan modernistler olmakta tek başlarına değillerdi. Onlardan çok daha eğitici ve çok

daha etkin olan, dramatik açıdan tiyatroda en büyük devrimi örnekleyen dramaturg, İsveçli romancı ve oyun yazarı August Strindberg'di ve kendisi, hayatı boyunca birden çok kez tiyatroya radikal itici güç sağlamayı başarmıştı. Modernizmin sermayesini önemli ölçüde büyütmek, sadece az sayıdaki seçkin önderin kaderinde yazılıydı. Strindberg iki kez bunu yaptı. İki Nobel Ödülü almak gibiydi: mümkün ama son derece nadir.

Azimli ve tez canlı olan Strindberg, yirmi yaşında ilk oyununu yazdığı 1896'dan öldüğü yıl 1912'ye kadar hiç durmadan üretti. Romanlar, öyküler, özyaşamöyküleri, bilimsel makaleler (ki bunların arasında simya ve amatör kimya üzerine, pek de bilimsel olmayanlar da vardı) ve elbette düzinelerce oyun yazdı. Strindberg'in kişisel olarak özgür kadınlara karşı o zorlama tiratları, doğaüstü bilimlerle ilgilenmesi ve resimleri göz önünde bulundurulduğunda, modernizmi inceleyenlerin en çok dikkat etmesi gereken şey, büyük bir kültürel devrim sırasında böylesine kararsız, tamamen tutarsız bir figür olmasına rağmen, oyunlarının onlarca yıl modernist tiyatroyu beslediği gerçeğidir. Müritlerinden biri olan Eugene O'Neill, 1924'te şöyle der: "Strindberg, bugünkü tiyatromuzda var olan bütün modernizmin öncüsü, modernlerin en moderniydi."

Yaklaşık yirmi yıl içinde, uzun süre etraflıca düşünerek, yalnızca uzmanlar için ilginç olabilecek çıraklık işleri yaparak modernlerin en moderni haline geldi. Eşi görülmemiş bir gerçekçiliğe ulaşmak için esaslı bir yenilikçi olarak kariyerine, trajedilerinden ikisi *Baba* (1887) ve ertesi yıl kaleme aldığı *Matmazel Julie* ile başladı. Bu trajediler sayesinde meşhur olmuş ve cüretkârlığı inandırıcı bir dramatik üslup olarak tanıtmıştı. 1890'ların sonuna doğru bu başarıyı yeterli bulmayan, yıllar süren dinsel dönüşümü andıran aşırı kaygılarla kendine eziyet eden Strindberg, daha da etkili bir yenilik başlattı. Bir dizi oyunda, gayretle gözlemlediği psikolojik doğalcılığı terk etmeden, rüyaların apaçık usdışılığına ve bilinçdışı kaygılara odaklandı: üç bölümlük *Şam Yolu* (1898-1901); nefis bir şekilde canlı tutulan *Rüya Oyunu* (1902); ve son dönem oyunları içinde en çok sahnelenen *Hayalet Sonatı* (1907). Karakterlerinin çoğu bireysel

adlarını kaybetmiştir; yalnızca "Kız" veya "Yaşlı Adam" diye geçerler ki bu, Strindberg'in samimi özel açımlamaları arayışında önceliği, sancıları evrensel geçerliliğe sahip sembolik kişiliklerin içsel devinimine verdiğini gösterir. Bu dramlarda eski usul temaları tamamen terk etmiştir ya da daha doğrusu, yeniden şekillendirerek modern hacıların manevi (yani psikolojik) menziline odaklanır.

Yaşamını ikiye bölen "Cehennem krizi" dediği olay, 1890'ların ortasında yaşadığı, Strindberg'in her zamanki gibi bütün ayrıntılarıyla yayımlayarak büyük bir ruhsal çözülmeymiş gibi gösterdiği bir kafa karışıklığı ve perişanlık dönemiydi. Birçok psikoz nöbeti geçirmiş gibi görünüyor –arkadaşları çekinmeden takip edilme korkusu ataklarıydı diye adlandırmıştı– ve bir de nihai dinsel yeniden değerlendirme. Gençliğinde kendini ateist olarak ilan ettikten sonra inanca geri dönmüştü ama bu tamamen kendine özgü bir Hıristiyanlıktı; Strindberg'e ilahi olarak güvence altına alınmış maddi bir düzen ve ahlaki bir amaç duygusu kazandıran öğreti, on sekizinci yüzyılın İsveçli vizyoneri Emanuel Swedenborg'un doktrinine dayanıyordu. Gizemli güçlerin bütün yaşama hükmettiğine ve günahkâr insanları kurtuluşa yönlendireceğine inanmaya başlamıştı.

* * *

Baba ve *Matmazel Julie*'de Strindberg, konu seçimi ve teknikte oldukça yaratıcı olduğunu gösterdi: böylesi açık, saldırgan, erotik diyalog daha önce sahnede hiç bu kadar manalı bir şekilde duyulmamıştı; hareketlerin hızı ve diyalogların azlığı da nispeten yenilik sayılırdı. Bu iki tiyatro oyununda gereksiz tek satır bulunmaz ve Strindberg, kibar sosyetenin konuşmadıklarını, hatta anlamadıklarını açık açık dillendirmiştir: sevgi ve nefretin birlikteliğinin yarattığı gerilim, şehvet ve sadistliğin yan yana varoluşu, intikam denen o lüks zevk, tutkunun aklın önüne geçmesi. Çelişik duygular hiç böyle teşhis edilmemişti.

Strindberg'in *Matmazel Julie*'ye önsöz olarak yazdığı, kısa sürede klasik ilan edilen olağanüstü metin, psikolojik açıdan incelikli bir modernist programdı. Bu öznel bakış açısından insan doğasının bronzdan dökülmediğini ve kimisi toplumsal talepler, diğerleriyse

daha zor teşhis edilebilen içsel dürtülerden gelen apayrı baskılara açık olduğunu söylüyordu. Arzu ile kaygı da bireylerde karşıt dürtülerin yarattığı çelişkilerden kurtulamazdı. Bir histeri döneminde –ki Strindberg kültürünün çaresizce batmış olduğunda ısrar ediyordu– çağdaşlar kaçınılmaz olarak eski ve yeni niteliklerin bir araya konduğu yamalı bohçalar gibi karmaşık işler ortaya koyar ve kendi kendileriyle çelişirler.

Modernist protestonun iyi bir örneği olan çarpıcı analizinde şöyle yazıyordu Strindberg: "Öncekine nazaran her koşulda daha ümitsiz bir histeri içinde olan, bir geçiş döneminde yaşayan bir yazar olarak, oyunumdaki tipleri daha da bölünmüş ve kararsız, eskiyle yeninin bir karışımı olarak tasvir ettim." Bu şu demekti: "Kişilerim kültürün geçmiş ve bugünkü seviyelerinin yığışmasıdır; gazeteler ve kitaplardan parçalar, insanlık kırıntıları, lime lime olmuş bir zamanların şık giysileridirler, tıpkı insan ruhunun yamalarla tutturulması gibi." "Ruhun en ince hareketlerine" duyarlı bir "modern psikolojik dram" yazdığını söylüyordu. Cüretkâr girişimi, "Bir burjuva kavramı olarak ruhun hareketsizliği" ile yollarını ayırmıştı; bu ayrılma, sahneye çok uzun zamandan beri burjuvazi hâkim olduğundan, yeni ve tamamen burjuva karşıtı bir tiyatroyu icap ettirecekti. Geleneksel duyarlılıkları şok edeceği gibi, karakterlerin zihinlerine de kapıları açacaktı. En saf haliyle modernist bir söylemdi bu.

Strindberg böylece, modern izleyiciler için modern kişileri analiz arayışı içindeki tiyatronun gündemini belirledi ve yalnızca üç karakterle yetindiği *Matmazel Julie, onun* sahnede sergilemek istediği girift insani güdülere ait tasavvuruna cesurca örnek teşkil ediyordu. Bu durumda Strindberg, modernist tiyatronun teorisyeni olmanın ötesinde, en yaratıcı uygulayıcıları arasındaydı. Kendi koyduğu zorlu taleplere sürekli olarak uymayı ister istemez başaramadı. Gene de, "doğalcı trajedim" dediği *Matmazel Julie*'de olduğu gibi, en iyi işlerinde bunu başarıyordu: iyi bir gösterisi izleyicileri bugün de en az yüz yıl öncesindeki kadar ürpertir. Aslında genç bir uşağın, işvereninin kızını önce baştan çıkarıp ardından vahşice intihara sürüklediği *Matmazel Julie*, ilk edebi psikolojik sorgulama denemesi değildi. Bir yıl evvel, daha

az önemli eserler denedikten sonra *Baba*'yı bitirmişti; bu oyunda acımasız, iğdiş edici bir eş, kocayı cinsel güçsüzlüğe ve deliliğe sürükler.

* * *

Ancak Strindberg'in modernist tiyatroya katkısı, araştırmacı öznelliği, yeni hedeflere yeni araçlarla saldıran gerçek ötesi gerçekçiliği değildi. 1890'ların sonlarına ait oyunlarda, çektikleri eziyetler bütün insanlığın yazgısı olan sembolik karakterler yaratmaya başladı. Ve burada, artık eski usul kurguyu tamamen terk eder. Strindberg'in öznel ilkesi insanın karmaşıklığına övgüdür. "Karakterler," diye yazdı *Rüya Oyunu* için kaleme aldığı notlarda, "bölünmüştür, iki ve katları; buharlaşır, kristalize olur, dağılır ve birleşirler. Ancak hepsinin üzerinde tek bir bilinç egemendir: rüyayı görenin bilinci. Onun için gizlilik yoktur, uyumsuzluk, vicdani tereddüt, yasa yoktur. Ne kınar ne de aklar, yalnızca anlatır ve rüyanın genelinde keyiften çok acı olduğundan melankolik bir tonda bütün canlılara sevgi bu belirsizlik içindeki öykülerin hepsinde mevcuttur". Yalnızca birkaç yıl sonra Alman Dışavurumcu oyun yazarları, modern insanın ıstırabını dramatize etmek için ciddi ölçüde takdirle karşıladıkları Strindberg'in son dönem oyunlarına meylederler; özellikle de *Şam Yolu*'na, ki bu oyun, ister istemez canlıların en yıkıcısına, en güçlüsüne yer vermiştir: modern kadın.

Oyunlarının ve romanlarının yelpazesi geniş de olsa, saplantılı olarak dönüp dolaşıp geldiği konu kadın özgürleşmesiydi. Buna karşıydı. Tipik olarak 1884'te Almanya'yı ziyaretinde ülkenin üniversitelerine kadınların öğrenci olarak kaydının yapılmadığını öğrenmekten pek memnun olmuştu. Yasa koyucuları da kabaca uyarıyor, "yarı maymunlara, aşağılık yaratıklara, hasta çocuklara, menstrüasyon zamanı yılda on üç kez hasta ve deli olanlara, hamilelikte tamamen akılları başlarından gidenlere ve hayatlarının geri kalanında da sorumsuz olan, bilinçsiz suçlulara, mücrim ve içgüdüsel olarak kötücül hayvanlara –ki böyle olduklarının farkında bile değildirler–, yurttaşlık hakları" verme gafletine düşmemelerini söylüyordu. Bu en sevdiği konu açıldığında, böylesine ateşli laflar sular seller gibi akıyordu.

Strindberg'in feminist karşıtı patlamalarının karısının hayretler içinde bırakan kusurlarıyla (öyle görüyordu) alevlendiği açıktır; okurları yarattığı en unutulmaz karakterlerden birine bakmaya sevk eder: *Baba*'daki Laura. Güçlü ve kötücül, açıkça cinsler arasındaki savaştan galip çıkmak için kocası Yüzbaşı'dan daha donanımlıydı. Kelimenin tam anlamıyla ölümüne mücadele ettiği bu savaşta belki de en etkin taktiği, kocasının zihninde kızının gerçek babası olup olmadığına dair kuşkular uyandırmaktı. Erkekliği ve elbette yanı sıra akıl sağlığıydı söz konusu olan. 1895'te Paris'te basılan "Kadının Erkekten Sonra Gelişi" adlı yazısında Strindberg, her zamanki sözlerini yineliyor ve kadının gerçek yeri üzerine, olur olmaz her konuya atlayan, çoğu nezaketsiz bir uluslararası tartışmanın ortasında dikkatleri kendine çekiyordu. Üç evliliği de, mesleklerini hem talepkâr hem edilgen kocalarına tercih eden özgür kadınlarla yapmış olduğundan, zorunlu olarak acılı boşanma ile sonuçlanmıştı. Strindberg tıpkı *Baba*'daki Yüzbaşı gibi, erkeklik meselesiyle ilgili dertliydi, o sırada evli olduğu hangi karısıysa onu sadakatsizlikle ve doymak bilmez bir iktidar hırsıyla suçluyordu. Kendini nasıl da kandırmış, bir kaltağa bağlanmıştı! Unutmamalı: avangarda silinmez katkılarda bulunurken aynı zamanda da gerici güçlere hizmet eden büyük bir sanatçı figürü modernizmin özelliklerinden biridir.

2

Strindberg, yapıtlarının otobiyografik olduğunu inkâr etse de, özel hayatında her anına eşlik eden çalkantıya borçlu olduğunu bazen kabul ediyordu. Gerçekten de romanlarında doğrudan, oyunlarında daha az doğrudan yaşamından esinlendiğinde, Frank Lloyd Wright denli güvenilirdi, yani hiç. Yayınları fırtınalı deneyimlerinden kaynaklanıyordu: anne babasıyla ilgili ikircikli, çözümlenmemiş duygular –Freud'un Oedipus kompleksinden bahsederken bu eşsiz örneği kullanmamış olması ne yazık–; ilk başlarda kendi yurdu İsveç'te skandal ötesinde adını duyuramamış olması; uzun süreli yinelenen Berlin ve Paris sürgünlükleri; mutsuz üç evliliği; düşünüşüne müziğin etkisi; safça inandığı ateşli psikoloji ve mistisizm okumaları; resim yeteneği.

İnanışlarında olduğu kadar davranışlarında da bir modernist olarak Strindberg, sanki bütün hayatını bitmeyen bir deney olarak, bütün ürkütücü başarısızlıkları ve baş döndürücü zaferleriyle birlikte kaydediyordu. Siyasi görüşleri, dini, aile hayatı durmadan değişebiliyordu. İsteksizce ikinci eşinin ailesiyle tanışmaya giderken "bir yazar gözüyle her zamanki gibi, eğer kötü giderse en azından romana yeni bir bölüm daha eklemiş olurum!" diye yazıyordu. Eğer Strindberg yaşamak için yazıyorduysa yazmak için de yaşıyordu.[60]

3

Kabul etmemiz gerekir ki Strindberg neredeyse bilinçdışında bir modernistti. Hayatı boyunca radikaller içinde en yıkıcı olduğunu övünerek itiraf ediyordu. 1898'de ellisine merdiven dayamış haliyle, "mevcut düzeni paralize ederek dağıtmakta" kararlılığını ilan etmekteydi. Edebiyatta çeşitli denemeleri, erken ve geç dönemine damga vuran kalıcı hoşnutsuzluğu, toplum ve özel yaşamı hakkındaki dürüstlüğü, onu İzlenimci ve ardından Kübist ressamları, tonal temeli eserlerinde terk eden bestecileri, okullarının geçmişe dönük dogmalarına karşı çıkan mimarları kapsayan kültürel ayaklanmanın doğal adayı yapıyordu.

Ancak dönemin müthiş yetenekli ama modernist ayrılıklara kapılmamış oyun yazarları da vardı. Daha çok toplumsal sorunlar ve dinsel uyanış karşısında Hıristiyanlık-sonrası modern düşünce yapısını benimseyenlerdeki artış dikkatlerini çekiyordu. Çağın kalıcı olan kısa öykü ve oyun yazarlarından biri olan Anton Çehov da geleneksel tiyatroyu değiştirmedi ama oyunları, izleyici üzerinde bıraktığı, bugün de devam eden büyüleyici etki sayesinde, her nasılsa yeni ve hatta o heyecansız anlatımları içinde bile şaşırtıcı ve sınıflandırılması zor görünüyor. Geç dönem oyunları, özlerini yakalamaya

60 Modern tiyatronun bilgili uzmanı Robert Brustein, psikanalitik açıdan önemli bir denemesinde Strindberg'de hayatla tiyatro arasında mesafe olmadığını vurgulayarak söyler. Edebi eserlerinin "tek uzun bir özyaşamöyküsü" olduğunu ikna edici bir şekilde savunur Brustein ve bu ilişkiyi belgeleriyle ortaya serer.

yönelik çaresiz bir çabayla gerçeküstü doğalcılığın örneği olarak adlandırılmıştır. Tiyatroya, tıp doktoruna has bakış açısı ve zeki skeçlerin usta yazarı olarak giriş yapmıştı. Bir doktorun her şeyin nedenini aramaya adanmışlığı ile toplumsal gerçekliğe karşı hassas bir duyarlılığı birleştirmişti. Ve geçmiş deneyimlerini 1896 ile 1904 arasında, on yıldan kısa zamanda yazdığı dört mükemmel tiyatro eserine getirmişti: *Martı, Vanya Dayı, Üç Kız Kardeş* ve *Vişne Bahçesi.*

Bu şaheserler sessiz hayal kırıklıkları, ziyan olmuş yaşamlar ve doyumsuz arzuların, kaderine razı olmanın veya bir tabanca kurşunuyla kısa kesmenin kayıtlarıdır. Son, belki de en iyi oyunu bunların dışında kalır; kendi gururlu deyişiyle, *Vişne Bahçesi* (1904) melodram havasında intiharlı bir son gerektirmez. Ancak, yarattığı hayatlar her ne kadar melankolik olsa da, Çehov onlarla arasına mizahi bir mesafe koyar. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ünlü yönetmeni Konstantin Stanislavski'nin hüzünlü komedilerini gerçek trajedilere dönüştürmesine bütün benliğiyle itiraz ediyordu. Kısaca, duygusallığa düşmeden duygunun şairliğini yapıyordu: Sahnede kahramanlar veya kötüler olmadan atmosfer yaratma ustasıydı ve hedefinin gerçeklik ve dürüstlükten aşağı kalmadığını tereddüt etmeden söylüyordu. Bunlar aynı zamanda tutucu erdemlerdir ve eğer kişi Çehov'u modernistlere dahil etmekte ısrar ederse, onun tiyatro deneyimine en göz kamaştıran katkısının, ihtişama teslim olmayı reddetmesi olduğu söylenebilir. Velhasıl, onun en demode modernist olduğu öne sürülebilir.

* * *

1950'de doksan dört yaşında ölen, uzun ömürlü George Bernard Shaw, en azından modernist tekniklere genelgeçer bir bağlılık duyan bir başka romantizm karşıtı ölümsüzdü. Her ne kadar en sevdiği konu olan kapitalist toplumun kusurları son derece modern olsa da, yaratıcı olmasına rağmen teknik yeniliklere pek rağbet göstermiyordu. Konuşmanın ağırlıkta olduğu (eleştirmenleri geveze olduğunu söyler) oyunlar döktürüyor, tezlerini açıklamak için, yazdığı oyunları, en az o kadar, hatta daha bile uzun tartışmalı metinlerle süslüyordu. Ibsen'in İngiliz hayranlarının –*Ibsenciliğin Özü* (1891) broşürü duru-

mu canlı biçimde gösteriyordu– oluşturduğu seçkin bir topluluk içinde bazı etkileyici aile oyunları yazdı, ilk dönem eserlerinden *Candida* (1894-95) özellikle kayda değerdir. Aynı zamanda da tarihsel anları yeniden kurgulamaktan açıkça zevk alıyor, asla tapma raddesine gelmediği kadın erkek kahramanlar yaratıyordu; *Jan Dark* (1923) içlerinde en ünlüsüdür. Çarpıcı rüya sahnesiyle *İnsan ve Üstinsan* (1903) veya *Methuselah'a Dönüş* (1921) gibi diğer eserlerinde, ağır bilimsel ve felsefe meselelerini işliyordu. Hayatı boyunca yeteneğini siyasi veya kültürel sorunları ortaya sermek için kullandığını söylüyordu: doktorların fanatikliği, toprak ağalarının yozluğu, zayıflıktaki güç veya gerçekten yürek burkan *Kırgınlar Evi*'nde (1919) olduğu gibi, Batı uygarlığının özyıkımı. Sık alıntılanan kendi kendini değerlendirmesinde şöyle yazar: "Vicdanım sahiden bir vaaz kürsüsüdür; insanların rahatsız olmaları gereken yerde rahat olmalarına kızarım; günahlarının farkına varabilmeleri için ısrarla onları düşündürmek isterim."

Shaw'un iddialı entelektüel alıştırmaları açıkça önyargılı, aşırı derecede ciddi ve de zekiceydi: zeki, kendine güvenen bir hiciv yazarıydı ve (çıkarsamaları değilse bile) karakterlerine yaklaşımı gelenekseldi. Her kurum reform gerektiriyor, her izleyici eğitilmek istiyordu. Sosyalist ve Darwin-karşıtı evrimcilerdendi ve yapıtları yürekten çağrılarla doluydu. Küçümseyerek "arsızca para için yazılmış" dediği oyunları arasında hiç de böylesi aşağılanmayı hak etmeyen *Yüzbaşı Barbara* (1905) veya *Pygmalion* (1912-13) da vardır ve yazarın kıvrak zekâsıyla, esprileriyle yaşamayı sürdürürler. Çehov gibi, Shaw da modernizmin kıyılarında dolaşıyordu. Bertolt Brecht'le ve çok aşağı bir seviyede, Stalinizm'den alınan araçlarla, sanat için sanatı hiç beğenmeyen bir oyun yazarıydı.

YENİ İNSAN

1

Modernistlerin hiçbiri bir ada, tek başına bir bütün değildi. Hepsi de, söylemeye bile gerek yok, kaderin onları attığı dünyanın içinde yaşayıp ona tepki veriyordu, sadece, gerçek radikaller olarak, bu dünyadaki hâkim özellikleri yerip egemen estetik alışkanlıklara

alternatifler sunuyorlardı. Aralarında, mimarlık ve tasarımda da olduğu gibi, tiyatroda da en dikkat çeken temsilciler olan Alman Dışavurumcuları, daha iyi bir dünyanın propagandacıları olarak Weimar Cumhuriyeti'nin başlangıç yıllarının kültürel atmosferine birlik görüntüsü veriyorlardı. 1910'dan 1920'lerin ortalarına kadar devam eden o hareketli, dünyanın sarsıldığı yıllarda, izleyiciler bu dramaturgları benzer kafadaki şairler, besteciler, mimarlar ve ressamlarla bir tutuyordu. Dışavurumcu üslubuyla tanınan büyük heykeltıraş Ernst Barlach, kuşaklar arası ezeli mücadele gibi yüklü konuları işleyen, beğeniyle karşılanmış birkaç oyun yazmıştı. Karamsar hayat görüşünü tavizsiz portreleriyle aktaran Avusturyalı ressam Oskar Kokoschka, cinselliği çekincesizce ele alan kısa oyunu *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1907) ile Dışavurumcu tiyatroyu başlatma şöhretini kuşkulu da olsa edinmişti. Neredeyse bütün bu Dışavurumcular aşırı derece ciddiydi. Ciddi olmanın önemi ağır basıyor, komedilere nadiren dokunuyorlardı.

Eğer Dışavurumcu Alman tiyatrosunun tek bir kurucusu varsa, o da güfte ve oyun yazarı Frank Wedekind idi. 1891'de ergenlik dertleri üzerine ünlü oyunu *Frühlings Erwachen*'i (Bahar Uyanışı) yazmış, sansür ancak on dört yıl sonra sahnelenmesine izin vermişti. Sonra 1898'de haftalık yeni hiciv dergisi *Simplicissimus*'ta İmparator II. Wilhelm'e ithafen yazdığı saygısız şiir nedeniyle kısa bir süre hapis yattı. Düşünce ve Konuşma Özgürlüğünü koruyan yasalar olsa ve bunlara sadakatle uyulsa, dönemin Wedekind'lerinin muhakkak ki çok işine gelirdi.

Sergiledikleri benzersiz özelliklere rağmen, Dışavurumcu oyun yazarları tek bir mesajın ve tek bir tekniğin altını çiziyorlardı. Diğer asi dostları gibi, ideallerinden çırılçıplak soyulmuş ve yalnızca zayıf gerçekçi beklentilere terk edilmiş bir toplumda Yeni İnsan'a duyulan bitmez gereksinimi ve onun gelişini müjdelemekteydiler. Diğer modernistler nasıl inşa ediyor veya kafiye düzüyor yahut tuvaller dolduruyorsa, onlar da olabilecek en yüksek sesle; her modern insanın yazgısı olan iç çekişmeler konusunda itidal telkin eden o eskiden kalma kuralları yerle bir edercesine yüksek sesle konuşma-

ları gerektiğine ikna olmuşlardı. Bazı kültürel çatışmalar kuşkusuz toplumsal çelişkilerden kaynaklanıyordu ama bütün oyunlarında kendilerini kültürdeki bunalımın sesi olarak görmekteydiler. Gerçekten de anlam yüklü Almanca kriz kelimesi *Krise* herkesin ağzına kolayca oturuyordu ve 1918 yıkımının ardından yersiz de değildi. İç siyasetteki şiddet, yabancı hükümetlerin tazminat talepleri, solda Sovyet talimatlarıyla Komünist Parti'nin sebep olduğu bölünme genç Weimar Cumhuriyeti'nin geleceğini belirsizleştirmekteydi. Dolayısıyla yerel kuşkucuların Dışavurumcu teatral taşkınlıklara alaycı bir küçümsemeyle *Schreidrama*, yani çığlık tiyatrosu demesi çok da yersiz değildi.

* * *

Alman Dışavurumcu tiyatro, yazınsal erdemlerinin ötesinde tarihsel öneme sahiptir. Yazınsal seçenekler arasında dolanan açık fikirli müşteriler de dahil yüksek kültür sevdalısı için gaddarlığı, yapmacıklığı ve ilkel, çoğunlukla incelmemiş niteliğiyle esas olarak modern tiyatro arkeologları için çarpıcı bir tarihsel yapıttır. Ne tonu ne tekniği ile hiç de kibar olmayan bu avangard oyun yazarları, genellikle dramatik yüzleşmeleri çatışan kaba dürtülere indirgiyorlardı. Gelgelelim sıklıkla Max Reinhardt gibi cüretkâr, son derece özgün yönetmenlerce sahnelenen yapımların birkaç yıl gibi kısa bir süreliğine beğeniyle karşılanması, eğitimli tiyatroseverlerin savaşın veya ardından vahim barış döneminin kıskacında olduklarına tanıklık eder.

Freud, döneminin Dışavurumcu dramaturgları üstünde pek durmamış gibidir, ama eğer durmuş olsaydı, o yapıtları ödipal karmaşasının varlığı, hatta öldürücülüğü için kuvvetli bir delil olarak kullanabilirdi. On dokuzuncu yüzyılın ortalarına karşılık gelen modernizmin ilk evrelerinden itibaren, kâr amaçlı, kültürsüz burjuvazi, avangardın en sevdiği düşmanıydı; Alman Dışavurumcular arasında da aynı düşman unutulmamıştı: George Grosz'un obez yeni zenginlerinin, o kendini beğenmiş, puro içen, savaşta sakat kalmış gazilere burun kıvıran ve asıldıkları genç kadınları sömüren savaş vurguncularının acımasız karikatürleri akla gelir. Ancak Dışavurumcular

öfkelerini aynı zamanda burjuvazinin özel bir unsuruna, orta sınıf mensubu Babaya da yönlendiriyorlardı. Esnek bir metafor olarak her türlü despot otoriteyi, İmparator II. Wilhelm'i ya da daha yakın ölçekte yazarın kendi babasını temsil ediyordu. Daha eşitlikçi, daha iyi bir dünya için Babaya karşı direnmek, onu yenmek ve yıkmak gerekiyordu.

Dışavurumcu oyun yazarları arasında kötü kişi olarak Baba figürünün çekiciliğinin rakibi yoktu. Barlach'ın *Der Tote Tag* (Ölü Gün) (1912) adlı ilk oyununun ve hemen ardından yazdığı birkaç oyunun da konusu, daha önce söylediğim gibi, baba-oğul ilişkisiydi. Oyun yazarı Walter Hasenclever'in en bilinen eseri *Der Sohn* (Evlat) (1913) aynı ödipal konuyu daha da ayrıntılı bir şekilde ele alır. Baba, ailenin tipik orta sınıf despotudur ve yirmi yaşındaki oğluna evde gerçek bir hapis hayatı yaşatmakla amacı, onun sıkıcı, sıradan, güvenli, tipik burjuva hayatına girmesidir. Ancak oğlu kaçar ve melodramlı bir sahnede genç erkeklerden oluşan izleyicilere –uzun uzun feryat etmeler bu oyunlarda sıkça yer bulur– Babaların günahlarını ortaya serer. Her oğul kendi babasını öldürmeli der. Hâlâ aşırı bir saflık sergileyerek, hayata hazırlanmanın temel unsurunu yerine getirip geceyi bir sokak kadınıyla geçirir. Polis kendisini tutup evine götürdüğünde tabancasını çeker ve babası kalp krizinden ölür: oğullar için kolay bir zafer olmuştur.

Bu türün belki de en uç örneği olan Arnolt Bronnen'in *Vatermord* (Baba Katili) (1920) adlı oyunu, ödipal üçgeni kabaca tamamen açık eder. Bu oyunu Bertolt Brecht, Münih'ten Berlin'e yeni gelmiş genç bir dramaturg olarak yönetmiştir ve anlaşılan, Bronnen'in açık seçikliği onu pek ürkütmemiştir. *Vatermord*'da yaşlı baba ailenin sadist zorbasıdır – Hasenclever'e hiç yabancı gelmeyecektir; anne ensest tabusunu takmaz; oğul Walter ise, onun erotik tekliflerine açıktır. Çıplak haldeki oğluna bakarken, onu baştan çıkarmaya hazırdır ve baba bu samimi sahneyi böler. Çıkan arbedede oğul babasını bıçaklayarak öldürür, anne kanlar içinde ve cinsel olarak uyarılmış halde oğluna kendisine tecavüz etmesi için yalvarır ama reddedilir:

Frau Fessel: *Hadi gel ohh ohhh bana gel.*

Walter: *Bıktım usandım senden / her şeyden bıktım / git kocanı göm, yaşlısın sen / ama ben gencim / seni tanımıyorum / ben özgürüm / ne önümde, ne yanımda, ne üstümde kimse var / baba öldü /*
Gökler sana sıçrıyorum uçarak /
Bastıran, titreyen, inleyen her şey itilerek /
Yukarı doğru kabarıyor ve patlayarak havalanıyor /
Daha da yukarılara / iyice yukarılara / ben /
Ben çiçeklendim

Güçlü, bağımsız, en önemlisi de babasız Walter Yeni İnsan'dır. Bronnen'in Nazilerin kan ve toprak olarak adlandırdıkları akıldışı "saf ırk" kaynaklarına dönme çağrısından etkilenerek davalarına katılmış olmasına kimse şaşmamalı.

* * *

Her ne kadar gevşek bir zevkleri olsa da, bütün oyun yazarlarının yeteneksiz olduğu söylenemez. Ancak birkaçı heyecanlı söylevlerini denetlemeyi veya ölçüsüz idealizmlerini dizginlemeyi öğrenebildi. En yetenekli ve en üretken olanlardan George Kaiser, diğerlerinden hem daha popüler hem de daha heyecanlı oyunlar yazmayı başardı. Dramatik imgelemi yorulmak bilmiyordu. 1878'de doğup 1945'te öldü ama elli dokuz oyun, yedi tek perdelik skeç, iki roman ve epey sayıda şiir ve deneme sığdırdı yazarlık yaşamına. Konularının sonu gelmez; *Tristan ile Isolde* (1913) üstüne bir taşlamadan, samimi bir banka memurunun çalıntı nakitle yaşadığı tehlikeli maceralarının anlatıldığı *Von Morgens bis Mitternachts*'a (Sabahtan Geceyarısına Kadar) (1916) kadar fazlasıyla çeşitlidirler. En iyi bilinen oyunu *Die Bürger von Calais* (Calais Yurttaşları) (1914), Rodin'in insan boyu muhteşem heykelinin etrafında, Froissart'ın kroniklerinde pek çok kez anlatılmış İngiltere ve Fransa arasındaki yüz yıllık savaşta geçen bir olayı ele alır. Ortaçağ'ın sonlarında, Yedi Yeni Adam fedakârlık ve görev aşkıyla kendilerini hemşerileri için kurban etmeye hazırdır. 1918'de Kaiser oyun yazışındaki dürtüyü basitçe şöyle anlatıyordu:

"Şairin görüşü nedir?" diye tumturaklıca sorup cevabı yapıştırıyordu: "Yalnızca tektir: insanlığın yenilenmesi."

Son derece renkli tarzıyla Kaiser tam bir modernistti. Kafka ile birlikte, yazının insanın tek değerli görevi olduğunu söyleyebilirdi ama bu inancını Kafka'nın bile hayal edemeyeceği noktalara taşımaktaydı. En ilerici toplumların en merhametlisi bile Kaiser'in saçmalıklarını cezasız bırakamazdı. Hiç durmadan yazıyor ve geçim parası kazanmak için durmak gibi, masasının başında geçirdiği paha biçilmez saatlere engel olan ve dikkatini dağıtan her şeye kızıyordu. Çalışmak için şık ortamları ve tam sessizliği tercih ediyordu; bunların kendisini "nefret edilen gerçeklerden" ayırdığını söylüyordu. Çizdiği Yeni İnsan portresi için son derece önemli bir nitelik olan fedakârlık kendi alışkanlığı değildi; başkasını feda etmeyi tercih ediyordu, mesela karısı gibi. Olmazsa olmaz saydığı ortamı sağlamak için karısının bütün varlığını tüketmişti. Mükemmel bir villa kiralamak, rahatsız edilmemek için seçtiği yöntemlerden biriydi ve ailenin parasızlığı arttıkça ev sahibinin eşyaları rehin veriliyor veya satılıyordu.

Bu modernist aşırmayı iki kez yaptı. Sonunda hırsızlıkla suçlandığı 1921 yılı başlarında mahkemede kendini mağrurca savundu: "Deli olmadığıma göre bir şekilde haklı olmalıyım. Böyle banalliklerle uğraşamam. Çünkü anlamıyorum. Bir Heinrich von Kleist veya bir Büchner mahkemeye verilebilir mi, haksızlık bu?! Böyle şeyler yapılamaz." Daha da ileri gidip mahkemeye "'Yasa önünde her şey eşittir' cümlesi anlamsızdır," dedi. "Ben herhangi biri değilim... o kadar az sayıda bağımsız yaratıcı insan var ki kimse başarılarından vazgeçemez." Mahkeme etkilenmemişti ve Kaiser'i altı ay hapse mahkûm etti. Dört ay tutuklu kaldığı için iki ayı kalmıştı ki bu da yeni bir oyun yazmasına yetti.

2

İçtenlik, Alman Dışavurumcu oyun yazarlarını tanımlayan bir niteliktir. Ancak içlerinden biri, Carl Sternheim, acımasız kıvrak zekâsıyla onlardan ayrılıyordu. Deneysel birkaç oyun yazdıktan sonra, "*Aus dem bürgerlichen Heldenleben*" yani burjuvazinin kahraman-

lıkları üzerine bir dizi komedi ortaya koydu. Kısmen Dışavurumcu kumpanyanın üslubundan ödünç alınmış benzersiz bir tarzı vardı. Sternheim'ın aklınca bu "*Privatkurage*", yani kişisel cesaret dediğinin göstergesiydi ve bu özelliği tamamen benimsemişti Sternheim. Bir başka Wedekind mirası olan keskince bastırılmış yapay üslubu da mükemmelleştirmişti.

Sternheim'a göre, burjuvanınki kahramanca bir hayattı; çünkü içsel ve dışsal gerçekliklerinin ne denli farklı olduğunun bilincindeydi ve bu bilgiyle hareket etmeye razıydı. Çağdaş dünyanın rüküş ve pelüş içinde (samimiyetsizlik ve ikiyüzlülük için sevdiği bir metafor) boğulduğunu yazıyordu. "Küçük bir memur pelüşlü rüküş bir dünyada utanmamak için pelüş içinde pelüş gibi *görünmenin* yeteceğini bilir. Dünyanın geri kalanı gibi böyle olduğunu anlar. Yeni olan, kendi adına bildiği korkunç sırdır: dış dünyaya psikolojik olarak ve yurttaş olarak kendini yeterince hazırlarsan iç dünyanda gaddar, kaba, egoist bir canavar olabilirsin ve hayatı kendi çıkarına ve yararına sömürebilirsin." Sternheim bu bilgiyi tasvip edip etmediğini izleyicilerinden sakladı.

Yarattığı burjuva kahramanlığı dizisinin açılış tiradı *Die Hose* (Don) idi; bu oyunda önemsiz memur Theobald Maske'nin karısı Luise Maske, kralın huzurundaki bir toplantıda donunu düşürür. Şair Scarron ve kuaför Mandelstam şehvetle kendisini izler ve ikisi de hemen Maske'lerin evinde oda kiralayarak büyüleyici Luise ile yakınlaşmaya çalışırlar. Sternheim karmaşık fikirlerini olağanüstü bir teknikle, yani ünlü *Telegrammstyl*'la ortaya serer; bu üslupta belirtili edat kullanmaz ve böylece Almanca cümlelere daha önce görülmemiş, kesinlikle benzersiz biçimler verir. Bu yolla küçük burjuvaları da dahil tüm tiplemelerini güçlü ve enerjik gösterir ki, bu da modernistlerin neredeyse tamamında var olan burjuvazi düşmanlığına yabancıdır.

Maske'ler bir yılık evlidir ama bu, Luise Maske'nin yeni kiracısı Scarron'u romantik ve pek yakışıklı bulmasına ve Scarron'un da ona tutkuyla karşılık vermesine engel değildir. Ancak Scarron gelgeç gönüllüdür. Bir gece önce tanıştığı sokak kadını, tanıdığı diğer

bütün insanlardan daha üstün görünmüştür gözüne ve Maske'lerin evindeki odasından –ödediği bir yıllık peşin parayı bile geri istemeden– vazgeçip onunla olması gerektiğine karar verir. Böylece ürkek davetsiz misafir savaş meydanından çekilince, Sternheim'ın sinsice geliştirdiği, arzulu Luise üzerinden gerçekleşecek olan görünmez düello alanı, yavan Theobald Maske'ye kalır.

Ancak Sternheim dilsel orijinalliği için ağır bedel ödedi. 1920'lerin ortalarına gelindiğinde Dışavurumcu tiyatro tiyatroseverlerin ilgisini çekmeye devam edemeyecek kadar rahatsız edici gibiydi. Weimar Cumhuriyeti'nin diğer uluslar arasında giderek kabul görmesi, Alman topraklarındaki onur kırıcı işgallerin sona ermesi ve Alman kültürünün şaşırtıcı yeniden dirilişiyle Almanların morali yükselmekteydi. "Muhteşem Yirmiler" kültür tüketicilerini giderek abartılı oyunculuklar, felaket taklitleri ve insanlığın topyekûn yenilenmesi vaatlerine tahammülsüz yapıyordu. Sternheim'ın diksiyonu artık çok sentetik, özel bir diyalekt olarak çok zorlayıcı geliyordu. Modernist ayrılıkların yaşayan eski kuralı da Sternheim'ın telgraf üslubu için geçerliydi: Eğer bir süre denendikten sonra yaygınlaşmazsa yalnızca tarihsel bir ilgi odağına indirgenir.

TAMAMEN MODERN TEK SANAT

1

Bütün Modernist sanatçılar geçmişin ağırlığını üzerlerinde hissediyor, reddetmek için uğraşıyor, öcüleştiriyor, isyankâr amaçlarla parçalıyor ya da en çekici örneklerini klasik mertebesine yükseltiyorlardı. Biri hariç: Sinemacılar. Sinema filmleri modern olarak doğmuştu ve geçmişi olmadığından özellikle mucitlerinin yaratıcılığına açıktı. On dokuzuncu yüzyıl ortalarından sonra, fotoğrafları hareketlendirme fikri dâhileri ve girişimcileri mıknatıs gibi kendine çekmekteydi. 22 Mart 1895'te Auguste ve Louis Lumière kardeşler Parisli seçkin bir seyirciye *La Sortie de l'usine Lumière* adlı filmlerini gösterirken devlerin omuzlarında yükselen devler gibiydiler.

Lumière'ler o yılın sonunda, 28 Aralık'ta ikinci bir seçkin gösteriyi Paris'te, Boulevard des Capucines üzerindeki Grand Café'de

yaptılar ve o gün için var olan bütün kısa filmleri gösterdiler. Muhteşem bir gösteriydi; menünün çeşitliliği, Lumière'lerin makinesi *Cinématographe*'ın neredeyse sınırsız olanaklarını işaret ediyordu. Bu ayrıcalık için birer frank ödeyen izleyiciler, güldüren, duygulandıran, endişelendiren ve erotik heyecanların vaadini taşıyan bu baş döndürücü yeni eğlenceyi hayranlıkla karşılamıştı. Bir anlamda filmler hiçbir zaman başka bir şey olmamıştır; kalanı ayrıntıdır.[61]

* * *

Elbette modern mucize sinema için elzem olan kameralar ve ışığa duyarlı nesnelerle deneyler yapmaya hâkim olan güdü, yeni icat edilmiş ve hızla büyüyüp gelişen fotoğrafçılıktı. 1839'dan itibaren Louis-Jaques-Mandé Daguerre ve diğerleri net, çoğunlukla da pek güzel imgeler üretmeyi başarmışlardı; coşkulu amatörler ve Thomas Alva Edison gibi metodik dâhi mucitler bir adım daha ileri atmak için, hem de statik resimlerin ötesinde dev bir adım atmak için yarışıyordu. 1850'ye gelindiğinde Maxime du Camp dostu Gustave Flaubert ile seyahat ederken, Mısır ve Yakındoğu'da muazzam tarihî yerlerin unutulmaz fotoğraflarını çekti. Ardından gelen on yılda Mathew B. Brady ve yardımcı fotoğrafçıları acımasızca Amerikan İç Savaşı dehşetinin belgeselini yaptılar. 1860'ların sonunda Julia Margaret Cameron'ın, tanıdığı önde gelen İngilizlerin portrelerini çekerken dua eder gibi yoğunlaşıp tutkuyla içselleşmesi, onu kalben modernist yapıyordu. Rıza gösteren dostları arasında Thomas Carlyle, Charles Darwin ile Alfred Lord Tennyson da vardı. "Bütün ruhum [bu büyük adamlara karşı] dış görünüm yanında iç görünümlerinin de büyüklüğünü sadakatle kaydetme görevini yerine getiriyor," diye

61 Filmlerin modernist spektrum içinde gösterilmesine malum itirazlar vardır: popüler kültürün bir parçası oldular hep; kolektif girişimler büyük oranda gişe getirisi veya stüdyo yöneticilerinin neyin kazançlı olacağı öngörüsüne dayanır. Aynı zamanda, ki bu benim gerekçem, filmler neredeyse en başından itibaren sıklıkla yaratıcı ruhların arasındaki çatışmalardı: senaristler, yönetmenler, sinematograflar, hatta aktörler ile onların ekonomik efendileri, zira bu kişiler sanat yapıtlarının ya da şöyle böyle eserlerin yapımcılarıydılar.

yazıyordu özyaşamöyküsel bir yazısında. Fotoğrafın yapısı gereği yüzeyselle sınırlandığı görüşü kısa süre sonra değişecekti. Ve hareketli filmler daha ileri gidecek ya da derine inecekti – üstelik, kimi sinema yapımcılarının umduğu gibi, eylem içindeki insan doğasının kuytularına geçit verecek psikanalizin desteği bile olmadan.

Sinema ve psikanaliz arasındaki vaatkâr işbirliği hep umutlu spekülasyonlara sebep olmuştu. İkisinin de aynı yaşta olmasındaki kronolojik tesadüfün iyimserlik doğurması şaşırtıcı değil: Lumière kardeşlerin buluşu 1895'te, yani Freud'un düşündürücü yepyeni buluşlarına topluca "*Psikanaliz*" adını vermesinden bir yıl önce gerçekleşmiştir. Gerçeküstücüler haricinde hiçbir modernist kanat, Freud'un biliminden yararlanmak ve dahası ona yarar sağlamak konusunda sinemacılar kadar hevesli değildi. Yıllarca, hatta son zamanlarda, geleceğin partizanları daha da yoğun olarak, her ikisinin de alışılmadık –yani modernist– biçimde insan doğasını ve gizlerini incelemede birbirine öğreteceği çok şey olduğunu savunmuştur.

Özellikle sinema endüstrisi erkek ve kadınların kendileriyle ve dünyayla olan çatışmalarını keşfetmede bu özgün araçları kullanmayı öğrendikten sonra, malzeme olarak iki disiplinin de kesinlikle pek çok ortak noktası vardır. Gelgelelim sinema filmlerinin ve psikanalizin birlikteliği iyi niyetli ama pek verimli olmayan bir yıldırım nikâhından başka bir şey hiç olmadı. İlişkileri hep tek yanlıydı. Yıllar içinde nadiren, psikanalistler filmleri, satırlarını okuyan aktörler kadar bilincinde olmayan yönetmenlerinin veya senaristlerinin saklı dürtülerini veya endişelerini açığa çıkarmak için yorumlamıştır. Fakat ters yönde, psikanalizin merkezî soyutlamalarını başarıyla temsil eden bir film yapmanın daha sorunlu olduğu görülmüştür.

Freud'un kendisi 1925'te, açıklayıcı bir şekilde, otantik psikanaliz filmi için ciddi çekinceleri olduğunu ifade ederken, yandaşları arasında en çok güvendiği iki analist Karl Abraham ve Hans Sachs projeyi kuvvetle destekliyorlardı. Her ne kadar çığır açıcı, her ne kadar modernizm tarihi açısından önemli olsa da, Freud, yalnızca kendi profesyonel teori ve tekniklerinde başkaldıran, yarı zamanlı bir devrimciydi. Yetmişine yaklaşmıştı ve hâlâ telefon veya uçak gibi

yeni oyuncaklara karşı eski usul bir tutuculuğu vardı. "Kişisel olarak şu filmle hiç ilgilenmiyorum," diyordu ısrarla. Yirminci yüzyılın ruhunun kurucusu ve gönülsüz bir modernist olarak sinema filmlerini gereksiz buluşlar listesine yazmıştı.

2

Başlangıcından beri sayılamayacak kadar çok film çekilmiş olmasına rağmen, birbirini izleyen teknik buluşlarla filmler seyirciye keyif vermeye, şaşırtmaya devam etmektedir: yakın çekimler, montajlar, animasyonlar, bölünmüş ekran, ses, renk, derin odak, özel efektler. En azından Paris'teki gösterişli çıkışlarını takip eden senelerden bu yana, modernist deneyselliği kavramamış olan kitlelerin neredeyse en büyük eğlencesi olmuştur. Sözde "üst sınıflar" ilk sinema salonlarına istemeye istemeye gittiler ve tipik olarak burun kıvırdılar. Modernist itici gücü tutuşturmak için gerekli olan burjuvazi tutkusu, filmlere karşı yavaş yavaş gelişti.[62]

Sinemaya giden kitlelerin küçümsenmesi gittikçe azaldı. Birkaç girişimci sinemacı, yalnızca hareket halindeki trenleri veya düşüp kalkmalı şapşallıkları göstermek yerine, Kraliçe Elizabeth'in aşkları üzerine tarihî bir uyarlama veya varoşların güncel perişanlığını göstermek gibi denemeler yaptılar. Gözüpek deneyimci Fransız sihirbaz Georges Méliès, 1900'de Lumière kardeşlerinkilerden çok daha uzun ve çok daha yaratıcı olan çok sayıda kısa dışavurumcu film yapmıştı. Charlie Chaplin ve Mary Pickford gibi efsanevi oyuncular etrafında seyircilerin taşkın fantezileri şekillenebiliyor ve onları yalnızca eğlendirenler olmaktan daha yükseğe taşıyordu.

Modern eğlence kültüründe filmlerin evcilleşmesi hızla gerçekleşti. 1909'da *New York Times* ilk kez bir filmin eleştirisini yaptı:

62 Hareketli-resimevlerinde [*moviehouse* – ç.n.] görülme konusunda burjuvazinin züppece isteksizliği, daha rafine ve şık bir kolektif isim kullanmayı getirdi ve "sinema" ve "film" sözcükleri nedense tuttu. Konu hakkında çalışmalar yapan ama akan / hareket halindeki görüntüler [moving pictures] demek istemeyen üniversiteler başka tabirlerde karar kıldılar. Ben herhangi bir değer yargısı empoze etmeden hepsini kullandım.

Amerika'nın öncülerinin öncüsü D. W. Griffith'in, ilk işvereni Biograph için yaptığı sayısız filmden biri olan *Pippa Passes* bir Browning uyarlamasıydı. Yedi yıl sonra, Harvard psikoloğu Hugo Münsterberg bilimsel bir monograf yayımlamaktan yüksünmedi: *The Photoplay: A Psychological Study* [Hareketli-fotoğraf: Bir Psikolojik Çalışma]. Fakat böylesi ciddi sorgulamalar oldukça seyrekti, en azından 1928'de sesin gelmesiyle film sanayisinde bir altüst oluş tehdidi yaşanmasına kadar bu böyleydi. Herkesi etkileyen bu büyüleyici yenilik, aslında yalnızca kamera önünde konuşmayı beceremeyen aktörler için bir felaket oldu. Gerçekte, çoğu yalnızca teoride kalan ve zaman zaman son derece gösterişçi olan edebiyatın filmi istilası, ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında, 1950'lerde denetimden çıkarak yayıldı. Ve ancak o zaman filmler ile modernizm arasındaki olası ilişki üzerinde ciddi olarak durulabildi.

Auteur teorisi ilk 1954'te Fransız yönetmen François Truffaut tarafından (daha önceden de ima edilmiş olsa da) kullanıldı ve Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris tarafından uluslararası *cinéastes* (sinema tutkunları) arasında heyecanlı bir mesele haline getirildi. Savaş sonrası yılların en çok tartışılan entelektüel ürünü buydu. Ateşli bir şekilde tartışılan, film yapımında "eser sahibi" ya da yönetmenin özgün rolünün tanınması savının ana çekişme konusu, basitçe hem yetkisinin sağduyulu kabulü demek hem de romantik ve modernist, özgür bırakılmış yalnız yaratıcı ruh idealine dönmekti. *Auteur* teorisini küçük görenlerin hemen işaret ettiği gibi, herhangi bir film ortak bir girişimdir. Stüdyolarının ham hayallerini kârlı gerçekliklere dönüştürmek için çalışan yönetmenler, aktörler, senaristler, kameramanlar, besteciler, kostüm tasarımcıları veya dekorcular ve daha az olsa da kuaförler, makyözler ve bir de cerbeze reklamcılar her yapım ekibinin ayrılmaz üyeleridir. Aynı zamanda teorinin savunucularının başını çeken Fransız *cinéastes*, estetik olarak kabul edilebilir bir filmin esas yaratıcısının hünerini göstermesi ve yıldızı ne denli meşhur olursa olsun bu yaratıcının yönetmen olması gerektiğinde ısrar ediyordu.

Zanaatkârca uygulamalar böylesi teorik düşüncelerin çok öncesinde vardı. Eleştirmenlerin *auteur*'ü pohpohlamaya başlamasından yaklaşık otuz yıl önce, her ülkede, uygun fiyatlı eğlence talebini ve nadiren de olsa son savaşın dehşetiyle yüzleşen ciddi ve estetik olarak doyurucu girişimleri karşılayabilmek için büyük yerel örgütler geliştirilmişti.[63] Böylece stüdyolar her yerde çok sayıda sessiz film ortaya çıkardı ve bunlar ya izleyicilere unutkanlık aşılamak için ya da, daha nadiren de olsa, uzunluğunu ve beklenmedik çokluktaki zayiatlarını kimsenin öngöremediği dört yıl süren o korkunç yangını hatırlaması için tasarlanmıştı. 1920'lerin başlarında Almanya, hep tehlikede olan Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında, ateşli tartışmalara neden olan Dışavurumcu *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) gibi başyapıtlara yer veren, önce kamuya ait olup sonra özelleşen dağıtım şirketi UFA'nın doğuşunu gördü. Kendi açılarından Fransız sinema yapımcıları bağımsızlıklarını ve oyunculuklarını sergileyecek olanakları koruyorlardı. Ancak filmleri tedarik eden ve talebi şekillendiren tekelci şirketlerin dikey örgütlenmesinde ana gelişmeler elbette Hollywood'dan geldi ve tekrar tekrar yeniden örgütlenmelerin sonunda, yıldızlarını sözleşmeyle koruyan ve besleyen beş büyük ve pek çok küçük stüdyo ortaya çıktı.

Ne gariptir ki bizzat film yapımının karmaşıklığı *auteur* teorisinin çekiciliğini arttıran nedenlerden biriydi: Kolektif bir işin tek üyesini baştacı etme veya suçlamaya olanak vererek eleştirmenin işini kolaylaştırıyordu. Aslında bu teorinin yayılması, filmlerin belli bir olgunluğa gelmesinin ve entelektüeller arasında tartışma konusu olabilmesinin bir semptomuydu. Yıllar geçtikçe filmler çok çeşitli yorumlamalara ve rakip ideolojilere maruz kaldılar. Film teorisyenlerinin önderleri, modern politik düşünceden ödünç alarak 1930'lar ve sonrasında yaygın bir şekilde moda olan Marksizmin hâkimiyetini benimsemişti; bütün o kendinden hoşnut parıltının altındaki içsel boşluğu "ifşa etmek" zevkliydi. Marksistler filmi kapitalist kültür

63 Yönetmene tapınma, ilk önceleri adının bile geçmediği bu endüstri için muhteşem bir dönüştü.

endüstrisinin güçlü bir parçası olarak görüyordu. Üstyapıda belirgin bir unsurdu, mühim politik çıkarımlarla doğru ellerde iyiliğin, ancak şimdi olduğu gibi, gericiliğin bir aracı da olabilirdi. Uluslararası üne sahip Rus film yönetmeni ve teorisyeni Sergei Eisenstein keyifle Lenin'den alıntı yapmıyor muydu 1920'lerin sonlarında: "Sinema sanatlar içinde en önemli olanıdır"?

3

Solcu yazarların devrimci ilkeleri derin film okumalarına uyarlamasındaki rahatlıkla karşılaştırıldığında, post-yapısalcılık, feminizm dalgaları ve daha sonraları postmodernizm gibi diğer teoriler, filmlerdeki örtük kültürel tanıklığı aydınlığa kavuşturma yönünde, her zaman başarılı olmasa da, cesur çabalarında ekseriyetle diğer eleştirmenlere hitap eden daha ezoterik eleştirmenler getirdi. Artık sinemanın sanat olup olmadığı sorusu hep olumlu olarak yanıtlanmaktaydı. Gururla verilen yanıt, onun yirminci yüzyılın bilhassa modern sanatı olduğuydu. D. W. Griffith, yıllarca dünyanın en tanınmış film yapımcısı olarak, Birinci Dünya Savaşı gibi erken bir tarihten itibaren "sanat" terimini kendinden emin olarak kullanıyordu. Ve 1919'da öncü Fransız film eleştirmeni, editör ve yönetmen Louis Delluc, sinemanın büyük iddialarını ve büyük istikbalini makine çağının bir semeresi olarak görüyordu: "Biz şimdiden ayakları üstünde duran ve büyük başarılara gebe, olağanüstü bir sanatın doğuşuna yardım ediyoruz. Makine ve insan idealinin doğurduğu tek modern sanat." Başka film eleştirmenleri adına konuşuyordu ve sinemaya giden halkın beğenisini şekillendirmede ve sinemanın ne dramatize edilmiş bir oyun ne de uyarlanmış bir roman ya da hareketlendirilmiş bir dizi fotoğraf olduğunda hemfikir yeni bir gazetecilik uzmanlığının tohumları atılmış oldu. Sinema sinemaydı ve kendi belirli koşullarıyla, kendi söz dağarcığı ve kendi estetiğiyle değerlendirilmeliydi. Modern sanatın olduğu yerde modernist sanat da bir kenarda hazır beklemedeydi.

Ancak, "Modernist sinema nedir?" sorusunun yanıtı kolay değildir. Eleştirmenler ve zeki, uyanık seyirciler arasında (az ihtimalle de



D. W. Griffith, *The Birth of a Nation* [Bir Ulusun Doğuşu] (1915). Ku Klux Klan, tehlikede olan beyaz kadınları kurtarmak için gidiyor. (Griffith, Güney'in tarihini bu şekilde okuyordu.)

olsa) tek bir yapımın sıradışı nitelikleri üzerine bir uzlaşmaya varılsa bile, bu tarihsel bir anlam ifade etmez. Yapılmış en etkili eserlerden biri olan Griffith'in epik filmi *Bir Ulusun Doğuşu* (1915), sert bir biçimde seyircisine "tarz mı içerik mi" eski tartışmasını dayatır. Yabani siyahileri ve Ku Klux Klan soylu üyeleriyle, Yankilerin işgalci fırsatçılarının ırzına geçtiği masum kültürlü Güneyli eyaletleriyle, İç Savaş ve Yeniden Yapılanmanın bu ırkçı yorumu, filmi ustalığı kadar kusurlarıyla da göze çarpan tamamen kusurlu bir başyapıt haline getirir. Ancak izleyicilerinin radikal olarak teknik ile içeriği birbirinden ayırmasından sonra modernist tarihte iddia ettikleri yere gelebilmiştir.

1875'te La Grange Kentucky eyaletinde doğan Griffith, İç Savaş'ın Güneyli versiyonuna şiddetli bir duygusal bağlılık duymaktan

asla vazgeçmedi; babası Konfederasyon ordusunda subay olarak hizmet etmişti ve en önemli filmi onun idealize edilmiş, bugünse şoke eden İsyancı dostlarına bir saygı gösterisiydi. Yirmiden fazla Klan mensubunun atları üzerinde tüm donanımlarıyla, kuşatılmış masum Güneyli kadınları kurtarmaya gelişleri filmin en heyecanlı ve rahatsız edici sahnelerinden biridir. *Bir Ulusun Doğuşu*'nun bağnazlıkla zehirlenmiş olması, "modernizm" teriminin otomatik olarak bir övgü olmadığının iyi bir hatırlatmasıdır. Griffith'in en ünlü yapımının sert bir şekilde yargılanması siyaseten doğru bir gelecekten çağdışı bir tepki demek de değildir. Çağdaşlarının da çoğu, en az o kadar kırıcı yargılarda bulunmuştur. Gene de bütün bunlara rağmen film pek çok ülkede beklenmedik şekilde kitleleri cezbetti; doğruya yakın bir tahminle dünya çapında seyircisi 150 milyondu ve yıllarca film yapımcıları, Sovyetler Birliği dahil, her yerde, hatta Griffith'in mesajını berbat bulanlar bile, borçluluklarını itiraf ettiler.[64] Teknik ustalığı her şeyi silip süpürmüştür.

Griffith'in sanatsal görüşü o zaman için tamamen saygın olmuş olsa da öylesine kasvetlidir ki –*Bir Ulusun Doğuşu* esas olarak onun coşkulu Amerikan tarihi okuması üzerinedir–, akıllı tiplemelerin gelişmesine bir nebze olsun izin vermez. Griffith kendisine uyduğunda sadakat için çaba gösterir: Lincoln'ün suikastı gibi belli bir parça profesyonel tarihçilerce kabul edilebilir. Öte yandan saplantıları alevlendiği zaman, Kurtuluş'tan sonra siyahların hâkim olduğu Güney Carolina yasama meclisini pis bir maskaralık olarak taşlama ihtiyacı duyması gibi, politik gündemini ele geçirmelerine izin verir. Eğer Griffith henüz başlamış olan NAACP'nin (Siyahların Gelişimi için Ulusal Dernek) acil protestoları karşısında kimi pasajları kesmeyi kabul etmemiş olsaydı, ırkçı filmi olduğundan daha da kışkırtıcı olacaktı. Hep alıntılanan Amerikalı ekonomist ve sosyolog Thorstein Veblen, Griffith'in en meşhur filmini çıktığı yıl sakince

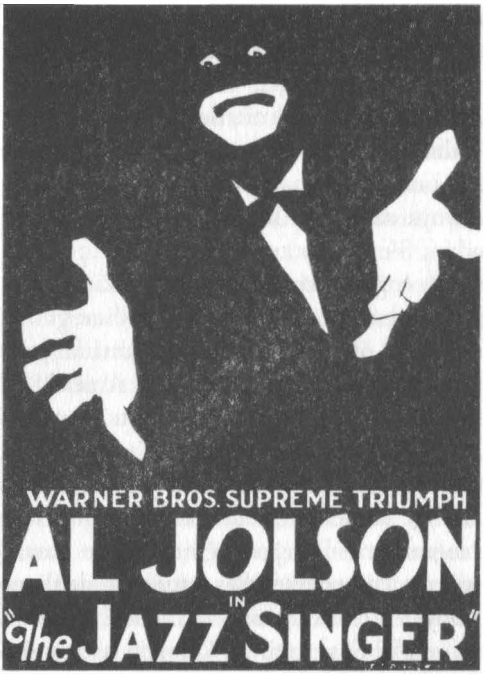
64 *Bir Ulusun Doğuşu*'nun etkisi yalnızca film yapımcılarıyla sınırlı değildi. Tarihçiler Griffith'in İç Savaşın ırkçı yorumu ve Ku Klux Klan'ı santimantal yüceltişinin bazı eyaletlerde Klan'ın faaliyetlerini teşvik ettiğini belgelemiştir.

yargılarken, eleştirel ayrımcılık uygulamak gerektiğinden bahseder. "Bu denli veciz yanlış bilgilendirme daha önce hiç görmedim."

Gene de *Bir Ulusun Doğuşu*, Griffith'in çektiği tek makaralık yüzlercesi dahil diğer bütün filmlerden çok daha iddialı, çok daha girift ve çok daha pahalı bir gösteriydi. Başlarken tahmin edilenin üç misline, 110 bin dolara mal olmuştu ama dünya çapında beğenilmesiyle stüdyoya milyonlar kazandırmıştı. Endüstri henüz yirmi yıllık olduğundan, filmi yaparken yalnızca birkaç yerleşik donanıma sahipti ve bunların çoğu da kendi icadı veya rakiplerinin uğraşlarının cesurca geliştirilmiş haliydi. Çoğunlukla kendine güvenine bel bağlamak zorundaydı ve öyle de yaptı. Uygulamada komplikasyonlar çıktıkça çözüyordu. Tek kelimeyle Griffith Amerikalı bir pragmatistti: İşe yarayan ne varsa beğeniyordu ve sette en cüretkâr deneyleri yapmaya hazırdı, özellikle de kamerayla.

Böylece Griffith, sayısız takipçisine kitlelerin eylem halinde zekice kurgulandığı sahnelerin, kamera açılarının, isabetli kurguyla öykünün akıcılığının nasıl sağlandığını, ne işe yaradığını, büyük özenle inşa edilmiş (neredeyse iflas ettirecek denli pahalı) setleri gösteriyordu. Böylece ciddi sinema tarihçileri, bölünmüş ekran ve flash-back'leri [geri-dönüş] getiren, kamerayla daha önce yapılmamış oyunlara cesaret eden emsalsiz bir mucit olarak Griffith'e hak ettiği değeri verdiler. *Bir Ulusun Doğuşu,* hayranları için –sinema yapımında gerçekten isim yapmış herkes için– parlak ışıklı bir vaat, işe yarar buluşları gösteren makara ardına makaradır. Griffith'in en baş döndürücü filmi, içeriği tek kelimeyle gericiyse de, teknik esnekliği ve tamamen özgün oluşuyla onu olağandışı bir modernist, film yapımını sonsuza kadar değiştirerek benzersiz bir sanatsal eğlenceye çeviren parlak bir teknisyen yapar.

Griffith'in sonraki filmleri mucit olarak ününü korumasına yaradı. Unutulmaz *Intolerance* [Hoşgörüsüzlük] (1916) son derece kişiseldir. *Bir Ulusun Doğuşu*'nun sert bir şekilde bağnazlıkla eleştirilmesinden etkilenerek yaralanan inanışını çevirip ırkçı önyargının faili değil kurbanı olduğuna ikna oldu. Birbiriyle ilişkili dört tarihsel hoşgörüsüzlük sahnesi –Perslerin Babil'i fethi, İsa'nın çarmıha geri-



Al Jolson, *The Jazz Singer* (1927) afişi. Vasat olsa da sesli filmler için ilk önemli çabadır.

lişi, Fransız Hugenot'ların 1572'de St Bartholomew Günü Katliamı ve çağdaş Amerika'da bir grev sırasında on dokuz işçinin Pinkerton korumalarınca öldürülmesi– ile *Hoşgörüsüzlük*, endüstrinin tarihinde bir film yapımcısının en pahalı kendini aklamasıdır. Geniş mükellef setler, baş döndürücü sayıda aktör ve figüranlar, eylem halinde görülmemiş kalabalıkların çekimleri, teknik bir dâhi olarak ününü daha da pekiştirdi. Ne yazık ki sinemaya giden halk filmi çok karmaşık, çok ciddi buldu, yani beğenmedi. Griffith hayat boyu ödeyeceği borçlara battı. Ama yapıtının etkileri kendi zamanında yalnızca takdir görmenin çok ötesine geçti. Sergei Eisenstein 1944'te "Griffith

Sovyet film yapımcıları için ne ifade eder?" diye retorik bir soru soruyor ve "Aydınlanma" diye yanıtlıyordu.

* * *

Modernist katalogda bir filmin yer edinebilmesi için yenilikçilik bile yeterli değildir. Ne de olsa o acıklı, ilk "sesli" *The Jazz Singer* (1927) vardır; Al Jolson'un kara suratlı zenci kılığında "Climb upon my knee, Sonny Boy" diye şarkı söylediği. Jolson'un bu filmde söylediği birkaç cümle aşırı duygusal baladlarının etkisini katbekat aşar. O güne kadar aralarda bölük pörçük açıklamaların yazılmasına alışkın seyirci şaşkınlık içindedir. Warner Bros.'un bu yeniliği "en büyük zafer" olarak duyurmasına şaşmamak gerek. Ancak *The Jazz Singer* modernizmin ilk kriteri olan sapkınlığın cazibesini yeterince yerine getirse de, ikinci temel niteliği olan içsel dünyanın özenle araştırılmasına hiç uymuyordu. Yeni ama sığdı. Modernist klana üyelik için daha fazlası gerekliydi.

4

Yönetmenler çoğunlukla mucitlerin yolundan gitmiyor ya da gidemiyordu. Diğer sanatlardan ziyade sinema yapımcılığı çok görünür, ciddi sermaye gerektiren, kaygı verici ve kavgalı bir işti. Sinemaya gidenlerin sayısı çoktu ve giderek daha da çoğaldı. 1910'da ABD'deki seyirci sayısı haftada 26 milyonu bulmuştu. Kabul etmek gerek ki bütün sanatlarda az sayılamayacak ticari kaygı vardır: ressamların satıcıları, romancıların yayıncıları, bestecilerin emprezaryoları, şairlerin dergilerini finanse eden melekleri vardı. Ancak film yapımcıları bazen ne denli uygar olursa olsun, zalim gerçekler, kültürel aracılar olarak onları, acımasız bir rekabetçi dünyada sürekli zor kararlar almaya zorlayarak, en azından bütçenin dengesini sağlamaya ve kârların zarardan daha fazla olmasına gayret etmeye zorluyordu. Film sanayisinde en korkulan deyim "bütçeyi aşmak" idi.

Bir filmi tamamlamak için gereken uzman teknisyen sayısının çokluğu, filmi üretmek için gereken teçhizat ve filmin dağıtımı, diğer sanatları pazara getirmek için gereken ekonomik mekaniz-



Fred Astaire ve Ginger Rogers, *Top Hat* (1935). Tipik bir hit (birkaçından biri); ekonomik bunalım döneminde eşsiz kaçış sağlayan iki yetenekli ve sevimli sanatçı.

maya göre devasadır. Eli sıkı bankacıların veya uşaklarının, endişeli prodüksiyon şeflerinin film stüdyoları üzerindeki gücü de –aşılan maliyetleri sorgulamak, algılanan ahlak düşkünlüğüne itiraz, pahalı çekimleri veto etmek, oyuncu seçimlerine karışmak ve filmin sonunu iyileştirmek gibi– nihai ürünü zedeliyor, kuvvetli bir senaryoyu sıklıkla adileştiriyordu. Tıpkı bir kervanda herkesin hızını en yavaş olanın belirlemesi gibi, bir filmin üretiminde, kimseyi rahatsız etmeyecek ama aynı zamanda da en az sayıda seyirciyi sıkacak sonuçlar üretmek için sonu gelmez bir mücadele verilerek uzlaşma üstüne uz-

laşma yapılır. Dolayısıyla film sanayisinde cesur modernist deneyler için alan kesinlikle sınırlıdır. Gene de bir prodüksiyon ekibinin kaçınılmaz bir şekilde kolektif oluşu ve çoğunlukla parasal gücün sahibi yönetimin baskıcılığı göz önüne alındığında şaşırtıcı olan, görülmeye değer ne kadar az değil, ne kadar çok film olduğudur.

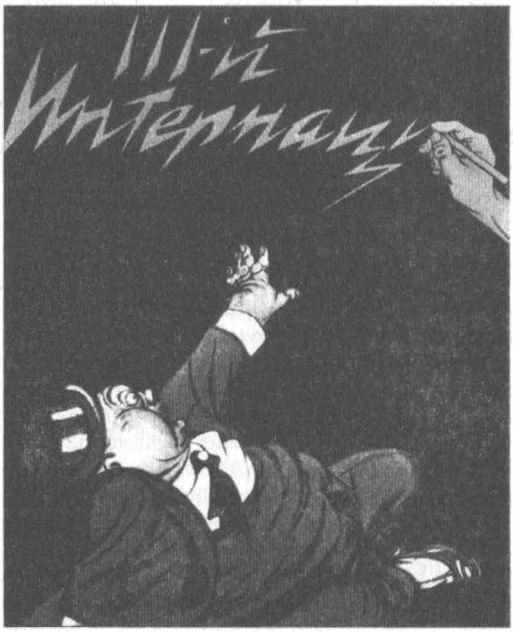
* * *

Modernist film yapımının zirvesinde, Griffith ile aynı kademede en az üç yenilikçi vardır: Sergei Eisenstein, Charlie Chaplin, Orson Welles. Hiç şüphe yok ki her film tarihçisinin, *auteur* teorisi partizanı olsun olmasın, favori yönetmenleri vardı; Ernst Lubitsch, Jean Renoir, John Ford, Alfred Hitchcock, Luis Bunuel, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman.[65] Ama Griffith'in en seçkin mirasçıları olarak önerdiğim üçü, kendi deneylerinde çığır açan, sonuçları neredeyse benzersiz olanlardı.

Eisenstein, Griffith'in kabul edilen halefi, film çekiminin önde gelen yaratıcı ruhu olarak, arkaplan, karakter ve edebi zevkleri açısından seleflerinden daha güçlü bir konumdaydı. Ancak belli nitelikleri paylaşıyorlardı: Vesveseli özgünlük ve bir ideolojiye bağlılık.

65 Muhtemelen daha etkili olsa da, hızla olgunlaşan İtalyan film endüstrisi boğucu Faşist "telkinler"den kurtulmuştu. 1942 gibi erken bir tarihte, müdafaa ettiği yeni gerçekçiliğin lider teorisyeni Marksist senarist Cesare Zavattini, tanıdık bir modernist düsturu benimseyerek yönetmenler için, "çağdaş gerçekliği koşulsuz kabul etmelidir. *Bugün, bugün, bugün*," der. Film yapımcıları hikâye ve aktör olmadan çalışmalıydı; her iki faktör de tüm sinema seyircilerinin günlük tecrübelerine şiddet uyguluyordu. Bu yeni gerçekçilik genellikle yaralayıcı bir açıklıkla küçük bir grup olağanüstü yönetmen arasında bir mantra oldu. Roberto Rossellini (*Roma, Città aperta*, 1945) ve Vittorio De Sica (*Ladri di biciclette*, 1948) ile başladı, sonra Federico Fellini (*La Strada*, 1954) ve Michelangelo Antonioni (*L 'Avventura*, 1960) onları takip etti. Hepsi Marksist değildi, kendi zanaatlarında tarihî birer figürdüler. Hepsi nefis kamera çalışmaları, üstün oyunculukla ve narin, genellikle acıklı temaları gerçekçi bir şekilde ele almakla dikkat çekti. Bağımsız fikirli İtalyan yönetmenlerin, *auteur* teorisi taraftarlarına güçlü mühimmat sağlayarak kendi faaliyetlerini yaptıkları yıllardı.

1898 yılında, müreffeh ve kibar bir orta sınıf –babası mimardı– Rus ailesinde doğan Eisenstein, Sovyet rejiminin kuvvetli ve alışılmadık bir açıklıkta olduğu ilk günlerinde sanatsal olgunluğa erişti; tiyatro, resim ve psikolojide avangard fikirleri sünger gibi emiyordu. Sadece modernist fikirleri de değil; Dickens'ın yanı sıra Tolstoy'dan, Baudelaire'in yanı sıra Goethe'den, Dante ya da Joyce'un yanı sıra Marx'tan dem vurabiliyordu. 1923 yılında sinemaya döndüğü zaman, tüm entelektüel yatırımlarından, özellikle sosyal etkileri olan zihinsel bilimden faydalandı. Aynı anda estetik ve manipülatif açıdan, seyircilerin tepkilerine dikkat etmeyi asla ihmal etmedi. İzleyicilerin tepkilerini yakından hesaplamak onun sinemasal kararlarında büyük bir rol oynadı.



Kapitalist domuzun kıvrandığı Sovyet posteri. Rusça başlığın anlamı "Üçüncü Enternasyonal."

Yönetmenliğini yaptığı, hemen hemen tümü 1920'lerde çekilen yarım düzine film arasında *Potemkin Zırhlısı* (1925), Eisenstein'ın en önemli girişimiydi. Bolşevik propagandacıların 1917 yılında kendi başarıları için bir prova olarak gördükleri başarısız 1905 Rus Devrimi'nin yirminci yıldönümü kutlamalarında, Odessa Limanı'nda konumlanan Potemkin Zırhlısı'ndaki denizcilerin muzaffer isyanını anlatır; sadece birkaç metre uzaklıkta ise hükümet birlikleri sivilleri korkunç bir şekilde katletmektedir. Her film karesi dikkatlice prova edildikten sonra kısa bir süre içinde çekilen film, Eisenstein'ın hayalgücü ve dehasına bir hürmet olarak ayakta durmaktadır. Kararlı bir ideolog olarak, sonunda yönetmenlik stratejilerini Marksist teorinin –ya da Sovyet ortamında söylemeyi öğrendikleri üzere, Marksist-Leninizmin– düpedüz doğal sonucu olarak takdim ediyordu. Montaj, Eisenstein'ın mükemmelleştirdiği bir teknikti (Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde ilginç bir örnek bulur), sanki birbirleriyle ilgili yorumlarda bulunan kontrastlı çekimleri kullanarak izleyiciler üzerindeki etkiyi yoğunlaştırıyordu, buna "diyalektik montaj" diyordu. Sanki senaryoyu Marx ve Lenin'in onun için yazdığını söylemek istiyordu.

Potemkin'in unutulmaz sahnesi, Odessa merdivenleri sekansı, Çarlık askerlerinin sıradan vatandaşları gelişigüzel öldürdüğünü gösterir.[66] Birkaç sahne çekmek için grubuyla Odessa'ya yaptığı ziyaretinde Eisenstein, limana inen mermer merdivenlerden uçuş sahnesine sabitlenmişti: bir annenin bebek arabasını aşağıya doğru itmesi ve hayatlarını bağışlaması için askere yalvaran yaşlı kadının acımasızca taranması. Dersine iyi çalışan Eisenstein, bu tür barbarlıkların seyirciler arasında uyandıracağı kızgınlığın tamamen farkındaydı ve dramatik olanaklarını sonuna kadar kullandı. *Potem-*

66 David A. Cook'un söylediği gibi, "Montajın sistematik, dikkatlice hazırlanmış bir plana göre yapılmadığına dair yaygın mitin tersine, *Potemkin* çekimleri on hafta sürdü, iki haftada kurgulandı. Eisenstein'ın kendisi daha sonraki teorik yazılarında, karmaşık yapılı analizlerinde bu görüşü haklı çıkarmıştı. Ama gerçekte *Bir Ulusun Doğuşu* ve *Yurttaş Kane* gibi, *Potemkin* de dikkatli planlamadan daha çok, yaratıcı enerjinin açığa çıkmasıydı."

kin'de hiçbir şey öfkeyi ateşlemek için bu anlamsız katliam kadar hesap edilmedi, komutanlarının öğle yemeği için denizcilerine layık gördüğü çürümüş, kurtlanmış etin yakın çekiminden bile daha etkileyiciydi. Kurbanların kurşunlanarak öldürüldüğü ya da yuvarlandığı panoramik çekimler ile ritimle yaklaşan askerlerin botlarına, mahvolmuş yaralı yüzlere yapılan yakın çekimleri birbiri ardına eklemişti. Gerçekten de unutulmaz sahnelerdi ve tüm *Potemkin* gibi politik bir noktayı işaret ediyordu: kötü deniz subayları denizcilerin yiyeceklerinin gayet lezzetli olduğunu söylüyor; kötü Çarlık askerleri ölüm makineleri gibi pek çok masum sivili katlediyordu. Biz bunu daha önce gördük: modernistlerin ürettiği en heyecan verici yenilikler şüpheli bir meziyetten kaynaklanmıştır.

Eisenstein'ın *Potemkin*'de en etkili biçimde geliştirdiği, her zaman onun adıyla özdeşleştirilen sinematik donanım montajdır. Montaj, onun film sanatında gerçek bir modernist olma iddiasını kesinler. Eisenstein montaja hasrettiği birçok metinden birinde, "montaj, doğanın yaratıcı bir şekilde yeniden biçimlendirilmesinin en güçlü aracıdır," diye yazmıştır. Kendisi gibi bir usta tarafından idare edilince düzenek belli bir inceliğe kavuşabiliyordu ama özünde tamamen bir sadelik söz konusuydu: Birbirleriyle çatışan bağdaşmaz olayları yakınlaştırarak etkilerini arttırmak. Her hikâyenin içinde montaj unsuru vardır; Eisenstein'ın yaptığı gibi kesintisiz ve doğal görünmeleriyle dramatik açıdan güçlerini elde ederler.

* * *

Eisenstein, Sovyet sisteminin yararlanıcısı olmaktan çok kazazedesiydi. Onun yaratıcı Marksizm'i, siyasi olarak orijinal olmayan zihinlere kıyasla çok daha az kısıtlayıcıydı. Kendine özgü teknik buluşları, bireyselliğinin olgun ürünleri nedeniyle, bürokratlarla zıt düşerek onları huzursuz etti. Sovyet yetkililerinin ona izin verdiği kadarıyla modernistti ve yetkililerin sabrı öngörülebilenden daha fazlaydı. Şanslıydı; aydınlar ve sanatçılar arasında Stalinizm'in mağdurlarının, özellikle Eisenstein gibi Yahudi kökenlilerin sayısı korkunçtu. Yetkililer onu eserinde küçüklü büyüklü değişiklikler

yapmaya zorladı, "biçimcilik" ile suçlandı – Stalin'e yakın yazar bozuntularının, müzik, tiyatro, şiir, kurmaca ve sinema alanında, resmî olarak "Toplumsal Gerçekçilik"ten çok uzak olduğunu düşündükleri eserleri gelişigüzel suçlamak için kullandığı favori terimdir. Onu "burjuva sapmalar"lar yapmakla suçladılar.

Eisenstein'ın çeşitli projeleri otoriteler tarafından reddedildi; en büyük işi, *Potemkin Zırhlısı*, büyük ölçüde yurtdışında popülerliği nedeniyle hâlâ izlenebilir durumda. Ve yaptığı son filmler, *Alexander Nevsky* (1938) ve *Korkunç İvan* (Parça Bir ve İki, 1945 ve 1946'da), büyük ölçüde estetiğin ideoloji üzerindeki zaferleriydi. *Nevsky,* on üçüncü yüzyıl Rus birlikleriyle Germen işgalciler (yani Naziler) arasındaki tarihî bir askerî çatışmayı hatırlatır; Eisenstein bu filmi



Sergei Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı* (1925). 1905 Odessa, Çar'ın askerleri masum sivilleri acımasızca kırar geçirir; çocuk ve kadınlar dahil. *Bir Ulusun Doğuşu* 'ndaki gibi, Eisenstein'ın başyapıtı politik olarak utanç verici ama teknik açıdan devrimcidir.

Nazilerin Sovyetler Birliği saldırısına yakın bir zamanda yaptı. Dev savaş panoramasının öne çıktığı ve Sergei Prokofiev'in mükemmel bir orkestra müziği bestelediği, yavaş hareket eden görkemli setiyle *Nevsky* sanki yeni bir türdü, filmden daha çok opera gibiydi. Biyografi yazarlarının "ılımlı modernist" olarak adlandırdığı bir müzisyen olan Prokofiev, Neoklasik taklidi, melodik buluşu ve dramatik uyum yeteneğiyle Eisenstein için ideal bir iş ortağıydı. Son dönemde Eisenstein, *Korkunç Ivan*'da (Üçüncü Bölümü bitiremedi) Prokofiev olmadan da dehasının çalışabildiğini gösterdi. Son yapımlarında –Eisenstein 1948'de elli gibi erken bir yaşta öldü– propagandacı unsurlar gerilemiş, ancak saf sanat kalmıştır; iktidardakilerden tehlikeli bir şekilde farklı bir Marksizm okuması olan bir yönetmenin hafif şiddette bir intikamıdır bu.

5

Eisenstein'ın çağdaşı Charlie Chaplin –Chaplin her zaman "Charlie"dir, asla "Charles" değil– film yapımını kökten farklı bir yöne çekti: İçeriye. Chaplin'in yapıtlarında modernizmin her iki anaunsuru da –sapkınlığın cazibesi ve öznelliğin işlemesi– yerini buldu. Açıkçası, selefleri motivasyonuyla ilgili bazen bir içgörü sağlıyorlardı ve aşk hikâyeleri hiçbir zaman duyguları tamamen gözardı etmedi. Ama genelde yönetmenler hangi tür bir içgörüye açık olurlarsa olsunlar esas olarak hikâyenin konusuna bel bağlıyorlardı; seyircinin ilgisini ayakta tutmak adına, filmdeki duyguyu hayal etmesi için olaylar birbiri arkasına yığılıyordu. Olayların olayları kovalamasıyla, film üreticileri, bunu tercih ettiklerini varsayalım, ne tür bir içgörüye açıksa da, oyuncunun yüzünün ekran kontrolünü üstlendiği ve duyguların temsilinde etkili olabilen yakın çekimle sınırlı kalıyordu. İlk olarak Griffith'in filmlerinde 1900'ler civarında ortaya çıktı ve oyuncudan daha çok yönetmenin hassasiyetine hizmet ediyordu; genellikle yalnız yönetmenin elindeki bir enstrümandı. Bu sorumluluk tahsisi Chaplin için önemli değildi, çünkü kendi yaratımlarında hem oynadı hem yönetti.

Kabul etmek gerekir ki Chaplin'in duygusal yelpazesi nispeten dardı. Onun güldürülerinin arkasında yatan, acındırma duygusu

uyandırmaktı ve bu duygusallık Chaplin'in farkında olsa da her zaman kaçamadığı bir tehlike arz ediyordu. Çoğu zaman, onun değişken, etkileyici yüzü ucuz duygusallıklarda aniden duruyor ve zihinsel hayatı oluşturan çelişkili duyguların birlikteliğinin kararsızlığını ustaca tescil ediyordu. Chaplin, yetenekleri konusunda pek konuşkan olmayan bir performans sanatçısı olarak, hiçbir zaman bu becerisine sahip çıkmadı. Bu konuda çağdaş sinema eleştirmenler topluluğu da ona sahip çıkmamıştır, oysa hemen hepsi kendisine eşsiz bir palyaço olarak âşıktır. Ama senarist ve yönetmenlere (tabii ki kendisi de dahil) sunduğu duygusal potansiyel genişti, özellikle sesli filmden sonra, gelgelelim Chaplin elinden geldiğince sese direnmiştir.

6

Charlie Chaplin, bir yıldız olarak muamele gören ilk film yıldızları arasındaydı; Amerikan stüdyolarının hizmetleri için yaptıkları telif sözleşmeleri onu hesapsızca tüketecek kadar kazançlı kıldı. Delikanlı yaşlarında gelecek vaat eden bir komedyen olarak tanınmışken, 1910 yılında İngiliz sanatçılar topluluğuyla birlikte ilk kez Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiş ve daha sonra kalmak üzere dönmüştü. Yeni filizlenmeye başlayan bir film endüstrisini dönüştürecek, kendisi de dönüşecekti. 1916 yılı itibariyle, Hollywood'da üstünlük sağlamak için mücadele eden bir avuç şirket arasında Mutual Film Corporation ile yaptığı sözleşmeyle senelik maaşı $670.000'dı. "Avrupa'daki savaştan sonra," demişti Mutual'ın reklamcısı övünerek, "Chaplin çağdaş tarihin en pahalı öğesidir. Her geçen saat Chaplin'e $77,55 getiriyor ve bir araba için beş sent gerekiyorsa onu kazanması iki saniye sürer." Bu onun son zammı değildi; 1917'de yıllık kazancı 1 milyon dolardan fazlaydı.

Bu, talihin baş döndürücü bir şekilde tersine dönmesiydi. 1889 yılında Londra'da başarısız müzikhol sanatçıları arasına doğdu. Chaplin çocukluğundan beri sahnedeydi, gözle görülür bir şekilde yetenekliydi ama her zaman fakirdi; gelgelelim fiziksel olarak mizahi olmasını sağlayan ve çeşitli ruh halleri yaratmak babında olağanüstü mim özelliklerine imkân veren çevik bedeni sayesinde esnek bir



Charles (herkes için "Charlie") Chaplin, *Altına Hücum* (1925); bu orta dönem uzun metrajlı film klasiğinde, ayakkabısını yiyecek kadar fakirdir.

aktör olarak ün kazanmaya başlamıştı. Bu nitelikler kısa tek makara filmin ve mirasçılarının taleplerine uygundu; en hızlı hicivlerinde bile karakterlerine hayat vermek için alan yarattı.

Kendini bir tek karakteristik figür olarak, küçük serseri olarak tanıtmak onun seçimiydi. Chaplin kısa sürede herhangi bir rolü almaya hazır olsa da, memnuniyet ve acı gibi iç içe geçmiş karışık duyguları çağrıştırarak ve tasvir ederek hızla ünlendi. Charlie, nerede olursa olsun her sinema izleyicisinin kolayca tanıyabileceği bir şahsiyet yarattı. Üniforması ve ayak sürten yürüyüşü, sefil bıyığı, sıkı melon şapkası ve iki beden küçük takım elbisesi, sarkık ayakkabısı, antika bastonlu kusursuz duruşuyla yokluk kokan bir aylaktı. Sadeliğinde karmaşık olan (denebilir) böyle bir karakter, Chaplin'in hızla gelişen modernist tarz film yapımı için görkemli bir hazırlıktı; oyunculuk ve yönetmenliğin kabul edilen kurallarından ayrıldı. Giderek göze çarpan bir şekilde çağdaş kapitalist toplumun alaycı-masum

eleştirisini vurgulaması, kendi portresini daha da zenginleştirdi – kararlı bir şekilde aleyhinde konuşanları da beraberinde getirdi. Diğer film yapımcıları için bir model değildi; o eşsizdi.

Chaplin'in bir başkasının senaryosunu oynamaktan mezun olup kendi çalışmalarını yazıp yönetmesi ve kaçınılmaz bir prensip gereği oynaması çok uzun sürmedi. İlk kısa filmlerinde ve hatta daha sonraları uzun metrajlı filmlerde, tekrar tekrar yeni çekimlerle, aktörleri ve kendini yıpratan titiz bir zanaatkâr olduğunu kanıtladı. *Sirk*'te (1928), bir kafeste iki aslanla birlikte olduğu bir sahne vardı ve Chaplin her seferinde onlarla kafesteydi. Yüzleşme sadece tehlikeli değil pahalıydı (eğitmen dahil bir gün $150); ona rağmen toplam çekim sayısı iki yüzün üzerindeydi. Kumpanyadaki yardımcı oyuncuların kendilerini uyarlamak zorunda oldukları bu fanatik saplantılar herkes için çok yorucuydu, çünkü Chaplin kafasında her sahnenin Platoncu bir görüntüsünü düzenliyor gibiydi ve bu ideale ulaşmadan durmuyordu. Sette ara sıra meydana gelen patlamalardan büyük ölçüde sorumlu olduğunun kısmen farkındaydı; başyapıtlarından birisi olan *Şehir Işıkları* (1931) hakkında yazdığı mektupta, çalışırken "mükemmellik isteyen nevrotik birisi" haline geldiğini söylüyordu.

Psikolojik kökleri ne olursa olsun, Chaplin'in mükemmellik özlemi, ona göre kusurlu olan çekimlerden kıyasıya hoşnutsuzluğunu açıklıyor. *Sahne Işıkları*'nın büyük kapanış sahnesi, ince bir şekilde görüntülenen karışık duyguların zaferi olarak –hayatının favorisiydi– ikilemli halinin muhteşem bir örneğiydi. Aylarca yeniden düşündü, yeniden yazdı ve prova yaptı, hiçbir modeli yoktu, sadece kendi disiplinli hayalgücü ona rehberlik etti. Film, her zamanki gibi, perişan bir serseri ile genç, güzel ve zayıf bir kör çiçek satıcısının hikâyesini anlatır. Ünlü Avusturyalı bir uzmanın ameliyatıyla kızın görme ihtimalinin olduğunu fark edince, onu Viyana'ya göndermek için para bulmayı planlar. Bir dizi değişik iş yapar, sokakları süpürür, hatta eğlenceli ve kendisi için korkunç sonuçlar doğuracak fesat bir boksör olur.

Sevdiği çiçekçi kızı göz cerrahına götürmesi için gereken parayı sağlayacak kişi, Chaplin'in intihar etmeye çalışırken kurtardığı milyonerdir; sarhoş olduğunda Chaplin'i (serseri) en iyi arkadaşı olarak



Charlie Chaplin, *Şehir Işıkları* (1931). Serseri, kör çiçek satıcısıyla karşılaşır.

gören ama ayık olduğunda tanımayan kişi. Sonuçlar trajikomiktir: Charlie ihtiyacı olan parayı alır ama zengin dostunu soydu diye haksız yere suçlanarak hapse gönderilir. Hapisten çıktığında her zamankinden daha hırpanidir, şehirde dolaşır ve tesadüf ya, karşısına büyüleyici bir çiçekçi dükkânı çıkar ve dükkân çiçekçi kız tarafından işletiliyordur; gözleri görüyordur, yakışıklı ve zengin hayırseverin hiç şüphesiz bir gün kendini ona tanıtacağından umutludur. Son, gelmek üzeredir.

Charlie'nin kapı önünde tereddütle küçülmesini fark eden, eskiden çiçekçi olan kız onun eline zorla biraz para koyar ve dokun-

duğunda görmediği günlerden kalma hisle onu tanır. Film yürek parçalayıcı bir şekilde biterken kız, kurtarıcısı olan melek hakkındaki illüzyonunun çürütüldüğü bariz gerçeğini sanki inkâr eder gibi sorar: "Sen misin?" Chaplin kafasını sallar ve karşılığında o da kısmen beklentiyle ve utanarak gereksiz bir soru sorar: "Görebiliyor musun şimdi?" Tabii ki gördüğünü biliyordur. Ve –şimdi sonlanıyor– kız da çok bariz olan bir şeyi doğrulayarak serseriyle arasındaki sevgiden bir şey çıkıp çıkmadığını seyircilerin fantezilerine bırakır. Bu tanıma sahnesi zevksizlik örneği sınırlarında dolaşıyor olabilir, ama neredeyse hiçbir izleyici bu sahneye böyle hitap etmeye cesaret etmedi. *Şehir Işıkları*'nı gören büyük bir kesim için, ki buna film eleştirmenleri de dahildir, bu Chaplin'in en mükemmel ânıdır.

* * *

Bir on yıl içinde, 1920'lerin ortalarından 1930'ların ortalarına kadar Chaplin üç film yaptı; üçü de komedi türünde birer başyapıttı: *Altına Hücum* (1925), *Şehir Işıkları* (1931) ve *Modern Zamanlar* (1936). Bu filmlerin senaristliğini, yapımcılığını ve yönetmenliğini yaptı; kahramanı rolünü aldı ve müziğini besteledi. Charlie'nin vahşi Alaska'da bahtsız maden arayıcısı olarak ayakkabı ve ayakkabı bağını pişirdiği; Charlie'nin fabrika işçisi olarak kurtulamayacağı bir makineye yakalandığı sahneler hafızada kalan sahnelerdir. Bir sonraki filmi *Büyük Diktatör* (1940) ile çağdaş uluslararası siyaset sahnesinde şansını deneyerek, onu dünya çapında üne kavuşturan karakter ve komediden cesur bir girişimle aniden feragat eder. Hitler'e biraz benzemesinden yararlanarak –bıyıklı Hitler'le müphem bir benzerlik oluşturan görünümü– bir masal inşa eder ve bu masalda, yoksul bir Yahudi (Charlie ne biri ne de diğeriydi) ile Büyük Diktatör'ün hayatı, ki her ikisi de Chaplin tarafından oynanır, karşı karşıya gelip birbirine düşmek üzere birçok fırsat yakalayacakları şekilde kesişir. Mizah her zamankinden daha çarpıcı bir hal almaktadır. Sonuna doğru, kurgudaki kestirilemeyen olaylar Yahudi'ye günümüz bencilliği ve sinizmini yermek için gönülden bir nutuk atma şansı verir ("Açgözlülük insan ruhunu zehirledi – dünyada nefret

barikatı kurdu" ve "çok düşünüyor çok az hissediyoruz") ve çağrı parlak bir gelecek içindir ("Özgür ve güzelce yaşamak mümkün"). Konuşmanın toplamı iyi niyetli, bayat fıkra babındadır, öfkeli solun da, öfkeli sağın da hoşuna gitmez; biri naif, siyasi olarak anlamsız bir iyilik savunusu olarak, diğeri Komünist sözde eşitliğin tipik bir ürünü olarak değerlendirir.

Chaplin için Hitler filmi genel olarak beklenmedik ama gerçekte neredeyse öngörülebilir bir adımdı. Daha sonra, Nazi Almanyası'ndaki toplama kamplarını öğrendikten sonra, harika palyaço güldürüsüyle bir canavarı önemsizleştirdiğini düşündüğü için, *Büyük Diktatör*'ü yapmış olmaktan pişman olmuştu. Ama belirgin sol eğilimleri, bulduğu küçük serseri tiplemesi ve *Modern Zamanlar*'da makine çağı eleştirisi, kendi imajını halkın sözcüsü haline getirmişti. Kendisini "anarşist" biri olarak tarif ediyordu ve bu tanımı örgütlü siyasal kurumların her türlüsünden rahatsızlığını yansıtıyordu. İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar radikallerin büyük favorisi Sovyetler Birliği de buna dahildi. 1938 yılında, Chaplin'i o yıllarda çok iyi tanıyan Kaliforniyalı zengin solcu oyuncu Dan James, "politik olarak hangi tarafta olursa olsun, Charlie'nin zenginlik ve tutuculuğa karşı isyankâr bir pozisyonu vardı. Kesinlikle bir özgürlükçüydü. Çok erken bir zamanda Stalin'in tehlikeli bir diktatör olduğunu görmüştü ve Bob [Meltzer] ve ben *Büyük Diktatör*'deki son konuşmasında Stalin'den bahsetmemesi için onu zor ikna ettik." Ağustos 1939'daki Sovyet-Alman Saldırmazlık Paktı karşısında dehşete düşmüştü. "İnsan özgürlüğü ve insan onuruna inanıyordu." Ancak ABD Temsilciler Meclisi üyeleri de dahil bunların hiçbiri, onun görüşlerini eleştiren bazılarının –Amerikan vatandaşlığından hiçbir zaman çıkarılmayan– Chaplin'in sınırdışı edilmesini istemesini engellemedi.

Kariyeriyle film endüstrisinde bir deha olarak kabul edilen Chaplin'in kameralardan uzak bir hayat sürmesi imkânsızdı. Tanıtımlarını yaparak yıldızları kamuya mâl etmek, oyunculara kulağa hoş gelen isimler bulmak, yıldızların erotik maceraları hakkında dedikodular yaymak (hatta gerekirse icat etmek), bütün bunları da bilet

satışlarını arttırmak için yapmak üzere film şirketlerine çalışan yeni bir tanıtım yetkilisi türü ortaya çıkmıştı. Chaplin doğal bir hedef ya da kurbandı. Çekici genç oyuncuların bastırılamaz cazibesi ona iki sansasyonel boşanma davasına mal oldu, hatta çapkınlık amaçları için kadınları toplu taşıma araçlarıyla götürmeyi men eden Mann Yasası'nı (1910) ihlal etmekten mahkemeye verildi, ama sonunda beraat etti. Ne var ki, düşmanlarının kafasında hiçbir zaman beraat etmediği gibi, hayranları arasında da adını karartmıştı. Özel hayatı, açıksözlü siyasi görüşleri ile birleştiğinde, onu kutlanacak ya da kınanacak bir sembol yaptı.

Tüm bunlar Chaplin üzerinde iz bıraktı. *Büyük Diktatör* sonrasında başka filmler yaptı, ama onu gayriresmî bir şekilde kabul etmiş ülke giderek istememeye başlamıştı. Ekim 1942'nin sonlarında Chaplin elli üç yaşındayken, Eugene O'Neill'in on yedi yaşındaki kızı Oona O'Neill ile tanıştı ve bir yıl geçmeden evlendiler. Hâlâ *Monsieur Verdoux* (1947) ve *Sahne Işıkları* (1952) gibi uzun metrajlı film yapmaya devam eden Chaplin, nihayet tehlikeli durumunun sonuçlarını göğüsledi ve Amerika Birleşik Devletleri'nden İsviçre'ye gitmek üzere ayrıldı. Oona'dan sekiz çocuğuyla, İngiltere'den bir şövalyelik nişanıyla, filmlerden aldığı yüklü onurlarla, anarşist aslan mutlu bir burjuva kuzusu gibi Vevey, İsviçre'de emekli oldu ve 1977 yılında öldü. Parmak ısırtan bir yaşamın parmak ısırtan bir sonuydu bu, ama tipik modernist bir son değildi.

7

Avangard film yapımcısı Orson Welles'in sorunlu kariyeri, ona layık olmayan bir kültür tarafından küçümsenen mutsuz modernisti anlatan bayat hikâyeye çok benzer. Modernist gözlemciler için Welles'in hayatı, özellikle son yıllarda, sıradışı bir deha olarak el üstünde tutulan bir efsanenin sıradanlık tarafından yenilgiye mahkûm olduğunun bir kanıtı olmuştur. Daha sonra sadece çağdaşlarından daha anlayışlı ve minnettar kuşaklar, Welles'in mirasına adil davranmıştır.

Welles'in ilk ve en iyi filmi *Yurttaş Kane*'in (1941) saygınlığı tartışma götürmez. Dergi editörleri tarafından başlatılıp dolaşıma

sokulan dünyanın "en iyi" filmleri popüler yarışmasında değişmez bir şekilde hemen hemen her zaman üst sıralarda yer alır.[67] Ve bu çalışmada *Yurttaş Kane* modernizmin iki kriterini yerine getirdiğinden özel ilgiyi hak eder: Bir teknik harikası ve psikolojik dedektif öyküsü olarak.

1915 doğumlu Welles, Eisenstein gibi varlıklı bir ailede doğdu. Harika bir çocuktu, kendi yaşındaki çocuklar daha oyun parklarında oynarken Wells korkutucu bir gelişim gösteriyordu. Dört yaşındayken hayatının mesleğini keşfetti; ailenin yakın bir tanıdığının verdiği kukla tiyatrosunda –yazar, yönetmen olmanın yanı sıra her rolü oynadığı– her rolü oynamak. 1939 yılında mali sorunlardan iflahı kesilmiş, bir hit arayan Hollywood stüdyosu RKO'dan gelen bir davete karşı koyamadığı zaman, halihazırda yönetmen ve aktör olarak yaygın bir şekilde biliniyordu; sıradışı Shakespeare yapımlarını ve Eugène Labiche ve Marc Michel'in eski Fransız komedisi *İtalyan Tarzı Hasır Şapka*'nın deneysel versiyonlarını yönetmişti.

Welles'in sindiren veya cezbeden, asil bir haysiyet ya da çocuksu bir alınganlıkla konuşan efsanevi sesi, John Houseman'ın Merkür Tiyatrosu'yla yaptıkları radyo performansları vasıtasıyla Birleşik Devletler'de duyulmuştu. Modern bir kurmacadan parçaların alınarak oyunlaştırıldığı haftalık programda, o unutulmaz 30 Ekim 1938 gecesinde H. G. Wells'in Marslıların New Jersey'yi işgal ettiği *Dünyalar Savaşı*'nın doğal uyarlaması yapılmıştı ve tüm ülke (ya

67 Açıkçası, bireysel zevkleri gösteren bu tür anketler çok anlamlı olmayacak şekilde sübjektiftir ama Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i devamlı yüksek puan aldığı için sanırım bunu hak eder. Benim kendi listem de sürprizlerle dolu değil: *La Femme du Boulanger* (1938), eşsiz karakter oyuncusu Raimu ile aldatma ve uzlaşmanın işlendiği yarı hazin ve yarı komik kırsal bir dram; Howard Hawks'ın *His Girl Friday* (1949), modern gazetecilere ağırbaşlı bir yaklaşım, Lewis Milestone'un 1931 tarihli *Front Page*'inin nazik Cary Grant ve Hollywood'un en hızlı konuşan aktrisi Rosalind Russell ile harika bir tekrar çekimi; Carol Reed'in *Third Man* (1949), savaş sonrası Viyana'da kalpsiz karaborsacılarla ilgili bir dram, senaryo Graham Greene'e ait, Orson Welles ilk göründüğü andan itibaren filme hükmediyor; ve Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Claude Rains'le *Casablanca* (1942). Ve tabii ki *Yurttaş Kane*.



Yurttaş Kane (1941), seçim kampanyasında. Dünya çapında en iyi film olarak selamlanmıştır; otantik bir deha Orson Welles yönetmenliğini, oyunculuğunu ve senaryosunu üstlenmişti.

da önemli bir parçası) toplu histeri nöbeti geçirmişti. Yayınlanacak parçanın kurmaca olduğuna dair uyarıya rağmen, ustaca ifade edilen hava raporları, polis bültenleri ve diğer resmî tonda duyurularla, Welles, Marslıların gerçekten zorla indiğine binlerce dinleyiciyi ikna etmişti. Panik ülke çapındaydı. Şaşırtıcı sayıda endişeli radyo dinleyicisi polisi veya gazeteyi ya da radyo istasyonlarını güvence isteğiyle ve tavsiye almak için aramış ve evlerinden çıkıp kilise ya da bazı

kamu binalarına sığınmıştı. Sonuç: Orson Welles *The New Yorker*'da yer bulmuş ve *Time* dergisine kapak olmuştu.

Bu, o zaman daha yirmi dört yaşında olan dâhi bir gencin RKO'yu kurtarmaya çalışmasıydı. Wells'in ilk filmi için konu üzerinde karar vermesi bir yıldan fazla bir zaman aldı: Çok zengin bir Amerikan gazete yayımcısı olan Charles Foster Kane'in biyografisi; genç bir idealist olarak başlar, ancak gücün onu yozlaştırmasına izin verir ve bu durum onu doyumsuz, zorba, giderek yalıtılmış bir gerici yapar. Onun her zaman daha fazla güce körlemesine ihtiyaç duyması özel hayatını işgal eder: şarkıcı olan ikinci eşini, hiçbir yeteneğe ve zekâya sahip olmadığı halde ciddi bir kariyer için zorlar. Gazetenin organize desteğine karşın sonunda olması gerektiği gibi başarısız olan karısı, onun ciddi itirazları ve korkulu öfkesinden hiç etkilenmeden onu bırakır. Bütün gücüne rağmen iktidarsızlık rezaletinden kurtulamamıştır. Bu arada Charles Foster'ı oynayan aktörün Orson Wells olduğunu söylemeye gerek yok.

Yurttaş Kane sonla başlar: Kane tek başına, çok zengin ve topladığı sayısız koleksiyonuyla ölür. Son sözü, fısıldayarak söylediği, kafa karıştırıcı, zor anlaşılır bir isimdir: "Rosebud." Bu nüfuzlu kişinin hayatının belli başlı aşamalarını aktaran bildik haber programının parodi kıvamındaki tanıtımından sonra, bu garip veda hakkında, mümkünse açıklama yapmak için geçmişe dönülür ve Kane'in tanıdığı beş kişiyle görüşülür. Kendisine arkadaşlık etsin diye gelişigüzel bir şekilde toplamış olduğu dağlar kadar çöpün ateşe atılması sırasında, bu esaslı temizlikten arta kalan şey çocukluğunda sevdiği "Rosebud" adlı kızaktır. Bunu kısa bir süre gören seyirciler için bilmece çözülmüştür ve tiyatrodan ayrılırlar ama Kane'in duygusal önem arz eden kızağı hâlâ spekülasyona açıktır. Neden bir kişi değil de bir nesne hatırlanan son şey olmuştur? Bu, Kane'in içsel boşluğuna ya da belki ahlaktan çok gücün önemli olduğu bir kültürün boşluğuna dair bir yorum mudur? Welles, iri yapılı bir Amerikalı'nın kariyerini ustaca bir anlatımla, geriye dönüşler sırasında çözümü kimi yönlerden açığa çıkan psikolojik bir gizeme dönüştürmüştür.

* * *

Welles, alışılmış film yapımından etkileyici kopuşlarının hepsinin kendi tasarımı olmadığını ilk kabul edenlerdendir. Örneğin, onun da yapacağı gibi, birkaç atılgan yönetmenin setlerine tavan yaptıklarını biliyordu. Ve *Yurttaş Kane* çalışanlarının bazılarının istisnai yetenekleri olduğunu biliyordu. Deney yapmaya açık, hatta istekli görüntü yönetmeni Gregg Toland. Welles ve Toland yeni kamera açılarını, daha önce hiç teşebbüs edilmeyen ışıklandırma yöntemlerini denediler ve (Toland'ın uzmanlık alanı) derin odak çekimleriyle, arkaplandaki bir figür, eylem merkezindeki bir başka figür kadar netleşebiliyordu. *Yurttaş Kane* bittiğinde Welles film ekibinin isimlerini yazarken, Toland'ın adını kendisinin adının yanına yazdı; bu benzeri görülmemiş bir ödüldü. Başsenaryo yazarı Herman J. Mankiewicz daha az takdir edildi. Mankiewicz isminin tek senaryo yazarı olarak yazılmasını istedi. Welles, Mankiewicz'e öncelik vermeye razı olsa da, hukuk ve gerçekler onun tarafındaydı: yazma ve kurgu işinin çoğunu Wells yapmıştı. Her durumda, onun başkalarının yaratıcı keşiflerini özümsemesi ve kendi yaratıcılığı, teknik olarak eğitimsiz seyircinin sadece film onları kıskıvrak ele geçirdiği için hissettiği şekilde, *Yurttaş Kane*'i benzersiz bir deneyim haline getirdi.

Eleştirmenler olağanüstü bir şekilde aynı coşkuyla karşılık verdiler. *New York Times*'dan Bosley Crowther, kesin bir dille *Yurttaş Kane* "şimdiye kadar Hollywood'da yapılan en sansasyonel film olmaya en yakın yapımdır," dedi. *New York World Telgram*'dan William Boehnel de aynı fikirdeydi: "Dram, acı, mizah, sürükleyicilik, çeşitlilik dolu, tavrıyla sarsıcı olduğu kadar cesur ve özgün bir film, şimdiden büyük ekranın başyapıtları arasında yer alıyor." Ve bazı yorumcular haklı olarak onun sinemasal yaratıcılığı üzerinde durdu. "Teknik olarak," diye yazdı *New York Post*'tan Archer Winsten, "sonuç yeni bir çağı işaret ediyor." *New Yorker*'dan John Mosher da aynı fikirdeydi: "Sonunda film dünyasına yeni bir şey geldi." İşin içyüzünü bilenler için, *Yurttaş Kane*'in sapkınlık cazibesi çok kuvvetliydi. Bu durum 1907 yılında, ressamların Cézanne'ın ölümünden

sonra Salon d'Automne'da açılan ilk sergisinde hissettikleri, sanat dünyasını sonsuza kadar değiştiren ani keşfe benzer.

En iyisini bildiği varsayılan sinemaseverlerin ateşli tepkisi *Yurttaş Kane*'i mali açıdan altın madeni yapmadı. Tahsilat $ 850.000'in altındaydı ve hiç de öyle aman aman bir miktar değildi. Ama Charles Foster Kane'in yaşam ve ölüm hikâyesi yaşlı gazete patronu William Randolph Hearst'ü öfkelendirmişti; filmin kolayca fark edilecek şekilde kendisini anlattığını düşünüyordu (Welles ateşli bir şekilde reddetmesine karşın o kadar da haksız değildi). Kendisini iftiraya uğramış hisseden Hearst, ateşli ve affetmeyen bir tavırla, onu kötülemeye cesaret eden genç adamı cezalandırmak için dehşetli gücünü seferber etti. Welles'in adını, hatta RKO tarafından üretilen diğer filmleri gazetelerinde yayımlamadı ve onun tehditlerinden gözü korkan diğer sinema zincirleri bu incitici başyapıtı göstermekten vazgeçti. Ayrıca genel olarak hiçbir filmin onlarsız kâr yapamayacağı halkın bu film için zaten çok da hevesli olmadığını kabul etmek gerekir. "Bu kaba demokratik kitleden başka ne beklenebilir ki?" diye sorabilir bir modernist. Savaş sonrasında daha az gösterişli film gösterim alanları, büyük şehirlerdeki yeni sanat evleri sık sık yabancı filmlerden oluşan seçkiler sunmaya başladı ve *Yurttaş Kane* kalıcı bir çekirdek hayran kitlesine ve taklitçilerinden de samimi dalkavuklara kavuştu. Bu Welles'in yeterli mali destek ve sanatsal kontrol sağladığı ilk ve son filmiydi.[68]

Bundan sonra *The Magnificent Ambersons* [Muhteşem Amberson'lar] (1942) dahil olmak üzere başka birçok film daha yaptı. Mekanizasyon ve modernleşme karşısında bir taşra ailesinin çöküşüne hüzünlü bir bakış olan, Booth Tarkington'ın –Thomas Mann'ın *Buddenbrooks*'unun zayıf bir versiyonu– romanından esinlenilen film, Welles'in yokluğunda kıyasıya, yaklaşık üçte bir oranında kesildi ve olay örgüsüne "açıklık" getirmek için tasarlanan eklemelerle daha da bozuldu. İlk olarak *Yurttaş Kane*'de denenen tüm trükleriyle

68 Tam olarak söylersek, bu hüzünlü sicilde bir istisna vardı: Welles'in 1962'de Kafka'nın *Dava*'sından yaptığı uyarlama.

teknik açıdan bir başarıdır ama 1943 yılında gösterime giren, Eric Ambler'ın son derece başarılı casusluk romanı *Journey into Fear*'in [Korkuya Yolculuk] adaptasyonunda olduğu gibi, gişede başarısız oldu. RKO yöneticilerine göre, kurtarıcıları bir kaybetme önerisine dönüşmüştü.

* * *

Welles, üniversitelerin sinema bölümündeki hayran sinemacı, eleştirmen ve öğrencilerden tatmin edici mükâfatlar aldıysa da, hayatının geri kalanı umutsuzca para ve yaratıcı özgürlük arayışının gölgesinde geçti. Gurur verici makalelerde saygılı tanıtımlar, madalyalar, dereceler, hatta İngiltere'den bir şövalyelik unvanı almasını bilmiştir. Ancak bu onurlar ne kadar sevindirici olursa olsun ona eşsiz imzasını taşıyacak iddialı projelerini gerçekleştirmesi için yeterli kaynaklar sunmadı.

Yıllar içinde, Avrupa'da ya da Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ara dönemlerde, Welles'in durumu çok da fazla düzelmedi: Hiçbir engel olmadan hepsi tanınabilir bir Orson Welles ürünü olabilecek çekici gösterimlerini finanse etmek için çalışıyordu. İhtiyacı olan kaynağı sağlamak için Las Vegas veya New York televizyon stüdyolarında bir şovmen olarak çalıştı. Hayatının geç döneminde televizyon seyircileri onu bir Kaliforniya şarap tüccarı için reklam filmlerinde oynarken görebiliyordu, aşırı şişmanlamıştı, yanlış rollerde oynuyor, o fevkalade güzel sesini sıradan markaların sözcülüğünü yaparak heder ediyordu. Welles, 1985'te yetmiş yaşında öldü, eğer yaşıyor olsaydı, yeni bir film üzerinde, *Kral Lear*'ın yeni bir versiyonu, kendi versiyonu üzerinde çalışıyor olacaktı ve Welles (tabii ki!) kaybeden kralı oynayacaktı.

Bu yaşamöyküsünün kasvetli bir modernist efsaneye yaraşır trajik bir yanı vardı. Welles'in ülkesi ya da daha doğrusu film endüstrisi ve finansörler en parlak dâhilerinden birisini beslemekte başarısız oldu. Onunla birlikte çalışmış olanların da doğrulayabileceği gibi, ufacık entelektüel ve sanatsal itibarlarını daha ziyade para ve onun bağıntısı güçle telafi etmeye çalışan cüceler tarafından aşağıya çekilen bir dev

gibi gözüküyordu. Bu, birçok tanıdık hikâyenin parçası oldu; cahil ve kültürsüzler vasıtasıyla gelen modernist bir başarısızlık. Amerikan kültürü onu hak etmiş olmayabilir, ancak modernizm beğenisi olan ciddi sinemasever için *Yurttaş Kane* her zaman kalıcı bir zevk ve acı bir sitem olarak kalacaktır.

8

Uzman görüntü yönetmenleri ve tecrübeli aktörler tarafından desteklenen savaş sonrası film yapımcılarının ilham veren işleri, 1951 yılında Paris'te kurulan *Cahiers du Cinéma* gibi ciddi avangard yayınlara çok fazla teori işi çıkarttı. *Cahiers* için yazan eleştirmenlerin hemen hepsi gençti ve geleneğin yükü altında ezilmemişti; sadece en ünlülerinden bahsedersek François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer. Çok geçmeden senaryo yazımından yönetmenliğe geçtiler ve ekonomik zorunluluğu erdeme çeviren bir tarz, *nouvelle vague*, yani Yeni Dalga'yı yarattılar. Fakir üreticiler olarak, tekniklerini zekice ciddi derecede kısıtlı mali kaynaklarıyla eşleştirdiler. Gerçek mekânları stüdyoya tercih ettiler, böylece geri plan maliyetini azalttılar ve yapımlarını kurgularken sürekliliğini bozsa bile berbat çekimleri yok etmelerini sağlayan sıçramalı kesme yöntemini özgürce kullandılar. Bu Eisenstein'ın montajından, "en iyi tanımıyla bir ruh hali ve ambiyans yaratma" olan *mise-en-scène* lehine bir değişimdi; filmi, "sadece entelektüel ya da rasyonel bir deneyim değil, duygusal ve psikolojik bir deneyim" olarak tasvir etmekti. 1950'lerde Fransız film yapımcıları bilinçli çalışmalarını, modernist sinemanın olması gerektiği gibi, gelenek-dışı ve psikolojik açıdan bir arayış haline getirdiler.

Bu arada film yapımcıları 1967 yılında *New Yorker*'da başlayan iğneleyici eleştirileri ve coşkulu keşifleriyle büyük ve sadık takipçiler kazanan Pauline Kael gibi yüksek derecede okuryazar eleştirmenlerin sert kalite kontroluyle yüzleşmek zorunda kaldı. Ama film endüstrisini heyecanlandıran ve kaygılandıran en dramatik gelişme, 1980'lerde patlayan ve diğer kaygıları bastıran, bilgisayar tarafından oluşturulan görüntülerin gittikçe artan kullanımı oldu. Sanki film

yapımcıları, Fütüristlerin makine hayranlığını gecikmiş olarak takdir ediyorlardı.

Belki de bu radikal bozulmanın desteklenmesinin en belirleyici nedeni para tasarrufu vaadiydi. Bilgisayar programları: Güneşli bir günü çekimler için yağmur veya kar ekleyerek ayarlayabilir; tarihöncesi hayvanlar arasında şiddetli kavgaları "gösterebilir"; küvet boyutundaki bir "gölet" üzerinde engin deniz savaşları inşa edebilir; en iyisi de, uygun giyinmiş az sayıda dublörü dijital olarak bir ordu ya da ayaklanan kitlelere dönüştürebilir, böylece genelde etrafta durmaktan başka bir şey yapmayan yüzlerce insan kiralama zorunluluğunun getirdiği günlük giderleri büyük ölçüde azaltabilirdi. Film yapımcıları gelişmiş bilgisayarlar yardımıyla, sıklıkla kanatlı olan olağanüstü varlıklar sipariş ederek ya da büyük ölçüde yapay sahne içine gerçek aktörleri ekleyerek en fantastik masalın gerçekçi görünmesini sağlayabiliyordu. Yıllar geçtikçe dijital yaratıcılık bu yeni donanımların etkinlik alanını geliştirdi. Bu nedenle Motion Picture Academy, her yıl dağıttığı Oscar ödüllerine En İyi Özel Efekt dalını da eklemek zorunda kaldı. Bunlar olmadan bir dolu şey yapan Orson Welles'in tüm bu buluşlar ile neler yapacağını insan merak ediyor.

Bu cevaplaması zor bir soru. Yapımlardaki gelişen dijitalin payının gelecekteki estetik önemini, özellikle filmlerin psikolojik kavrayışa olan etkisini bugünden öngörmek neredeyse imkânsızdır. Bu bir müzik eleştirmeninin bir operayı, sadece kostümler ve opera metni temelinde değerlendirmesi gibi bir şeydir. Çok etkili ve görünüşte oldukça vaatkâr teknolojinin film yapımına katkısının mutlaka geliştirici olacağına dair hiçbir garanti yok, hatta hatta ondaki ayırt edici vasfı da azaltabilir. Teknoloji uşaklıktan efendiliğe terfi edebilir; bu, modernizmi vazgeçilmez niteliği olan insani unsurundan mahrum edebilir. Dolayısıyla kuvvetle muhtemel ki sinemanın mekanizasyonu modernist girişimin yıkılmasının, hatta belki de ölümünün belirtilerinden sadece bir diğeridir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİTİŞLER



New York'ta kalabalık T. S. Eliot'ın *The Cocktail Party*'si (1949) için bekliyor. Zorlu bir modernist şair (görece) popüler bir oyun yazarı olarak karşımızda.

8

EKSANTRİKLER VE BARBARLAR

Bundan önceki beş bölümde, modernizmin kendine önemli bir yer edindiği belli başlı ve çeşitli kültürel etki alanları incelendi. Bu araştırmalardan anlaşılacağı üzere, modernist sanatların ve yazının kariyerleri hiç de sorunsuz değildi. Tutucu zevklerin ilgisizliği ve düşmanlığı ile güçlü kurumların ideolojik itirazları sıklıkla estetik yenilikçilerin olumlu tepkiler almasını geciktirmiş ya da kısıtlamıştır. Modernist başarıya engel iki kaynak, buraya kadar gösterdiğimden daha fazla ilgiyi hak eder; birbirlerine hiç benzemeseler de etkileşimleri ilginçtir. Onlar modernizme karşı, bu bölüm başlığını kullanacak olursak, eksantrikler ve barbarlar olarak hareket ettiler.

Bunların ilki modernist kamp içinde gerginlik nedeniydi. Kendileri eserlerinde kusursuz modernistler olan eksantrikler, estetik açıdan su götürmez bir şekilde radikaller olarak alışılmışın dışında hareket ediyor ve düzenin –hem sevilen hem baskıcı olan geçmişin– koruyucusu olan geleneksel akademik ideallere karşı çıkıyorlardı; bunun nedeni, söz konusu ideallerin, müzikte olmayacak armoni skalaları, şiirde gayrimeşru dize biçimleri ya da kurmacalarda kabul edilemeyecek kişisellikler gibi gelişmelere karşı olmasıydı. Eksantrikler, ki ben onları modern karşıtı modernistler olarak tanımlıyorum, icra ettikleri sanat içerisinden diğer muhaliflerle birlikte yerleşik, neredeyse kutsal gerçeklere saldırıyorlardı. Ama aynı

zamanda da, ait oldukları zamanın çağdaş kültürüne de, topyekûn olmasa bile büyük ölçüde itiraz ediyorlardı ve bu itirazlar, diğer modernistlerin hiç de aykırı bulmadıkları unsurları da kapsıyordu. Kısaca eksantrikler, modernist sapmalar yapmak, bu sapmaları mükemmelleştirmek istiyorlardı, beri yandan da sanat dallarında kendi yollarını yeni, büyük bir ihtimalle de daha iyi bir toplumda tesis etmek istiyorlardı.

Buna çarpıcı bir zıtlık oluşturacak şekilde, barbarlar –Alman Nazileri ve Sovyetler Birliği liderleri– ideolojik seferberliklerine teslimiyetçi sanatları katarak modernizmi yok etmeye çalışmaktaydı. Dolayısıyla izleyen sayfalarda, önce içinde yaşadıkları zaman konusunda en azından ikircikli bir tutum içinde yahut ona tamamen karşı olan, tarihsel araştırmalardan çok hayallerinin ürünü bir geçmişi kucaklayan modernistler incelenecek. Ardından Hitler Almanyası'na ve Stalin Rusyası'na, biraz da Mussolini İtalyası'na, ülkelerinde modernistlerin çalışma koşullarını iyice daraltan, sonra da tamamen yok eden totaliter rejimlere döneceğim.

Bu vahim koşullarda eksantriklerin iç çatışmaları inandırıcı değilse de hayli ilginçti. Modernizmin geniş kapsamına pek güzel tanıklık ederler. Düşünce şekillerinin ve duygularının tutarsız görünmesine karşın, Fransız İzlenimcilerinin en özgünü Degas tarzında modernistler de mevcuttu. 1890'ların ortalarında Dreyfus Davası'nda, Yahudi Yüzbaşı Alfred Dreyfus haksız yere Almanlara Fransız askerî sırlarını vermekle suçlandığında, Degas Yahudi yakın arkadaşlarıyla tartışarak Dreyfus karşıtı fanatik sağcılarla birlik oldu. Yüzbaşı Dreyfus'ü suçlayan iddiaların gerçek mi yalan mı olduğuyla ilgilenmeksizin, Fransız ordusunun şerefinin ne pahasına olursa olsun korunması gerektiğini ateşli bir şekilde savunuyordu. Modernistler, görüşleri ne denli anlaşılmaz olursa olsun, kendilerini düşünceler dünyasının herhangi bir yerinde bulabilirdi. Gerçekte fikir skalasının neresinde bulunduklarını kendileri de bilemeyebiliyorlardı. Gerçekte en büyük düşmanları olan totaliterlerden kesinkes ayrılınca, modern karşıtı modernistler, bu incelemenin konusu olan büyük hareketin tanımını genişletip daha da karmaşıklaştırdılar.

MODERN-KARŞITI MODERNİSTLER: TUHAF TANRILARIN ARDINDAN

1

Modern karşıtı modernistlere T. S. Eliot kadar tipik bir örnek bulmak zordur. Dostları ve okurları kendisini kafa karıştırıcı buluyordu: "Tutucular için aşırı radikal, radikaller içinse aşırı tutucuydu," diyor yaşamöyküsünün yazarı Peter Ackroyd. Birbirine karşıt görüşleri savunurken çağdaş şiiri o güne dek pek keşfedilmemiş ifade, nazım tekniği ve temalara taşıyor ve ilk ustaları olarak Fransız burjuva-karşıtı edebi asilerine öykünüyordu. Öte yandan da, radikal Eliot dinî ve siyasi, geleneksel görüşlere tutunmuş, bu ikisi ayrılmazcasına iç içe geçmişti.

Kısaca Eliot'ın, çağdaş şairlerin uygulamalarında radikal bir dönüşüme neden olması, yani genel olarak kabul edilen tavizsiz modernizmi, uzun zamandır bulamadığı mutlak iç huzuru, uzun süredir elinden kaçan kesinlik özlemini Anglo-Katolik Kilisesi'nde bulmasına engel değildi. 1927'de *Çorak Ülke*'yi yayımladıktan beş yıl sonra, İngiliz Kilisesi'ne kabul edildi ve resmî, köklü törenlerin tümünü harfiyen yerine getirdi. Talimatlara uydu, bütün kuralları yerine getirerek vaftiz edildi. Giderek giyimi, hatta konuşmasıyla İngiliz olmaya çabalıyordu. 1888'de Missouri'de doğup Bostonlu Uniteryen bir geçmişe sahip olmaktan hiç memnun olmayan, bildi bileli yalnızlık çekmiş olan Eliot, nihayet kendine bir liman bulmuştu.

Zaten hep aklının bir köşesinde olan din, artık şiirinde de daha fazla yer buluyordu ve modern bireyselliği reddedişi nedeniyle, inanç konusunda benzer düşünceli kişilerdeki gibi hayati bir rol oynuyordu. 1934'te *The Rock* (Kaya) adlı törensel oyunda "Birlikte yaşamak dışında elinde ne var?" diye tumturaklı bir soru soruyor ve kendi sorusunu yine kendi yanıtlıyordu:

> *Cemiyet hayatı dışında yaşam yoktur,*
> *TANRI'ya hamdetmeyen cemiyet de yoktur.*

Sonunda inançlı biri olmuştu ve bu dönüşümden bir yıl sonra "genel bakışını", ünlü deyişiyle "Edebiyatta klasikçi, politikada kralcı, dinde ise Anglo-Katolik" olarak özetliyordu. Ancak başkaları ne düşünürse düşünsün, onun için en üst Yüksek Anglikan Kilise'nin doktrinini benimsemesi ile isyankâr şiirlerini yazmayı sürdürmesi arasında bir çelişki yoktu.

Kısa ve öz inancını ilan edişi işini hiç de kolaylaştırmıyordu. Bu inanç, perspektiflerini açıkça kategorize ediyor ve sanki bir daha hiç gerekmeyecekmiş gibi, esneklik ve entelektüel açıdan nefes alma payı bırakmayan tek bir yol çiziyordu. İşin aslı, söz konusu yalnızca şiir olsa da, kendisine koyduğu edebi ölçütlerin sınırları içinde tek başına haçlı seferine çıkmış bir maceracı gibiydi. Sahne için yazmaya manzum piyes *Murder in the Cathedral* [Katedralde Cinayet] (1935) ile başladı. Sözümona konusu Canterbury Katedrali'nde Başpiskopos Thomas Becket'in 1170'de katledilişi olsa da, aslında dünyevi günaha sofuca direnme üzerine bir diyalogdu. Sahnelenmesindeki başarı şaşırtıcıydı ama Eliot kendini yinelememek için şiire geri döndü. Daha sonraki oyunlarında konular çağdaştı ama *The Family Reunion*'da [Aile Buluşması] bilge bir karakterinin dediği gibi, hepsi de "suç ve kefaret" ile birbirlerine bağlanıyorlardı.

Eliot'ın en iddialı projesi ise *Four Quartets* [Dört Kuartet] (1935-43) adlı, zaman, düzen ve Tanrı önündeki günahkârın kırılgan konumu üzerine dört şiirlik bir divandı. Birincisi "Burnt Norton", şatafatlı, hatta göz korkutucu düşüncelerle başlar:

> *Şimdiki zaman ve geçmiş zaman*
> *Belki birliktedir gelecek zamanda,*
> *Ve gel-zamanı kapsar geçmiş zaman.*
> *Zamanların hepsi ölümsüzce varsa*
> *Zamanların hiçbiri kurtarılamaz.*[69]

69 T. S. Eliot, *Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Diğer Şiirler*, çev: Suphi Aytimur (Adam Yay.) Aynı divana ait tüm alıntılarda bu çeviriden yararlanılmıştır. (ed.n.)

Ancak kefaret gene de gelebilir. Eliot, "Little Gidding" son dörtlüğünü şöyle sonlandırır:

Geri kalmayacağız araştırmaktan
***

Ve hepsi iyi olacak ve
Her türlü şey iyi olacak
Alevin dilleri bükülünce
Taçlanmış ateş yığınının içine
Ve tek varlık olunca ateşle gül.

Yorgunluktan ya da olgunluktan, Eliot (ender görülen bir şekilde) ebedi ahenk olasılığıyla, kurtuluşla bitirir.

2

Eliot'ın ünü giderek arttıkça, konferanslara veya başka yazarların kitaplarına önsöz yazması için talepler de arttı. Yalnızca şairlerin karşılaştığı teknik sorunların ötesinde de tartışmalı konularda fikirlerini söyleyebileceği alanlar böylece açılmış oldu. 1933'te Virginia Üniversitesi, Page-Barbour Konferansları *After Strange Gods*'da (Tuhaf Tanrıların Ardından) Eliot çağdaş dünyaya veryansın edince, giderek daha da tutuculaşan siyasi görüşlerinden alıntılarla eleştirmenlerine kendisine zarar verecek bol miktarda malzeme sağlamış oldu. Modern karşıtı modernizminin kültürel çıkarımlarını bir daha bu denli açık etmeyecekti. "Yabancı nüfus akınının Kuzey'in bazı kısımlarında neredeyse silip yok ettiği, Batı'da ise hiç yerleşmemiş bir 'geleneğin' hiç olmazsa biraz hatırlandığını" söyleyerek dinleyicilerine kuşkusuz iltifat ediyordu. Kuşaklar boyu gelip yerleşen göçmenlerin oluşturacağı varsayılan bir esas Amerikan ulus idealini hor gören Eliot, asimile olamayacak kültürlerden gelen yabancılar gürühuna açık açık lanet ediyordu. "New York'tan uzaktasınız; daha az sanayileşmişsiniz ve yabancı ırkların istilasına daha az uğramışsınız."

Eliot'ın "istila" demesi, yeni gelenler selinin eski vatanını ne hale soktuğu hakkındaki hoşnutsuzluğunun bir göstergesidir. Kitlesel göçler –ki Doğu Avrupalı Yahudilerden daha kalabalık olan var mıydı?–, Eliot için kültürel bir felaketti. Eliot'ın yakın dostu Ezra Pound'un sertçe dediği gibi, New York "*ganz verjudet*", yani tamamen Yahudileşmişti. Herhangi bir toplumda en istenir ahali dokusu Eliot için o denli barizdir ki açıklamaya bile çalışmaz. "Nüfus homojen olmalıdır; aynı yerde var olan iki ya da daha fazla kültür, şiddetle çekingenleştiği gibi, saflığını da yitirir. Daha da önemlisi, dinî açıdan tarihsel birliktir ve ırksal ve dinsel nedenler birleşerek özgür düşünceli Yahudilerin herhangi sayıdaki kalabalığını istenmez yapar." *After Strange Gods*'ın kasıtsız erdemi dolambaçlı edebiyat yapmamasıdır.

Konferanslar Eliot'ın etnolojisinin tek kelimeyle primitif olduğunu göstermiştir. Kabul etmek gerekir ki "ırk"ın gevşek, sorumsuzca kullanımı yaygındı ve Eliot bunu kullanırken de yalnız değildi. Ama bunun bir bedeli vardı: Yahudileri ırklar içinde sayarken Eliot, hepsi de istenmeyen Yahudi niteliklerinin silinmez olduğunu ima ediyordu. Açıkça "özgür düşünceli" Yahudilere itirazı bundandı: ırksal donanımlarını ustaca saklamaya çalışıyorlardı ama tam da bu donanımları yüzünden gizlemeyi başaramıyorlardı. Üstelik Hıristiyanlığa yaklaşımları kuşkulu olacağından Eliot'a kendilerini beğendirmeleri mümkün değildi. Eliot'ın toplumsal bütünlüğe bakışını böyle okumak, toplumsal idealini "homojenlik" üzerine oturtmasıyla uyumluydu. Eliot nostaljiyle yüzyıllarca öncesine (dört yüzyıl kadar diyebiliriz), ortak kültürel kimlik ve daha da önemlisi, dinsel inançların bir ulusun temel önkoşulu olarak görüldüğü döneme döner. Oysa Eliot, her zaman olduğu gibi, kendine güvenerek konuşuyordu. Birleşik Devletler'i "liberalizm kurtlarının kemirmiş" olduğuna yürekten inanıyordu ve bu bir küfürdü.

Eliot'ın *Tuhaf Tanrıların Ardından*'ın yeniden basılmasına olur vermemesi okurlarını dikkate aldığını gösterir. Konferanslar kibar bağnazlıkla doluydu ve olasılıkla kendisini utandıracaktı. Ancak, fırsat bolluğuna rağmen bu kısımları reddettiği de söylenemezdi.

İdeolojisinin merkezinde hep kültür ve inanç birliğine sahip bir dünya vardı ve onun yokluğuna epeyce hayıflanıyordu, ki bu bir modernist için olası en büyük modernlik karşıtlığıydı. Eliot'ın mutlak edebi modernizmi kendisi için olduğu kadar dünya şiir okurları için de önemliydi. Radikal olarak şairlerin şiir okuma ve yazmalarını değiştirdi. Fakat bu kusursuz modernizm (en azından kendisi için) yoğun bir modernizm karşıtlığı ile barış içinde yan yana var olabiliyordu. Kuşkusuz, zaten yeterince karmaşık olan modernist için uygun bir tanım, kendisiyle açıkça çelişik olma niteliğini de barındırmak zorundadır: insan doğasının katıksız karmaşıklığına övgü. İlginç nokta ise, Eliot'ın kendi kendisiyle çelişkiye düştüğünü hiç düşünmemesidir.

MODERN-KARŞITI MODERNİSTLER: YEREL BİR DÂHİ

1

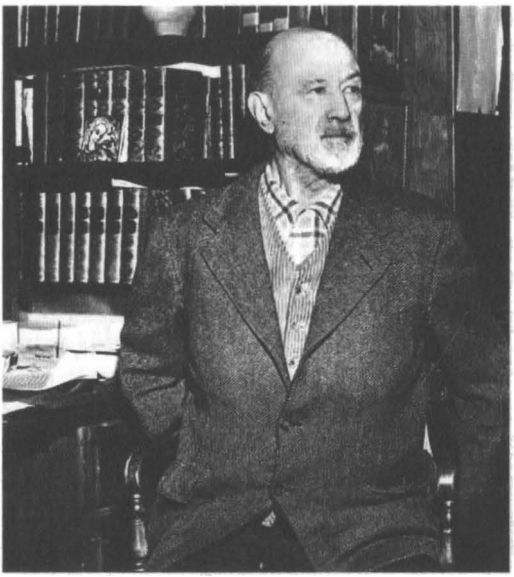
Hayatında ilk kez biri kendisine "müzik dehası" dediğinde, Charles Ives on üç yaşındaydı ve tarih 1888 idi. Vesile, dâhinin babası George Ives'ın, oğlunun oldukça yetişkin kompozisyonlarından birinin prömiyerini keyifle yönettiği Holiday Quickstep konseriydi. Bu zekâ parıltısına övgünün yazarı, Ives'ın kasabasının haftalık gazetesi *Danbury News* muhabiriydi, yerli genç dâhiye hayran olmuştu.

Üstelik Ives yaşadığı sürece, son kez böylesine abartılı bir övgü alıyordu. 1954'te yetmiş dokuz yaşında modernist bestecilerin en yalnızı olarak öldüğünde, kendi kendini tayin eden çok küçük bir grup hayranınca tanınıyordu ve şaşırtıcı müzik yeteneğine övgü esas olarak yarı şaka halinde Yale'li arkadaşlarından geldi. Ives, böylesi muazzam iddialarda bulunamayacak denli çekingen biriydi ama kendisinin ciddi yenilikçi bir müzisyen olduğunu biliyor, aynı zamanda da kendisini milyoner yapan sigorta acenteliğinden de gurur duyuyor ve boş zamanlarında kimsenin dinlemek istemediği eserler besteliyordu.

Çok çalışan, hastalıklarla boğuşan Ives aşırı verimliydi. En verimli yıllarında, on dokuzuncu yüzyılın son on yılı ile 1920'lerin başına kadar dört senfoni yazmış olsa da hiçbiri 1951'e kadar tam olarak seslendirilmedi. Senfonileri arasından dördüncüsü, Ives'ı en bariz şe-

kilde ölümsüzlüğe taşıyandır ve birkaç kez ancak bir veya iki bölümü seslendirilmiştir. Ancak 1965 yılında, Leopold Stokowsky cesaretle senfoninin tamamını Philadelphia Orkestrası programına almış ve kaydını da yaparak bu iyiliğini katlamıştır. Ives'ın ölümünün üzerinden yirmi yıldan fazla geçtikten sonra, müzikseverler neredeyse yarım yüzyıl dışlanmış "yeni" bir başyapıt ile tanışmıştır. Korolar; kendi ve başkalarının eserlerinden alıntılar; "Watchman, Tell Us of the Night" ve "Nearer, My God, to Thee" gibi ilahilerden çağrışımlar; çelişik perdeler ve de herhangi bir mezhebe bağlı olmayan gönüllü bir dinsel tecrübe... Tümü Ives'ın alışılmışın dışındaki tipik tavrını yansıtır.

Benzer şekilde, Ives'ın büyük orkestra için "dizileri" (Beethoven'ın Altıncı, Pastoral Senfonisi ve Richard Strauss'un *Till Eulenspiegel*'i üzerine, ara ara doğayı birebir taklit eden) uzun süre gün yüzüne çıkmamıştır. Ives'ın müziklerinden bir kısmı daha şanslıdır.



Charles Ives son yıllarında. Modernist ve anti-modernist besteci.

1922'de kapsamlı *114 Songs*'u çıkardı, daha sonra bunlar kısaltılarak ayrı ayrı yayınlandılarsa da resitallerde pek az çalındılar. Piyano parçalarından en iyisi *Concord Sonatı* 1913'te büyük oranda tamamlanmıştı ama ancak 1939'da tam olarak dinleyicisiyle buluştu ve pek alkışlanmadı, dikkat de çekmedi. Ives son yıllarında zamanının çoğunu ve parasını müziklerini yayımlatmaya ve ilgilenebileceklere göndermeye harcadı. Ives'ın müziğini beğenmek için alışmak gerekse bile, öyle az yorumlandılar ki müzikseverlerin beğeni geliştirmeye fırsatları olamadı.

* * *

Bu çalışma sırasında, hayli çok sayıda eksantrikle, kararlı toplumdışıyla karşılaştık; bu kişiler ilahi hoşnutsuzlukla güdümlenmiş, içlerinden geleni yazma, çizme, boyama veya besteleme dürtüsüne boyun eğerek, Ibsen'in "yekpare çoğunluk" olarak adlandırdığı kesimin amatörce beceriksizlik, sapkınlık, hatta delilik belirtisi olarak burun kıvırdığı eserler ortaya koymuşlardı. Bu dışlanmışların şeref listesinde Ives'ın yeri üst sıralarda olmalıdır. Yazgılı olduğu sanatında cahillik, fırsatçılık veya nevrozla değil de kültürü nedeniyle başmünzevi olmuştu. Danbury, Connecticut onu birbiriyle bağdaşmaz iki ayrı yönde şekillendirmişti. Yaklaşımlarının karmaşık toplamı Ives'ı oldukça kararsız biri gibi gösteriyordu. Bir yandan memleket toprağı onu tutucu Amerika'nın dirençli bir taşralısı olarak eğitmiş, öte yandan da kendi kendini yaratmış bir sanatçı olarak kendi yolundan gitmeye, yani bir modernist olmaya itmiştir. O doğduğunda 10 bin nüfuslu kasabası onun peşini pek bırakmadı.

Ives'ın esas ve unutulmaz esin kaynağı babası George Ives, herkesin beğendiği kornet solisti ve yerel kilisenin orgcusuydu. Ara sıra konserler veren çeşitli müzik topluluklarının kurucusu ve şefi olan babası, kasabanın yurtseverce kutladığı ve gürültülü bir şekilde eğlendiği resmî tatil günlerinde heyecanla çalardı; her sonbahar düzenlenen Danbury Panayırı, gelen binlerce konuk için olduğu kadar kendisi için de heyecanın doruk noktasıydı. Bitmeyen ahenksizlikleri, kararsız veya çelişik notaları, ciddi müzik içine karışmış ilahiler, halk

şarkıları veya yurtsever marşlar, neredeyse çalınamaz çeyrek aralıkları –geleneksel konservatuvarlarda öğretmenlerin öğrencilere düpedüz kaçınılması gereken hatalar olarak öğretmek için ellerinden geleni yaptığı tüm bunları– baba Ives seviyordu.

Ancak oğlu Charles Ives, güçlü algısı ve çocukluğunda bile sahip olduğu deneysel maceracılığı sayesinde babasının en cüretkârları dahil tüm bu cesur "hatalarını" alıp bestelerinde kullandı. Bando şefi babasını idolleştirerek, karısıyla birlikte tek öğretmeni olduğunu söylüyorsa da abartmaktaydı, çünkü Charles Ives yeni müzikler üzerine dergilere abone olmak gibi başka etki alanlarına da açıktı. Daha önce de dediğim gibi, kendi ortamında rahattı ve babasının profesyonel müzisyen olarak çalışmayı seçmiş olmasının geçinmek için pek de umut vaat eden bir yol olmadığının farkına varmış olmalıydı. Gerçekten de, 1894'te Charles Ives Yale'de birinci sınıftayken, erken sayılabilecek bir yaşta (kırk beş) ölen George Ives, son yıllarında aile bankasında işe başlamıştı. Baba oğul Ives'ları en çok rahatsız eden, para değil unvandı. Kültürsüz Amerikalıların ortak düşüncesi Danbury eşrafınca da paylaşılmaktaydı: müzik doğru dürüst bir meslek olmaya hiç uygun değildi. Özellikle iş dünyasında fırsatlar varken gerçek bir erkeğin seçeceği ciddilik ve ağırlıkta bir meslek değildi.

Charles Ives çocukluğundan itibaren bu havayı solumuştu. Beş yaşında ilk müzik eğitimini babasından aldı ve George Ives'ın yaşayışına komşuların, hatta aile bireylerinin şaşkınlığını ve onaylamayan sessizliğini görmezden gelmesi olanaksızdı. Aynı zamanda babasının kuşkusuz aşırı yetenekli oğluna gösterdiği sevgi, şefkat ve koruyuculuğa müteşekkirdi. "Babamın benim için yaptığı yalnızca teknik açıdan eğitmek filan değildi," diye yazıyordu Charles Ives, "etkisi, kişiliği, karakteri, açık fikirliliği ve bir çocuğun aklı ve yüreğindekileri anlamadaki olağanüstü yeteneğiydi." Bu açık fikirlilik babaya oğlunun, kimisini kendi yorulmaz yaratıcılığıyla teşvik ettiği, oyunbaz müzikal atılımlarına olağanüstü bir sabırla yaklaşma fırsatı vermişti. George Ives bazen dinleyicilerinden şarkıyı bir tonda söylemelerini isterken, kendi başka bir tondan eşlik ediyordu. Ne yaptığını bildiğin sürece, diyordu oğluna, özgün olmaktan seni alıkoymaya çalışan

her türlü geleneksel kural ve sınırlamayı –ki onları da oğluna özenle öğretmekteydi– yıkmakta özgürsün. Bu bereketli ortamda Charles Ives teknik açıdan Avrupa, özellikle de Alman fermanlarını hor görerek büyüdü.

İlk bakışta görünen o ki, Yale'den 1898'deki mezuniyetinden sonra Charles Ives'ın karşısında iki çıplak seçenek mevcuttu: ya bütün zamanını her şeyden çok sevdiği müziğe adayacak veya Danbury'lilerin tasvip ettiği bir erkeğe daha çok yakışan bir işe başlayacaktı. Gerçek oldukça farklı ve dolambaçlıdır. Bugün sanatsal bir mesleğin taşıdığı prestije alışkın okura bu seçim kolay gelecektir. Aslında Ives ne yapması gerektiğini hep bildi: Bir New York hayat sigortası şirketinde staj yaparak işe başladı. Birkaç yıl sonra kendi firmasını kurarak epeyce zengin oldu.[70] Bu seçim yirmi yıl boyunca kusursuz görünüyor; keyifle ve üretkenlikle hayat sigortası şirketinde çalıştı ve her boş vaktinde en ilginç müzik eserlerini yazdı.

2

1930'ların başında, ellili yaşlarının sonuna doğru, Ives, kariyerini haklı çıkaran ayrıntılı bir pasajı da içine katarak, çoğu anekdot babında birtakım anılarını oldukça samimi bir dille bir araya topladı. Kesin kararını verdiği andan bahsetmiyordu, çünkü öyle bir an yoktu. Ticari kültüre katılmak ile romantik yalnızlığı seçmek arasındaki çekişmede kültürün galibiyetine hiç şaşmamak gerekiyor. "Çocukken biraz utanırdım," diye anlatıyor müzik tutkusu için, "tamamıyla yanlış bir tavırdı," diyor ve ekliyor, "ama güçlüydü; pek çok Amerikan taşra şehrindeki başka oğlanların da böyle hissettiğinden eminim." Amerikalı bir oğlanın sıradan yaşamının eksikliğini çekmedi Charles Ives: okulda iyi bir atlet, iyi bir basketçi ve futbol takımının kaptanıydı. Gene de bunların yetmediği açık. "Diğer oğlanlar tatillerde pazartesi sabahları bakkalın arabasını kullanır, ev işlerini yapar veya top oynarlarken, ben içerde oturup piyano çaldığım için suç-

70 Ives biyografisinde Frank R. Rossiter, emin bir şekilde "İş hayatı konusunda verilmiş bilinçli bir karar olduğu kuşkuludur," diye yazıyor.

luluk duyuyordum. Belki de doğruydu. Müzik her zaman fazlasıyla kadınsı bir sanat olmamış mıydı? Neyse ki Mozart vardı." Mozart, en azından eserlerinin çoğu, öyle değildi.

Bu anılarla Ives, anladığı kadarıyla meselenin özüne ulaşmıştı. Hayat sigortacılığını seçmek için bolca neden vardı. İş hayatında insan çeşitli kişilerle karşılaşıyordu ve bu "(kişinin) duyarlılığını bastırmaktan çok genişletiyor"du. Ayrıca, insanın ailesinin gereksinimlerini gözardı ederek, aile fertlerinin aç kalması pahasına ideallerinin peşinden gitmesi Ives için kabul edilemezdi. "Kendi uyumsuzlukları yüzünden çocukları nasıl açlığa mahkûm edebilir," diye soruyor ve babasının görüşlerini sıralıyordu: George Ives'a göre, "eğer parasını müzikten kazanmak zorunda olmazsa bir erkeğin müziğe olan ilgisi daha güçlü, daha net, daha büyük ve daha özgürce gelişebilir," özellikle de, "mükemmel bir eşi ve çocukları varsa."

Güçlü nedenler gibi görünseler de birincisi, yani çocukken erkeksi ilgi alanları olmamasından duyduğu utanç, Ives için en önemlisiydi. Erkeklik saplantı haline gelmişti. Yaşamöyküsü yazarları, onun çoğu müzik ve müzisyenin efemineliği üstüne ateşli söylevlerinden bahsetmeden geçemiyor. Aşırı derecede uçlardaydı ve yalnızca tek bir metafora dayanıyordu: Kadınsılaşmış bir varlık olarak besteci. Yıllar içinde Ives rahatça kullandığı oldukça tekdüze hakaretler dizisi biriktirdi. Beğenmediği erkek müzik eleştirmenlerini "Bayan" veya "Teyze" olarak adlandırıyor; profesyonel hayat sigortacısının özgüllüğü ile dalga geçerek "modern müziğin % 88⅔'ünün kadınsılaşmış sanat" olduğunu söylüyor; *114 Şarkı* üzerine tutucu yorumlarda bulunanlara "pısırık müzisyenler" diyordu. Genç bir besteci olarak efemine birtakım besteleri beğenmiş olduğunu da kabul ediyordu: "35-40 yıl önce dinlemekten hoşlandığım müziklerden bazılarını şimdi duysam diyorum ki 'Rollo, nasıl bu yılışıklara, şu 'ta ta'lara', yağlı buklelere kapılmışsın."

"Rollo", Ives'ın kadınsılaşmış müzisyenler, sıkıcı, maceracı olmayan otoritenin dediklerine inanan iyi evlatlar için kullandığı bir lakaptı. "Bunların arasında [Wagner'in *Meistersinger*'inden] *Preislied*'i, *The Rosary*'yi [Ethelbert Nevin'in eseri], Mozart ve Mendelssohn'un

bazı yapıtlarını, Beethoven'in ilk eserlerinden küçük bir kısmı, Haydn'ın çırpıştırdıklarıyla pek çok Massenet, Sibelius, Çaykovski vb (Gounod'yu hiç söylemiyorum), çoğu İtalyan operasını (operaların bütünü değilse de çoğu kısımları) sayabilirim. Chopin'in bazı işleri (pek yumuşak, ama kişi bunu onda pek yadırgamıyor, çünkü insan doğal olarak onu bir etekle düşünüyor, ama kendi yaptığı bir etekle)." Hatta o Ives'ın gençliğinde değer verdiği cesur, kibirli Richard Wagner bile efemineliğin temsilcilerinden olmuştu. "Teknik ilerleme için yeterince iyi bir beyne sahip" idi ama "onu öylesine zayıf işlere koşmuştu ki –hoş bir hanımın mor ipekten elbisesi gibi, sahte soyluluk ve kahramanlıkla gurur duyar ama bir değirmen havuzuna atlayıp da kahraman olmaya korkardı. Morlara bürünüp kahramanlık şarkıları söylemekten hoşlanıyordu ne yazık ki: erkek kılığında bir kadın."

Ives'a göre bu "nazeninlikler, müziksel saçmalıklar veya çıtkırıldımlıklar" müziğin ölümcül düşmanıdır. 1934'te Londra'da bir Sibelius programına katıldı ve "o tarz yaratmışları izleyen, geviş getirenler" karşısında gerçek müziğin, *kendi* müziğinin geleceğinden korku duydu. Sibelius'un *Valse Triste*'i "(akide şekeri gibi olsa da) dün gece duyduğumuzdan [bizim] daha büyük, çünkü öncelikle güzel bir lolipop, sonra başka bir şey olmaya çabalamıyor; ama o senfoniler, uvertürler filan daha kötü, çünkü küçük müzikken, büyükmüş gibi kasılıyorlar. Her cümle, satır ve akor ve ritim tam da beklendiği gibi tekrar tekrar aynı yollardan geçip durdu"; hepsi "basmakalıp, bezdirici yavanlıklar, hepsi hoş Grieg, Wagner ve Çaykovski (yani hanım dostlar) karışımları." En kötüsü de, "alt sıralardaki o genç insanların tek bir fikre sahip olmayan bu sarı mide suyunu ciddiyetle yiyor olduğunu" görmekti. Eve gidip "o yapış yapış tarzı bir şey yarattıklarını zannederek" kopya edeceklerdi, oysa gerçekte "müziğin düşüşüne, giderek ölümüne yardım" ediyorlardı.

Charles Ives'ın müziğin çoğuna (% 88⅔'ine!) karşı duyduğu dizginlenmemiş, nedensiz öfkesi, genel anlamda uzun vadeli beklentilere yönelik soyut kaygıdan daha ateşli kişisel bir ilgiyi işaret eder. Ancak hedefleri ne denli çeşitli olsa da, besteci arkadaşlarını

eleştirmede tek bir boyutu vardı: hiçbiri erkeksi değildi. Bunu söylemek spekülasyon yapmaktır ama Ives'ın tüm protestolarında, içinde büyüdüğü küçük Amerikan kasabasının taşra ideolojisini benimsemesinde özel nedenleri olduğu yadsınamaz. Doğru, alçakgönüllükle kabul ettiği gençlik duygusallığı izleri dışında kendi eserleri (ona göre) diğerlerinin sergilediği homoseksüellik lekesinden arınmıştı, zira "onlar," diye devam ediyordu: "para için Amerika'yı iğdiş ediyor – işte yılanın başı bu... ticari papara ile şımartılmış bir Ulus – erkekliğini yitiren Amerika."[71] Kendi çözümlenmemiş uyuşmazlıkları, vatansever ve dinsel melodilerden alıntılanmış parçalar, farklı anahtarların eşzamanlı kullanımı, hep kendince müziği erkeksi tutmak içindi ve bunun gerekli olduğundan kesinlikle emindi, tıpkı kendisi gibi.[72]

* * *

Charles Ives'ın modern karşıtı modernizminin benzersiz ve taarruz halinde, dönem dönem bir kâbus gibi olduğu söylenebilir. T. S. Eliot'ın ve (ilerde göreceğimiz gibi) Knut Hamsun'un tersine, politikada gerici değildi ama giderek eşitlikçi ve sola yatkın liberal olmuştu. Ve malum nedenlerle Haydn kadar Sibelius'tan da hazzetmediğini biliyoruz. Ancak iç dünyası, bilince çıkmasına izin vermediği çelişkilerle doluydu. İş dünyasını sanata tercih etmiş olması, daha önce de dediğim gibi, doğal ve tamamen kaçınılmazdı. Hayat sigortası

71 Ives'ın abartılı, sabit fikir halindeki Amerikalı müzisyenlerin erkekliği üzerine kaygılarının kendi özel cinsel gücü konusundan kaynaklanıyor olması kuvvetle muhtemel. Jan Swafford özlü biyografisinde Ives'ın diyabetli olması dolayısıyla iktidarsızlık çekiyor olabileceği ve kesinlikle bunun sonucu olarak böyle kaygılar edinmiş olabileceği yorumunu yapıyor.

72 İlahi adalet gün geldi homoseksüelliğe ateşle karşı çıkan Ives'ı yakaladı. 1936'da Ives'ın en işe yarayan amatör basın temsilcisi Henry Cowell, oğlancılıktan yargılandı ve mahkûm oldu. Ives'ın bu felaketten haberdar edilmesi gerektiğini düşünen ve tavrını bilen arkadaşı, Harmony Ives'dan kocasına durumu uygun bir anda bildirmesini istedi. Gerçekten de Charles çok kötü oldu. Cowell'in San Quentin'de hapis yattığı dört yıl boyunca Ives sadık dostuyla hiç görüşmedi. Ives, Cowell'i ancak serbest kalıp evlenince affetti.

yöneticisi olarak hayatı, çocukken öğrendiklerini doğrular; mirasına, benim cahil ve zevksiz dediğim Danbury Connecticut ideallerine yakın olmasını sağlıyordu. Gerek kendi zamanında gerekse önceki kuşaklarda yazılan müzikleri beğenmemesi de bu dünyaya duyduğu bağlılıktan ileri geliyordu. Ve bu müzik dünyasına burun kıvırması, kendi yıkıcı tekniklerinde diretmesine neden oluyordu.

Söylenecek daha başka şeyler de var. Her türlü etiket gibi, bundan da nefret etse de, bir modernist olarak Ives, geçmişin müzik kurallarını bir kenara koyarak beste yapıyordu. Modern karşıtı modernist olarak, çağdaşlarının bayıldığı müziklerden nefret ediyor ve müzik yaşamında geleneklerle bağını koparark galebe çalabileceğini düşünüyordu. Bu kopuşlarda kılavuzları özellikle ilham verici Amerikan deyişlerinden tercüme ediyor ve bunlar bestelerine hem gerçekten yenilik hem de huzur veren bir eskilik katıyordu. Ne de olsa, o büyük *Concord Sonatı* ve Dördüncü Senfoni, program rehberi olarak New England Aşkıncıları Emerson ile Thoreau'yu ve biraz da Hawthorne ile Alcotts'u seçmiştir. Onu –ve dinleyicilerini– neredeyse bütün çağdaş Amerikalı bestecilerin hâlâ gösterdiği geleneklere bağlılıktan özgürleştireceklerini umar. Emerson'u babası gibi idealize eden Ives, günü yaşarken bir o kadar da geçmişte yaşamaktaydı ve her ikisini de kendince değiştirmekteydi.

MODERN-KARŞITI MODERNİSTLER: KUZEYLİ BİR PSİKOLOG

30 Nisan 1945'te Adolf Hitler, bütün dünyayı memnun eden bir geri dönüşsüz çıkışla Berlin'de, sığınağında intihar etti. Ancak bir hafta sonra, 7 Mayıs'ta Oslo günlük gazetesi *Aftenposten* kısa bir ölüm ilanı yayınladı. Yazarı şöyle diyordu: "Adını ağzıma ne ben almaya layığım ne de yaşamı ve yaptıkları herhangi duygusal bir tartışmayı gerektiriyor. Bir savaşçıydı, insanlık savaşçısıydı ve de bütün uluslar için adalet müjdeleyen bir yalvaçtı. En yüce reformlar doğasında vardı ve kaderi eşi görülmemiş bir barbarlık döneminde yükselmesini ve sonunda da devrilmesini getirdi." Böylesi yürekten yazılmış son övgü olmalıydı. Bir gün sonra Alman birlikleri, Norveç'i işgal

eden kuvvetler de dahil olmak üzere her yerde İtilaf Devletleri'ne teslim oldu. Ölüm ilanını yazarın adı saklı olsa da, biraz eğitimli her Norveçli kim olduğunu tahmin edebiliyordu: "Layık değilim," diyerek alçakgönüllülük göstermek, duygusallığı sert bir şekilde reddetmek, "insanlık savaşçısı" karşısında duyulan huşu, yakın tarihin çarpıtılması da bir yana, kuşkusuz Norveç'in en renkli romancısı ve başmodernisti Knut Hamsun'u işaret ediyordu.

Hamsun'un, yitirdiği lidere hayret verici bu saygı gösterisi, Eliot'ın çağdaş şiirden duyduğu tiksinme veya Ives'ın bestecileri umutsuz efemineler olarak mahkûm etmesinden bile daha ciddi bir modern uygarlık reddiydi. Benzersiz bir feryat olmanın ötesinde, Hamsun'a modern karşıtı modernistlerin eksantrik ülkesine giriş pasaportu veriyordu. Çünkü Eliot ve Ives gibi, Hamsun da uzmanı olduğu dünyada, kurmacada devrimci bir yıkıcıydı, ama yine tıpkı onlar gibi, modernist arkadaşlarına doğal gelen toplumsal ve siyasal ideallere sırt çeviriyordu. Avangard romancılar arasında tartışmasız bir liderken, siyasal bağları onu yazarlar arasında yalıtılmış bir azınlığın içine yerleştiriyordu.

Bu ölüm ilanı okurları şoke etmiş, fakat pek azını tamamen şaşırtmıştı. Yıllarca Hamsun "kitlelere" şiddetli bir küçümseme göstermişti; pek çoğunun Bolşevizmle yoldan çıktığına inanıyordu; parlamento ile yönetimi hor gören konuşmalar yapıyordu ve ısrarla diktatörlüğü demokrasiye üstün tutuyordu. Bu, bunaklıkla gelen uzlaşmasız bir hezeyan değildi. 1894 gibi erken bir tarihte, 35 yaşındayken, ilk büyük romanı *Açlık* yazılalı henüz dört yıl ancak geçmişken, Hamsun, "kitlelerin seçimine, kitlenin yönetmesine, demokrasiye hiç güvenmeyen, bağımsız ve aristokrat yalnız" adama övgüler düzerek kendini neredeyse onunla özdeşleştiriyordu. Kitle onu itiyor ve özünden tiksiniyordu. Bu politik bakış hep aklındaydı ve öyle de kaldı. Bir yıl sonra kaleme aldığı *Krallığın Kapıları Önünde* adlı oyununda, bir kahramanı bu inancı şöyle dile getiriyordu: "Doğuştan lider, doğal despot, ulu komutan, yeryüzündeki sürüler tarafından seçilmiş değil, kendisini onların başına getirmiş olan. Bir şeye inanıyor ve umut bağlıyorum, o da Ulu Terörist'in, Yaşam Gücü'nün,



Knut Hamsun elli yaşında – Gulliver Lilliput'da.

Sezar'ın yeniden geleceği." Hamsun için uzak geçmişi (Sezar'ın yeniden gelmesini) düşünmek, kaotik liberal bugünü düşünmekten daha tatmin ediciydi.

Hamsun elbette faşizme kapılan tek yazar değildir. Birkaç entelektüel ve ressam Fransa veya İngiltere ve başka yerlerde kendilerince burjuva bayağılığı ve yozlaşmasından bezmişlerdi ve enerji, erkeklik, sürekli kavga halindeki fraksiyonların yıkıcılığında alkışlanacak çok şey buluyorlardı ve bu durumda Faşistler ister İtalya ister Almanya'da olsun güçlü ve çekici bir alternatif sunmaktaydı. Ancak Hamsun başkaydı: Hitler'in Nobel Ödülü almış tek hayranıydı; en usta psikologlar bile Nazi ve İtalyan rejimlerine duyduğu hayranlığın altındaki mantığı pek anlamayı başaramadı.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'yı saran politik karmaşa Sezar'ın gelişine uygun bir zamandı ve Hamsun'u sevindiren de buydu. 1932'de yayıncısına, Mussolini'yi beğendiğini, ona büyük saygı duyduğunu söyledi. "Bu karışık dönemin ortasında ne müthiş bir adam!" Mussolini'nin Almanya'daki küçük ortağı (uzun sürmese de 1933'ün başında bu ikili böyle görünüyordu) için Hamsun, İkinci Dünya Savaşı sırasında, "her şeyden önce Hitler yüreğime sesleniyordu," diye itiraf ediyordu. Memlekette saldırgan otoriter politikacı, Norveç Nazi Partisi'nin kurucusu, adı vatan hainiyle eşanlamlı Vidkun Quisling, Hamsun'un adamıydı: "*On* oyum olsa hepsini ona verirdim," diyordu 1936 seçimlerinden önce.

* * *

Hitler'in ardından sitayişle mersiye yazan Hamsun'la ilgili yaygın bir şekilde hissedilen öfkeli sıkıntıyı anlamak zor değildir. 1900'lerde yaklaşık üç milyon nüfuslu, uzak ve küçük bir ülkede yaşayan Norveçliler, dünya çapında ün kazanan her yurttaşlarından gurur duyuyorlardı. Tanınmak için duyulan bu kaygı, en azından Norveç 1905'te Danimarka monarşisinin hegemonyasından çıkıp tam bağımsız bir devlet olduğunda tırmanışa geçmişti. Henrik Ibsen, yıllarca dışarıda yaşamış olsa da, ulusal ikonlar arasında en ünlüsüydü. Ancak Ibsen 1906'da öldü ve hemen ardından bir başka büyük Norveçli oyun yazarı, romancı ve şair Bjørnstjerne Bjørnson da öldü. O sırada 47 yaşına gelmiş olan Hamsun, edebiyat dünyasında epey ün kazanmış olsa da, henüz çoksatar bir romancı değildi. Tavrı ne denli aykırı ve kestirilemez olsa da, Norveç'in en meşhur kişisi olmayı hak ediyordu; Nobel Edebiyat Ödülü'nü 1920'de almış olması konumunu daha da pekiştiriyordu. Bu nedenle Norveçliler, Hamsun'un, Hitler'e ağıt yazmakla doruğa çıkan Nazi yanlısı savaş dönemi sözlerini hatırladıklarında veya keşfettiklerinde, onun ne dediğini bilmeyen zavallı bir ihtiyar olduğuna inanmayı tercih ettiler. Görünüşte makul ama umutsuz bir gerekçeydi, çünkü yadsınması kolaydı. İşin aslı, 1952'de ölene dek, Hamsun siyaset üzerine her konuştuğunda ne dediğini gayet iyi biliyordu.

Bir Nazi olan modernist gibi olağanüstü bir fenomen karşısında tarihçi, söz konusu kişinin hayatını tersten okumanın çekimine kapılıp, bu tiksinç durumu hazırlayan adımların izini ilk zamanlarında arayabilir. Ancak bu, Hamsun'un gidebileceği ama gitmediği yolları dikkate almamak; zekâsının işleyişinin dehşetengiz çapı ve apaçık abuk sabukluğunu hafife almak demektir. Ayrıca psikolojik karmaşıklığı anlamakta yetersiz kalmak anlamına da gelir, ki en başta insan zihninin tekinsiz öğrencisi Hamsun'un naif bulacağı bir yetersizliktir bu. Velhasıl faşizmi desteklemek hayatının akışında kaçınılmaz bir akıbet değildi.

Gene de, geriye dönüp bakıldığında olabilir görünüyor. Hamsun bütün yeteneğine rağmen, ulusal karakter hakkında çılgınca genellemeler yapmaktan geri durmadı. Zihninde inşa ettiği en sağlam kurgulardan biri, gençliğinden beri kendi için kurduğu Alman-İngiliz düellosuydu: soğuk ve duygusuz, kötü İngiltere'nin çevresini sarıp ihanet ettiği kahraman Almanya. Böylece Naziler, özellikle de karizmatik liderleri, Hamsun'a göre cesur, zorlu ve inatçı Alman ruhunun vücut bulmasıydı ve onun için özel bir çekiciliğe sahipti. Doğrudur, romanlarını ilk takdir eden –ve ilgi gösterip satın alan–, onu önemli bir yazar olarak ilk incelemeye tabi tutan Almanlardı. Ama en önemlisi, kendisi Almanları ırksal akrabası, İskandinav kardeşliğinin bir üyesi olarak görüyordu. Bu ırkçı bakış, özellikle Nazilerin iktidara gelmesinden sonra, düşünüşünde giderek artan bir prestij kazanmıştı.

Almanya'nın bahşettiği nimetleri yalnızca kendisi için yararlı olarak gördüğü de söylenemezdi: Alman eğitim kurumları ve Alman kültürünün genel olarak başka yerlerdekinden çok daha fazla gelişmiş olduğuna inanıyordu. Özellikle hastalık derecesinde nefret ettiği ülke İngiltere ile karşılaştırıldığında daha gelişmişti Almanlar. Hamsun'u yorumlayanların hiçbirinin görmezden gelemediği bu nefret özellikle ilginçti, çünkü sadece ve sadece, en azından bilinçli olarak, gençliğinde İngiltere'de yaptığı kısa bir tren yolculuğuna ve sözümona İngiliz emperyalizminin sertliği ve egoizmini belgeleyen birkaç tarihsel anekdota dayanıyordu. Sanki elinden geldiğince bütün öfke ve nefretini –ki ikisini de bol bol barındırıyordu– tek

bir görünür hedefe yoğunlaştırmak zorundaydı. İçgüdülerine duyduğu inatçı güven dolayısıyla edindiği değerli izlenimin –ki bütün izlenimleri değerliydi– baştan savılması bir yana, değiştirilmesi bile mümkün değildi. Dolayısıyla Almanya'yı idealize edişi onu doğal bir Nazi adayı yapıyordu. Zira Naziler, ülkelerinin erkekliğine gücünü geri vermek, kadınları kesinlikle doğal rollerine, yani ev işi ve çocuk bakıcılığına döndürmek, ulusun Birinci Dünya Savaşı sonrası İtilaf Devletleri'nin, özellikle de İngiltere'nin elinde yaşadığı aşağılanmayı bertaraf etmek ve ırkın saflığını korumak iddiasındaydı. Bu ananoktalarda, Nazilerin programı Hamsun'un programıydı.[73]

* * *

Hamsun'un Nazi totalitarizmine yakınlığı daha da derindeydi. Bence, sofistike psikolojisinden (daha önce de bahsettiğim gibi) etkilenmemiş zihinsel kimi basit alışkanlıklarına tekabül ediyordu. Çünkü uçup giden izlenimleri ve içinde oluşan ruh durumu değişikliklerini yakalamadaki eşsizliğine ve bunlardan şahane modernist edebiyat yapmasına rağmen, zaman zaman kendindeki tek kişilik azınlık olma zorunlu gereksinimini fark etmesine rağmen, bu tip içgörüleri siyasi tercihlerine kadar uzanmıyordu.[74] Knut Pedersen adlı bir köylüydü ve şehirde onca zaman yaşamasına rağmen hep köylü kaldı. Her fırsatta, çocukken öğrendiklerini uygulamaya koymaktan kendini alamıyor, edindiği gayrimenkulleri çiftliğe çeviriyor ve mahalleye örnek olmasını istiyordu. Daha sonraki yıllarda mesleği sorulduğunda yanıtı ters ve değişmez olarak "çiftçi ve yazar" oluyordu. Ve gezmeyi seven, yerinde duramayan biri olduğunu, sürekli yalnız kalmaya

73 1930'ların sonlarından 1940'ların başlarına, Hamsun da kendisini antisemit propagandaya kaptırmıştı. 1942'de yalnızca Almanya'da çıkan saldırgan bir makalede, Franklin D. Roosevelt'in "Amerika'nın Tanrı ve Yahudi iktidarı için savaşında egemen kişi, maaşını Yahudilerden alan bir Yahudi" olduğunu yazıyordu.

74 "Her şeye böylesine karşı olan bir yazar olmak," diye yazıyor Hamsun, büyük Danimarkalı eleştirmen Georg Brandes'e 24 Aralık 1898'te gönderdiği ilk mektuplarından birinde," Oldukça garip."

uğraştığını, varlıklarını bu kendi tipik rahatsız haline borçlu olan dışarlıklı roman karakterlerinde görüyoruz. "Bir zamanlar ben de yoldaşlarım gibiydim. Onlar zamana ayak uydurdular, bense uyduramadım. Şimdi benim gibi başka biri yok. Maalesef. Tanrı'ya şükür."

Şehri tanıdığını ve orada yaşayanlara ne yaptığını bildiğini düşünüyordu. Norveç'in başkentinde uzun süreler kaldığı gezgin yaşamında tekrar tekrar şehirli konulara dönüyordu; ilk önemli yapıtı *Açlık* (1890), yirmi üç romanından pek çoğu gibi, Christiania'da (şimdiki Oslo) geçiyordu. Oysa Hamsun için şehir yaşamı sığlık, kinizm ve materyalizm kaynıyordu, (kötü liberal gücün kolayca görünen belirtisi olarak gördüğü) gelişme hırsının egemenliğindeydi ve yozlaşma ile çöküşün üremesi için verimli bir alan sunuyordu. Issız kırsalı betimleyişindeki lirizm, şevkle aranan yalnızlık ve bunun verdiği keyif, bir yazar olarak tanınmasını sağlayan lirik anlatım tarzı benzersizdi ve dramatik olarak kötü şehrin karşısındaydı. Resmî din onun için bir şey ifade etmiyordu ama doğa şairane bir panteizm yaratıyor, yüreğinin derinlerindeki arzuları yankılıyordu: babasının yaptığı gibi, kırsalın saf dünyasına çekilmek. Modern Norveç'i toptan reddetmekte kararlı, ilk çocukluğunu "çocukların çiftlikte hayvanlarla birlikte ahenk içinde doğayla iç içe yaşadığı yitik cennet" olarak hayal ediyordu. Bu sofistike primitiflik, Hamsun'u modernist karşıtlarının güvenilir müttefiki yapıyordu. Ancak aynı zamanda da, edebi karakterlerine dair psikolojik okumasında ortaya çıkan modernizm bozulmadan duruyordu.

Bu karmaşık tutku, romanlarına uyguladığı bir strateji olmanın ötesindeydi. Hamsun, kendisinden yirmi iki yaş genç bir aktris ve ikinci eşi olacak olan Mary Andersen'e kur yaparken, sahneyi bırakması ve Norveçlilerle ilgili iyi olan ne varsa hepsinin kaynağı olan kırsal kökenlerine dönmesi için yalvarmış, bunda üstelemiş, daha da önemlisi ona emretmişti. Bu isteğiyle uyumlu olarak, en çarpıcı kurgusal karakterlerinden birini, en ünlü romanı *Toprak Yeşerince*'de (1917) gerçek ve muhteşem bir köylü karakteri olan İsak'ı yarattı. "Bedeni ve yüreğiyle toprağı süren; toprağı aralıksız işleyen bir işçi. Geçmişten çıkıp gelen, geleceği gösteren bir hayalet, ziraatın en

eski günlerinden kalma bir adam, ıssız bir yere yerleşen, dokuz yüz yaşında ama gene de bugünün adamı." Bu portrede, yaratısı gezginlerin aynı anda hem kadim hem modern, geçmişin hayaleti olmakla birlikte modern zamanlar için de esaslı bir model olduğunu iddia ederek diğer modernistlere çatıyordu.

Bunların hiçbiri, elbette, Hamsun'un modern karşıtı modernizmini ya da Nazi Almanyası'na duyduğu saplantıyı mutlak bir vargı yapmaz. Döneminde başkaları da köy yaşamının saflığını idealize etmiş, şehir yaşamının sahtekârlığını yermiştir, ancak bundan, Hamsun'un çok doğal bulduğu siyasi sonucu çıkarmamıştır. Psikiyatriye bulaşmış olması da Hamsun denen bilmeceyi çözmeye yardım etmez. Norveç'in ilk analisti Johannes Irgens Stromme ile 1926 ve 1927 yıllarında kısa bir süre psikanalizden geçti ve bu sayede dirençli bir yazma tutukluğu döneminden çıkabildi. Ancak bu süreç ardında işe yarar bir belge bırakmadı ve zihinsel ekonomisinde fark edilebilir bir değişiklik olmamış gibi görünüyor. Nazilerin yenilgisinden sonra iki Norveçli psikiyatrist, Hamsun'un romanları dahil yayımlanmış ve yayımlanmamış tüm yazılarını da tarayarak, yoğun soru-cevap seanslarıyla kendisini inceledi. Raporlarında, seksen altı yaşındaki hastalarının "mutlak dürüstlüğünden" memnun olduklarını ifade eden uzmanlar, zor geçen bir çocukluk dönemi ("yitik cennet") tespit ettiler. Vardıkları sonuç: Hamsun, şiddetli içgüdülerinin uyandırdığı suçluluk duygularının getirdiği bir aşağılık kompleksinden mustaripti. Deli değildi, ancak savaş sırasında oldukça hafif bir şekilde geçirdiği iki inme yargısında zayıflamaya neden olmuş, "zihinsel yetilerinde" ise "kalıcı hasar" bırakmıştı.

1945 sonrasında yenilenmiş Norveç'in yetkilileri, bu hükmü memnuniyetle karşıladılar. En tanınmış vatandaşlarını ceza mahkemesinde yargılamaktan ve belki de Ekim 1945'te Quisling'e olduğu gibi, vatan hainliği ile kurşuna dizmekten kurtulmuşlardı. Ancak psikiyatristlerin analizi pek de ikna edici değildi. Zayıf bir Adlerci aşağılık kompleksi tanısı, hukuki yargılama müddetince Hamsun'un zeki cevaplar vermesi ve bariz şekilde kendine hâkim olması, zihinsel yetilerinde hiç de öyle "kalıcı hasar" oluşmadığının kanıtıydı. Siyasi

görüşleri için hiçbir mazereti yoktu. Ama öte yandan da Hitler'e duyduğu hayranlık hiçbir şekilde ilk romanlarının eşsiz gücünü hafifletmez. Başka modernistler Hamsun'u kendilerinden saymakta zorlanırlar; bu konumda, kitleleri imha edenlere böylesine hayran başka biri hiçbir zaman o konumla ilişkilendirilemez. Ancak kuşkusuz *Açlık*, genellikle gözardı edilmiş zihinsel durumları psikolojik, hatta neredeyse psikanalitik açıdan derinlemesine irdelemesiyle, modernist romanın ilk klasikleri arasında yerini korumaktadır, ki bu da aynı anda hem modern-karşıtı hem de modernist olunabileceğini kanıtlar.

BARBARLAR: HİTLER ALMANYASI

1

Modernistler içinde Hamsun gibi bir iki kişi sağcı totaliter rejimleri beğenmekteyken, aynı alanlardan çok daha büyük bir grup solun yükselişini alkışlamaktaydı ve bu yazar ve ressamların çoğunluğu, ki aralarında modernistler başı çekiyordu, bu rejimlerin kurbanı oldu. Hitler Almanyası, Stalin'in Sovyetler Birliği ve (o kadar kötü olmayan sonuçlarla) Mussolini İtalyası sanatçılar ve entelektüeller arasından kurbanlarını devşirdi. Döneminin zeki bir gözlemcisi olarak yaşlı Sigmund Freud, 1938'in başlarında bu üç diktatörlüğü bir araya koymuştu:

> İlerleme ve kalkınmanın barbarlıkla ortaklık kurduğunu dehşetle görüyoruz. Sovyetler Birliği'nde sıkı boyunduruk altında tutulan yüz milyonlarca insanın yaşam koşullarını iyileştirmeye koyulmuşlar. Düşüncesizce din "afyonunu" ellerinden almışlar ama neyse ki makul miktarda cinsel özgürlüğü bırakma akıllılığını göstermişler; aynı zamanda da en zalim baskılara maruz bırakarak her türlü özgür düşünme olasılığını da ellerinden almışlar. Benzer bir şiddetle İtalyan halkı eğitiliyor, düzen ve görevinin bilinci aşılanmak üzere. Neyse ki, Alman halkının durumunda olduğu gibi, neredeyse tarihöncesi barbarlığına geri dönmenin herhangi bir ilerici düşünceye bağlı olmadan da mümkün olduğunu görmek bizi kasvetli kaygılardan biraz da olsa kurtarıyor.

Bu üç diktatörün paylaştığı, gerçek ya da hayal ürünü düşmanlara karşı kolektif acımasızlıkta bile amaç ve hedefleri açısından farklılıklar vardı ve benzersiz regresyon hareketleri olarak ayrı ayrı ele alınmayı hak ediyorlar.

Üçü içinde Nazi Almanyası, herhangi bir bağımsız güç kaynağını baskılamada en tutarlı olandı: zevkler bile karizmatik lider kültüne bağlanmıştı. Tiyatro, roman, şiir, resim ve mimariye önemli katkılarda bulunmuş olan Alman modernist sanatçılar ve yazarlar için Hitler'in iktidara gelmesi matem çanları demekti. 30 Ocak 1933'te Almanya şansölyesi olmaya davet edilince, güvendiği ekibi yeni güçlerini şeytani bir hızla ve korku verici bir başarıyla kabul ettirdiler. Ülke çapında, dokunulmazlığı olduğu sanılan Reichstag'ın sosyalist vekilleri de dahil politik muhaliflere fiziksel saldırılar hızla çoğalıp şiddetlenirken, halkın çoğunluğu aldırmadan seyrediyor, hatta seviniyordu. "Almanya'yı saran değişim dalgasının hızı o gün yaşayanlar için inanılmazdı ve bugün de dönüp bakıldığında daha az şaşırtıcı gelmiyor," diye yazıyor Hitler'in içgörülü bir yaşamöyküsünü yazan Ian Kershaw, o sırada Alman halkının içinde bulunduğu ruh halini ve galibiyetin momentumunu özetlerken. "Tüm bunlar uydurma yasal önlemler, terör, manipülasyon ve elbette hevesli işbirliği ile ortaya çıkmıştı. Bir ay içinde, Weimar anayasasıyla korunan insan hakları ortadan kaldırılmıştı. İki ay içinde en aktif politik rakipler ya hapsedilmiş veya ülkeden kaçmış, Reichstag pes ederek Hitler'e yasama organının denetimini tümüyle teslim etmişti. Dört ay sonra bir zamanların güçlü işçi sendikaları dağılmıştı. Yaklaşık altı ayda bütün muhalefet partileri kapatılmış veya kendi rızalarıyla tasfiye edilmişti." Daha Mart 1933 gibi erken bir tarihte, iktidarın yeni sahipleri ilk toplama kampının, Münih yakınındaki Dachau'nun açılışını rahatça duyurdular. İşadamları, bowling kulüpleri, editörler ve futbol takımları gibi büyük küçük her türlü kültürü topyekûn denetim hırsı, ciddi bir direnişe rastlamadan, hatta yaygın beğeniyle ilerledi. Almanya'nın *Moderne*'i kendini birdenbire ve itiraz edemeden, cüretkâr yenilikleri ısrarla ve aşağılanarak "*undeutsch*", yani Alman-olmayan diye reddedilirken buldu.

* * *

Nasyonal Sosyalist rejimin modernizme ilk sillesi antisemitizmin bir yan ürünüydü. Reichstag iktidarsızlaşmışken, Alman toplumunu "arılaştırma" amaçlı yasalarla da desteklenmesiyle Naziler eskiden beri itiraf ettikleri Yahudi karşıtı fantezilerini çabucak gerçeğe dönüştürdüler. Yahudiler toptan temizlendi: Yahudi memurlar, Yahudi orkestra şefleri ve tiyatro yönetmenleri, Yahudi profesörler –büyük bir grup olmasalar da Weimar Cumhuriyeti döneminde Alman İmparatorluğu zamanına göre sayıları artmıştı–, Yahudi muhabirler, Yahudi sahne sanatçıları, ressamlar ve yazarlar birden kendilerini işsiz, yeniden işe girme olasılıkları da kalmamış olarak buluverdiler.

Elbette mesleklerinden ve sıklıkla memleketlerinden dışlanan Alman Yahudilerinin hepsi modernist değildi. Modernist davalarla ilgilenen öyle aman aman kimse de yoktu aralarında. İşten atmaların hedefi özenle seçilmişti; otantik Alman yetenekleri arasına sızmış, istenmeyen unsur haline gelmek için Yahudi olmak yetiyordu. *Kulturbolschewismus* diye ünlenmeleri yersizdi, çünkü Alman Yahudileri "kültürel bolşevizm" yanlısı olmaktan çok uzaktı. Çoğu Alman gibi onlar da var olan zevklerle yetinmekten memnundular. 1937'de Naziler "Yoz Sanat" dedikleri şeyi rezil etmek üzere dikkatle örgütledikleri gezici sergiyi açtıklarında, yöneticiler yozlaşmışlıkları yüzünden seçilmiş yüz on iki sanatçı arasında ancak altı Yahudi bulabilmişti. Kültürel olarak gelenekseli tercih eden Yahudiler de hükümetin ırkçı politikasının kurbanı olmuştu. Uzmanlığı Mozart operaları ve Mahler senfonileri olan Bruno Walter gibi seçkin bir klasik müzik orkestra şefi, Alman topraklarında orkestra yönetmeyi sürdürmesi halinde şiddete maruz kalacağı tehditleri yüzünden 1933 baharında Avusturya'ya kaçmak zorunda kaldı. Uzaktan yakından modernist resim veya yazınla alakası olmayan yeni-Kantçı filozof Ernst Cassier ile sanat tarihçisi Erwin Panofsky gibi önemli akademisyenler profesörlükten azledildi ve nihayetinde Amerika Birleşik Devletleri gibi başka ülkelerde yeni kürsüler bulmak zorunda kaldılar.

İstemeden sürgüne gidenlerin bir kısmı tam anlamıyla modernist klanın üyeleriydi. Sadece Yahudi olduğu için işinden olan Yahudilere en muhteşem örnek, Berlin'deki Deutsches Theater'in yönetmeni, son derece yaratıcı ve çokyönlü Max Reinhardt gösterilebilir. Bu kibar gösteri adamı, kaynağı ne denli eski olsa da, modern seyircilerin ilgiyle izlediği oyunlar sahneliyordu. Alman, Fransız ve Yunan klasiklerine yeniden hayat veriyor, modern giysilerle *Hamlet*'i, dönen bir sahnede *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı sunuyordu. Bunun karşılığında, Amerika'ya zorla sürgün edilmek ve çok daha küçük çapta olsa da gene çarpıcı, yaratıcı tasarımlarıyla mesleğini sürdürmekle ödüllendirildi.

Bütün mülteciler Yahudi de değildi. Weimar Almanyası'nın en ilginç oyun yazarı Bertolt Brecht, Marksist didaktizmini benimsemek üzere ilk yılların Ekspresyonist evresinden çıktığı dönemde, Nazi Almanyası'nı 28 Şubat 1933'te, birisi Berlin'de Reichstag'ı ateşe verdiği günün ertesinde terk etti,[75] zaten son oyunları sahnelendiği yerlerde şiddetli itirazlarla karşılanmaktaydı. Kelimenin tam anlamıyla alevli atmosferde Brecht, tutuklanmasının olasılık dahilinde olduğunu ve ardından da kötü muamele göreceğini tahmin ederek yurtdışına kaçtı.

* * *

Nazilerin Alman avangardına açtığı rastgele saldırı kısa sürede daha özenle seçilmiş hedeflere yöneldi. 10 Mayıs 1933 tarihi, bütün ahlaksızlıklarına rağmen Nazilerin gördüğü desteği vurgulayan o iğrenç eylem, meşhur kitap yakma olayı gerçekleşti. Suçlu kitapların imhası yalnızca Yahudi yazarları değil, Heinrich ve Thomas Mann kardeşler gibi "Aryan" olanları da kapsıyordu; Töton ırkı üstünlüğü-

75 Reichstag'ı kimin yaktığı sorusu hep tartışılır ama en son araştırmalar, Almanya'nın anayasal haklarını tahrip etme planlarının bir parçası olarak Nazilerin sorumlu olduğu suçlaması (zamanında yaygın kabul gören) üzerine ciddi kuşku olduğunu göstermekte. Hollandalı eski komünist Marius van der Lubbe'nin bizzat itiraf ettiği üzere, yangını tek başına kendisinin çıkardığına bugün neredeyse kesin gözüyle bakılıyor. Bu işi kim yapmış olursa olsun, Naziler süratle olayı lehlerine çevirerek kullanmışlardır.

nü savunan bu galiz siyaset bir *hınç* ayaklanmasıydı. Hohenzollern İmparatorluğu'nun sonunu getiren ve (Eliot'ın kelimeleriyle) "kurt yeniği" liberalizme sözümona nihai noktayı koyan Kasım 1918 Devrimi'nin "utancı" gibi düşünce ve olayların anılarına duygusal karşı çıkıştı ve yaygın kabul görmekteydi. Günün retoriği, modernizme karşı coşkulu bir cenaze konuşması gibiydi. O zamanlar çok az insanın hatırladığı –ama daha sonra binlerce insan hatırlayacaktı–, bir asır önce büyük Alman şairi Heinrich Heine'nin, bir ülkede kitap yakılıyorsa insan da yakılır, sözleriydi.

Berlin'de yirmi bin kadar, başka Alman şehirlerinde ise daha az sayıda kitap yakıldı. Alman-olmayan Ruh'a Karşı Eylem, Nisan ayında Alman Öğrenci Örgütü'nce özenle, Nazilerin kendi öğrenci federasyonunu, üniversitelere ve ülke çapına asılan bir düzinelik arsız tezle, diğerlerine baskın çıkarmak arzusuyla düzenlenmişti. Yedi numaralı Tez şöyle diyordu: "Yahudi, Almanca yazdığında yalan söyler. Şimdiden sonra Almanca yayımlamak istedikleri kitapların içine 'İbraniceden çevrilmiştir' ibaresi konacaktır." Böyle açıkça yalan hitabetin emsali yoktu, olamazdı da ama ardından gelen kitap yakmaya akademisyenler ve öğrenciler canı gönülden destek verirken, itfaiye de alevlerin denetimden çıkmaması için mevzilenmişti. "Alman olmayan" metinleri kabaca imha edenler Weimar Cumhuriyeti ile hâlâ uzlaşmamış huysuz gericiler değildi yalnızca; Gottfried Benn gibi gelenek-dışı lirik bir şair, Martin Heidegger gibi sözü geçen bir filozof, yüksek sesle rejimi onaylıyor, kritik muhalefeti kaynağında bastırmaya yardım ediyordu. Rejimin destekleyip izin verdiği entelektüel üsluplar yalnızca erkeklik, vatanseverlik, ırksal saflık, halkla (*Volk*) özdeşleşmek, kozmopolitliğin, akılcılığın ve Aydınlanmacı diğer ideallerin küçümsenerek reddedilmesiydi. Yeni bir kahramanlık günü doğmaktaydı ve sağlam eğitimli halis Almanlar buna katılmak istiyordu.

2

Böylesi tavırlar modern karşıtı modernizmin belirtileri miydi? Nazi rejimi esasen geleceğe mi, yoksa geçmişe mi bakıyordu? Hitler'in Bin Yıllık Reich'ının feci sonunun üzerinden yarım yüzyıldan fazla

zaman geçmesine karşın henüz bu sorulara yanıt yok. Kolay kolay da olacağa benzemiyor, çünkü Nazi ideolojisi de Nazi eylemleri de farklı yönleri işaret etmekteydi. Bir yandan Naziler teknolojiyi mütevazı ama kıymetli bir hizmetkâr olarak görüyor; otomobil ve uçak gibi modern buluşları göklere çıkartarak, savaşa hazırlıklı olmak için askeriyede kullanmaktan geri kalmıyordu. 1933'ten itibaren ülkeyi yeniden ciddi olarak silahlandırmaya başlamış ve enerjik bir şekilde Alman endüstrisini çok uzak olmayan bir gelecekteki savaşın gereksinimlerini karşılamaya yöneltmişlerdi.

Nazilerin modern şeylere düşkünlüğünün bir başka göstergesi de, genç bir kurum olan radyoyu propaganda aracı olarak kurnazca kullanmalarıdır. Nazi ressamların boyamaktan hoşlandığı mizansenin –basit radyonun etrafında toplanmış, dikkatle dinleyen sade bir Alman ailesi– adı "*Der Führer spricht*", Lider Konuşuyor'dur. Bu pratik modernliği teşvik eden Ütopyacı Nazi ideologları, Yeni İnsan'ın hükmettiği yeni bir dünya hayali kuruyordu: Yahudilerin olmadığı Aryan bir dünya. Bu kökten devrim adına birlik içinde vargüçleriyle çalışıyorlardı. *Gründlichkeit*: ulusal karaktere inananların Almanlara atfettiği nitelik buydu. Alman uygarlığı hazinesine önemli katkıları olmuş Yahudileri parazitlere dönüştürürken el atılmadık küçük bir alan bırakmıyorlardı. 1930'ların ortalarında Berlin'de ve diğer yerlerde *Gymnasium* öğrencilerine okutulan müzik kitabından çok popüler olduğu için çıkartılamayan *Die Lorelei* şarkısının söz yazarının adını "bilinmiyor" olarak değiştirmişlerdi. Oysa yüzyıl önce yazılmış bu ölümsüz sözler, vaftiz olmuş bir Yahudi olan Heine'ye aitti.

Öte yandan bu Yeni İnsan'ın havası, kadını ve erkeği ile gayet demode idi. Alman kadını için tasavvur edilen portre, kendini *Küche, Kirche, Kinder* (mutfak, kilise, çocuklar) için kahramanca feda etmesiydi. Gestapo'nun ve *Führer*'e bağlılıkta geri duran komşuları ihbar etmeye hevesli vatandaşların dikkatli bakışları altında mizah duygusunu kaybetmiş bu toplumda dolanmayı başarabilen az sayıdaki siyasi fıkra, Nazi rüyasının, yani Yeni İnsan'ın tanımıydı: Hitler kadar sarışın, Goebbels kadar atletik, Göring kadar zayıf. Daha da

vahim olan, Alman radikal kendini yenileme taleplerini ancak çok az sayıda kişi karşılayabildiğinden, son çare olarak Hitler'i sarmalayan atmosfere bakıp, kendilerine başkaları için çalışan, başkaları için çile çeken, başkaları için *gören Führer*'in yol göstericiliğini hatırlatmalarıydı: seküler bir İsa.

Çağlar boyu arada bir görülen sefil bir meslek olarak Hitler kültünde zaman ötesi bir öğe vardı. Nazi liderlerinin kabul ettiği Germen ideali –Yeni İnsan–, halk belleği, edebi buluşlar ve kendi kendini yücelten yeni-eski tarihî efsanelerin kabaca birleştirilmesiyle oluşturulmuştu.[76] Tarihsel gerçekler böyle Töton fantezileriyle boy ölçüşemezdi. Nazi düşüncesinin kendiyle çelişen bütün unsurlarına rağmen, sonuçta gelecekten ziyade geçmiş, resmî ideolojide kısmen de olsa modern bir nakış olarak kamufle edilmiş bir nostalji olarak yerini alıyordu.

3

Bu düşsel nakış Alman modernizmini koruyamadı. İktidara geldikleri ilk yıl Naziler kapsamlı bir Reich Kültür Odası kurdular. Alt bölümlerinde Propaganda Bakanlığı'nın, yani Hitler'in kesin programını yürürlüğe koyan Joseph Goebbels'in korumasında yaratıcı yazarlar, basın, tiyatro, radyo, müzik ve güzel sanatlar toplanmıştı. 1933'ün Şubat ayı gibi bir tarihte *Führer*, "Halkımıza ruhlarını yenileyecek olan gerçek Alman kültürü, Alman sanatı, Alman mimarisi, Alman müziğini geri getirmek istiyoruz," dedi. İnce belli, gerçekçi, sarışın çıplakları seven ve Richard Wagner'in kabrinde tapınan Hitler'in Alman Ekspresyonist resim, grafik ve şiire çok fazla sabır göstermesi olası değildi, her ne kadar bu maceracı sanatlar büyük ölçüde yakın tarihten Yahudi-olmayan ustaların başarısı olsa da. Dolayısıyla Alman modernistleri ya göç ettiler veya suskunlaştılar.

76 Modern Almanya'nın saygın tarihçisi Henry A. Turner diyor ki: "Nasyonal Sosyalistler kendilerine geçmişten örnek aldılar ama tarihe değil mitolojik ve eklektik olarak imal edilmiş bir geçmişe bakmışlardı. Önerdikleri, modern dünyadan kaçıştı."

Nazilerin kültürel modernizmle işlerinin olmadığının kesin kanıtını, Temmuz 1937'de önce Münih'te, sonra Almanya'nın on üç başka şehrinde açılan sansasyonel bir sergi, *Entartete Kunst* (Yoz Sanat) verir. Kalabalık duvarlarında veya kataloğunda, modernist sanatın, zekice akıl hastanelerinin kalıcı sakinlerine ait resimlerle eşleştirildiği görülüyordu, sözümona son derece sabırlı, edilgen Alman sanatına dayatılan tablolar ve grafiklerdeki çocuksuluk, hastalık, hatta delilik vurgulanıyordu. Ancak istatistikler –yalnızca Münih'te iki milyon, başka yerlerde de bir milyon izleyici– halkın, Nazilerin savunduklarından ziyade, tamamen el konup Alman müzelerinden çıkarılmış olan modern sanat eserlerinin çekimine kapılmış olduğunu gösteriyor. Eğer Berlin'in ana itfaiye istasyonunda yakılmadılarsa eserler az sayıdaki ayrıcalıklı koleksiyonda yerlerini aldılar veya yurtdışında büyük kârlarla açık arttırmalarda satıldılar.

Modernizmin böyle örgütlü bir şekilde şeytanileştirilmesi, kendi paradokslarını da içinde taşıyordu. Tıpkı ileri gelen Nazilerin, resmî olarak gereken aile geçmişlerinin soruşturulmasında, dehşetle saf Ari ırktan olmak bir yana, Yahudi bir ataya sahip olduklarını keşfetmeleri gibi, kimi Alman sanatçılar da modernist eğilimlerinin şekillenmekte olan Ari sanat dünyasından dışlanmalarını getirdiğini dehşet içinde yaşadılar. Böylesi trajikomik başarısızlıklara en dramatik örnek, kuşkusuz Emil Nolde'nin İzlenimci sanatıydı. Yoz sanat örnekleri olarak sergilenen tablolar arasında çarpıcı renkli, deforme şekilli ve primitif hatlı çekincesiz tuvalleri, egzotik gravürleri ve muhteşem suluboyaları ile E. Nolde'nin yirmi altı eseri vardı. Seyahat etmiş ve sanat hayatının çoğunu uzak bir Kuzey Alman köyünde geçirmeyi seçmişti. Konuları çiçeklerden ve uzak diyarlardan yoğun duygu yüklü, kendi deyişiyle hepsi "derin bir ruhanilik, dinsellik ve hassaslığa" adanmış olan Hıristiyan sahnelerine uzanıyordu.

Yıllarca Nolde modası geçmiş, yalnızlığa mahkûm olmuş avangard bir sanatçı gibi davranmıştı. Hatta kendi bölgesi Schleswig-Holstein'da Nazi Partisi'nin ilk üyelerinden biriydi ve heyecanla Nazi dünya görüşünü benimsemişti. Dolayısıyla açıkça etiketlenmesi aşırı derecede üzücüydü. 1937'de müzelerden kaldırılmış olan eserlerinin

sayısı, ki çoğu tahrip edildi, kayıtlara göre 1052 idi ve tek başına yoz bir Alman ressamı için en yüksek sayıydı. Karl Schmidt-Rottluff gibi başka İzlenimcilerin sanatsal varoluştan menedildiği bir dönemde, resmî olarak resim yapması 1941'de yasaklansa da bu yasağı ücra evinin sessizliğinde deldi. Bir diğer modernist sanatçı, ressam ve heykeltıraş Otto Freundlich, Mart 1943'te Maidenak Nazi imha kampında, üslubu yüzünden değilse de ırkı yüzünden öldü.

* * *

Nazi kültürünün tarihçileri yıllardır, 1933 ile 1945 yılları arasında Almanya'nın idarecilerinin sanatı siyasileştirirken siyaseti de estetize ettiklerini tartışıyor. İçeriğe gösterilen dikkatle görünüşün yarıştığı bir dönemdi. Üniformalı halkın kitlesel olarak swastikaların hâkimiyetinde düzenli saflar halinde yürüyüşü, seri bir şekilde flamaları



Leni Riefenstahl çalışırken. Hiçbir zaman tam olarak kabul etmemesine rağmen, Hitler'in en gözde film yapımcısıydı.

yükseltmeleri; göz kamaştırıcı ışıklandırmayla kurnazca manipüle edilmiş bir ortamda nefesler tutulurken, iki saatlik nutuklarından birini atmak üzere gölgeler içinden çıkan *Führer*; Nazi resmî binalarının tipik anıtsal neoklasisizmi; özenle korunup yüceltilen mistik *Volk*... Leni Riefenstahl tarafından mükemmel şekilde çekilmiş olan, 1934 Nuremberg Parti Toplantısı'nın o ünlü tahrik edici propaganda filmi ile 1936 Berlin Olimpiyat Oyunları filmi, her ikisi de iktidarın planlamasıydı; amaç genel bir coşku yaratmaktı, böylece heyecana kapılan insanlar kendi kendilerini kandırarak büyük bir ulusal maceraya katılıyor duygusu edineceklerdi.

Hitler rejimi modernist teknikler içinde uygun bulduklarını alsa da –Riefenstahl'ın filmleri bunun harika bir örneğidir–, tepkilerin ve yaratıcılığın karşısına dikilen her türlü otoritenin emirlerinden kendini özgürleştiren modernizmin temel ilkesi liberalizm, Nazilerin gerici devriminin gürültüsü içinde yitip gitti.

BARBARLAR: STALİN'İN SOVYETLER BİRLİĞİ

1

Temelde Sovyet Komünizmi, Nazi Almanyası'nda üretilen dünyanın öbür ucunda yerini alsa da, Stalinci ideolojinin hapsinde olmayan gözlemciler ikisi arasında gün geçtikçe daha fazla şaşırtıcı ve cesaret kırıcı benzerlikler buluyordu. Batı'da Sovyet yanlısı entelektüellerin etkinliği sürse de, Ağustos 1939 Nazi-Sovyet Saldırmazlık Paktı'nı gayet doğal bir gelişme olarak görenlerin sayısı artıyordu. Aslında 1920'lerin sonlarında siyaset bilimciler ve gazetecilerce kullanılmaya başlayan kritik sözcük "Totaliterlik", kısaca iki rejimin, bütün karşılıklı düşmanca söylemlerine karşın özünde kardeş ve inanılmaz derecede benzer olduğunu beyan eder. Elbette iki rejim de yıkıcı güçlerini, avangard sanatçıları devletin belirlediği çizgiye çekilmeye ve estetik muhalefetin kalanını da sessizliğe zorlamakta kullandı. Sınırları içindeki modernistler üzerinde etkileri tıpatıp aynıydı: zorunlu boyun eğme ve işbirliği veya sessizlik, hatta belki de ölüm.

* * *

Başka yerlerdeki modernist resim, müzik ve kurgu gibi, bu kültürel radikallerin Rus versiyonları da on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmıştır. Geri kalmış ve Batı'dan alabildikleriyle gayet eklektik bir üsluba sahip olan Rusya'nın ilk önemli avangard sanatçılarını, 1860'larda baskın olan St. Petersburg Akademisi'nin kendini soyutlayan ideolojisine karşı ayaklanan düzen karşıtı bir ressamlar ekolü oluşturuyordu. O dönemde ve daha sonra da diğer Rus reformcularla birlik olan bu proto-modernistler ülkelerini insanlık açısından gözlemleyen herkesin karşılaştığı en önemli sorunu ele almak zorundaydılar: yoksul, dinî bütün, sıklıkla okuma yazması olmayan çoğunluk için bir şeyler yapmak. Dostoyevski "Halkın sorunu ve bizim onlara bakışımız... bütün geleceğimiz bu en önemli soruda yatıyor," diye yazarken entelektüellerin ve kültürlü Rusların çoğunluğu adına konuşuyordu. Bu mütevazı radikallerin planı geniş menzilli değildi: İhmal edilmiş kitlelere uygarlık yaymak üzere ülkenin her yanına sanat sergileri göndermek istediklerini vurgulayarak alçakgönüllülükle kendilerine "Gezginler" adını vermişlerdi. Mirasçıları bu kadarla da kalmayacaktı.

Bu kibar dışarlıklıların yalnızca birkaçı dikkate değer işler yaptılar, akla ilk gelen, derinlere inen psikolojik kavrayışıyla tanınmış usta Gerçekçi İlja Repin'dir. Ancak toplumsal memnuniyetsizlikleri sürüyordu. 1921'e gelindiğinde Bolşevikler Rusya'nın geniş topraklarını denetim altına almış, dört yıl süren savaş, yabancı müdahalesi, kısa süren Polonya Seferi bitmişti ve sanatçılar heyecanla yeni Sovyet rejimini desteklerken kendilerini halka karşı sorumlu hissediyor ve estetik okuryazarlıklarını yükseltme gereği duyuyorlardı. Eğer Batı'da sanat için sanat ilkesi gelenek-karşıtı sanatçıların otonom olmadaki şiarı idiyse, Rusya'nın devrimcileri, doktrini gericiliğin kaynağı ilan ederek bu değerlendirmeyi tepetaklak ettiler. Yeni İnsanı oluşturmakla ve de peşinden gelecek yeni sanatla modernistlerin genç rejimin desteğinde bol bol gelişebileceğine inanıyorlardı.

Devrimden önce de araları çok iyiydi. Yaratıcı, çokyönlü heykeltıraş Vladimir Tatlin, geniş malzeme yelpazesi, son derece özgün deneyselliğiyle Rus izleyicilerine olağandışı zevkler tattırıyordu. Rus

modernistlerin tarihi için daha da belirleyici olan, aralarındaki en önemli sanatçı Kazimir Maleviç, Fransız ustaları, klasik kompozisyonlarıyla Cézanne'ı ve renk cümbüşüyle genç Matisse'i örnek alırken, İtalyan Fütüristlerine de borcunu belli ediyordu. 1910'dan itibaren Maleviç figürlerini sadeleştirdi; bedenleri kuvvetli dairesel biçimlere (zariflikten yoksun kollar ve bacaklarla) indirgeyerek soyut tuvallerini canlı zıt renklerle kapladı. 1913'te artık "Süprematizm" dediği, kareler, daireler, haç formlarının doğrudan anlatımına ulaşmış, giderek bu temel unsurlarla birbiri üzerinde oynamaya başlamıştı. Ünlü *Siyah Kare*, daha da ünlü *Süprematist Tablo: Beyaz Üstüne Beyaz*, hem ressamları hem de sanatseverleri, tıpkı Marcel Duchamp'ın "hazır-yapıt" eserlerinde olduğu gibi, zor bir durumda bırakıyordu: bu biçimler bütün sadelikleriyle nihai modern yapımlar mıydı, yoksa solcu ressam ve tasarımcı Alexander Rodçenko ve diğer Konstrüktivistlerin savunduğu gibi, sanatın sonunu mu duyuruyorlardı?

Böylesi yakıcı meseleler, Rus Devrimi'nin siyasetçiler kadar entelektüellerin de dikkatini celp etmesiyle şiddetli tartışmalara neden oluyor, kolayca modernizmin potansiyelleri hakkında soru işaretlerine dönüşüyordu. Acaba modernizm, iki bin yıldır sürüp giden bir oyunun son sahnesiydi de, bütünlüğünü ve bağımsızlığını koruyacak mıydı? Yoksa burjuvazinin hak etmediği geleceği umutsuzca kurtarma planı mıydı? Bu karışıklık yılları esas üstüne tartışmaları çekici kılıyordu, ancak öte yandan da sanatçıların böylesi metafizik bilmecelere yoğunlaşmasına izin vermeyecek kadar çalkantılıydı. Dolayısıyla, bu devrim yıllarında öngörülemeyen sonuçlarla karşı karşıya kalan avangard sanatçılar da herkes kadar şaşkındı.

2

Sovyetler Birliği'nin modernistlerce benimsenmesi uzun, karmaşık, üzücü, sıklıkla utanç verici bir öyküdür. Büyük bir aşktan kısa sürede acıklı bir ayrılığa dönüşen bu ilişki ancak bugün, Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra çözümlenebiliyor. Onlarca yıldır bilinen, ilerici sanatçılar ve yazarların başlangıçta Sovyetler'e dünya çapında tutkulu

yaklaşımı, tamamen güvenilir olmasa da anlaşılabilirdi. Çarlık rejimi pek saygınlık aşılamamıştı ve onu deviren devrimin zaferi, birçoğuna nefes kesici bir alternatif sunmuştu. Zaten modernistler burjuvazi karşıtı değil miydi ve Sovyet liderliği de aynı şiddetle karşı çıkmıyor muydu? Çoğu kişi için bu ortak kanı karşı konmaz ve önemliydi.

Ancak 1920 civarında, Bolşeviklerin askerî başarıları gözardı edilemez olur olmaz ilk sorun ufukta belirmişti. Rusya'nın ilk ciddi modernist resim koleksiyoncuları Rus burjuvazisi, yani en azından, Batı'yı ziyaret edecek ve aldıklarını gösterebilmek için abartılı konaklar inşa edecek kadar zengin bir avuç kişiydi. Moskovalı tüccarlar yeni Batı tablolarını on yıllardır hırsla toplamaktaydı. Aşırı zengin demiryolu patronu Savva Mamontov ve kültürlü eşi Elisabet, 1870'lerden itibaren ressamlar için bir konukevi merkezinin kurucuları olmalarının yanında, bazı devrimci tabloları da –esas olarak İzlenimci ve Dışavurumculuk-sonrası tablolar– kendileri için satın almışlardı.

Diğer koleksiyoncularınkiyle birlikte bu ganimetler Rus sanatçıların özellikle Paris'ten gelen en yeni sanat haberlerini almalarına yarıyordu. İlk elden avangard sanatın şokunu tatma özlemi içindeki Rus ressamlar için daha da eğitici olan, yalnızca İzlenimcileri toplamakla kalmayan Moskovalı işadamı Sergei Shchukin'in hayli güçlü ve muhteşem koleksiyonuydu. 1906'da ilk Matisse'ini satın aldı ve bu ressama odaklanarak müşterilikten hamiliğe yükseldi. Ardından Picasso geldi, 1911'de Matisse Shchukin'i Rusya'da ziyaret ettiğinde ev sahibinin tablolarından yirmi beşine sahip olduğunu görüp sevindi (son sayımın otuz yedi çıkması, saplantısının arttığını gösteriyor) ve iki büyük boy sipariş (*Dans* ve *Müzik*) onu daha da çok sevindirdi. Sovyet "deneyinin" takipçileri (böyle demekten hoşlanıyorlardı) en yeni, en radikal sanatı ülkeye getirenlerin Rus üst orta sınıf olduğuna aymamışlardı. Elbette Sovyetler iktidara gelince, esas olarak yabancı ziyaretçilerin gözünü boyamada avangard tabloları kullanacak kadar bilgiliydiler: Shchukin ve başrakibi, aynı derecede zengin bir fabrikatör olan İvan Morosov'un koleksiyonlarına bir devlet müzesi için el kondu. Burada bir sorun daha çıkmıştı, hem de birincisinden daha

da ciddi: Yalnızca ulusun ekonomisini değil bizzat insan doğasını da değiştirmenin büyük arzusuyla Sovyet İmparatorluğu, yeni sanata, en azından ilkesel olarak karşısına almadan, kucak açacak bir ortam yaratabilecek miydi? Bu sorunun yanıtının karamsar bir hayır olduğu birkaç yıl içinde belli olmuştu.

Zamanla yerli ve yabancı modernistler, Sovyetler Birliği için besledikleri heyecanlı umutları (örnek alınacak uygarlık) terk ettirecek yeterli nedene sahip olmuştu. Kimi yabancı gözlemciler yeni dünya devinin estetik vaadine hiç kapılmamıştı. İlk ziyaretçilerden biri Bertrand Russell (1919), tanık olduğu karmaşanın kötü bir şekilde Napolyonvari bir diktatörlükle sonlanacağını öngörüyordu. Başkaları Soyvet yaşamındaki şu ya da bu kriz nedeniyle sevdalarından vazgeçti. Daha sonra 1936-1938 yılları arasında iki yıl boyunca eski Bolşeviklerin Bukharin ve Radek gibi üst rütbelilerine kadar uzanan sansasyonel gösteri duruşmalarında, mahkeme salonunda vatan hainliğinin ayrıntılı ve inanılmaz itirafları yapıldı. Davalıların hepsi hüküm giydi. Amerikalı felsefeci John Dewey başkanlığındaki soruşturma komisyonu 1938'de aklı başında bir sonuca vardı: bu yargılamalar zalim bir güldürüydü.

O dönem çoğu New York entelektüelinin kutsal kitabı olan *Partisan Review*, bakışlarını Stalin'den o sıra sürgünde olan Troçki'ye çevirirken, en önemli yazarlarından, Devrim ve Komünist sisteme sempatisini ifade etmiş olan edebiyat eleştirmeni Edmund Wilson, Moskova mahkemesindeki gösteriyi uygar bir ülkeye yakışmayacak, akıldışı bir melodram diye reddediyordu. Bir müddet sonra Ağustos 1939'da Naziler ile Sovyet paktı, safları tamamen değilse de iyice seyreltmişti. 1950'de hayal kırıklığı içindeki solcu İngiliz gazeteci R. H. S. Crossman, *The God That Failed* [Başarısız Tanrı] çarpıcı adıyla itirafları derlediği geniş ilgi gören kitabı yayına hazırladığında, eski yoldaşlarca sıcak karşılanacağından emindi. Katkıda bulunanların seçkin listesinde siyahi Amerikalı romancı Richard Wright gibi bir zamanların gerçek inançlısı, gönüllü sürgün İtalyan romancı ve siyasi eleştirmen Ignazio Silone, kozmopolit Arthur Koestler ile André Gide gibi düzelmiş yoldaş gezginler bulunuyordu.

O zaman bile Sovyet yanlısı gruplar düşüncelerini ifade etmeye ve etkili olmaya devam ediyorlardı. Amerikalı bir akademisyen, siyaset bilimci Frederick Schuman, savaş sonrası Sovyetler Birliği'nin kapsamlı bir incelemesini yayımlayarak çalışma kamplarının varlığını basitçe reddetti: mademki bu yeryüzü cehennemlerinde tutulan mahkûmların tahmini sayıları eleştirmenden eleştirmene büyük farklılık gösteriyordu, öyleyse bundan çıkarılacak en mantıklı sonuç, topunun yalnızca Komünizm karşıtı bağnazlarca uydurulmuş olduğuydu. Bu küçülmekte olan gruplar içinde bir miktar modernist olsa da, çoğu Sovyetler Birliği'ndeki kültürel yaşamın aşağılayıcı, sıklıkla tehlikeli bir kölelikten başka bir şey olmadığını idrak etmiş durumdaydı. 1932'den beri Rusya'nın kültür çarları, her sanatta –kurgu, şiir, resim, opera, mimari ve de sinema dahil– tek kabul edilebilir üslubun, yeknesak bayağılık içinde yüzen bir ideal, Toplumcu Gerçekçilik olduğunu buyurmuştu. Uluslararası yavan bir fıkra şöyleydi: İdeal Sovyet aşk hikâyesi nasıl olur? Yanıt: Oğlan traktörü görür, oğlan traktörü kaybeder, oğlan traktörü alır. Sovyet baskısı, eylemsizliğe, yeteneklerini inkâra, hatta intihara sürüklenen modernist mağdurları için hiç de komik değildi.

* * *

Başlangıçta böyle değildi. Rus modernistlerin Devrim'e kucak açanları kabul görmekteydi. İkiye bölünüp öldürücü kavgalar içinde olan avangardlar bile –Tatlin, Maleviç'in "sosyalistçe olmayan" soyutlamalarını tam anlamıyla tahammül edilmez buluyordu– Devrim'i kendilerine mâl etmeye çabalıyordu. Maleviç 1920'de "Kübizm ve Fütürizm, 1917'nin siyasi ve iktisadi günlerinde devrimin habercisi olan sanatta devrimci biçimlerdi," diye yazıyordu. Lenin'in Aydınlanma Komiseri, yeni rejimde kültürel yaşamdan sorumlu Anatol Lunaçarski, estetikle ilgilenen bir oyun yazarıydı; Avrupa'nın batısında uzun süre yaşamıştı, uygar ve Bolşevikler arasında az rastlanan hoşgörü sahibi bir yetkiliydi. Zaten ilk yıllarda Lenin'in zihnini meşgul eden, şair ve ressamların seferberliğinden daha acil sorunlar vardı: 1921'deki müthiş kuraklık gibi. Totaliter denetimin güzel

sanatlara daha önce uzanamaması, en azından kısmen, hava durumu yüzündendi.

Modernistleri böylesi bir rejimde pek de şaşılacak bir kader beklemiyordu. Almanya'dan Rusya'ya 1914'te dönen, artık düzenli olarak soyut resim yapan Vasili Kandinsky, bir süre Halk Eğitim Komiserliği'nde çalıştı ve sanat okullarının reformu için planlar yapıp çeşitli taşra müzelerine dağıtılmak üzere devletin tablolar satın alımında bir miktar söz sahibi oldu. Ancak kısa sürede, tutkuyla bağlı olduğu sanatın özerkliğinin geleceği olmadığını, hüküm süremeyeceğini anladı. 1922'de Sovyetler Birliği'ni terk ederek Weimar Almanyası'na geçti ve Gropius'un Bauhaus'unda öğretmenliğe başladı. Maleviç de kısıtlı bir otorite sahibi oldu ve devam etti: 1928'e kadar yeni Sanatsal Kültür Galerisi'nde öğretmenlik yaptı, ama ustalarının baskısıyla temsilî resme dönmek zorunda kaldı, oysa hayatının çoğunu şiddetle bunu reddederek geçirmişti.

Bestecilerin durumu da daha iyi değildi; bürokratik amirleriyle girişmek zorunda kaldıkları ve kaçınılmaz olarak kaybettikleri savaşlar onur kırıcı deneyimlerdi. Müzikte Toplumsal Gerçekçiliğin zorlayıcıları, New York ve Paris'te yirmi yıl geçirdikten sonra 1936'da ülkesine dönen Prokofiev'e, Sovyet halkının yanında getirdiği –en sevilen üç Sovyet küfrü olan– "dekadan" veya "formalist", yani "burjuva" bestelerden daha iyisine layık olduğunu bildiriyordu. Bu memlekete dönüş, belirtmekte yarar var, tamamen gönüllüydü. Ancak döndükten sonra, kulağı çekilmiş olduğundan, "modern Sovyet bestecisinin çaba sarf ederek ulaşmak zorunda olduğu dinleyici kitlesi için" gerekli olan, kendi verdiği adla "ciddi-hafif" bir müzik bestelemesi icap ediyordu. Bu müzik "öncelikle melodik olması, melodinin de berrak ve basit olması" gerekiyordu.

Dimitry Şostakoviç ile başa çıkmak daha zordu; Prokofiev'in müziğine yansıyan keyifli neşesi, rejim karşıtı olarak Şostakoviç'in ağırbaşlılığından daha az ürkütücüydü. İlk başlardaki geleneksel yapıtlarının ardından zorlu bir deneysel besteciye dönüşen, yani modernist olan Şostakoviç, yeni icazetin resmî bekçilerince vahşice tokatlandı. Ocak 1936'da Komünist Parti'nin resmî organı *Pravda*,

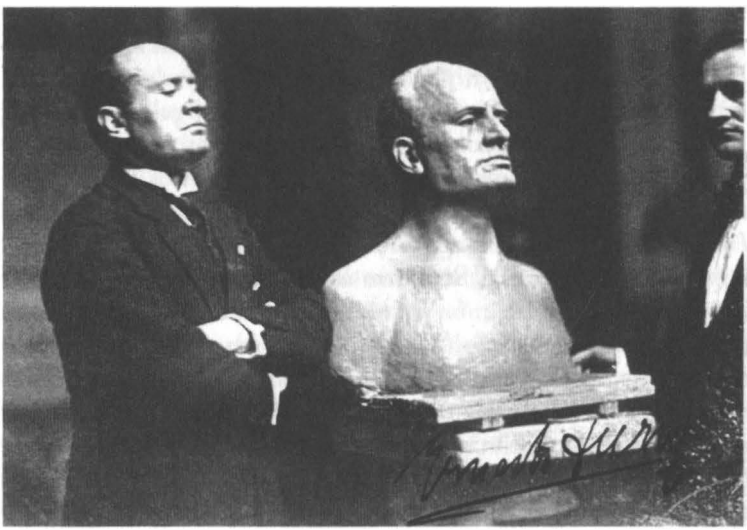
hiç beklenmedik bir şekilde kendisine karşı siyasi bir saldırı başlattı. Hedef, 1932'de ilk kez sahnelenen Şostakoviç'in *Mtsensk İlçesinin Lady Macbeth'i* adlı operasıydı ki Moskova'da (97 kez sahnelendi), Leningrad'da, ilçelerde, hatta başka ülkelerde de, eleştirmenler ve seyircilerce hemen beğenilmişti. "Müzik Yerine Kaos" başlıklı bu şok yaratan eleştiri, bir besteciyi Toplumsal Gerçekçi çizgiye zorlamaktan ziyade, partinin tanıdığı diğer bütün bestecilere Lady Macbeth için "küçük burjuva icatları" ve "kasıtlı olarak ahenksiz, karışık sesler dizisi" diye öfkeyle saldırarak gözdağı veriyordu. Sonrasında olanları ölçmek kolay değildir. Şostakoviç'in son dönem senfonilerinden (hepsi değilse de) bazıları anlaşılabilir olma çabası gösterir; oda müzikleri, özellikle kuartetleri daha az sınırlandırılmış gibidir. Ancak *Pravda*'nın kaba gücünü kullanışı rahatsız edici ve akılda kalıcıydı.

Kişi modernizmin Sovyet yazını, sineması, müziği ya da resmindeki yerini araştırırken, daha önce değindiğimiz "totaliterlik" teriminin tamamen yerinde olduğunu kaçınılmaz olarak kabul etmek zorunda kalır. Ancak Nazi ve Sovyetlerin, düzen karşıtı yüksek kültür karşısındaki eylem planları oldukça farklı yerlerden kaynaklansa da, sonunda neredeyse tıpatıp aynı noktaya geldiler. Stalin'in paranoyasının en tahrip edici evresinde bu rejim, bir zamanlar el üstünde tutulan beş Yiddiş yazarı aynı gün 12 Ağustos 1952'de infaz ediyordu. Boris Pasternak'ın, 1958'de yayımlanan sıradışı romanı *Dr. Jivago* için verilen Nobel Ödülü'nü reddetmesinin ardında da bu rejim vardı. Batı'da eski Stalinizm aşkını yaşatmanın tek yolu aşırı inkârda yatıyordu. Rejimin, kültürel açıdan kabaca dikte etmelerle iyice azgınlaşan çıplak vahşiliği (tıpkı 1936'da, Şostakoviç'in *Lady Macbeth*'ine Komünist Parti'nin birdenbire saldırması gibi), modernist girişimleri neredeyse olanaksız hale getiriyordu; Maleviç'in soyut tuvalleri ve Tatlin'in ütopik desenleri gibi Sovyet kültürünün o muhteşem erken dönem başarıları ne yazık ki geçmişte kalmıştı. Acıklı geçmişleri daha başta konan mimin altını çizmeye yarar: modernizmin olmazsa olmaz önkoşulları arasında siyasi özgürlük en başta gelir.

BARBARLAR: MUSSOLİNİ'NİN İTALYASI

1

İtalyan Faşizmi, güzel sanatlar ve yazın ile kendince yüzleşti. Kabul etmek gerekir ki ideolojisi, iktidara yükselişi ve burada yirmi yıl kalmasıyla, daha sonra gelecek olan Nazi rejimine çarpıcı benzerlikler taşıyor ve Hitler Almanyası'na elitist ayrıcalıkları ve kitlesel politikalarıyla başka bir totaliter rejim örneği olarak bağlanıyordu. Naziler gibi, İtalyan Faşistleri de iktidara yasal yollarla geldiler; Duce'leri Benito Mussolini'yi, geveze, övüngen ve zeki politikacıdan her şeyi bilen ve her şeye kadir bir süper insan timsaline yükselttiler; sakıncalı politik muhaliflerine karşı özgürce aleni fiziksel saldırılara başvurdular; modern feminizm ve işçi sendikacılığının izlerini tamamen silmeye çalıştılar; yeni, yüksek tipte bir insanlık inşa etmeyi programlarına koydular; ister spor ister müzik dersleri ister tiyatro gösterileri veya sanat sergiler yoluyla olsun, sıradan yurttaşların



Mussolini ve büstü. Diktatörün çenesi –sert, agresif, asla tavize açık değil– haklı olarak meşhurdur.

özel yaşamlarına girerek onlardan giderek artan zorlayıcı taleplerde bulundular. Tıpkı Naziler gibi, milli marşlarının yanı sıra çalınıp söylenecek partizan bir ilahileri, yani *Giovinezza* vardı ve tipik olarak iktidar partisinin ilkesel yol göstericisi olarak Gençliği yüceltiyordu.

İtalyan sanatının geçmişi ülke ressam ve mimarlarını Faşist iktidara iyice hazırlamıştı. Birinci Dünya Savaşı'ndan birkaç yıl önce, sıkı örgütlü İtalyan ressam, şair ve tasarımcılar grubu Fütüristler, gürültülü manifestolarıyla, hız ve dinamizm gibi modern fenomenlere adanmış baş döndürücü tablolarıyla yurtiçinde ve dışında herkesi şaşırtmışlardı. Fütüristlerin bildirilerinin büyük kısmını, kendisini sözcü ilan etmiş olan liderleri Marinetti yazıyordu ve şiddetli gelenek-karşıtlıkları ve çekincesiz üsluplarıyla dikkat çekiyor, erkeksilik çağrısıyla birlikte savaşkanlık davasını yayıyorlardı. Uzlaşmacı bir dış politikadan duyulan hoşnutsuzluğun ve birçoklarının ülke çapında erkeklerin kendilerine güvensizliği olarak adlandırdığı kaygının yaygaracı bir semptomuydular. Bu ideoloji, onları Faşistlerin biraz muğlak da olsa muhteris gündeminin öncülleri haline getirdi. Böylece modernizmin pek çok unsuru tercüme edilmelerine gerek olmadan Faşist kültüre girdi.

Fütürizmin yarattığı heyecan kısmen anayasal İtalyan monarşisinin müşkül durumundan kaynaklanıyordu. Fütüristlerin ve hayranlarının hararetle 1914 ve sonrasında ülkeyi, gerici Alman ve Avusturya İmparatorluklarına karşı savaşan İtilaf Devletleri'ne katılmaya itmesi, İtalya'nın savaşta gecikmiş olan değişiklikleri memlekete getireceğine inanmaları nedeniyleydi. Pek çok İtalyan entelektüeli ülke politikasını sıkıcı, yoz ve iç savaşın eşiğine gelen bir bölünme olarak hor görmekteydi. Fütüristlerin *antipassatista* (geçmiş-karşıtçılığı) coşkusunun ikna edemediği sağcı müdahaleciler, asayişin yeniden kurulmasını umuyorlardı; geçici solcu müttefikleri, İtalyan uluslararası eylemciliğini muhakkak izleyeceğine inandıkları devrimi beklemekteydiler.

İtalya, İtilaf Devletleri kampına Mayıs 1915'te katılınca, savaş yanlısı partizanlar istediklerine kavuşmuş oldular. Ancak savaş ve onu izleyen dönem, çoğu İtalyan'ı büyük bir hayal kırıklığına uğrat-

tı. 1919'da zaferden sonra dağıtılan ganimetten ülkelerinin payına düşeni değersiz, hatta hakaret olarak görüyorlardı. Almanlar gibi, ki onlar kaybeden taraftaydılar, İtalyanlar da dramatik dönüşüme hazırdılar. İzleyen yıllar yurtiçinde, fabrikaları işgal eden siyasileşmiş işçiler, sağcı kadroların vahşice ve canice sokaklarda Komünistlere saldırması ve şehirlerin bütün yönetimine zorla el koymasıyla tam bir istikrarsızlık dönemiydi. Faşistlerin Ekim 1922'de kısa sürede propagandacılarca efsanevi bir boyuta taşınan "Roma Yürüyüşü", onları iktidara getirdi. Gerçekte Mussolini rahat rahat trenle gelmişti, zira saygın İtalyan tarihçi Gaetano Salvemini bu dramatik ele geçirmeyi küçümsemeyle "komik opera" olarak adlandırmıştı; ne ki eşsiz bir Faşist zafer olarak kalacaktı.

* * *

Yeni rejim, dediğim gibi, yüksek kültürün sorunlarıyla kendi yöntemlerince başa çıkıyordu. İlk başta benzersizken, yıllar geçtikçe giderek Hitler Almanyası'nı andırdı; Ekim 1936'da Faşistler Nazi Almanyası'yla "Mihver Güçleri" olarak bir ittifak kurdular ve iki yıl sonra berbat bir yalakalıkla ve kuzeydeki müttefikinin karşısında zayıflığının bir ifadesi olarak, Faşist rejim antisemit ırkçı yasaları ilan etti. Gene de, bu çınlayan yankılara rağmen, İtalyan Faşizmi Nazilerin avangarda sistematik ve etkin boyun eğdirişini taklit etmese de, ülkenin yaratıcı ruhu üzerindeki baskı artmıştı. Faşizm trajikomedisini yaşamış olan uzun ömürlü metafiziksel ressam Giorgio de Chirico özyaşamöyküsünde şöyle yazar: "Şu bir gerçek ki Faşistler insanların istediği gibi resim yapmasını asla yasaklamadı. Faşist hiyerarşinin çoğunluğu aslında Paris düşkünü modernistlerdi." Nazilerin katiyen anlayamayacağı (çünkü onlar kimsenin özgürce davranmasına izin vermezlerdi) taktikleri benimseyen Mussolini, genelde ressamlarla pek uğraşmadı.

Tereddütle de olsa tersini ilan etti. 1926'da yirminci yüzyıl İtalyan resim sergisi açılışında konuşan Duce, "yeni bir sanat, günümüzün sanatı, Faşist sanat," diyordu. Fakat iki yıl içinde, serinkanlılıkla, aşırılıkçıların iyi bir faşist olmanın sanatsal başarının garantisi olduğu

şatafatlı görüşünü küçümseyecekti: "Parti kimliği sahibi olmak kimseyi yetenekli kılmıyor." Modernizm öğrencileri için bunlar çelişkili cümlelerdir. Kendi zamanının sanatının gerekliliğini iddia etmek Baudelaire veya Manet gibi on dokuzuncu yüzyıl modernistlerinin çağrılarının yankısıydı ama bunu Faşist sanat olarak tanımlamak onu siyasi gündeme taşıyor ve modernist özerkliğine zıt bir talep haline getiriyordu. Daha da sorunlu olan, sanatsal yetenekler ile siyasi bağlılıkları ayırmanın siyasi tarafsızlık tezini, sanat için sanatı savunmak anlamına gelmesiydi. Böyle tutarsızlık perdeleri ardında İtalyan ressamları bir ölçüde bağımsızlıklarını korudular.

Arturo Toscanini'nin yirmi yıllık Faşist iktidar dönemi deneyimi Nazilerle aralarındaki farklılığı vurgular.[77] "Roma Yürüyüşü"nden çok önce, Mussolini'nin siyasi programının sağ mı sol mu olacağı açıklık kazanmamışken, o sırada hevesli bir nasyonalist olan Toscanini, adını yeni doğmuş Faşist Parti'ye yazdırmıştı. Fakat Parti'nin taktiksel açıdan sokak çetelerinin şiddetinden faydalanması onu yabancılaştırdı. "Eğer bir insanı öldürebilecek kapasitede olsam Mussolini'yi öldürürdüm," diyordu. Şansına güvenerek hiç değişmedi, asla işbirliği yapmadı. Milano'da La Scala'nın şefi olarak tekrar tekrar *Giovinezza*'yı çalmayı reddetti; hükümetin emirlerini hor görerek uymadı ve kendini açık açık antifaşist ilan etti. Sokak serserileri kendisini dövdü ama duruşunu değiştiremediler, tersine "inadıyla" uluslararası haber oldu.

Toscanini başka totaliterler karşısında da tutarlılığını korudu. 1933 yılında Hitler'in Almanya'da yükselmesinden sonra, Bayreuth'taki yıllık Wagner festivaline gitmeyi reddetti; oysa bu şekilde şereflendirilen ilk yabancı uyruklu orkestra şefiydi ve 1938'de Salzburg'da Avusturya şansölyesi Kurt von Schuschnigg, *Anschluss*'tan yalnızca bir ay önce Alman tehditlerine mecburen boyun eğdikten sonra da aynı tavrı gösterdi. Toscanini, esas olarak parlak bir şef ola-

77 Toscanini elbette modernist değildi ama sanatçı olarak özerkliğinde inatla direnmesi modernistlerin üstü kapalı –zaman zaman da açık– politik sansürden kurtulma talebinin mükemmel bir paraleliydi. Bu öykü özellikle İtalyanların totaliterliğinin Alman versiyonundan farklılığını gösterir.

rak, etrafında oluşturulan büyük Amerikan orkestralarını yöneterek icra ettiği mesleğinin öyküsünü anlatacak kadar yaşadı. Mussolini, hayatının dehşet içinde sonlanmasına yakın, Toscanini'ye müthiş bir övgü gösterisinde bulunarak, bütün kötü tavırlarına rağmen onun en büyük orkestra şefi olduğunu kabul etti. Hitler'in böylesi provokasyonlardan sonra Wilhelm Furtwangler'in yaşamasına izin verdiğini düşünebiliyor musunuz?

2

Yeni Roma'nın egemenleri, doktrinin esiri ya da o an uygun gördükleri doktrin hangisiyse ona tutkuyla bağlı değillerdi. Konuşmalarına bakılırsa, her endişe verici durumda pragmatik tepkiler veriyorlardı. Silahları arasında öldürmek de vardı: 1924'te hükümetin teşvikiyle Sosyalist milletvekili Giacomo Matteotti'nin öldürülmesi büyük bir skandal yarattıysa da, neredeyse herkesin bildiği antifaşist muhalefetin içindeki anlaşmazlıklar, Mussolini'yi, rejimini yıkabilecek kamu tepkisinden kurtardı. Giderek acımasızlaşan önlemler arasında, hükümet çareyi *confino*'da buldu: yaklaşık on beş bin kişiyi yurtiçinde sürgüne gönderip sakıncalı yurttaşları güneyin ücra yerlerinde ev hapsinde tutarak, onları bedensel olarak öldürmeden siyasi hayattan uzaklaştırdı. Edebiyatın çağrısına uyarak doktorluk mesleğini bırakmış olan ressam ve yazar Carlo Levi, belki de en unutulmaz *confino* mağdurlarındandı. Faşizm kâbusu sona erdikten sonra şahane bir kitap yayımladı: *İsa Bu Köye Uğramadı* (1945). Tanrı'nın bile unuttuğu güney bölgesinde, Lucania'da sürgüne zorlanmasının öyküsüydü (İsa, Levi'nin sürgün edildiği Eboli'de durur ama zahmet edip gezip görmez). İtalyanların çoğunun asla görme şansı bulamadığı Faşizmin en üzücü yönleri üzerine insancıl, duygu sömürüsü yapmayan, çok etkileyici bir denemeydi. Başkaları *confino*'dan yakayı ülkeden kaçarak kurtardılar. Siyasi teorisyen ve romancı Ignazio Silone antifaşist kitaplarını İsviçre'de yazdı; tarihçi Gaetano Salvemini Harvard'da öğretmen oldu. Nazi Almanyası'ndan akın akın kaçıp Amerikan ve İngiliz kültürüne benzersiz katkılarda bulunan mülteciler gibi, kültürel göçe zorlananlardan –daha az sayıda olsa

da– İtalya da payına düşeni aldı. Elbette modernistlerin mülteci olmaları işlerine yaradı.

Yirmi yıllık Faşist iktidar döneminde, istenmeyen politik yazılar elbette ki en istikrarlı baskı hedefiydi ama Naziler Yahudi olsun olmasın demokratik ya da "dekadan" yazarlar ve gazetecilere süratle ve acımasızca baskı uygulamaya koyulurken, iktidardaki yeni düzenin İtalyan idarecileri işi ağırdan alıyordu. Gene de 1925'e gelindiğinde sert yasalar özgür basının yıkımı demekti; 1920'lerin sonlarına doğru, çoğunluğu editörlerinin büyük ölçüde kişisel zevk ve siyasi görüşlerini yansıtan oldukça liberal dergilerin hemen hepsi yayınlarını durdurmak zorunda kaldı. 1930'ların başlarında İtalyan modernist eğilimli besteciler siyasi denetimden kaçmakta zorlanıyorlardı.

Giderek artan endişe yaratıcı atmosferde Faşist rejim, en azından 1938'de antisemit yasaları kabul edene dek, içeriğine karışmadan sanatları kendi çıkarı için kullanmayı sürdürdü. Marinetti gibi modernizmin bazı kuzenleri, Duce yeniliğini vurgulamaya devam ettiği sürece Mussolini'nin Yeni Roma'sını desteklemeyi sürdürdü. Yararlı bir zıtlık da hükümetin, Faşist dış siyasetine hizmet etmek amacıyla büyük sanat eserlerini, özellikle İtalyan Rönesansı'nın klasiklerini kullanarak Batı başkentlerinde muazzam sergiler düzenlemesiydi. Ancak İtalya giderek daha da fazla emperyalistleşiyordu ve 1935'te Habeşistan çıkartmasının gösterdiği gibi, uluslararası arenada açıkça saldırganlaşmaktaydı, bu durumda da modernistler ve diğer sanatçılardan siyasi emirlere uymaları baskısı giderek artıyordu. Ancak Nazi Almanyası ve Sovyetler Birliği'ndeki gibi otomatikleşmiş, tamamen köleleşmiş bir sanat buyurmuyordu. Faşizmin sanatlara temel etkisi olumsuzdu elbette, ne üreteceklerinden ziyade üretilmemesi gerekenlere yoğunlaşmıştı. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasındaki çeyrek yüzyılda, kültürel olarak daha az sakatlanmış diğer ülkelerle karşılaştırıldığında görece daha az kalıcı sanatsal icraat görüyoruz. İşte W. H. Auden'in Endişe Çağı adını verdiği, küskünlük, yeniden silahlanma, tamir ve teskin edilemez toplumsal gerginlikler, uluslararası faşizmin ve komünizmin kolayca şiddete dönmesi ve dünya çapında ekonomik çöküş dönemiydi bu.

* * *

Başından beri vurguladığım gibi, siyasi görüşler ile sanatsal yetenek arasında otomatik bir bağ yok; Mussolini'nin bile bunu bildiğini gördük. Ancak Nazi Almanyası'nın modernizm dediğimiz yaratıcı atılımda, ardında ciddi bir boşluk bırakarak yer almaması; neredeyse aynı ölçüde Sovyetler Birliği'nde, Pasternak ve Prokofiev gibi bir avuç yetenekli (ve şanslı) sanatçının ayakta kalması dışında topyekûn reddedilişi; "İtalyan modernizmi" için boşuna tekrar tekrar çağrı yapılması, daha önceki önermeyi doğruluyor: Siyaset de dahil olmak üzere kültürel kurumlar, modernizmin yeşermesi ve yaşamaya devam etmesi için evvela işbirliği içinde olmalı ve gerekli sosyal koşulları sağlamalıdır. Modern-karşıtı modernistlerin eksantrik arayışları, ki bunlar yüksek ya da avam, kültürün her türlüsünü denetim altında tutan totaliter baskının ters ucunda konumlanmaktadır, karşıtlarıyla şu konuda paydaştırlar: her biri kendi usulünce, modernizmin nefes alması için ne kadar geniş bir hareket alanına ihtiyacı olduğunu kanıtlar.

9

ÖLÜMDEN SONRA YAŞAM MI?

İkinci Dünya Savaşı sonunda modernist sanatçılar kurmacaları, resimleri ve mimarileriyle totalitarizm, zulüm ve savaşın sınavından geçip hayatta kalmayı başardılar. Hırpalanmışlardı ama enerjileri yerindeydi.[78] Ama sarsıcı ilkeleri, özellikle 1945 yılında başlayarak hâlâ bazıları eski bazıları yeni ölümcül bir tehdit oluşturuyordu. Özellikle yüksek kültürün önlenemez demokratikleşmesi, fark gözeten modernistler arasında kayıplara neden oldu – bu konu takip eden sayfalarda bizi meşgul edecek. "Ölümden Sonra Yaşam mı?" başlıklı bu son bölüm, modernizmin uzun menzilli yaşamı hakkında şüpheler öne sürüyor ve bir yerde de elbette, bir şekilde ölmüş olduğunu ima ediyor.

Nitekim, devlerden artık ne kaldıysa, rekabetçi özgünlük yarışına ülkelerinde devam etmeye çalışanlar bu savaş sonrası dönemde, onları pek de çekici bir gelecek beklemediğine dair kuşkucu iddialarla karşı karşıya kaldılar. Her halükârda, sanat ve edebiyatın hazinesini canlandırıcı rol oynayan, genellikle ölümsüz katkıları için el üstünde tutulan o eski bekçi, yaşlanıyor ya da ölüyordu. Matisse 1954 yılında öldü; Picasso 1979'a kadar yaşayacaktı ama son olarak ilgilendiği Delacroix'nın *Cezayirli Kadınlar*'ı, Velázquez'in *Nedimeler*'i ya da

78 Stalin, hiç şüphesiz, 1953 yılına kadar yaşadı ve onun ölümünden sonra Sovyet rejimi baskıcı kültür politikalarını yıllarca sürdürecekti.

Manet'nin *Kırlık Alanda Öğle Yemeği* gibi klasiklerin modernist versiyonlarıydı ve bunların, bir hayran kitlesi bulmalarına karşın yeni kımıldanmalar yaratmak için oldukça kırılgan bir zemin yarattıkları anlaşılacaktı. Aynı şekilde, birden fazla kuşağın edebi iklimini değiştiren şiirleriyle T. S. Eliot 1965'te öldü, Wallace Stevens ise ondan on yıl önce öldü ve hiçbiri arkalarından muteber mirasçılar bırakmadı. Uluslararası mimarlar okulu uzun ömürlü olduğu için ateş altındaydı ama büyük ölçüde takip edilecek hiçbir ciddi rekabet teorisi bırakmadı. Doğru, oyunlarıyla tiyatrolarının uzun ömürlü bir modernist repertuar üretebileceklerini gösteren Ionesco, Beckett, Pinter gibi umut verici bir avuç tiyatrocu vardı ama onların uzun süre ayakta kalmış repertuarı, bir cankurtaran olmaktan çok, çarpıcı bir istisnaydı. Yetenek çoktu ama deha azdı. Stravinsky'nin bestelediği son baleler ya da onun genç arkadaşı Balanchine'in vedası oldukça üzücü bir hava yarattı. Ve iyi niyetli erkek ve kadınlar da dâhil olmak üzere, birçok kişi için yakın geçmişte, kendi devletleri ya da sadık vatandaşlar tarafından işlenen suçların yarattığı yük, kaldıracaklarından çok fazlaydı.

SAYFANIN TEMİZLENMESİ

1

Sanatçılar 1945 yılında, 1918'den sonra babalarına dayatılan görevlerden daha zor görevler gerçekleştirmek zorunda kaldılar. Bu iki tarih büyük bir savaşın sonunu işaret eder ve her ikisinde de Almanya saldırgan bir ülke olarak damgalanmış ve galipler tarafından cezalandırılmıştı. Ama 1918 ve 1919 barış antlaşmalarından sonra oluşturulan dünyada yüksek kültürde birkaç çarpıcı yenilik ortaya çıktı. Ama buna ciddi derecede karşıtlık oluşturacak şekilde, İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda, Almanya hariç Avrupa haritası büyük ölçüde bozulmadan kalmıştı ama muhtemelen yüksek kültürü önemseyenler bariz ahlaki başarısızlıklar ve açıklanması, cezasının çekilmesi ya da kurtulunması gereken bastırılamaz korkunçluklarla karşı karşıya kalmıştı. 1949 yılında Alman filozof ve kültür eleştirmeni, Marksist Frankfurt Okulu'nun müdürü Theodor Adorno o ünlü cümlesini

kurdu: "Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır." Adorno'nun vardığı bu umutsuz sonuç ancak birkaç taraftar bulsa da, bir temel soruyu da gündeme getirdi: "şairler ve düşünürler ülkesi" olarak saltanat süren tüm devletlerin kullandığı gözde ideolojik silahı toplu katliam olan bir uygarlıkta, güzellik ve insanlığın ne geçerliliği vardı?

2

1945 yılında Alman yazar ve sanatçıların yükü kesinlikle en ağırıydı. Haksız da değillerdi: Çok fazla kişi, eğitimli kesimin de affedilmez bir şekilde çoğunluğu, Nazi rejimini memnuniyetle karşıladı ve partiye isteyerek katıldı ya da en azından sorunsuz bir şekilde uyum sağladı. 1933 yılında Yahudilerin ve siyaseten istenmeyen kişilerin üniversite, sanat, yayıncılık, gazetecilik ve geri kalan alanlardan tasfiyesine protesto etmeden ya da gerçek veya sahte bir şevkle katılan profesörler, akademi üyeleri, müze ya da yayınevi, tiyatro ya da orkestra vs yöneticileri sürüsü şok edici büyüklükteydi. Avangard ressam Max Beckmann ya da modern mimar Walter Gropius (rejime kendini sevdirmek için beyhude girişimlerinden sonra Yeni Almanya'da kendisi için bir yer olmadığını fark ettiğini söylemek lazım) gibi tutarlı Alman modernistler bir anlamda şanslıydı: Hitler gelişmelerine hiç fırsat vermedi.

Ülkenin yarım milyon Yahudisi içinde, kendilerinin Alman olduğuna inanmaları için iyi bir nedeni olan ama şimdi (en hafif deyimiyle) baba miraslarıyla ilgili fena halde aldatılan birçok kişi de, aksi bir anlamda, eşit derecede şanslıydı. Gittikçe artan bir şekilde damgalanmaları ciddi şekilde nankör vatanlarını terk etmeyi düşünmelerine neden oldu. Ve bir de hayatları gerçek anlamda tehlikede olanlar vardı; 1933'ten itibaren oyunları bir tabu olan, açık açık Nazi karşıtı olan oyun yazarı Carl Zuckmayer, diğerleri gibi, ABD'ye kaçtı. Ancak bu mülteciler, iş başındaki gangsterlerle çalışmayı başarmış nüfuzlu Almanlara, yurtdışında kazançlı ve onurlu bir iş bulabilecek olan, kültürlerinin fevkinde yıldızlara, Elisabeth Schwarzkopf gibi bir soprano, Gottfried Benn gibi prestijli bir şair ya da (şimdi kaçınılmaz bir basmakalıp örnek) Martin Heidegger gibi bir filozofa ağır basmadı.

Nazilerin uygarlığa ihaneti, göçmenler tarafında anlaşılabilir bir öfke patlamasına neden oldu. Naziler iktidara geldiğinde yurtdışında olan ve savaştan sonra İsviçre'ye yerleşen Thomas Mann, Ekim 1945'te yayımlanan (memleketine ve en son onu misafir eden Amerika Birleşik Devletleri'ne sert bir eleştirisi), bir Güney Alman gazetesi *Augsburger Anzeiger*'e etkileyici bir beyanda bulundu: "Batıl inanç olarak görülecek ama benim gözümde Almanya'da 1933-1945 arasında basılmış kitaplar değersiz olmaktan da beter, üstesinden gelinemeyecek kadar kötüdür. Üstlerine kan ve utanç kokusu sinmiştir. Hepsi kâğıt hamur haline getirilmelidir." Bu, estetik ilkelerini ya da Yahudi arkadaşlarını terk etmeyen bir avuç kahraman erkek ve kadını bir kenara iten ve adil olmayan bir demeç gibi gözükebilir. Ama Mann, Alman yazarların 1945 yılında karşı karşıya kaldıkları çıkmazın tam kalbine değinmiştir: Nazi kavram ve terminolojisiyle kirlenmiş dillerinin, bir kez daha kullanışlı hale gelmesi için, temizlenmesi gerekiyordu. Mann'ın beyanı, Almanya'yı, modernizmin inşası ve gelişimine uzun zamandır dahil olan bir ülkeyi Nazi öncesi prestijine kavuşturmanın ne kadar zor olduğuna dair ciddi bir uyarıydı.

Zor ama muhakkak gerekliydi: Almanya'nın kurtuluşunun başından itibaren, Adorno'ya adeta meydan okuyarak kurmaca ve şiir yazmaya devam eden genç yazarlar zehirli unsurlarla uğraştıklarının tamamen farkındaydı. Alman yazarların eski kuşaklarının haleflerine öğretecek çok az şeyleri vardı; dünyaca ünlü çocuk kitapları ve roman yazarı, üretken Erich Kaestner gibi bir Nazi-karşıtı bile bir yankı uyandırmadı. Hitler İmparatorluğu döneminde mahcup yazarların nerede olduklarına dair gösterdikleri "içsel göç" mazeretinin samimi olduğu anlaşılsa da, çok rahatça kullanılması çoğu yeni yazarı şaşkına çevirdi. Ülkede kalmak ama iktidar mafyasıyla mümkün olduğu kadar az insanca işbirliği yapmak tamamdı da, yeterli değildi. Her halükârda, teslim olduktan sonra Nazi-sonrası Almanya'nın yazarları Nazilerin yasakladığı ve yaktığı Alman ve yabancı yazarlardan yararlandı.

Nitekim Alman romancı ve şairler yakın tarihin zorlamasıyla, bizzat amaçlayarak olmasa da modernizme yakınlaştı. Müttefikler tarafından ülkelerinin kayıtsız şartsız teslim alınmasından iki yıl son-

ra, yazarların edebi konuları görüşmek ve bitmemiş çalışmalarının bazılarını okumak için bir araya geldikleri gayriresmî toplantılarının içinden çıkan küçük bir grup, mütevazı bir adla *Gruppe 47* grubunu kurdu. Yıllık toplantılar düzenledi ve bir ödül tertip edildi, hepsi de saf edebiyata hizmet etmek içindi ve yirmi yıl hayatta kalmayı başardı. Alman edebiyatına bitmez tükenmez sevgisiyle yirmi yıldır ülkenin en güçlü kitap eleştirmenlerinden olan, Grup 47 toplantılarına düzenli katılan "Çar" lakaplı Doğu Avrupalı Yahudi, Marcel Reich-Ranicki, özyaşamöyküsünde "ne tüzüğü ne yöneticileri vardı, ne dernek ne meclis, ne kulüp ne cemiyetti. Üyelerin listesi yoktu," diye anlatıyor. Sıklıkla düzen delisi olmakla hicvedilen bir ülkede bu karşı-organizasyon, en Alman olmayan keşif gibi görünmüş olabilir ama Nazilerin geride bıraktığı zehirli bataklığı düşününce tam da olması gereken buydu. Ve 1959 yılında Grup 47, üyesi olan Günter Grass'ın *Teneke Trampet* adlı olağanüstü romanının ışığıyla uluslararası düzeyde tanındı.

Grass'ın *Teneke Trampet*'i Flaubert'in *Madame Bovary*'sinden beri bir romancının yapabileceği en sansasyonel çıkıştı. Yazar gençti –otuz iki– ve nispeten az biliniyordu. Danzig'de, Alman-Polonyalı bir ailede doğmuş, sanat okumuş, Paris'te birkaç yıl geçirmişti; Gerçeküstücü şiirleri ve oldukça tuhaf çalışmaları vardı. Bunlar, bir yazının uygar olarak nitelendirilmesi için asli derecede önem arz eden restorasyonunun, ancak yıkıcı estetik ideolojilere, başka bir deyişle eylem halinde modernizme katkı sağlamakla mümkün olabileceğini gösteren delillerdir. Ama dünyadaki okurları, hatta belki de Grass'ın kendisini bile *Teneke Trampet* için hazırlayan hiçbir şey yoktu. Çok hacimli bir kitap olarak "büyülü gerçekçilik" olarak adlandırılabilecek serüvenler ile acımasız röportajların eklektik bir karışımıydı. Dobra erotikliğiyle, bir zamanlar hâkim olan "saygın edebiyat"ı hiçe sayıyordu ama çok iyi kullanılmış engin kelime haznesiyle övünç duyan kitap, en seçkin edebi kültür seviyesine yükseliyordu.

Teneke Trampet'in anlatıcısı ve "kahramanı" Oskar Matzerath, otuzuna yaklaşıyordu. Cüce ve kamburdu ve boy olarak üç yaşın ötesinde büyümeme kararı almıştı. Soğuk, zalim gözleriyle etrafındaki

Nazi rejimini gözlemliyordu, ancak onu asıl ilgilendiren, gerçekten de tek ilgisi kendisinin hayatta kalmasıydı. Dürtülerini kontrol edecek hemen hemen hiç süperegosu olmadığından birkaç kişinin ölümüne sebep olur ama suçlanmaktan hep kurtulur. Grass'ın (çoğunlukla) sıradan erkek ve kadınların korkunç dünyasının tüm bu hummalı faaliyeti demirden bir kendini kontrol etmeyi gerektirir, ki kahramanı bu konuda ustalaşmıştır. "O içten gelen taşkınlığı ve olağanüstü zenginlikteki diliyle," diye yazar eleştirmen Peter Demetz, yerinde bir gözlemde bulunarak, Grass, "romanın ölümünü ya da Alman dilinin ölümcül sterilliğini savunan yıpranmış sloganlarla alay etmiştir."

Grass daha fazlasını yaptı: Edebiyatta ikinci çabanın hiçbir zaman birincisiyle boy ölçüşemeyeceğine dair çok yaygın bir eleştiriyle de alay etti. Sonraki iki romanıyla, Danzig Üçlemesi olarak adlandırdığı seriyi tamamladı: kısa bir metin olan *Kedi ve Fare* 1961 yılında çıktı; iki yıl sonra bitirdiği *Köpek Yılı*, *Teneke Trampet* kadar akıcı, hayalgücü kuvvetli, şehvetli, sihirle doluydu ve neredeyse onun kadar başarılıydı. Ama üçlemenin ilki Grass'ın tarihî başyapıtı olarak kaldı; kısmen ilk önce yazıldığı, kısmen de hiç kimsenin, Grass'ın kendisinin bile ne enerjisini, ne de dramatik tutarlılığı ve olayların devinimin isabetli amalgamını aşamadığı için. Modern kıyafeti içinde bir on yedinci yüzyıl *Schelmenroman*'ı, yani pikaresk romanıydı.

* * *

Tek bir roman ya da bir tek o romancının Alman kültürünün bir düzine yıl etrafını çevreleyen bir rejimin barbarlıklarını silmeye başlayacağını iddia etmek naiflikten daha beter olurdu. 1950'ler ve 1960'ların önemli bir bölümü mağlup Almanya'nın büyük inkâr dönemiydi. Alman bir erkek ya da kız evlatlar tarafından sorulan utanç verici soru "Savaşta ne yaptın baba?" atasözü haline geldi, çünkü nadiren dürüst bir şekilde cevaplandı. Ayrıca 1990 yılındaki yeniden birleşmeye kadar ortadan kalkmayan Almanya'nın 1950'lerdeki Stalinci Doğu ve kapitalist Batı olarak bölünmesi garip sorulara neden oldu; gittikçe daha fazla yazar, Sosyalist Gerçekçiliğin itaatkâr

uydusu sloganıyla, Sosyalist Doğu cennetinden kaçarak, kendilerini yüksek kapitalizmin, serbest girişimci (eleştirmenlerin sözüyle Amerikanlaştırılmış) devletin belirsiz insafına attı.

Teneke Trampet bu bulutlu, ağır atmosferin içinde patladı. Grass tabii yalnız değildi, ona özellikle Atlantik kültüründe olması gerektiğinden daha az tanınan Wolfgang Koeppen gibi diğer bazı romancılar da eşlik etmiş, hatta bir parça ondan önce davranmıştı. Koeppen 1950'lerde ironi yüklü üç eser yayımladı, hedefi Almanya'nın savaş sonrası refahıydı. Hızla iyileşen ülkesinden yüzeysel, materyalist ve sadece Nazi Almanyası'nın korkunç anılarını bastırmak endişesiyle dolu olduğu için tiksiniyordu. Her romanda modernist üslup kullandı. Böylece *Çimenlikteki Güvercinler*'de (1951), hedonist zevk peşindeki bir dizi karakterin yaşadıklarını tek bir gün içine sıkıştırmıştı. *Sera*'da ise (1953), Bonn'daki eski Nazi'nin gücünü kabul etmek istemeyen kahramanı intihara sürüklenirken, pek de hayranlık uyandırmayan Alman politikacıları konferans ve toplantılarda yakalıyor, karakterlerin iç dünyasını oldukça geniş iç monologlarla acımasızca açığa çıkarıyordu. Ve *Roma'da Ölüm*'de (1954), aynı tekniğe dayanarak, Nazi babalar ve Nazi karşıtı oğulları arasındaki onarılamaz nesil çatışmalarını öfkeyle, detaylı bir şekilde açığa çıkartıyor. Oedipus Nazi-sonrası Almanyası'nda yaşıyordu ama iyi değildi. Koeppen'in savaş sonrası Almanyası'yla ilgili samimi düş kırıklığı ve öfkesi, Grass'ın ılımlı Sosyalist Sosyal Demokrat Parti adına siyasi faaliyet yürütmesi kadar sıradışıydı. Bir kural olarak, Alman avangard kurmaca yazarları pratik siyaset batağına düşmemişti. Grass, diğer pek çok Alman geleneğini yıktığı gibi, bunu da yıktı.

* * *

Bir avuç Alman avangard ressam da kendi adlarına, ülkelerinden devraldıkları utanç verici mirasla yüzleşmekte, yazar kardeşleri kadar isteksiz değildi. Doğrudan ya da dolaylı olarak, Nazi yıllarını dehşete kapılmış bir aciliyetle hatırladılar. Bazıları, içlerinde en saygın olanları, öfkeleri burnunda, Doğu'dan Batı Berlin'e göç edenlerdi. İlk olarak Georg Baselitz, 1957 yılında on dokuz yaşındayken taşındı,

onu dört yıl sonra Gerhard Richter izledi ve otuz bir yaşındaydı. Bunlar ve benzeri başka modernistler iki düşmanla başa çıkmak zorundaydı: mutlulukla geride bıraktıkları Sosyalist Gerçekçilik ve Batı Alman ressamların yığın halinde ürettikleri, rahatsız edici, ağırlıklı olarak başka eserlerden türetilmiş olan soyutlamalar. Baselitz ve onun takipçileri muhalif olarak figüratif resimlerinde ısrar ediyordu ama oransızlık ve rafine eden rötuşlar olmaksızın, böylece resmi yapanlar, sanki özel bir yeteneği olmayan amatörlere dönüşüyordu. Baselitz'in *Grosse Nacht im Eimer*'inde (Heba Olan Muhteşem Gece) (1962-1963) ayakta duran, kabaca biçimsizleştirilmiş bir çıplak figür büyük bir penis tutmaktadır, yüzü ve vücuduna boya bulaşmıştır. Baselitz'in tüm tekzibine rağmen ("Kışkırtmayı asla amaçlamadım. Amacım... kendimi soyut resimden uzaklaştırmaktı"), sanatçı zevkli ve ustalıklı resmin kriterlerine meydan okumakla, herkese –Batı, Doğu, tüm burjuvaziye, ama özellikle de Alman babalara– bunları hiç önemsemediğini söylüyordu.

3

Fransızlar savaşın galipleri arasındaydı elbette ama onların da, Almanlar kadar şiddetli değilse de vicdanlarını rahatsız edecek hatıraları vardı. Fransız edebiyatçılarının protestolarını geçersiz kılmak, Faşist romancı ve eleştirmen Robert Brasillach'ı bir hain olarak infaz etmek yeterince kolaydı. Kendini beğenmiş intikamcılık dürtüsünü tatmin etmek daha da kolay oldu; cinsel yalnızlıktan ya da para için ya da sadece nadir bir çift ipek çorap için işgal askerleriyle ilişkiye giren genç Fransız kadınları *işbirliği yapan gece kadınları* olarak saçları tıraş edilip aşağılandı. Bunlar ülke çapında yapılan fırtınalı, çok seyircisi olan *arındırma* gösterileriydi. Fransa tam bu sırada (Ağustos 1944) kadınlara oy hakkı tanımasına rağmen, bu sirklerle kadınların aşağılanması, onlara karşı intikamın zar zor gizlendiğinin göstergesiydi; (Strindberg ve Hamsun gibi nadir istisnalar dışında) modernist gündemde dikkat çekici bir şekilde resmedilmiş olan o eski kadın sorununun düzeltilmesi yeni bir zafiyet içinde olan Fransızlarda direnç yarattı.

Alman işgali ve aşağılık Vichy Hükümeti sırasında zenginleşen, ama müttefik askerlerin Paris'e doğru hareket etmesiyle birdenbire vatansever duygularını keşfeden maharetli küçük tüccarları tespit etmek daha zordu, çünkü çok daha sıradandılar. Mizahi romancı Jean Dutourd, küçük ama son derece başarılı *Au Bon Beurre* (1952) isimli bir hikâyesinde, sıkıntılı dönemlerdeki Fransız küçük burjuvazisi arasında yaygın oportünizmi alaycı bir şekilde açığa çıkarır. Bunlar bağırmak için uygun zamanı bilen döneklerdi: "Yaşasın de Gaulle!" Haziran 1940 yılından başlayarak dört yıl müddetince General de Gaulle, Londra'daki Vichy kuvvetleri karşıtı Özgür Fransız davasının yorulmaz sözcüsü olmuştu. Ardından, Ağustos 1944'te Paris'in kurtuluşundan 1970'te ölene kadar, sadece uzunca bir kesinti dönemi dışında, uzun boylu, ağırbaşlı, kültürlü de Gaulle, neredeyse kral muamelesi görerek, ölene kadar ülkesi için büyüleyici bir figür oldu.

Yeni silah altına alınan askerlerin arasında birçoğu De Gaulle hayranıydı, aynı şekilde onların arasında birçoğunun, (Almanların ataları arasında Yahudi bir dede ve anneanne ortaya çıkarma uğraşlarına benzer şekilde) Direniş zamanı kahramanlıkları hakkında aşırı, sıklıkla da büyük ölçüde hayal mahsulü böbürlenme fırsatı aramaları da, duyarsız, itaatkâr ya da yabancı düşmanı olmalarıyla ilgili örtük bir suçluluk duygusunun –ya da umutsuzca mazeret arayışının– belirtileridir. Ancak neyse ki Fransız kültürü kendisini kurtarmak için bunun edebiyatını yaptı. Voltaire'in meşhur deyişinde küçük bir oynama yaparak şöyle söylenebilir: eğer Jean-Paul Sartre olmasaydı, onu icat etmek gerekecekti.

Sartre hakkında yorumcuları –ki sayıca çokturlar– arasında başlangıçtan itibaren tartışma nedeni olan kişisel bir konu vardır: Edebiyatla amatörce uğraşan bir filozof muydu, yoksa felsefeyle eğlenen bir edebiyatçı mıydı? Sartre için bu sahte bir sorundu: O ikisini de, enerjik, iyi düşünülmüş, entelektüel tek bir duruşun farklı yüzleri olarak görüyordu. Felsefe yaptığı zaman tezlerini zarif pasajlarla mayalıyordu; bir oyun ya da bir roman yazarken olay örgüsünü Varoluşçu ilkeleri gibi dramatize ediyordu. Kurmaca ya da felsefe olsun bu tutum tartışmasız moderndi. Yorucu ve geleneklere uymayan

Varoluşçuluk, nefes kesici özgünlüğe ve öznel bir yönelime sahipti; Danimarkalı teolog Søren Kierkegaard'ın asırlık yazılarından faydalanması, atalarının zenginliğini değil yetersizliğini gösteriyordu. Varoluşçular ebedi sorulara aykırı cevaplar verdikleri için, bu meseleleri ele alışındaki ciddiyet ve cesaretle bir müddet uluslararası bir ilgi gördüler. Modernistler Sartre'ın kurmaca ve felsefe çalışmalarını her iki yönüyle kullandı. Felsefeye ihtiyaçları olsaydı –gerçekten de ihtiyaçları yoktu– Sartre'ın ilk olarak 1930'ların sonlarında sezdirmeye başladığı Varoluşçuluğu güçlü bir aday olurdu.

Sartre'ın insan-hayvanı düşüncelerinde ön sıraya yerleştirmesiyle ilgili çok açıklama yapıldı. Varoluşçuluk, 1946'daki çok alıntılanan ders notlarında kalıcı hale getirdiği gibi, bir "hümanizm" idi; farklı yorumlara açık belirsiz bir terimdi bu: Okurların çoğu, yazarın zorlama bir şekilde insani kaygıları, soyut metafizik kategorilerden çok daha fazla temel aldığı şeklinde yorumladı. Doğrudur, ilk kez 1944 yılında sahnelenen *Huis clos* (Çıkış yok) adlı oyununda, Sartre'ın bir karakteri, eserlerinde çok yer bulan ve epey alıntılanan şu cümleleri söylüyordu: "*L'Enfer, c'est les autres*" ("Cehennem başkalarıdır"). Ancak bu özlü söz Sartre'ın düşüncesini temsil etmez. O bir insansevmez değildi – burjuvalar hariç.

Ona göre birey özgür olmaya mahkûmdur; özgür olmakla kendi varlığının faili olduğunu; mahkûm derken özgürlüğünün çok ağır sorumluluk gerektirdiğini söylüyor. Bu yükümlülükler özellikle meşakkatlidir, çünkü rehberlik edecek ve insanın edimlerini kısıtlayacak bir Tanrı yoktur. Birkaç ilahiyatçı Sartre'ınkiyle rekabet etmek için Hıristiyan Varoluşçuluğu geliştirmişti ama onun inancının –daha doğrusu inançsızlığının– vazgeçilmez çekirdeği ateizmdi. İnsanlar bu dünyaya kendi yollarını yapmak için atılırlar. Onların bir tanrının dayattığı otoriter ahlaki düzenden yoksun olan tanrısız hayatları, varoluşun temel anlamsızlığını ve saçmalığını sergiler. Bu durum, yeni özgürlüklerin bağışlandığı, yeni yükümlülüklerin dayatıldığı Oedipus kompleksinin babanın ölümüyle çözülmesinden sonraki insanlık durumuyla benzerlikler gösterir. Varoluşçuluk, kısacası, felsefelerin en zahmetlisidir.

Savaşta mağlup olan ve düşman askerleri tarafından işgal altında olan 1940'ların Fransası için, Varoluşçu görevler doğal olarak siyasi taleplere çevrildi ve Sartre özgür düşünürler arasında uygun bir model olduğunu kanıtladı: Fransız ordusunda görev aldı, 1941 yılında kaçtı, direnişe katıldı ve felsefe yapmaya devam etti. Parlak bir tartışmacıydı, düşüncelerini yazılarıyla, romanlarıyla ve oyunlarıyla dile getirdi. Daha sonraları, zihnini İkinci Dünya Savaşı'nın uyandırdığını, siyasetle ilgilenmeye başlamasına neden olduğunu ve ahlaki görüşlerine pratik bir yön verdiğini söylemişti – tıpkı Birinci Dünya Savaşı'nın mimar Walter Gropius'u sol kanat siyasetin gerçekçi ve iyiliksever davasına yöneltmesi gibi.

1950'lerde, Sartre'ın siyasi taahhütleri onu savunma pozisyonuna itti. Görüşleri Fransız kolonisi Cezayir'in bağımsızlık mücadelesindeki çatışmalarla çetrefilleşti. Bu iki tarafın eşi benzeri görülmemiş gaddarlığıyla süren sekiz yıllık çatışma 1962 yılında Cezayir'in zaferi ile son bulduğunda, Sartre hükümetin işkence yapılmasına izin veren politikalarına kesinlikle karşı çıkarak sert muhalefet gösterdi.

Bu "Fransız-Fransız" savaşının Sartre'da uyandırdığı duygularla karşılaştırıldığında, Sovyetler Birliği hakkındaki duyguları tam anlamıyla basitti. Dik kafalı bir avangard yorumcu olarak kendini neredeyse kaçınılmaz olarak solda konumlandırdı ve bu –her milyonlarca sıradan seçmenin ve Fransız entelektüelinin olduğu gibi– onun Sovyetler'in iç ve dış politikaları hakkında görüş sahibi olmasını gerektiriyordu. Diğer siyasi partilerin muazzam başarısızlığından sonra, Fransız Komünistlerinin aday listesi birçok Fransız seçmeni için saygın seçeneklerden oluşuyordu ve Sartre da onlara katıldı. Altı sene boyunca orta sınıfa karşı nefretinin Fransız ve Sovyet gerçekleriyle ilgili daha akıllıca gözlemlerine baskın gelmesine izin verdi. Amerika Birleşik Devletleri'nin o zamanlar Senatör Joseph McCarthy'nin kontrolündeki "anti-Komünist" haçlı seferinin yeni bir faşizm başlatıyor olduğuna, Sovyetler Birliği'nin ise ortada olan tüm kusurlarına karşın (bir zamanlar özgürce mahkûm ettiği) dünya barışını desteklediğine inanmıştı. Bu sevda, Ekim 1956'da SSCB birliklerinin Macaristan'da halk ayaklanmasını ezerek bastırmasıyla

çöktü; Sartre için bu bir işgaldi ve kesin bir dille "Sovyet saldırganlığı"nı kınadı. Gelgelelim "büyük Bolşevik deneyi" konusunda mahcup bir şekilde başka cephelere atlaması, çağdaş kültür üzerinde felsefi fikirlerinin etkilerini azaltmadı.

4

Neyse ki Sartre'ın bütünü göz önüne alındığında pek de itibarlı olmayan düzensiz siyasi güzergâhı, halk için roman ve oyunlarından daha az önemliydi; dolaylı ve dolaysız iki güçlü savaş sonrası edebiyat girişimine başkanlık yapıyordu: Absürt Tiyatro ve Yeni Roman. 1950'lerde oyun yazarları anlamsızlık, iletişimsizlik ve sonsuz hayal kırıklığı üzerine kurulu bir dünya üzerine deneyler yapıyorlardı. Absürt Tiyatro'daki aktörler fikirleri tartışmıyor, onları vücuda getiriyorlardı. Bir Absürt oyunda, Eugène Ionesco'nun *Gergedan*'ında (ilk kez 1960 yılında sahnelendi) masum bir vatandaş, güzel sekreteri de dahil arkadaşlarının uyumculuk adına bulaşıcı bir şekilde kendilerini kaptırarak gergedana dönüşmesine tiksintiyle tanık olur. Samuel Beckett'in oyunu *Godot'yu Beklerken*'de, iki karakter kurumuş bir ağacın altında –görünüşe bakılırsa Tanrı'yı– beklerken geçmişten konuşurlar. Kısacası, Absürt tiyatrocuların paylaştığı şey, tiyatronun çekinmeden yüzyıllardır kullandığı eski saygın âdetlere karşı bir isyandı.

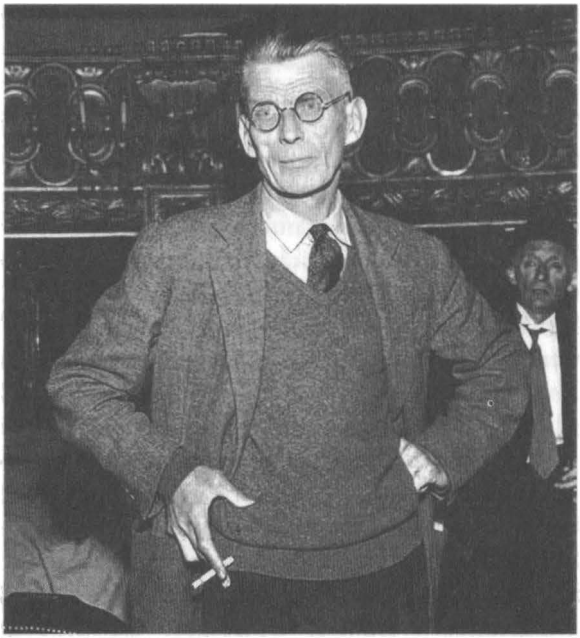
Avangard Absürt tiyatronun en ünlü ismi, diğerlerinin hocası olarak kabul edilen İrlandalı yazar Samuel Beckett'tir; oyun yazarlığının yanı sıra, büyük bir romancı olarak eserlerinin çoğunu Fransızca yazmıştır. En iyi bilinen, en yaygın sahnelenen oyunu *Godot'yu Beklerken*'de (1948 yılında yazıldı), kısa, çoğu zaman tutarsız ıstıraplarını ince espriler ve eğlenceli söz oyunlarıyla işler. Beckett'in Sartre'dan daha çok Schopenhauer'den ve kendi deneyimlerinden çıkardığı temel mesaj şudur: Yaşam doğumdan itibaren bir felakettir, tecrit insanlık durumunda gerekli bir unsurdur ve kurtuluş söz verilmiş olsa bile asla gelmeyecektir. Hakeza kendini bilme de... Beckett çok alıntılanan bir sözünde, insanın her şartta yenileceğini, elinden gelen tek şeyin ise, daha iyi yenilmek olması gerektiğini söylüyordu.

Bu zor bir düsturdu. *New York Times* eleştirmeni Brooks Atkinson 1956 yılında New York'ta *Godot'yu Beklerken*'in galasının ardından yazdığı eleştirisinde, af dileyerek "Bu sütunda Beckett'in yazdığı oyunla ilgili açıklama beklemeyin," diye yazıyor, sonra da, "tuhaf bir tesiri olan, bir bilmeceyle örtünmüş bu gizem, insan ırkının umutsuz kaderiyle ilgili bazı melankolik hakikatleri aktarmayı başarıyor," diye sonuçlandırıyordu. Beckett'in coşkulu yorumcuları bunun çalışmalarının tam okuması olmadığında ısrar ettiler ama okurları ve izleyicileri onu okuduğunda ve gördüğünde alıp götürdüğü şey neyse ona yaklaşmıştı.

Godot'yu Beklerken'i açıklamayı reddedenler arasında Beckett'in kendisi de vardı. Arkadaşı, Amerikalı yönetmen Alan Schneider, bu tiyatro olmayan tiyatronun anlamını sorduğunda, Beckett "Bilseydim oyunda bahsederdim," dedi. Bu, sorgulayıcısına muziplik yapmak ya da azap çektirmek için söylenmiş bir şey değil, onun için basit bir hakikatti: Sadece cevaplar bilinemez değildir, doğum, hatta daha çok ölümle ilgili en temel sorulara da net açıklamalar getirilemez. Açık olan şey, Beckett'in Descartes'ın insan varlığına dair ünlü kanıtının depresif revizyonuydu: Acı çekiyorum, o halde varım.

* * *

Adlandırılamayan, Beckett'in roman üçlemesinin sonuncusu (1951-1953), acı dolu cehaletin diretme göreviyle birleşen ikrarına dair ünlü bir sözle biter: "Bilmiyorum, asla bilmeyeceğim, sessizlikte bilmezsin, devam etmelisin, edemiyorum, edeceğim." Kısa, sert ve ikircikli, bu sıradan tutarlılığın olası en radikal reddidir; aşırı, uzlaşmaz modernist bir felsefe yapmadır. *Adlandırılamayan*'ın öncelleri *Molloy* ve *Malone Ölüyor* romanları onun yolunu açtı. Her üçü de kısa ve özlü birinci şahıs kurgusuydu; büyük çoğunluğunda uzun monologlar kesik kesik bir konudan diğerine atlıyor, keyfi kronoloji kayması oluyor, önemli olmayan rahatsızlıklar üstüne (yine keyfi olarak) kasvetli zaman harcanıyordu. Beckett romana adını veren kahraman Molloy'u ilk cümlede annesinin odasındayken, endişeyle annesini ararken gösterir. Malone umutsuzca gerçek kendini bulmaya çalışır



Samuel Beckett, İrlandalı-Fransız avangard oyun yazarı ve romancı; çalışmaları on yıllar sonra bile oldukça tartışmalı.

ama onun her zaman saklı olacağını da bilmektedir. Ve *Adlandırılamayan*'da bu tür soruşturma doruk noktasına ulaşır, sonucun peşinde koşmak, peşinde koşmayı durdurmak kadar saçmadır.

Beckett'e gelen birçok içten övgü arasında, en çok alıntılanan Harold Pinter'ınkiydi. İngiliz Absürt tiyatronun önde gelen temsilcisi Pinter, okul olarak Beckett'e gitmişti. "Beni ne kadar ötelere götürürse o kadar iyi geliyor. Ben fırsat köşesinden çıkan felsefeler, yollar, dogmalar, çıkış noktaları, gerçekler, yanıtlar, hiçbir şey istemiyorum. Beckett var olan en cesur, en acımasız yazardır ve burnumu ne kadar bokun içine sokarsa, o kadar ona minnettar oluyorum." Övgüsü mübalağalı olsa da, Pinter ısrarla "Eserleri güzeldir,"

diyordu. İçerden birisi için müthiş bir onur olan Nobel Edebiyat Ödülü'nü 1969 yılında, dışarıda, aykırı olmakta kararlı bir şekilde direten Beckett'in almış olması gerektiği, seçim komitesinin Pinter'ın "Eserleri güzeldir" coşkusunu paylaştığının bir göstergesiydi. Beckett'in en tanınan öğrencisi, politik olarak orta-sınıf kurumsal düşüncenin daha fanatik düşmanı Pinter, 2005 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü alarak ona katıldı; bu da olması gereken bir şeydi.

Beckett'e derinden borçlu olan tüm Absürt oyun yazarlarının oyunları daha az sertti. Samuel Beckett karakterlerini harap olmuş bir çalılıkta bir araya getirirken, Harold Pinter için iyi döşenmiş oturma odası yeterince tehdit ediciydi. Beckett hayatı kendisine bir düşman olarak ele aldı; onun takipçileri ise nefret dolu siyasi ve sosyal sistemlere odaklandılar. Pinter, üretken bir oyun yazarı olmadan önce bir şair ve bir aktördü; kolayca tanınacak bir sahne konuşması geliştirdi –dramatik durumları "Pintervari" olarak ölümsüzleşmek gibi belirsiz bir onur sağladı–, bu tarzıyla karakterlerin masum gibi görünen konuşmaları, derin yalanlar ve korkutucu düşmanlıkla dolu çatışmalara dönüşüyordu. Şiddeti belki sözlüydü ama daha az şiddet içermiyordu.

5

Eugène Ionesco'nun eksantrik, zaman zaman komik oyunlarıyla, modernist Absürt Tiyatro on dokuzuncu yüzyıl meşguliyetine geri döndü ve geleneksel düzene karşı avangard öfkenin dairesini tamamladı. Ionesco, herkesten daha ustalıklı bir şekilde bir Flaubert ya da Baudelaire kadar şiddetle "Burjuvazi"yi atış menzilinde tuttu. "Trajik farsları"nın (kendisi böyle adlandırıyordu) öncüleri gibi, her kalıplaşmış davranış ve zevksizlik semptomunu "burjuva" olarak tanımlayan Ionesco, endişeli düzenliliklerinden, bir ritüele dönüşen nefsine hâkim olmalardan, felç edici özgünlük korkularından mustarip karakterlerine bu alaycı kimlik kartını seçmişti. 1960 yılında halihazırda tecrübeli bir oyun yazarı olarak, "burjuva ruhu ve siyasi tiranlıklarına karşı on yıllık mücadelesi" hakkında konuştu.

O güne kadar, ilk dramatik başarısı *Kel Şarkıcı*'da (1950) "evrensel küçük burjuvazi" olarak adlandırdığı değiş-tokuş edilebilir insan

çeşidini, "nerede ve ne zaman gerçekleşirse gerçekleşsin sıradanlığın, *uyumculuk* sloganının cisimleşmesi" sözleriyle zaten tanımlamıştı. İngilizce deyimlerin tanıtıldığı bir kitaptaki aptalca konuşmalardan yararlanarak –Ionesco İngilizce öğrenmek için çalıştığı bu kitabın onu absürt oyun yazarı yaptığını söylüyordu–, "duygularının tüm anlamını unutmuş" ve "olmayı unutmuş" karakterler sergiledi. Sahne karakterlerini toplumun her kademesinden alarak yorulmak bilmez hayaliyle zeki varyasyonlar icat etti. Süreci şöyle anlatır:

> Çalışmaya başladım. Okuma kitabımdan itina yeniden tüm cümleyi ezberlemek amacıyla kopyaladım. Dikkatle yeniden okuduğum zaman İngilizce değil ama bazı şaşırtıcı gerçekleri öğrendim. Örneğin, haftada yedi gün vardı; zaten bildiğim bir şeydi, zemin aşağıda, çatı yukarıdaydı ki onu da biliyordum ama ciddiyetle hakkında hiç düşünmemiş ya da unutmuştum ve birdenbire bu bana onların tartışmasız doğruluğu kadar afallatıcı gözüktü.

Ionesco iki noktaya parmak basar; bayağılık saltanatı ve olmak / olmamak dehşeti, ölüm dehşeti, bu ikisi oyunlarında çakışır. Gerçek dil, en iyi ihtimalle duyguları iletir ve en kötü ihtimalle (ki bu içinde yaşadığımız zamandır) dumura uğramış duyguların kendisini ortak söylemde dışa vurmasını sağlar ve varlığı değersizleştirir ya da inkâr eder. Bu nedenle varyasyonlar sadece mümkün değil ama gereklidir ve 1950'lerin ortalarında Ionesco uluslararası takipçileriyle ürpertici ve esprili versiyonlarında ustalaştı.

* * *

Absürt tiyatrocular modernist deneylerinde yalnız değildi. Kurgu yazarları arasında, Paris'te toplanmış onlar gibi birçokları vardı. Yeni Roman yazan küçük bir kulüp oluşturdular: Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor. Onlar, Sartre'ın akılsız müritleri değildi ama bazı tekniklerini onun planlı dörtlemesi *Özgürlüğün Yolları*'nın ilk iki cildi *Akıl Çağı* ve *Yaşanmayan Zaman*'dan (her ikisi de 1945'te yayımlanmıştı) öğrendi-

ler. Ancak, daha da önemlisi, edebi yöntemlerle cesaretle oynayarak özgürleştiklerini hissettiler. Romanlarında çok az şey gerçekleşirken, onlar kurgusal karakterlerinin ruhsal sancılarını yakından inceleyebileceklerdi.

1950'lerde eserleri edebiyat dergilerinde Yeni Roman başlığı altında hızla gruplaşan yazarların, yenilenmesinin gerekli olduğunu düşündükleri zanaatlarıyla ilgili öz bilinçleri oldukça yüksekti ve buna Sartre'ı cezbeden ve onun da paylaştığı bir samimiyetle yaklaştılar. Onlar entelektüeldi, eğlendiren değil. Tutarlı senaryolardan ya da geleneksel güdülenme anlatılarından hoşlanmamalarıyla on dokuzuncu yüzyıl Gerçekçilerinin minnettar mirasçıları da değildiler. Daha ziyade, her biri kendi seçtiği yoldan giden, modernist kelimesini kullanmasalar da, resmî birer modernistti – son derece bireyci bir kolektif.

Sarraute, bir yeni romancının kuramsal düşünümlerini ilk kez bir araya getirdiği *Şüphe Çağı*'nda (1956), kurmaca yazarlarının inandırıcı kişioğulları oluşturmaları gerektiğini söyledi, bu insanların hızlıca birbirini takip eden genelgeçer hareketleri –bir gülümseme, bir el hareketi, bir omuz silkme–, gözlemci hedefi tam on ikiden vursa bile, her zaman yorumlanması imkânsız bir ideal olarak kalacaktı. Sarraute yabancı edebiyata da oldukça hâkimdi; program niteliğindeki beyanı Knut Hamsun'un gündeminin gecikmiş bir revizyonu olabilirdi. Ama *yeni romancılar* [*nouveaux romanciers*] bir kimsenin taraftarı yaftasını taşıma konusunda istekli değildiler ama bu Dostoyevski ise işler değişebilirdi tabii ki. Sarraute, hayran olsa da Proust'u bile belli bir sığlıkla eleştirdi, ayrıca Virginia Woolf'u da, kendi kendisini psikolojik naiflikle eleştirmesini alıntılayarak küçümsedi.

Aslında, yeni romancılar savaş öncesi modernist kurgu eleştirisinin ikinci baskısından daha fazla bir şey sunmuyordu; modernist atalarının kendi gelenekçi akranlarına karşı başlattığı kuşkuları yankılayan avangard yazarlara küçük bir dalga eklediler. Bunun için 1880'lerdeki romancıları kınayan Strindberg'e ya da kırk yıl sonra daha zarif bir şekilde ama biraz haksız olarak Arnold Bennett

romanlarını aşağılayan Virginia Woolf'a bakmak yeterli olacaktır. Savaş sonrası yeni romancılara göre, önceki kuşağın en sıradışı yazarları, karakterlerinin psişesinin hareketlerini yakalamakta başarısız olmuştu. Bu tür hükümler onların zihinlerinin bağımsızlığı anlamında olumlu bir puan olmakla beraber, edebi yargıları için aynı şey söz konusu değil.

* * *

1902 doğumlu Nathalie Sarraute yeni romancıların en yaşlısıydı. Onun bir romancı, oyun yazarı, denemeci olarak uzun kariyeri boyunca esas ilgisi "tropisms" [yöneliş] dediği şeydi. Işık veya ısı gibi güçlü bir dış varlığa doğru dönen bir bitkinin verdiği fizyolojik yanıtlar, Sarraute'a bir yazarın doğuş halinde yakalaması gereken duyumlar fikrini verdi. Dolayısıyla dramatik çatışmalardan ziyade zihinsel yaşamı oluşturan "on binlerce küçük harekete" banal, önemsiz, sıradan olanla erişim sağlanmaktaydı. Belki de onun en ilginç, en çıldırtıcı romanı *Altın Meyveler*'in (1963) numarasız, isimsiz kısa bölümlerinde, konuşmacıları hazırlık yapmadan ve kimlik vermeden kendi tempolarıyla koyar. Romanın kahramanının (yorumcular zaten yayımlanmasıyla birlikte şikâyet etmeye başlamıştı) bir kişi değil bir roman, üstelik *Altın Meyveler* (tabii ya!) başlıklı orta karar bir roman olduğu ortaya çıkar.

Bu kahraman-olarak-hayal-edilen-kitap, Sarraute'un ironisine metin üzerinde özgürce oynamak için bol bol yer verir. Konuşma fragmanları kesik, tamamlanmamış, bazen kasten cahil ve zevksiz anonim düşüncelerle dönüşümlü olarak yer değiştirir. Bir ses, romanı "eğlenceli" bulur. "... Güldüm." (Üç noktalar Sarraute'un) "Sahneler vardır... Trenini kaçırdığında... ya da bu şahsiyet, hatırlayacağınız gibi şemsiyesini arar, ama bu çok çekicidir... gerçek Charlot." (yani Charlie Chaplin) "Bir üslup... Bir kuvvet... Charlot'dan daha iyi." Yeni Roman, diye yazdı, "gizemli ve hayırlı bir tür duygusal kargaşayı kışkırtır, ki bu da, sanki yıldırım düşmüş gibi tek bir darbeyle, tüm nüanslarıyla, olası tüm karmaşasıyla, hatta hatta --şansla da olsa bir parça var olmalıdır– boşluklarıyla birlikte objeyi

bir bütün olarak kavrama fırsatı yaratacaktır. Zaten, kaybedecek bir şey yok, ama öyle görünüyor ki her şeyi kazanabiliriz." Ama romancının omzuna bu cesaret verici vuruşlar en masum haliyle oldukça sorunludur; zira okurları, onlara hemen hemen hiç ödün vermeyen modernist metinlerle boğuşmaya çağırmaktadırlar. Ben Sartre'ın Varoluşçuluk felsefesini zorlu bir felsefe olarak nitelendirmiştim; Fransa'nın yeni romancıları da okuyuculardan daha azını talep etmiyorlardı.

* * *

O zaman yeni romancıların öncelikli ilgileri klasik modernistlerin ilgileriydi: çağdaş kurmacanın çizgisine aykırı yazmak, mantıksal olay dizisi gibi bir düzen empoze eden, bu nedenle de yanıltıcı olarak düzensiz bir dünyayı düzen içinde resmeden geleneksel prensiplerinden kurtulmak. Gerilim veya karakter gelişimi gibi kaygılar onlar için yüzeysellik ve açıklığa işaret eden işaret levhalarıydı. Kısaca *yeni romancılar*, okurlarına kurgusal karakterleri her zamanki yardımcılarını temin etmeden tanıma görevini dayatır. Claude Simon'un *Tarih*'inde (1967), bir paragraf neredeyse sürekli olarak bir cümlenin ortasında kırılır ve bir sonraki paragrafın bir öncekiyle hiçbir alakası yoktur. Bu kurmacaların, Amerikan üniversitelerindeki Fransızca bölümlerinin sunduğu ders programlarında Parisli kitapçıları serbest piyasasından daha sadık, hatta belki de sayısal olarak daha geniş bir okur kitlesine bel bağlayacağı anlaşıldı. Yeni romancılar tarafından belirlenen bulmacalar, o akademik atmosferde birçok Fransız okurunun şaşırtıcı bulacağı bir keyifle analiz edildi.

Bu yeni romancıların en popüleri Alain Robbe-Grillet'ydi; ününü esas olarak dışardan, filmlerden yardım alarak sağlamlaştırdı. En iyi bilinen sinematik gezintisi, Alain Resnais tarafından romanlarının birinden 1961 yılında yapılan *Marienbad'da Geçen Yıl*, romanın yazarının yazdığı senaryoyla Venedik Film Festivali'nde büyük ödülü kazanan modernist bir filmdi. Robbe-Grillet uyumsuzluğunu "olay örgüsünü" büyük ölçüde ipuçlarına bırakıp gizli tutarak, dolaysız konuşmayla hiç alakası olmayan suni diyaloglarla vurguladı. Film

bir üçgeni merkez alır ki bu en geleneksel olay örgüsü olmasıyla bir ironidir. Film başlamadan bir yıl önce, bilinmeyen, isimsiz, muhtemelen bağımsız bir adam (X) Marienbad'da tanıştığı bir kadına (A) âşık olur ve onu (sevgilisi? kocası?) olan adamdan (M) ayrılması için ikna etmiştir. Ama kadın (X)'i bir yıl bekletir ve o yıl sona erer. Bizim duyduğumuz hemen hemen tüm konuşma, bir yıl önce birlikte ziyaret ettikleri zarif bir kaplıca etrafında yaptıkları ziyaretleri dürtüsel olarak hatırlayan X'ten A'ya aktarılır. Kadın adamın yakın zamanlı beraberliklerini baştan çıkarıcı bir şekilde yeniden dokuyuşuna beceriksizce direnir ve sonunda Marienbad'dan birlikte ayrılacakları neredeyse kesin gibi görünür.

Bu filme hâkim olan hava, romancının her şeyi önermek ve hiçbir şey açıklamamak çabasını pekiştirir. Karakterleri, tek bir sahne içinde farklı kıyafetler giyer; arkaplan, kaleyi çevreleyen park gibi, özel efektlerle fotoğraflanmıştır, ağaçların hiç gölgesi yoktur ama ağaçların yanındaki kişinin gölgesi vardır; tek ciddi eylem inanılmaz bir tecavüz sahnesidir ama belki de bir fantezidir. Seyirciler muhtemel ki şaşırmış bir şekilde ve maruz kaldıkları konuyla ilgili tahmin yaparak salondan ayrılacaktır. Modernist roman ya da filmin kimin için amaçlanmış olduğu sorusuna yıllardır cevap vermek zor olmuştur. Yeni romancılar yalnızca bunu şiddetlendirdi. Ama tam da onların bu mevcudiyeti dolaylı bir şekilde burjuva karşıtı sanatçıların en ateşlisi olan Jean Dubuffet gibi modernist ressamlarca desteklendi ve bu destek Fransa'nın bir kez daha yüksek kültürün satranç tahtasında önemli bir oyuncu olduğu inancını kesinlikle Fransızlar arasında güçlendirme konusunda üzerine düşeni yaptı.

BİR PRATİK ZEKÂ ÇAĞI

1

Modernizmin bekasına yönelik savaş sonrası tehditler sadece olağanüstü yetenek sıkıntısından daha derinlere iniyordu. Duchamp'a kadar giden temel felsefi itirazın yeniden canlanmasıyla bir kez daha yüz yüze gelmek zorunda kaldı ve bu durum çağdaşları bu Fransız'ın etkisini belirtmeden, hatta bundan haberleri bile olmadan

onaylandı.[79] Sanat nedir? Ya da, belki daha iyisi, sanat ne değildir? Bu soruların dolaylı çıkarımlarından biri de renkli film, televizyon, jet uçakları ve makine çağının diğer nimetlerinin kusursuzlaşması gibi teknolojik gelişmelerdi; bu gelişmeler üst kültürün demokratikleşmesini hızlandırdı ve böylece, 1945 sonrası kültürde, sanat için aristokratik bir yön olan modernizmin olası yeri hakkındaki temel konuları, daha önce hiç olmadığı kadar yoğun bir şekilde gündeme getirdi.

Amerikalıların savaşa katılmasıyla beraber modernistlerin nüfusunda ciddi bir değişiklik meydana geldi. Savaş sonrası yeni dünyada, kozmopolit modernizmde aktif olarak yer almaya başladılar. Özerklik için en hırslı teşebbüsleri, Atlantik ötesinde gönüllü takipçiler bulan Soyut-Dışavurumcu [Soyut Ekspresyonizm] resimle ortaya çıktı. Fransızlar şimdiden buna iki ayrı isim vermişti: *taşizm* ve *enformel* sanat. Böylece sanat dünyası yeni bir döneme girdi: Bu akımın en önde gelen sanatçısı Jackson Pollock, Avrupa'da neredeyse evi ABD'de olduğu kadar kısa sürede ünlü oldu.

Tıpkı diğer benzer kolektif lakaplar gibi, Soyut-Dışavurumculuk da dikkate değer çeşitliliklerin üzerini kapadı. Ancak, önemli ölçüde çarpıtılmış, rahatsız edici *Kadınlar* serisi kadın düşmanı bir jest olarak tanınan Willem de Kooning gibi güçlü bir istisna dışında, ürettikleri resimler belirgin bir biçimde soyuttu. Pollock'un eserlerini yorumlayanlar, insan figürü benzeri temsil unsurlarının ipuçlarını bulmalarına rağmen –ki Pollock tuvalleriyle oldukça meşgul olmaları gerekmişti–, halk onları hayal edebilecekleri en saf resim olarak görmüştü. Pollock'ta, izleyicinin, İzlenimci bir resim izleyicisinin aksine, ilk bakıştan ziyade ikinci bakışta daha çok şey görmesi muhtemeldi.

* * *

79 "Jasper Johns bir Duchamp taraftarı olarak tanımlanmıştır" diye haklı olarak itiraz etmiştir sanat tarihçisi Barbara Rose: "1960 sonrasına kadar Duchamp'dan haberi bile olmayan Jasper Johns'un eserlerinde bu etkinin iması bile olmamasına rağmen."

Modernist panteonunda Jackson Pollock'un yeri sağlamdır. Aslında, onu tanımlayan iki unsur –alışılmamışlık ve öznellik– birleştirildiğinde, Pollock modernistlerin en temsilî olanları arasında yer alır. 1947 ve 1950 arasında ağırlıklı olarak "damlatma" tekniğiyle yaptığı devasa resimler, onları eksantrik, kafa karıştırıcı, tek kelimeyle sapkın bulan izleyicileri şok ederken, bir şekilde muhteşem bulanlar da vardı. Pollock, sanatının köklerinin son derece kişisel olduğunda ısrar ederdi. Onun ilhamının gerçek kaynağı, dediği üzere, bilinçdışıydı. Fakat Jungcu analize tâbi olduğuna dair bazı belgeler bırakmasına ve Jungcu atmosferi Freudcu atmosferden tam anlamıyla daha cana yakın bulmasına rağmen, Pollock sanatının öğrencileri, resimlerinin ne kadarının bilinçdışı baskılardan, ne kadarının kasıtlı, bilinçli uygulamadan kaynakladığı konusunda uzlaşmaya varamamışlardır. Pollock buna kendi cevabı olduğundan emindi. "Benim resmim şövaleden gelmez," demiştir. "Yerdedir ve ben yerde daha rahat ederim. Resme daha yakın, onun daha çok parçası olduğumu hissediyorum, bu yolla çevresinde yürüyebiliyor, dört tarafında da çalışabiliyorum ve kelimenin tam anlamıyla resmin *içerisinde* oluyorum." Anlamlı bir şekilde ekler: "Resmin *içerisinde* olduğum zaman, ne yaptığımın farkında değilim. Ancak bir tür 'içli dışlı olma' süreci sonrasında ne yaptığımı görüyorum."

Zamanının en güçlü modernist sanat eleştirmeni ve Soyut Dışavurumcu partizanı Clement Greenberg, Pollock'u ressamca ressamların en iyisi ve Avrupalı zorlu rakiplerinin bile ilerisinde olarak övmüştür. Greenberg, sıklıkla onlar arasında yarış atlarıymış gibi karşılaştırmalı değerlendirmeler yapmıştır. 1943 yılında, Pollock otuz bir yaşındayken, Peggy Guggenheim'ın avangard galerisinde "Bu Yüzyılın Sanatı" adıyla tek kişilik gösterisini yapmıştır. Ama o asıl ününü, dört yıl sonra damlatma tekniğiyle yaptığı resimlerini sergilemeye başladığı zaman kazandı, sonuçları kadar üretim tarzlarıyla da ünlendi.

Elimizde Pollock'un bu çalışmaları katman katman oluşturduğu fotoğrafik kayıtlar var. Tuval, stüdyosunun zemininde gerilmemiş halde serilidir. Ressam tuvalin üzerinde durarak boyayı ya dökerek

ya da büyük bir fırça kullanarak fırlatır ve bir örüntü haline gelebilecek bir şey oluşturur, böylece fırçadan damlayanlar boyanın ve fırça darbelerinin düzensizliği, örüntüye katkıda bulunur. Karakteristik bir örnek olarak, 1949 yılına ait oldukça büyük, enine bir resim olan –genişliği 4,5 metreden fazladır– *Number 2*'da [2 Numara] baş döndürücü, ince ve kalın renkli çizgiler, düz kahverengi bir arkaplanın üzerinde siyah çizgilerle birbirinin içine geçerek karmaşık bir desen oluşturur. Modernist sanatın katıksız öznelliği, hiçbir zaman bu resimde olduğundan daha saldırgan bir şekilde sergilenmemiştir.

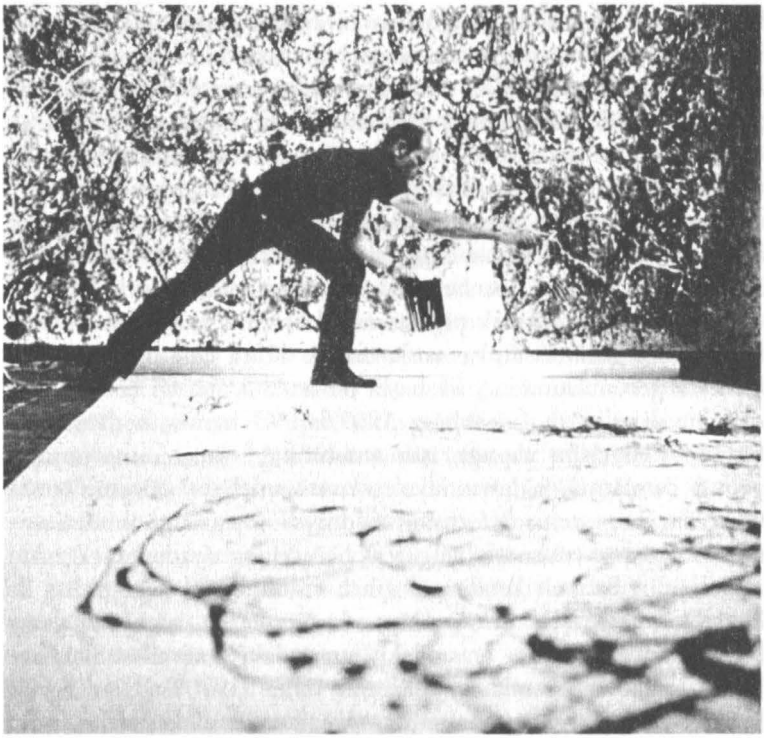
Öyleyse Pollock'un yaptığı, onun iddiasına göre, en baştan beri aklında olan şeyi adım adım ortaya çıkarırken, kendisini kendi çalışmalarının ayrıcalıklı bir gözlemcisi haline getirmekti. Karanlık tuvalleri, izleyiciden ağır taleplerde bulunuyordu. Neticede tuvale boya sürmenin geleneksel tekniklerine, sanatçının tuvalinin etrafında dolaşarak üzerine boya damlatmasından hiçbir şey daha uzak olamazdı. Yine de, Pollock'un eserleri, şaşkın ama etkilenmiş olan modern sanatseverler arasında takdir dolu bir yankı uyandırdı.

Ne var ki onun devrimci yöntemlerine, özellikle ölümsüzlük iddiasına alışkın olmayan diğer seyirciler, tepkilerini açıklamakta zorlandılar. Fakat Greenberg, bu aşikâr kaosun içinden ortaya çıkan bir örüntü görerek piyasanın atmosferini belirledi: "Pollock bir kazanın görüntüsünden zorla estetik düzen elde ediyor – ama yalnızca görüntüsünden." İlk başta bu önemli gerçeği çözmek zor olabilir, diye yazdı Greenberg 1969'da. "O karmaşık damlalarla birlikte Pollock'un yaptığı, işin tesadüfiliği," **sanatçının** "boyayla yaptığı damlatma, savurma, lekeleme **ve** sürmelerin" **düzenin** bütün öğelerini yutuyormuş **ve ortadan** kaldırıyormuş gibi görünmesi anlamına geliyordu. "Ancak bu, gerçek bir etkiden ziyade, bir çağrışım meselesidir. Sanatın kendisinin gücü, tesadüfiliğin çağrışımları ile hissedilen ve gerçek estetik düzen –ki icra edilen işteki her detay buna katkıda bulunur– arasındaki (jargondaki vazgeçilmez bir kelimeyi kullanmak gerekirse) gerilimde yatar." 1930'da New York'a yerleşen Pollock, avangard resmin geniş olanaklarını keşfetti ve bunu kendi ünlü ve tartışmalı damlatma tekniğiyle mükemmel bir şekilde

birleştirdi. Pollock'un estetik deneylerinin zirvesine ulaştığı bu tuvallerin başarısı ne olursa olsun, girişimin kendisi modernist asiliğin aşırı bir biçimiydi. Onun damlatma tekniğiyle yapılmış tuvalleri, bir sanatsal özgürlük girişimi değil, aslında bunun gerçekleştirilmesiydi.

***

Soyut-Dışavurumculuk yaşayan bir modernist geçmişten yaralanabilirdi, ayrıca geleneksel Gerçekçiliğe şiddetle tepki duymasından, büyük ölçüde Gerçeküstücülükten alınmış modellerden ve nihayetinde de, en yalın haliyle resim yapma eylemi ile yüzleşmesinden yararlan-



Ünlü Soyut-Dışavurumcu Jackson Pollock, 1949'da damlatma yöntemiyle çalışıyor.

mayı da bildi. Greenberg sanatın bize zaten hissetmekte olduğumuz şeyi anlattığını ileri sürüyor ve ne o ne de onun favori ressamları bu iletişimi rasyonel bir süreç olarak düşünüyordu. Bu yeni düzende, yetenekli ressamlar –yerli Amerikalılar ve benzer şekilde Avrupalı mülteciler– taklidin doğruluğu açısından hiçbir yükümlülük içermeyen bir sanat şeklinin onlara tanıdığı fırsatları şiddetle sahiplendiler. Onlar için boş tuval, özgür bir estetik oyuna davetti: yalnızca teknik tarafından kontrol edilen, sadece sanatlarının içsel istemlerine tâbi olan, bütünüyle modernist bir oyun.

Kaçınılmaz olarak, bu sanatsal oyunbazlık birden çok tarz geliştirdi. Barnett Newman, Mondrian'dan bir adım öteye geçerek, yalnızca dar ve dikey tek bir çizginin böldüğü, tek bir renge boyanmış çok büyük tuvaller üretti. Çağdaş sanat eleştirisinin papalığını elinde tutan Greenberg'in Birleşik Devletler'deki tek ciddi rakibi olan Harold Rosenberg, *The New Yorker*'da Newman'ın "izleyicinin retinasına uyarıcılar sağlamaktan daha büyük bir oyunun peşinde" olduğunu yazdı. "Onun programı, sırrını haykırması için boşluğu razı etmekti," gizemli olduğu kadar iddialı bu gündemi, Robert Motherwell gibi bilgili ve kültürlü Soyut-Dışavurumcularla da paylaşıyordu. Zira Motherwell'in Eros'a övgü olarak resmettiği çıplak soyutlamaları ve *Elegies to the Spanish Republic* [İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt] serisi, Faşist güçler tarafından devrilen bir rejime resimsel bir hürmet gösterisiydi. Bu durumda, Soyut-Dışavurumcuların "retinal sanata" itirazları, Marcel Duchamp'ın, yaşadığı süre boyunca, yalnızca göze hitap eden sanatı kötülemesiyle örtüşüyordu.

Duchamp'ın etkisi her yerdeydi. O, sanatın acınası geleceğinin en sık alıntı yapılan peygamberi –ve temsilcisi– idi. Hiçbir araştırma ve bilgelik gerektirmeyen kendi çalışmaları da dahil olmak üzere, her şeyin *–her şeyin–* sanat eseri olarak adlandırabileceğini savunan radikal iddiası, 1960 yılında artık yarım yüzyıl yaşındaydı. Duchamp'ın en ünlü buluşlarından ikisi olan, o adı çıkmış kar küreği ve Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sının üzerinde hafifçe oynanmış, kartpostal boyutlarındaki kopyası, sanatın kaderi hakkındaki kasvetli tahminlerinin grafik illüstrasyonlarıdır.

2

Bu radikal savı 1960 sonrasında bu kadar etkili yapan şey, Pop Art'ın ona muhteşem bir diriliş sağlamasıydı. Pop Art'ın doğuşu ve başarılı kariyeri, modernizm tarihinde belirleyici bir ânı ortaya koydu; o belirleyici anda, yeni ve revaçta olan ressamlar, yüksek ve düşük sanatı tek bir kategoriye indirmeyi amaçladılar. İleride göreceğimiz gibi, bu çok az saadet getiren, mecburi bir evlilikti. Pop, sanatta kabul görmüş kategorileri cesurca birbirine karıştırıyordu –alışılmadık ile sıradan resmi, özgünlük ile kopyayı, sosyal meselelerle ilgilenen sanat ile sanat için sanatı– ve dolayısıyla, sanatın doğasını tanımlamak ve kaderini tahmin etmek için girişilen ve zaten zorlayıcı olan çabaları büyük ölçüde faydasız hale getiriyordu.

Pop sanatçıları, başta Hans Hofmann olmak üzere, öğretmenleri açısından şanslıydılar. Alman asıllı, Avrupa'da eğitim görmüş bir ressam ve saygın bir öğretmen olan Hofmann, ellili yaşlarının başlarında, 1932 yılında Birleşik Devletler'e yerleşmişti. Provincetown ve New York'ta sanat okulları kurdu ve ilkeler kadar örneklerle de eğitim verdi. Dinamizmini parlak, zıt renklerde dikdörtgen parçaların etkileşiminden alan son dönem tarzı, sanatın üstün kaynaklarının sübjektif olduğuna dair görüşünü dışa vuruyordu. "Yaratıcı dışavurum, içsel kavramların manevi olarak biçime çevrilmesidir," diye öğretti Hoffmann ve öğrencilerini uyardı: "Dolayısıyla nesnel gerçekliğin taklit edilmesi, yaratmak değil, amatörlük ya da tümüyle entelektüel, bilimsel ve steril bir performanstır." Bu aksiyomlar yirminci yüzyılın modernist resminin kısa ve özlü ifadeleri olabilir.

* * *

Ve böylece, 1960 civarındaki yıllarda Amerikalılar, birkaç yıl müddetince kendilerini sanatsal yaratıcılığın küresel rekabetinde ortaya koyduktan sonra, modernizmi bir kriz zamanına sevk etti – bu aşırı kullanılmış "kriz" kelimesini burada kullanmak yerindedir. Bunu resimden daha canlı bir şekilde gösteren hiçbir sanat dalı yoktur. Resim birbirlerine rakip olan ve baş döndürücü bir hızla birbiri ardına gelen yeni okulların hücumunu –hatta daha iyisi, bir çığ– yaşamıştır.

"Asamblaj, Pop ve Op [optik] var," diye yazdı Greenberg 1969'da. Kataloğu hakkında doğal olarak karışık duyguları vardı. "Sert Kenar, Renk Alanı ve Şekil verilmiş Tuval var; Neo-Figüratif, Funky ve Çevresel sanat var; Minimal, Kinetik ve Aydınlatılmış olanlar var; Bilgisayar, Sibernetik, Sistemler, Katılımcı var – ve benzerleri." Bunların hemen hemen hepsinin, modernizm ailesinin üyesi olduğunu iddia ettiğini eklemem gerek.

Bu iddia sahiplerinin bazıları özgün ve aşırı uçlardaydı. 2005'te *New York Times Book Review*'un editörlerinden biri olan Barry Gewen, performans sanatına dair uzun bir incelemede "'her şey kabul' sorunu" diye isimlendirdiği konuya değindi. Bu çıkmazın neredeyse bir yüzyıl kadar geriye, Duchamp'a kadar gittiğini biliyordu fakat sıraladığı belirli bombacıların elinde sorun yeni bir önem kazanmıştı. Gewen'in incelemesi "Sanatın Durumu" kapsamlı bir alıntıyı hak eder.

> 1975'te, Chris Burden kendini bir Volkswagen'in motor kapağında çarmıha gerdirdi. Bir sanat eseri yaratıyordu. On yıl sonra, Hermann Nitsch katılımcıların boğaların ve koyunların karınlarını deştiği ve kan ile iç organları üzümle karıştırarak fıçıların içinde ezdiği üç günlük bir performans sahneledi. Başka bir sanat eseri. Rafael Ortiz bir tavuğun kafasını kesti ve leşini bir gitarla dövdü. Geçen yıl [2004] Whitney'de bir retrospektif sergisi olan Ana Mendieta da bir tavuğun kafasını kopardı ve kanının çıplak vücuduna fışkırmasına izin verdi. Bir eleştirmenin gözlemlediği gibi, "hayvanlar sanat dünyasında güvende değil." Sanatçılar da öyle. Kendilerini jiletlerle kestiler, kafa derilerine iğneler soktular, cam parçalarının üzerinde çıplak bir şekilde yuvarlandılar, kendilerini et kancalarına astırdılar ve izleyicilerin operasyon esnasında sanatçı-hasta ile sohbet edebildikleri cerrahi "performans ameliyatlar" geçirdiler. 1989'da Bob Flanagan penisini tahta bir panoya çiviledi.

Sadist ve mazoşist gösterilerden oluşan acı verici ve nahoş kataloğunun bir noktasında, Gewen kendini yazdığı yayın organı

tarafından kısıtlanırken buldu: "Viyanalı bir sanatçı, Günther Brus, önce sahnede işediği ve dışkısını yaptığı, sonra da Avusturya Ulusal Marşı'nı söylerken mastürbasyon yaptığı, artık ünlü olmuş –ya da en azından adı çıkmış– bir gösteri gerçekleştirdi. (Bu eserin diğer yanları bir aile gazetesinde tarif edilemez.)" Nihayet zafer kazanmış kültür yoksunu en sonunda şunu söyleyebilecekti: muhterem burjuva, devrimci olanı –neredeyse kelimenin gerçek anlamıyla– çiviledi. Ancak Gewen'in bahsettiği sözde-modernist estetik girişim örneklerinden biri uzun süre belirli bir üne sahip oldu. "1960'da, Fransız sanatçı Yves Klein, kadınların çıplak vücutlarını boya fırçası olarak kullanarak bir 'antropometriler' serisi yaptı" ve ince, güzel, çıplak bir mankenin, boya işlevi gören çamurun içinde sürüklenişini gösteren bir fotoğraf ile bu gelecek nesiller için saklandı. Güzellik, görünüşe göre, karşı konulamaz bir şey. Bu, absürtlüğe indirgenmiş modernist özgürlüktür.

Tipik olarak, savaş sonrası yenilikçilerin pek çoğu manifestolar yayımladı. Minimalistler, çoğunlukla heykeltıraşlar, yani "üçboyutlu" eserler yapanlar, ideolojik katkılar olmadan, sanatın özü olarak kabul ettikleri şeye odaklandılar ve sanat galerisinin zeminini kare seramiklerle kapladılar ya da bir duvara boyanmış bir tahta yasladılar. Bu sırada, Birleşik Devletler'deki Litvanyalı bir göçmen olan George Maciunas tarafından 1961 yılında "Fluxus" diye adlandırılan bir grup, bir kez daha Dadaistlerin ve Duchamp'ın eğlenceli oyunculuğuna yönelen kozmopolit bir ekip kurdu ve sanatçının vazgeçilmezliğini savundu, kavram ilham almış amatörler de dahil olacak şekilde çok geniş tanımlanmıştı. Maciunas, ressam "her şeyin sanat olabileceğini ve bunu herkesin yapabileceğini göstermek zorunda," diyordu. Beş yıl kadar sonra, 1967'de, İtalyan bir sanat eleştirmeni olan Germano Celant, kendi sanat tarzını –anti-Amerikan, teknoloji karşıtı, fotoğrafçılığa karşı tahammülsüz ve eski tarz zanaatkârlığa özlem duyan– *Arte povera* olarak isimlendirdi ve başarılı bir şekilde ihraç etti. Kısacası, 1960'lar denemelerle tıka basa dolu bir depo gibiydi ama hiçbir unsur devam etmek için yeterli estetik enerjiye sahip değildi ya da güzelliğe başvurmuyordu.

Karakteristik olarak, bu çılgın günler, "Happening" olarak adlandırılacak şeylerle doluydu. Bu biraz yanıltıcıydı, zira isimlerinin ima ettiği şeye karşın, bu gösteriler öyle kendiliğinden oluvermiyordu. Senaryoları titiz bir şekilde yazılıp prova ediliyordu ve son derece teatraldiler; Jim Dine gibi Pop sanatçıları bu gösterilerde rol almaktan memnundu. Olaylar, bazen bir oda orkestrasının eşliğinde gerçekleşen, saçma sahneler sergiledi. İlk dönem performanslardan birinde, kısa süre sonra tuvallerine kravat gibi üçboyutlu nesneler iliştirmesi ile tanınacak olan Dine, hızla bir otomobil çizdi, yine hızla çizdiğini sildi ve sonra yeni baştan çizmeye başladı. Bu türü destekleyen bu tip performanslar için en uygun mekân, ne yaptığını bilen bir modern sanat galerisiydi.

Arazi sanatı, yerleştirme sanatı (enstalasyon) ve geri kalan diğer ekollerin detaylarına girmeyeceğim. Kendinden emin edalarına rağmen, galeri ziyaretçileri arasındaki popülerliklerine rağmen, bu ekollerin kerameti kendinden menkul çeşitli özgürleştirme girişimlerinin, izleyicilerin verdikleri tepkileri yumuşattığını mı, yoksa onları daha da hüsrana uğramış hale mi soktuğunu söylemek imkânsızdı; bu, büyük oranda sanat eserini yerleştirenin zevk ve beğenisine bağlıydı. Protestan çoğulculuğun bir çeşidi olarak mevcut olan sanat çeşitliliğini öven birkaç kültür eleştirmeni vardı, ancak diğerleri, daha iyi bir kavrayışa sahip olanlar, bunun avangard kültürün başının belada olduğunu gösteren büyük bir semptom olduğunu düşündü, özellikle de modernizmin... Bu satırların yazarı da dahil olmak üzere kuşkucu olanlar, Gewen'in çağdaş sanat yaşamından verdiği son derece rahatsız edici örneklerin, şüpheli bir şekilde tetikte bekleyen ölümün semptomları gibi kokup kokmadığını merak etmek zorundadır.

3

Bu ikaz işaretlerinin en endişe verici olanı, ilk başta öyle yorumlanmamış olsa da, Pop Art'tı. Son derece neşeli olması, yıkıcı etkilerini, önemini, daha ilk günlerden beri, yalnızca dışlanmışlardan değil uygulayıcılarından da gizlemişti. Akımın öncülerinden ikisinin de –yani Jasper Johns ve Robert Rauschenberg– kendi çalışmalarının

ve en yakın müttefiklerinin işlerinin, genel sanat tarihi açısından ne kadar önemli olabileceği konusunda kesinlikle hiçbir fikirleri yoktu. 1950'lerin sonlarında, bu iki adam aynı stüdyoyu paylaşan yakın birer dosttular ve birbirlerine çalışmalarının seçkin örneklerini takdim ediyorlardı. Pop sanatçıları arasında en incelikli hünere sahip olan –ve o şekilde kalan– bilhassa Johns idi, zarif dokunuşu Clement Greenberg'ü bile –kısmen– fethetmeyi başarmıştı. Jasper Johns sadakatle haritalar, bayraklar, hedefler, düz rakamlar, yani herkesin aşina olduğu nesneler resmetti ve bir kez daha, eser ile sanat arasındaki ilişki hakkında ısrarcı şüphelere yol açtı.

Johns'un tuvalleri hakkındaki beyanları yalnızca gizemlerini daha da derinleştirdi. 1958'de, Amerikan Pop Art'ına tutku duyan İngiliz bir eleştirmen olan Lawrence Alloway, Johns'un her biri arkasındaki daha büyük bir bayrağın merkezine yerleştirilmiş olan üç Amerikan bayrağından oluşan, zaten adı çıkmış tuvalini "açıklamasını" dinledi: "Biri 'O bir bayrak değil, o bir resim,' dedi. Bunun üzerine Johns dedi ki. 'Ama benim kastettiğim bu değildi. O bir resim değil, o bir bayrak.'" Bu ifade, zıddını –"O bir bayrak değil, o bir resim"– iddia etmek için çok kolay bir şekilde ters çevrilebilir olduğundan, açıklayıcı değeri sıfırdır. Ne var ki Johns, resimlerini anlaşılabilir kılmakla, sıradan bir nesne bir kez sanatsal bir konu haline dönüştürülerek onurlandırıldığında, ona tepki vermek için yeni olanaklar yaratmakla ilgilendiği kadar ilgileniyormuş gibi gözükmüyordu.

Bazı Pop sanatçıları kasten kışkırtıcıydılar ve görünüşe göre tuhaf eserleri ile alaycı bir gülümseme uyandırmaya istekliydiler. Claes Oldenburg çok çeşitli yorumlamalara açık heykeller, ya da daha kabul gören bir şekilde, hiçbir yorumlamaya açık olmayan heykeller yapmak konusunda uzmanlaşmıştı. Doğal olmayan boyutlarda büyütülmüş yenebilir nesnelere adeta tutkun olan Oldenburg, *Hamburger with Pickle and Tomato Attached*'i (1963) [Turşu ve Domates İliştirilmiş Hamburger] yaptı, ki bu eser hiç hayalgücü gerektirmiyor, aslında hayalgücünü veto ediyordu. Aynı yıl yapılan *Soft Pay-Telephone* [Yumuşak Ankesörlü Telefon], vinil ile kaplanmış ipek pamuğundan oluşan ve ahşap bir panelin üzerine monte edilmiş bir karışımdır; eserin bütünü,

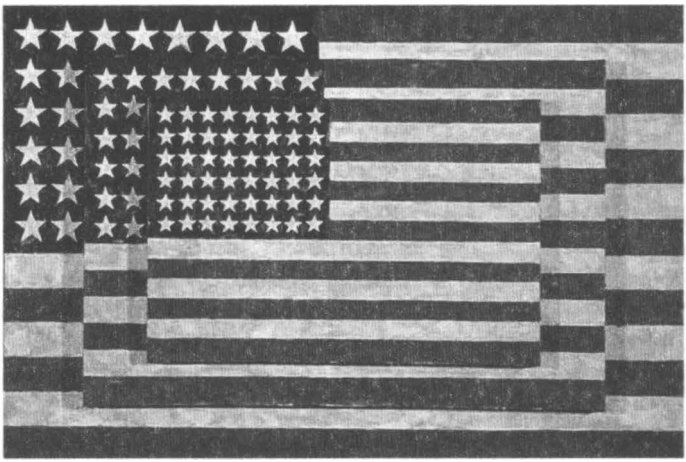
şey, işin aslı yumuşak bir ankesörlü telefonun gerçek boyutlarında bir taklidi gibi gözükmektedir. Daha sonra yapılan *Giant Chocolate* (1966) [Dev Çikolata], basitçe, enikonu, kendisidir. Oldenburg'ün heykelleri zaman zaman ironik yorumlamalara davetiye çıkarıyormuş gibi görünüyordu. O ünlü, palet zincirlerinin üzerine dik bir şekilde sabitlenmiş, devasa kırmızı ruj heykeli (1969), çağdaş askerî-erotik karmaşasının bir eleştirisi olabilirdi. Belki öyledir, belki de değildir.

* * *

Neşeli bir şok uyandıran Pop sanatçıları, sanat tarihindeki ayrıcalıklı konumlarını elde ettiler. İçlerinde en çok tanınanları, diğerleri ile yalnızca bir tane –ama çok önemli– nitelik paylaşan, ayırt edici kişisel tarzlar oluşturdular. Bir Pop sanat eserinin temel kaynağı, herkesin bildiği gibi, popüler kültürden ödünç alınan bir konudur: bir tarak gibi, günlük yaşamda kullanılan, sıradan bir eşya; Amerikan bayrağı gibi tanıdık bir nesne; bir çizgi roman karesinin hafifçe değiştirilmiş bir versiyonu; önden, duygusuz bir çıplak resim; bronz bir bira kutusu. Bu umulmadık eserlerin tümünü anlamak çok kolaydı: selefleri olan Soyut-Dışavurumculuğun müze ziyaretçilerine dayattığı yoruma açık belirsizliklerden uzak, canlandırıcı bir hamle. Yine de, Pop sanatçıları arasındaki en utanmaz ödünç satın alıcılar için bile, işlerinin gerektirdiği saf sanatsal emek yatırımı, hızla atılan bir bakışın akla getireceğinden çok daha fazlaydı. Dolayısıyla, eleştirmenler tuvallerini popüler sanat çöp kutusuna attığı zaman, bunu öfkeyle protesto ettiler. Bunun yüksek sanat olduğunda ısrar ettiler.

Ancak bu öfke tümüyle inandırıcı değildi; çok sayıda meseleyi çözülmemiş halde bıraktı. James Rosenquist'in devasa, görünüşe göre muhtelif şeylerden oluşan tuvallerindeki mesaj, Amerikan kapitalizminin bir eleştirisi miydi, yoksa teknolojik üstünlüğüne yazılmış bir aşk mektubu mu?[80] Bütün sanat eserlerinin aynı seviyede olduğu-

80 Sanat eserlerinden bağımsız olarak, elimizde Rosenquist'in askerî-endüstriyel karmaşanın ve popüler kültürün büyük bir kısmının ucuz, baştan çıkarıcı bayağılığının şiddetli bir eleştirmeni olduğuna dair kanıtlar var.



Jasper Johns, *Three Flags* (1958). Öncü Pop sanatçının en ünlü tablolarından biri.

na dair sözde sosyolojik doktrin, mevki takıntılı, niteliksel ayrımcılığın revaçta olan reddine örnek miydi, yoksa modern dünyadaki sanat hakkında derin bir kavrayış mıydı? Pop resimlerinde bol miktarda bulunan "alçak" süjeler, kitsch'in kötülenmesi miydi, yoksa onu asimile etmek için bir girişim mi? Greenberg için Pop Art, (her zaman Jasper Johns hariç) sadece "yenilik sanatı" idi, "eğlendirici" olduğu şüphesizdi ama "gerçekten diri" değildi, çözdüğünden daha fazla sorun çıkaran bir sanattı. Saf pratik zekânın sergilendiği ürünlerin esasen sığ ve sadece eğlenceli olduğunu ileri sürdü Greenberg. Suçlama, etkili sanatçıların bütün resim sanatını aynı potaya koydukları, ciddiye almadıkları ve çalışmalarını basitçe eğlenceli bir şekilde takdim ederek herkes için zevk verici olmasını istedikleriydi. Ancak bu, Pop Art'ın uzlaşmaz olanı uzlaştırarak, sanatın esas olarak ayrı iki alanını, yüksek ve alçak sanatı özdeşleştirerek –ki modernistler bu ikisini ayrı tutmanın çok önemli olduğunu düşünmüşlerdi– modernist ideali nasıl radikal bir şekilde yıktığını açıkça ifşa ediyordu.

Koleksiyoncuların Pop Art'a verdikleri ilk tepkiler karışıktı ama çok geçmeden, bu tuvaller yenilikçi galeriler, cüretkâr ve zengin koleksiyoncular ve kısa bir süre sonra da modern resme adanmış müzeler arasında gözle görülür bir pazar oluşturdu. Evet, daha eski eleştirmenler, bu şaşırtıcı yenilik seli karşısında tedirgindi; bu yeni eserlerin gelenekselleşmiş kuralları terk edişi, dirençle karşılaşmamaları için fazlasıyla ani, fazlasıyla skandal bir şekilde gerçekleşmişti. Yine de Pop Art'ın eğlenceli, en azından merak uyandırıcı olduğu inkâr edilemez hale geldi; Pop Art'ın modernistler arasında son derece nadir görülen mizah duygusu ve tuhaflığa karşı duyduğu güler yüzlü ilgi ve yakınlık, Pollock ve Newman'ın eserleri gibi zor sanat eserlerinin hayranlarına hoş bir rahatlama sağladı.

Kalabalık ve gürültülü bir piyasada dikkat çekmek için yarışan Pop sanatçılarının arasında, Andy Warhol (ki ona birazdan geri döneceğim) hariç herkesi geride bırakan Roy Lichtenstein, muhtemelen en güçlü sanatçıydı. Lichtenstein'ın seyirciler tarafından derhal kabul gören, çizgi romanlardan dikkatle yeniden çizilen resimleri, kendine mâl ettiği şeylerden oluşan ürünlerinin yalnızca en ünlüleriydi. Picasso'nun şekli bozulmuş kadın portrelerinden birinden yaptığı komik ve tam isabet "kopya" ve fırça darbelerini konu alan 1965 tarihli bir dizi resim, eserlerinin farklı okumalarına davetiye çıkarıyordu. Bu eserlerin öğrencileri, Lichtenstein'ın uyumsuz şeyleri uyumlu hale getiren modernistler arasında, en eğlenceli olanlardan biri olduğunu fark ettiler – bunu gözden kaçırmak imkânsızdı. Elbette, bütün Pop ürünleri ciddi ve eğlenceli sanat arasındaki geleneksel sınırları ihlal etti. Ancak Lichtenstein'ın Pop yorumunu bu kadar çekici yapan şey, en bilinen eserlerine kaynaklık eden "alçak" konuların kendilerinin de birer alçak sanat örneği olmasıydı; yalnızca rakamlar ya da hamburgerler değil, az tanınan, karikatür endüstrisi içinde çalışan çoğunlukla anonim sanatkârlar tarafından çizilen "resimler"di bunlar.

Alçak ve yüksek (düzeyli ve düzeysiz) sanatı bir arada çalışmaya zorlama eylemi –yani alçak sanattan yüksek sanat üretmek–, Lichtenstein'ın işlerinde olduğundan daha çarpıcı olamazdı; cinsellik



Roy Lichtenstein, *Woman with Flowered Hat* (1963).
Picasso'ya iğneleyici bir övgü.

ve saldırganlığın güçlü teşhirlerini içeren en ünlü alıntı eserleri, Freud'un insan doğası üzerine yorumları ile benzer özellikler taşıyordu. Çalışmalarının içinde, neler olabileceğini düşünerek ağlayan, genç ve güzel kadınlar ve düşman uçaklarını havada patlatan Amerikan havacıları öne çıkıyordu. *Hopeless*'ta (1963) [Umutsuz], gözleri yaşlarla dolu, düşüncelere dalmış güzel bir kız vardır. "Böyle başlamalıydı!" diye düşünür kendi kendine, "ama durum umutsuz!" Ve aynı yıl, Lichtenstein *Wham!* isimli eserini yaptı. Bu resimde bir Amerikan savaş pilotunun kendi kendine konuşması vardır: "Atış kontrol butonuna bastım... ve roketler önümde gökyüzünü alevlendirdi." Pilotun hedefi canlı tonlarda kırmızı ve sarı alevlerle ölümcül bir şekilde sarılmıştır. İlk eserdeki aşikâr kitsch ve ikincisindeki sadizm iması, bu tür resimleri Pop ekolünün karakteristiği yaptı.

4

Sanat için uygun konuları listeleyen kataloğun karşı konmaz bir şekilde genişlemesi –ki Pop ressamları ve heykeltıraşları bunu teşvik etmek için çok çalışmışlardı– Andy Warhol'un 1964'te New York Stable Galerisi'nde sergilenen *Brillo Box* eseri ile son sınıra ulaştı. Bu çalışma, kesinliği ile John Cage'in *4'33"* isimli "beste"sini andırıyordu. Müziksel olmayan o eser, anımsayacağınız gibi, bütünüyle tam olarak dört dakika ve otuz üç saniye süren sessizlikten oluşur. Ne kadar tuhaf olursa o kadar iyi diyerek, özellikle sanattaki gelişmelere ayak uyduran Amerikan filozof Arthur Danto, *Brillo Box*'ı sanatın ölümünü işaret eden olağanüstü bir keşif olarak gördü. Hepimizin bildiği üzere, yarım yüzyıl önce aynı yıkıcı hedefe ulaşmak için çalışan Duchamp, görünüşe göre amacına ulaşmakta başarısız olmuştu.

Andy Warhol'un kutu olmayan kutusu ne bir resimdi ne de tam olarak bir heykel; toptancıların bayilere dağıtmak üzere bir düzine Brillo bulaşık telini paketlemek için kullandıkları kutunun özdeş bir ikizi olan (ki bu pek de özdeş bir ikizi olmadığı anlamına geliyor) üçboyutlu bir kaptı. Warhol'un *Brillo Box*'ının yol açtığı sorular hayli tanıdık olsa da son derece rahatsız ediciydi: Bir sanat eseri nedir? Bir sanat eseri ile evrenin geri kalanını birbirinden nasıl ayırırsınız?

Bu, sanat üretmenin ve satmanın duracağı ve dünyadaki sanatçıların yalnızca sipariş almayan ressamlar ve müşterisi olmayan satıcılardan oluşacağı anlamına gelmiyordu; tezin savunucuları bu noktada oldukça kararlıydılar. Refah içinde yaşayan insanlar duvarlarına asmak için dekoratif bir şeyler istiyorlardı ve muhtemelen istemeye devam da edeceklerdi. Şüphesiz yaşamını sanat yoluyla kazanan, ticari açıdan açıkgöz kitlenin aklına bazı sağduyulu ayrımlar gelecekti. Dahası, yirminci yüzyılın ortasından sonra modern sanat ve edebiyatın izlediği yol, ezici bir çoğunlukla, zengin bir pratik zekâya sahip olan sanatçılar tarafından üretilmişti. Kuşkusuz, Pop sanatçıları, o fanatik kadının, az önce öldürdüğü tavuğun kanını çıplak vücuduna sürdüğü performansı taklit etmeden, kendi zamanlarındaki sanat alıcılarını büyük ölçüde hoşnut etmiş olsalar da, bir

önceki neslin en yaratıcı öncülerini bile şaşırtacak ve rahatsız edecek sanat eserleri yaratmak ve sergilemek konusunda üzerlerine düşeni fazlasıyla yapmışlardı. Bu nedenle, en azından bazı gözlemciler için, sanatın ölümü hakkındaki bütün bu konuşmalar tersine çevrilebilirdi: Ölüm ilanını yazan kişiler yeni, canlı bir sanatın yolunu açanlar ile aynı kişiler değil miydi?

Bu tartışmayı canlandırmak ve gazete okuyan geniş bir kamuoyunun aşina olduğu bir konu haline getirmek Andy Warhol'un amacıydı. Çarpıcı kariyeri boyunca, gerçek şöhret olduğunu resmîleştirdi ve bazen kendisini bile şaşırtan, ilham verici deneylerle, göz kamaştırıcı şöhretini canlı tuttu. Hiç kuşkusuz, ona sahip olduğu şöhreti sağlayan yalnızca sanat eserleri değildi, tabii eğer uçsuz bucaksız, polimorf sosyal yaşantısını, boksörler ve film yıldızları, finans devleri, hatta Washington, Paris, Londra ve Tahran'daki kraliyet ailesi bireyleri ile çektirdiği fotoğrafları sanat eseri olarak saymıyorsanız. Ancak bu olağanüstü sosyal yaşantısı olmadan da, Warhol günlük basındaki dedikodu sayfalarını doldurmaya yetecek şeyler yaptı.

* * *

Warhol 1928 yılında, Pittsburgh'da, Bizans Katolik Kilisesi'nin takipçisi olan, Çek göçmeni, birbirlerine bağlı, disiplinli bir ailenin oğlu olarak doğdu. Soyadı Warhola'ydı ve ergenliğinin sonlarında, soyadındaki son sesli harfi atma kararı, ömür boyunca sürecek olan şöhret tutkusunun ilk işaretlerinden biriydi. Ona göre, daha kısa olan "Warhol", doğduğu isme kıyasla daha ahenkli, halkın dikkatini çekmek için daha uygundu. Çocukluğundan beri tutkulu ve becerikli bir çizerdi; bulduğu her kâğıt parçasını eskizler ve çizimlerle doldurıyordu ve hayatındaki uğraşının sanat olacağına hiç kuşku yoktu. Daha yirmi beş yaşına gelmeden, son moda ayakkabıların reklamını yaptığı ya da aylık dergilerdeki hikâyeleri resmettiği yüksek maaşlı ticari sanat işleri yapıyordu. Bu lütuf –geliri kısa süre sonra büyük, beş basamaklı sayılara yükselmişti– aynı zamanda bir lanetti; *Glamour* ve *Mademoiselle* dergileri için yaptığı çalışmalar, sanatçı arkadaşları tarafından mesleklerine ve sanatlarına ihanet olarak görüldü

ve kapitalizmin fahişesi olduğu için etrafını saran nefret halesini dağıtması yıllar alacaktı.

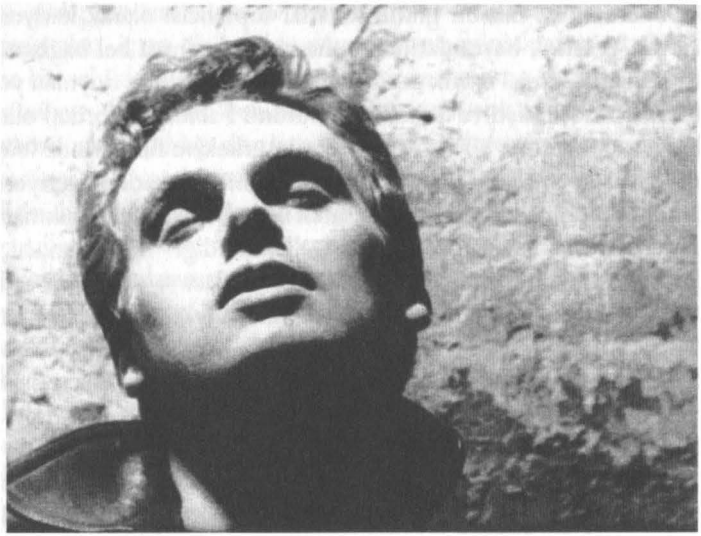
Warhol'un tek engeli bu değildi. Çekingen, (bazı sınıf arkadaşlarının ifade ettiği şekilde) her şeyden korkan biriydi ve okul arkadaşları onunla alay ediyorlardı: klasik bir ana kuzusu. Tekrar eden çocukluk hastalıkları sırasında, iki erkek kardeşi okuldayken o sıklıkla annesiyle yalnız kalmıştı ve bu hastalık nöbetleri yalnızca annesine karşı düşkünlüğünü güçlendirmeye yaramıştı. Görünüşe göre, Mrs. Warhola, hayatı boyunca sevdiği tek kadındı. Warhol 1949'da Carnegie Mellon Üniversitesi'nin Resim ve Tasarım Bölümü'nden mezun olduktan sonra, Pittsburgh'dan New York'a taşınırken, kendisiyle birlikte yaşaması için annesini de yanında getirdi. Sanat hakkında cüretkâr fikirlerle dolu, genç bir sanatçının New York'ta bulunması için heyecan verici bir zamandı; bu aynı zamanda Jackson Pollock'un en radikal resimlerine odaklandığı zamanlardı. Warhol'un yetişkinlik hayatında annesinden sakladığı çok şey olsa da, her zaman özel arkadaşlarını onunla tanıştırmaya özen gösterdi.

Büyük ölçüde, sıkı bir şekilde çalışması sayesinde meşhur oldu. Yaptıkları şeyler sosyete sayfalarını dolduran güzel insanların seçkin çevrelerinde kendini evindeymiş gibi hissetmesini sağlayan çarpıcı özelliklerinden biri, çabucak yayılan epigramlar ve kendisiyle ilgili şaşırtıcı açıklamalar üretmekteki hüneriydi. Gerçekten de, New York Yankees takımının meşhur yakalayıcısı Yogi Berra'ya atfedilen ünlü deyişlerden farklı olarak –onun eğlenceli ve veciz paradokslarının çoğu başkaları tarafından bulunmuştur–, Warhol'un unutulmaz sözleri kendisine aitti. Pasifliğini özgürce kabul etti: "Herkesin aynı şekilde düşünmesini istiyorum," dedi *Art News*'e. "Bence biri bütün resimlerimi benim yerime yapabilmeli." Ya da çarpıcı bir feragat: "Bir şeyin söyleyecek ne kadar az şeyi varsa o kadar mükemmel olduğunu düşünüyorum. Kim gerçeği ister ki?" Bir erkek olarak hayat zorluklarla doluydu: "Bir makine olmak isterdim, siz istemez miydiniz?" diye sordu *Time* muhabirine. "Şimdiye kadar bana dokunan hiçbir resim olmadı," diye itiraf etti başka bir röportöre. 1975'te, zeki bir asistanın yardımıyla, sözlerinin ve cevaplarının büyük bir çoğun-

luğunu sıraya dizdi ve *The Philosophy of Andy Warhol: (From A to B and Back Again)* [Andy Warhol Felsefesi - A'dan B'ye ve Gerisin Geriye] ismiyle büyüleyici bir koleksiyon yayımladı; bu, bayağılıklarla karışık kurnaz yorumlar ve müstehcen anekdotlar içeren bir depoydu. Bu adam, gelecekte herkesin on beş dakikalığına meşhur olacağına dair o unutulmaz lafı söyleyen kişiydi ama böyle temelsiz bir şöhrete mahkûm edilmekten kaçmak için elinden gelen her şeyi yaptı. Şişirilmiş bir öz-imgeye ulaşmak için çabalayarak her daim meşhur olmayı arzuladı.

Warhol'un modernizmi, isteyerek kurduğu, kârlı ticari bağlarını atlatmayı başardı. 1960'ların başlarında, Soyut-Dışavurumculuktan "nefret ettiğini" itiraf etmek dışında, sanat hakkında nadiren konuşmuş olsa da, Pop devrimine katıldı. İlk önemli atılımı, bir arkadaşının tavsiyesi ile Campbell's çorba konservelerini yorumlaması ile gerçekleşti; ipek baskı ile üretilen tuvaller tek tek ya da gruplar halinde satıldı. Bunun ardından, intiharından yalnızca birkaç gün sonra yapılan Marilyn Monroe resmi geldi ve onu Pop klanının liderlerinden biri haline getirdi. Sonuç olarak, Warhol'un kusursuz bir şekilde kopyalanmış Campbell's çorba konserveleri ve Monroe'nun unutulmaz siması, resmin bütün yerleşik kurallarına saldırgan bir şekilde meydan okudu ve Pop'un geleneklere karşı saldırısında bir koz haline geldi.

Tatmin edici derecede kazançlı olsa da, Warhol'un bir ressam olarak kariyeri yalnızca bir aralıktı. 60'ların ortasında, film sektörüyle ilgilenmeye başlamıştı, hatta sanattan elini eteğini çektiğini açıkladı. Çoğunlukla filmleri kendisi yönetti ve detayları denetledi; ağırlıklı olarak doğaçlama olan bu filmler genellikle bel altı bir espri ya da cinsel bir durumu işliyordu ve bazen seyircisinin sabrını ciddi bir şekilde test ediyordu. Drama kavramının kendisine altı saatlik, tavizsiz bir saldırı olan *Sleep* (1963) [Uyku], Warhol'un arkadaşlarından birinin uyumasından başka bir şey göstermez. Ancak Warhol'un yeraltı yapımları arasında en çok takdir gören filmi *Blow Job* (1964) [Oral Seks], benim pratik zekâ çağı diye adlandırdığım şeyde dikkat çekici bir noktadır. Otuz üç yoğun dakika boyunca, kamera hiç kıpırdama-



Andy Warhol, *Blow Job* (1964)

dan bir aktörün suratına odaklanır ve izleyici aktörün artan heyecanı ve neticede rahatlaması dışında hiçbir şey görmez.

Kısacası, Warhol'un filmleri kelimenin her anlamıyla hamdı. Geriye dönüp bakıldığında, 1960'lara uygun gibi görünüyorlar: Eisenhower'ın başkanlığındaki sekiz duygusuz yıldan sonra, uluslararası bir belirsizlik zamanı, savaşa karşı öğrenci isyanları ve cinsel devrim patırtısı. Ancak 1970'lerin başlarında, Warhol ilk mesleğine geri döndü. Artık kısmen uluslararası bir figür haline geldiği için, bir ressam olarak, film yönetmeni olarak kazandığından çok daha fazla para kazanabileceğini keşfetti ve para kazanmak Warhol'un bütün planları için çok önemli bir unsurdu. Warhol'un her zaman bir fotoğrafı esas alarak yaptığı portrelerinden her biri başlangıçta 25.000 dolar değerindeydi ve ekstra kopyalar için indirim yapılıyordu. 1987'de öldüğü zaman bu ücretler kabaca ikiye katlanmıştı.

* * *

Bir yönetmen ve fiili bir grafik sanatlar toptancısı olarak kariyerine başlayan Warhol, hayranlarından oluşan bir kadroya bel bağlamıştı. Bu insanların kimisi erotik cazibeleri, kimisi de ihtiyaç duyulan yetenekleri için seçilmişti ve bu takımın bütünü Factory (Fabrika) olarak biliniyordu. Factory, birkaç heteroseksüel erkek ve filmlerinde "süper star" işlevi görmeleri için gerek duyulan birkaç kadını içeriyordu. Herkesin bildiği gibi, sessiz ve mesafeli biri olsa da, yüzeye çıkmasına izin verdiği –ya da açığa vurmayı engelleyemediği– nitelikleri, hiçbir şekilde ulaşılmaz değildi. Para ve şöhret sevdası ve sevdiğini açıkça ilan ettiği erkeklere olan mesafesi yeterince açıktı. Eserlerine konu ettiği şeylerle ilgili seçimlerinin ortaya koyduğu gibi, (Henry James'in ifadesini ödünç almak gerekirse) felaket tahayyülü, araba kazalarına, elektrikli sandalyelere ve zavallı Marilyn Monroe'ya sevgi dolu bir şekilde odaklanması da öyleydi.

Eğer Duchamp'ın sanatı sanat olmayandan ayırmanın imkânsızlığına dair düşüncelerini paylaşıyor idiyse, Warhol'un bu modernist-karşıtı tutuma yaklaşımı, Duchamp'ın keyifli ve büyük oranda tarafsız duruşuna göre çok daha belirsiz ve çok daha çıkarcıydı. Warhol söz konusu olduğunda, sıklıkla en cesur beyanları sonunda hayal kırıklığı dolu bir sızlanmayla geri alınırdı. "Her şey sanattır," dedi 1960'ların ortasında bir *Newsweek* muhabirine. "Bir müzeye gidiyorsunuz ve bu sanat diyorlar ve duvarda küçük kareler asılı. Ama her şey sanattır ve hiçbir şey sanat değildir. Çünkü her şeyin güzel olduğunu düşünüyorum, eğer doğru ise." Bu beyanda bilhassa kayda değer olan şey, Warhol'un kendi eserleri de dahil olmak üzere, sanata karşı büyük bir umursamazlık içinde olmasıdır.

5

Pop Art, yüksek ve alçak sanatı benim zorunlu evlilik diye isimlendirdiğim şekilde bir araya gelmeye zorlayarak, modernizme hayat veren şeye enerjik bir şekilde saldırdı: modernizmin bu iki alan arasındaki yıkıcı ve nitelik gözeten ayrımcılığı, yani yenilikçi sanatçı ve yazarları alelade zevksizlikten kurtaran bölünme. Şimdi, onlarca yıl sonra, Pop sanatçılarının çalışkan neşesi (daha önce ima edil-

diği gibi), modernistlere ta Baudelaire ve Flaubert'den beri yaşam vermiş olan, içten bir şekilde düzen karşıtı görüşlerden telafi edilemez bir şekilde geri adım atmanın bir semptomu ve temsilcisi gibi görünüyor. 1960'ların yenilikçilerinin ancak çok az bir kısmı, sanat panteonuna, yapıldığı durum ve ânın ötesine geçecek kalıcı bir ilave üretmeye dair yanılsamalar içindeydi. Büyük bir geleneğin sonunun gelişini hızlandırmaya yardımcı olmak için herhangi bir bilinçli niyet taşıyanların sayısı bundan da azdı.

Pop sanatçılarının zekice yenilikler listesine katkıları yaratıcı, keyifli ve neredeyse bitip tükenmez olsa da –insanın aklına Oldenburg'ün fallik ruju ve Lichtenstein'ın kalbi kırık, karikatür kadınları geliyor–, modernizmin vazgeçilmez bileşenlerinden biri olan içselliğe dair kaygıları bilinçli olarak dışladılar. Yüzeylerin üzerinde durdular ve psikolojiden neredeyse gösterişli bir biçimde uzak durdular. Sanatları, haftalık bir dergideki muzip bir karikatürün etkisine sahipti: hızla tüketme için çekici ve eğlenceli ama uzun vadede sığ, bayat – ve kârlı.

Sapkınlık için duyulan arzu devam etti. Sofistike bir taklit-primitif ressam olan Fransız Jean Dubuffet'nin "Bence her sanat eseri, bir sürpriz ve şok sağlayarak, insanı bağlam dışına çıkarmak açısından en ileri düzeyde olmalıdır," şeklindeki beyanı ilginçtir. Bu fikir bu sayfaların okurlarına çok tanıdık gelecektir, ancak sanat eserinin şaşırtıcı bir doğada olmasının modernizm için gerekli göründüğü durum değişmişti. Pop sanatçıları da şok yaratabiliyorlardı ama rakamları ya da çizgi romanları yüksek sanat haline dönüştürmek için kolektif bir şekilde gösterdikleri çaba, modernistlere sanatsal kategorilerin kabul edilemez bir şekilde bulanıklaşması ve aslında reform amaçlarına yapılan bir saldırı olarak göründü. Pratik zekâ çağı da bu kadarmış!

BAŞARI

1

Sanatta 1960'ların modernizmi için bilhassa problemli hale gelen başka bir öğe daha vardı: Başarı. Bu durum On dokuzuncu yüzyılın ortalarındaki başlangıcından itibaren güçlükler yaratmıştı. Prensip

olarak, alışveriş yapan burjuvalara karşı düşmanca bir tutum içinde olan klasik avangard için, satış yapmak aşağı yukarı kendini para için satmak anlamına geliyordu. Eserleri satın alan sınıflar içinde, kendini açıkça ifade edebilen, varlıklı, hatta tutkulu modernist sanatseverlere rastlamak elbette hoş karşılanan bir şeydi; hatta aslında, revaçta olan galerilerde sergilenme şansı olmayan dışlanmışlar için takipçiler edinmeyi sağlamak açısından bu zorunluydu. Ancak başarı bir bakıma bir avangardın gerçek sosyal rolüne ihanetti, zira neticede bu rol, ister sanatta olsun isterse edebiyatta, halinden memnun olan düzeni bozma niyetini içeriyordu. Pop resmin nihai zaferleri bu eski açmazı yeniden gündeme getirdi.

Warhol'un *Brillo Box*'ı ile aynı yılda, 1964'ün Ocak ayında, *Life*'ın sanat editörü olan Dorothy Seiberling popüler haftalık köşesi için, Roy Lichtenstein hakkında kışkırtıcı bir şekilde "ABD'deki En Kötü Sanatçı O mu?" başlığı atılmış kısa bir yazı yazdı. Aynı eleştirmen, on beş yıl önce aynı dergi için çalışırken "Jackson Pollock: Birleşik Devletler'deki yaşayan en büyük ressam o mu?" başlıklı, eşit derecede kısa bir yazı yayımladığı için, bu başlık daha da hatırlanmaya değerdi. Seiberling sorduğu soruları yanıtlamadı, yalnızca iki sanatçının tartışmalı isimler olduğunu gözlemledi ve okurlarına onların eserleri hakkında ne düşünmeleri gerektiğine dair rehberlik etmedi. Pollock'un *Number Nine* isimli tuvali neden tam olarak 18 fit idi? "Stüdyosu," diyordu bir altbaşlık okura, "yalnızca 22 fit uzunluğunda." İstenen fiyat 1.800 dolar diye dikkat çekiyordu *Life*, tuvalin her fit için 100 dolara mal olduğu anlamına geliyor. Bunlar, okurun böyle tuhaf eserleri çok ciddiye almaması gerektiğini şiddetle ima eden iki gözlemdi.

Eleştirmenlerin *New York Times* sayfalarında Pop Art hakkında tartışmalarına bir bakış atmak, ilk önce belirsizliği ardından da teslim olmayı gözler önüne serer. 1962 Ekimi'nin sonlarına doğru, Sidney Janis Galerisi'ndeki "Yeni Gerçekçi" (kısacası, Pop) serginin açılışıyla ilgili bir değerlendirme yazan Brian O'Doherty, neşeli bir çaresizlik içinde görünüyordu: "Çılgın, çılgın, harika bir şekilde çılgın. Ayrıca (farklı zamanlarda) sevinçli, kötü ve üzücü ve belki de

sadece bir hevesti." Bunun "kitle kültürüne karşı, öncü birlikler tarafından girişilen son bir çaba" olabileceğini öne sürdü. "Bireyleri çizginin altına iterek, en küçük ortak paydada buluşturan kitle kültürü." Sergi sahiplerinin "anlayışlı bir şekilde hor gördükleri çoğunluğa" karşı saldırısını hoş karşılayarak, "ince nükteler, hiciv, ironi, parodi, yani mizahın bütün kısımlarını" kullandıklarını belirtti. Sergiye hâkim olan kaide, elbette, güncel popüler kültürün "kötü" olduğunu göstermekti. Her halükârda, "Bu sergiyle birlikte 'pop' sanat resmî olarak mevcut" idi. Birkaç gün sonra, övgü ve şüphe dolu bir halde, radikal bir şekilde yenilikçi olan bu sergiye geri dönen O'Doherty, Pop Art örneklerinin büyük oranda "tamamen gelip geçici" olma ihtimalinin altını çizdi. Aynı şekilde "sabit bir eğilim, muhtemel bir akım" da olabilirdi. Ancak "şu anda, büyük bir kısmı zekice –çok zekice– yapılan gazeteciliğin manşeti altında toplanıyor"du.

Bu, profesyonel jüri üyeleri arasındaki ilk görüş birliği olmuş gibi görünmektedir: Pop, eğlenceli bir farklılıktı ama dayanma gücünden yoksun olduğu kesindi. O yılın Aralık ayının sonlarında, O'Doherty sezonu özetledi: "Pop sattı." Yine de, "insanların çoğu bunun saman alevi olduğunu tahmin ediyor"du. İnsanın aklına Cézanne gibi gittikçe daha çok kabul gören diğer modernist sanatçılar geliyor, onlar da Mary Cassatt gibi muhtemelen bilge bir radikal sanat eleştirmenine yalnızca geçici birer heves olarak görünmüş olmalıydı. O'Doherty'ye gelince, o kesinlikle emin değildi. Eli kulağında olan hiçbir büyük eğilim görmüyordu ama hemen ardından arkasını kollayarak, "belki Pop haricinde" diye ekliyordu. Ocak 1964'te John Canaday, şüpheciliğinin yeniliğe duyduğu sevdaya üstün geldiğini keşfederek, meseleyi O'Doherty'nin bıraktığı yerden aldı. Canlı modeller örnek alınarak yapılan, gerçek boyutlarda, bembeyaz, büyüleyici alçı heykelleriyle George Segal gibi yetenekli bir heykeltıraşa rağmen, Pop Art şimdiden "kendisini ölene kadar döveceğinin" işaretlerini vermeye başlamıştı. "Motiflerini, manzaramızı oluşturan bayağı şeylerin bitip tükenmeyen ve pis kokulu zindanından seçiyor: En kötü çizgi romanlar, en değersiz reklamlar, açık saçık dergiler, kötü bir şekilde tasarlanmış kullanışlı nesneler, televizyon gibi yaygın alet

edevatlar ve radyatörler, buhar boruları gibi, bütün o organik, zaruri ve anonim düzenekler, yani her şey." Canaday'ın listesi acımasız ve yeterince doğruydu, ancak aslında bu eserleri yaratanların kendilerini ölene dek dövmek üzere olduğuna dair bir işaret yoktu.

Şüphesiz, diye ekliyordu Canaday, bu Pop patlaması hiciv olmak niyetindeydi ama kötü bir hicivdi. Üreticileri "resimsel bir sözcük haznesi olarak benimsedikleri saçmalık ve sapkınlıkların tadını çıkarıyorlar, menfur olan şeyleri, yalnızca eksik olan bir şeyin telafisi olarak teşhir etmekten hoşlanıyormuş gibi görünüyorlar." Özetle, sözlerini şöyle tamamlıyordu: "Kendi içinde herhangi bir önemi olan bir pop sanat aslında yok... Hareketin dayanağı, eğer varsa tabii, daha kendisini kanıtlayamadan orta malı olmasıdır."

Bunlar sert sözlerdi ama Canaday bir kısmını 1964'ün sonlarında geri aldı. Pop'un çağdaş eleştirmenlerini okumak ilginçtir; neredeyse hepsi, bayağılığından tiksinmiş ama popülerliğiyle şaşkına dönmüş, sert beyanlarda bulunmuş ama kendi kesin görüşlerini yıkmak zorunda hissetmiştir. Tuhaf olan şu ki, Pop Art, para ödemeye hazır koleksiyoncular buluyor ve en azından bir süre için daha etrafta olacağına dair her türlü işareti veriyor, diye yorumladı Canaday. Pop, diye dikkat çekti profesyonel sanat tarihçilerine çatarak, "Akademi içinde yolunu buldozerle açarak ilerliyor, ki bu her zaman olduğu gibi, Pop'u öğreterek modayı takip ettikleri ve böylece onu meşrulaştırdıkları anlamına geliyor." Ve böylece, Pop devam etti. Mart 1966'da saygın eleştirmen Hilton Kramer, Pop Art'ın şaşırtıcı bir sanatsal ve sosyal başarı ortaya koymuş olduğunu ve "istismar edilecek bir konu olarak gördükleri popun üzerine hızla atlayan", "dedikodu köşesi yazarları, moda yazarları, hatta siyaset yorumcularını" haddinden fazla meşgul ettiğini gözlemledi. Nedeni açıktı: "Geçmişte zor, gizemli ve hususi olarak kabul edilen ciddi sanat, popun yaygınlaşması ile birlikte eğlenceli ve kolay, gözyaşlarından ziyade kahkaha ile ilgili bir mesele olarak görülmeye başladı." Ve elbette hedef tam olarak buydu: ciddi olduğunu iddia eden sanatı anlamak, ondan keyif almak kolaydı – Jackson Pollock gibileri çözme işinden kurtulmak.

2

Pop, popüler kabul edilebilirliğini muhafaza eder, hatta arttırırken, 1960'ların sonlarından itibaren eleştirmenler, şaşırtıcı derecede uzun ömrünü açıklamak için çok çalıştılar. Eylül 1971'de, Yale Tiyatro Okulu'nun Dekanı Robert Brustein, Birleşik Devletler'in "kültürel şizofreni"den mustarip olduğunu, yüksek ve düzeysiz sanat arasında karar veremediğini, hatta ikisini birbirinden ayıramadığını iddia etti. Pop'un demokratik dürtüsü, Brustein'ın teşhisinin merkezinde yer almasa da savını sessizce etkiliyordu. Semptomatolojisindeki gözde konu, Roma tiyatrosu uzmanı olan klasikçi Erich Segal'dı. Segal, çoksatar romanı –iki Harvard öğrencisi hakkında, modern manada duygusal bir romandı– *Love Story* [Aşk Hikâyesi] ve kitaptan daha az duygusal olmayan, başarılı bir film ile meşhur olmuştu. Segal, "*Love Story* filminin melodisini piyano ile çalması için yapılan bir davete karşılık verir," diye dikkat çekti Brustein. "Bu yalnızca alaya davetiye çıkarmak değil, onunla kur yapmaktı. Medya muhabirleri Segal'de mükemmel kurbanı bulmuştu: halkın gözü önünde olmaya devam etmek için, istendiğinde maskaralık yapmaya istekli bir sanatçı." Kısacası, Pop bakış açısı, aktif bir şekilde kültürel değerleri küçültmeye oynuyordu. Modernizm üzerindeki etkileri, şimdi, yarım yüzyıl sonra görmesi kolay olsa da, o zaman hâlâ nispeten belirsizdi ama eleştirmenlerin Pop dalgası ile baş etmekteki başarısızlıkları gittikçe daha belirgin hale geliyordu.

Bir yıl sonra, modernizmin güçlü bir taraftarı olan ve aynı zamanda *New York Times*'da yazan Hilton Kramer, 1962'de Janis Galerisi'nde düzenlenen sansasyonel "Yeni Gerçekçilik" sergisinin onuncu yıldönümü olduğunu hatırlattı. Sergi "muazzam başarılı" olmuştu, diye anımsattı Kramer asık suratla, ama hemen ardından ekledi: "aynı zamanda, bugünlerde çoğu başarı için söz konusu olduğu gibi, büyük bir felaketti." Karşılaştırma yapacak bir şey bulmak için bir yüzyıldan fazla geriye gitti. "Victorya dönemi Londrası'ndaki, Raffaello öncesi sanat görüşünü benimseyen ressamların Pirus zaferlerinden beri, profesyonel sanat dünyasının beğeni ve standartları bu kadar radikal bir şekilde alçalmamıştır. Sanat dünyasının büyük bir

kısmı için, sanatsal ciddiyet kavramının kendisi değişmiş, kötüye doğru değişmiştir." Bu gerçekten de Kramer'in gördüğü gibi gerçekleşiyordu, ancak Pop karşı konmaz bir şeymiş gibi görünüyordu.

Modernistlerin finansal ödüllerinin gelmesi çok gecikmeyecekti. 1978'de Ralph Tyler bu hassas konu ile ilgili iç karartıcı bir inceleme yayımladı. Cazip bir şekilde "Bir Milyoner Olarak Sanatçı" başlığı atılmış incelemesinde, ayrıntılı rakamlara ulaşmak hâlâ zor olsa da, üzerinde düşünmeye değecek bazı önemli miktarların söz konusu olduğunu gözlemledi. 1961'de Sovyetler Birliği'nden iltica ettiğinden beri, ünlü modern balet Rudolf Nureyev'in ücreti, tek bir performans için on bin doların üzerine yükselmişti; bu daha sonra Mikhail Baryshnikov'un boy ölçüşebileceği bir milyoner ücretiydi. Yaklaşık aynı zamanlarda, Chicago Senfoni Orkestrası'na başkanlık eden Sir Georg Solti, ağırlıklı olarak konuk katılımlar sayesinde, yıllık olarak 500 bin dolardan fazla kazanacağına güvenebilirdi. Başarı kültürel alanda sonuç veriyordu ve modernist sanatçılar ve icracılar da bundan payına düşeni alıyordu.



Roy Lichtenstein, *Crak!* (1963–64).

Elbette, sıradışı sanatçılar kendilerini ille de çarpıcı miktarlarda paranın tamamının doğrudan ceplerine aktığı bir durumda bulmamıştı. O âna kadar, kelimenin tam anlamıyla inanılmaz olan fiyatlara açık arttırmalarda ulaşılmıştı ve satıcılar da büyük komisyonlar almıştı. De Kooning'ler yaklaşık 180 bin dolar civarından gidiyor, Rauschenberg'ler yaklaşık 150 bin dolar ile neredeyse onlara yetişiyordu. Diyelim ki çeyrek yüzyıl sonra, geçmişe bakıldığında, bu fiyatlar düpedüz mütevazı gözüküyordu. 1970'lerin başında Andy Warhol açık arttırmada 135 bin dolar kazandığında, bu öyle büyük bir kazançtı ki, neredeyse en paragöz hayallerinin bile ötesinde bir miktarmış gibi görünüyordu. Yalnızca on yıl sonra, böyle önemsiz bir mükâfat karşısında burun kıvırabilirdi.

Normalde, Pop ressamları arasında en çok kazanan kişi Jasper Johns idi ve öyle de kaldı. 1970'te, büyükçe bir Johns tuvali halihazırda 240 bin dolardan gidiyordu. Eserleri kısa süre sonra çok, çok daha değerlendi. Connecticut'lı zengin koleksiyoncular Burton ve Emily Tremaine, Leo Castelli Galerisi'nden 900 dolara aldıkları bir Johns tuvalini elden çıkardıklarında, tuvali Whitney Müzesi'ne bir milyon dolara sattılar. 1990'lara gelindiğinde, bu fiyatlar artık etkileyici değildi. 1994'te Lichtenstein'ın *I... I'm Sorry* [Ben... Ben Üzgünüm] adlı, pişmanlık dolu bir gözyaşı damlası akıtan sarışın çizgi roman güzellerinden birini resmeden tuvali, New York'ta düzenlenen bir Sotheby's açık arttırmasında 2.477.500 dolardan alıcı buldu; bir yıl sonra Christie's, Lichtenstein'ın *Kiss II* [Öpücük 2] adlı, güzel, genç bir çizgi roman çiftinin ateşli bir şekilde öpüşmesini gösteren tuvaliyle, başlıca rakibine az da olsa üstün geldi. Bu tuval 2.532.500 dolardan satılmıştı. O sırada Warhol'ların fiyatı kabaca iki milyon dolar ya da üzerinde sabitlenmişti. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında, nispeten çılgın fiyatların görüldüğü az, çok az örnek olmuştu, bilhassa Gérôme ve Meissonier gibi Salon sanatçıları için, ama bunlar nadir istisnalardı. Yirminci yüzyılın sonlarında ise sıradan hale geliyorlardı.

Bu böyle devam edecekmiş gibi görünüyordu. Hollywood yapımcıları, patentli ilaç üreticileri, şanslı borsacılar, gayrimenkul



Jasper Johns, *False Start* (1959). 1988'de bu tablo bir açık arttırmada 17 milyon dolara satın alındı, düşmeye başlamayan görülmemiş fiyatlarla istisnai tuvaller bolluğunun başladığının bir göstergesiydi.

devleri ya da New York'ta bir taksi filosu gibi sıradan şirketlerin sahipleri tarafından biriktirilen zenginlikler "ilerici" satıcılar, hünerli müzayedeciler ve sanatçılar arasında yeniden dağıtılıyordu. 1980'ler esnasında, bu refah dalgası devam ederken, Japon milyarderler Van Gogh ve diğer İzlenimci-sonrası sanatçılar için ani bir tutkuya kapılarak Batı sanat piyasasına akın etmeye başladılar. Paranın saf gücünün kapitalist yüksek kültürü şekillendirmesine amaçsızca hürmet gösteren ve komisyoncular tarafından kurnazca güdülen rekabet içindeki koleksiyoncular ve küratörler fiyatları tepeye çekti ve orada

da tuttu. Rakamlar dudak uçuklatıcıydı. 1988'de, basın –insan nefeslerinin kesildiğini hissedebiliyor– Jasper Johns'un 1959 tarihli, ilk önce 2.500 dolara satılan *False Start* tuvalinin, şimdi 17 milyon dolara satılmış olduğunu bildirdi; bu, yaşayan bir sanatçı için rekordu ve çoğu Rembrandt'tan, hatta özgün olanlardan bile daha pahalıydı. O zamandan beri bu fiyatlar bile gölgede kaldı. 2006'da, Picasso'nun 1905 tarihli, çok da ünlü olmayan bir resmi, 100 milyon bariyerini aşmayı başardı. Aynı yıl, Sotheby's müzayedecilerinden biri olan Tobias Meyer, "bir sanat eserinin on ya da yirmi milyon dolar daha pahalı ya da ucuz olmasını umursamayan" bir hayli insan sayabileceğini söyledi ve Meyer'in böbürlenmesine meydan okuyacak kimse yoktur muhtemelen.

Sanat eserlerinin fiyatlarındaki olağanüstü enflasyon, saygın ve yıkıcı sanat arasındaki, modernizmin kaderi açısından merkezî sonuçları olduğunu bildiğimiz o eski ve sağlam ayrımın kaybolmakta olduğunu gösteren başka bir örnekti. Geçmişte, kimi çok zengin bireylerin ya da kurumların, arzuladıkları sanat eseri için sahip oldukları bütün zenginliği, hatta daha fazlasını ödemeye istekli oldukları başka zamanlar da olmuştu. Ancak 1960'lardan itibaren, sanatın durumu uluslararası bir moda haline gelmişti ve modernizm de buna kapılmıştı. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirmi birinci yüzyılın başlarındaki koleksiyoncuların arzuları, modernizme karşı tutumları açısından tarafsızdı. Kimse varlıklı bir sanatseverin Kandinsky'nin soyutlamalarından birini mi, yoksa Bouguereau'nun bir anne ve çocuğu idealize ettiği tablolardan birini mi satın alacağını tahmin edemezdi. Piyasa için hepsi aynıydı.

* * *

Bunların hiçbiri, ilk olarak bir asır önce analiz edilmiş olan üç parçalı beğeni hiyerarşisinin tamamen ortadan kalktığı anlamına gelecek şekilde yorumlanmamalıdır. Tek başına modernizmi destekleyen kültürlü seçkinler, hareketi anladığı iddiasında bulunan cahil burjuvazi ve buna ihtiyacı olmayan bilgisiz kitleler hâlâ vardır. Ne var ki

bu sınırlar bozulmuştur. Eğlence ve bunu sağlayan araçlar üzerine kurulu modern teknolojinin sürekli gelişmesiyle, kitlelerin sanatsal tercihleri giderek daha fazla miktarda teste ve manipülasyona tâbi tutulduklarından orta sınıfların beğenilerinin derinliğine ulaştığı daha ilan edilir hale gelmiştir. Daha da tehditkâr olan şey ise, kültür eleştirmeni Dwight Macdonald'ın "Midcult" (orta-kültür) diye isimlendirdiği şeyin genişlemesidir: klasik müziğin yufka yürekli yanlış yorumlamaları (Leopold Stokowski'nin Bach'ı), modern mimarinin düşüncesizce tekrarlanması (Park Avenue'deki iş gökdelenleri), sofistike hesaplamaların bütün ürünleridirler. Bu eğlenceleri üretenler modernist kültüre ciddi şekilde katkıda bulunduklarını iddia ediyorlar ama yalnızca daha önceden net ayrımlar olan şeylerin sınırlarını karıştırıyor ve bozuyorlar. Pop Art'ın bu büyük kargaşada, alçak sanatı eşit oranda ilham kaynağı olarak kullanan bu sözde yüksek sanatın gerçekleşmesinde büyükçe bir payı olduğu yadsınamaz. Hilton Kramer'ın 1972'de söylediği gibi, Pop'un "muazzam başarısı" gerçekten de modernizm için "büyük bir felaket" idi.

Beğenilerin kalitesindeki farklılıklar, anekdot babında kanıtlarla kolaylıkla belgelenebilir ama aynı zamanda bazı sayısal ölçüler de vardır. Mayıs 1927'de Woolf'lara ait Hogarth Press tarafından yayımlanan *Deniz Feneri* ilk olarak 3.000 kopya olarak basılmış, Haziran ayında 1.000 kopyalık bir takviye yapılması gerekmişti. Bu, Virginia Woolf için oldukça etkileyiciydi ve o da beklendiği gibi etkilendi. 1965'te, kitabın iyi bir satış miktarı olduğunu savunan Leonard Woolf, romanın Birleşik Devletler ve İngiltere'de 253 bin kopya sattığına dikkat çekti. Ne var ki (daha Amerikan üniversiteleri ders kitabı olarak kullanmaya başlamadan önce bile) satılan binlerce kopya, yirminci yüzyılın son çeyreğinde satılan milyonlarca ucuz aşk romanının yanında neredeyse solda sıfır kalır. Romance Writers of America (Amerikan Romans Yazarları Birliği), Ekim 2005'te, 2004'teki toplam satışlarının 1,2 milyar dolar olduğunu, karton kapaklı bütün kitapların yüzde 54,9'unu aşk romanlarının oluşturduğunu ve o yıl satılan bütün kurmaca kitapların yüzde 39,3'ünün aşk romanları olduğunu gururlu bir şekilde duyurdu.

YAŞAM BELİRTİLERİ
1

"Rönesans" ya da "Maniyerizm" gibi büyük dönem terimleri, belirteç olarak ne kadar yol gösterici olursa olsunlar, asla güvenle belirli tarihlerin arasında parantez içine alınamazlar. Her zaman "yanlış" zaman periyodunda, çok erken ya da çok geç bir oyun ya da beste, bir resim ya da roman ortaya çıkıp, böyle isabetsiz belirlemelere zarar verecektir. Pop Art'ın modernizmin ölüm çanını işaret ettiğini kabul edersek, farz edilen yaşam süresinin ötesinde büyük sanat ya da edebiyat eserleri keşfettiğimiz zaman şaşırmamalıyız. Ve yirminci yüzyılın ikinci yarısında, ölümden sonra modernist yaşama dair ilginç belirtiler vardı.

Bu tür belirtiler önemsiz şeylerden büyük işlere kadar değişiyordu. Ekim 2001'de, *New York Times*'da daha sonra kullanmak için –o sırada bu kullanımın ne olabileceğini bilmiyordum– gazeteden kestiğim bir yazı okudum. Yazının kahramanı bir ressam ve enstalasyon sanatçısı olan Damien Hirst'tü: orta sınıfı kışkırtmak (*épater la bourgeoisie*) için, formaldehit ile dolu haznelerde hayvan leşleri sergileyerek kötü bir şöhret edinen kavramsal ressamlardan oluşan Young British Artists (Genç İngiliz Sanatçılar) grubunun en mahir üyesi. 19 Ekim 2001'de, Hirst'ün satıcısı olan, Londra'daki Eyestorm Galerisi, tek kişilik bir Hirst sergisinin açılışını kutlamak için bir parti verdi. Hirst bunun için bir ressamın stüdyosunun dağınıklığını temsil eden organize bir kaos yığını oluşturdu. Haberi yazan *New York Times* muhabiri Warren Hoge'un dediğine göre, eser "yarı dolu kahve fincanları, sigara izmariti dolu kül tablaları, boş bira kutuları, boya lekeli bir palet, bir şövale, bir merdiven, boya fırçaları, şeker ambalajları ve yere serilmiş gazete kâğıtlarının bir koleksiyonundan" oluşuyordu. Ertesi gün altı basamaklı bir fiyattan satılacağı kesin olan bir asamblaj.

Ancak parti bittikten ve konuklar ayrıldıktan sonra, bir temizlikçi Hirst'ün enstalasyonuyla karşılaştı ve daha sonra itiraf ettiğine göre "çok fazla dağınıklık olduğu için" iç geçirdi. "Bana pek sanat eseri gibi görünmemişti. O yüzden hepsini çöp poşetlerine doldurdum ve

attım." Hirst'ün hakkını vermek gerekirse, o bu hikâyeyi "histerik bir şekilde komik" buldu ve birkaç enstantane fotoğraf ile hafızasını kullanarak, değerli "heykelini" yeniden inşa etti. Bu talihsizlikten çıkarılacak ders açık: temizlikçinin çöpe attığı "dağınıklık", onu yaratan kişi ve potansiyel müşterileri için, kusursuz bir modernist eser, geleneksel üçboyutlu nesnelere karşı bir saldırı eylemiydi. Kısacası, beğenilerin geleneksel hiyerarşisi, sanatçı için olmasa bile, temizliği yapan adam için yirmi birinci yüzyılda yaşamayı sürdürüyordu. Modernizm için ölümden sonra yaşam var mıydı? 1960 civarındaki ölüm ilanları, Mark Twain'in söyleyeceği gibi mübalağalı mıydı? On yılın ardından birkaç büyük avangard figürün ortaya çıkması, belki de öyle olduğu izlenimi uyandırmaktadır.

Gelişen bir modernizm için zorunlu olan olası önkoşulları yorumlamak artık zorlaşmıştı. Ona sanat gibi gözükmediği için Damien Hirst'ün enstalasyonunu çöpe atan temizlikçi, modernist sapmaları ya şaşkınlıkla ya da muazzam bir kayıtsızlıkla karşılayan eğitimsiz çoğunluğu güzel bir şekilde temsil etmektedir. Temizlikçi kültürsüzlük seviyesine yükselmemişti, o hâlâ sanat hakkında hiçbir şey bilmeyen ama neden hoşlandıklarını bilen, zengin, dik kafalı kentlilerden oluşan, kültürel olarak muhafazakâr orta sınıf izleyicilerin tekelindeydi.

Bu, başlı başına, modernizmin muhtemel bekasını bütünüyle mahvetmiş değildir. Modernist roman ya da mimari ya da resmi canlı tutmak her zaman bir azınlığın işi olmuştur ve en iyisi bir azınlık olarak kalmasıdır. Yüksek kültürün demokratikleşmesi, bu ayrımı yok etmek bir yana dursun, modernizmin bu kadar hayati bir şekilde bel bağladığı seçkin tüketicilerin sayısını marjinal bir şekilde değiştirdi ve muhtemelen kısmen genişletti. Ciddi müfredatlar gençlere klasik müzik eğitimi veriyor, müzelerin sosyal yardım programları gençleri kendi çocukça sanat eserlerine karşı daha fazla özgüven duymaları için destekliyor, okullardaki tiyatro dersleri öğrencilerin önemli oyunlar sergiledikleri performanslar organize ediyor, çocuklar büyüyerek harcayacak parası olan birer vatandaşa dönüşürken, yerleşmiş kaliteli beğeniler ve hayırsever duygular elde etmek için bütün tohumlar ekiliyor.

Tüm bu belirsizlik, çekinerek modernizme tahsis ettiğim yüz yirmi yıl hakkında şüpheler uyandırıyor. Tarih, her zaman tarihçilerin onu yapmak istediğinden daha az düzenlidir. 1960'ların başları, modernizmin ölümünü tecrübe ettiyse bile, yirmi birinci yüzyılda Gabriel García Márquez gibi yazarların ya da ileride göreceğimiz gibi, Frank Gehry gibi mimarların ortaya çıkması, ölüm ilanlarını geçersiz kılabilir. Şu anda çalışan ya da olgunlaşan romancılar arasından, ileride başka bir Marcel Proust, başka bir Virginia Woolf çıkabilir. Şu anda çalışan ya da olgunlaşan besteciler arasından, ileride başka bir Igor Stravinsky, başka bir Charles Ives çıkabilir. Son bölüme kasten ikircikli "Ölümden Sonra Yaşam mı?" başlığını vermiş olmamın nedeni budur. Modernizmin dirilmesi ne imkânsızdır ne de garantili.

2

Anekdotlar elbette asla yeterli değildir. Daha büyük gerçekleri işaret edebilirler. Örneğin, 1960'ların sonunda, çoğu Absürt tiyatro yazarının Edward Albee gibi çalışmalarını sürdüren birkaç takipçisi vardı. Fakat modernist edebiyatın ölümden sonra yaşamına dair daha belirgin bir kanıt vardır: Canlı bir Latin Amerika edebiyatının muhteşem bir temsilcisi olan García Márquez'in eserleri. Onun romanları ve uzun hikâyeleri ısrarla yorumlama gerektirir ve yine ısrarla yorumlamaya karşı koyar. Hayli umulmadık şaşırtmacalarla patlayacak kadar dolu ve izah gerektirmeyecek şekilde açık olmaktan ziyadesiyle uzaktırlar; her sayfada ehil bir analistin kanısına ihtiyaç duyulur gibidir. Aynı zamanda, eserlerini elde kumpas ve mikroskop ile irdelemek, etkileyici anlatı akışını hafifletmek, bereketli hayalgücünün zenginliklerini gözden kaçırmak, karakterlerine söylettiği eğlenceli ve çoğunlukla oldukça komik, veciz sözlerdeki mizahı ıskalamak, yani kısacası, unutulmaz olaylar ve şahsiyetlerle dolup taşan başka bir dünya aramaktaki olağanüstü kabiliyetine kör kalmak tehlikesi doğurur. Belki de en verimli çözüm romanlarını iki kez okumaktır; bir kez zevk almak isteyen bir okur olarak ve bir kez de ayrıntıların tadını çıkaran bir eleştirmen olarak.

* * *

1928'de, Kuzey Kolombiya'da, Karayip kıyılarına yakın, küçük bir kasaba olan Aracataca'da doğan Gabriel García Márquez, hayatının ilk yıllarını ağırlıklı olarak kendini ileride bir yazar olmaya hazırlayarak geçirmiş gibi görünüyor. Bu yutucu tutku, hukuk çalışmalarını bitirmesini isteyen babası ile arasının bozulmasına yol açtı. Onun yaşadığı kültürde baba otoritesine meydan okumak kolay olmaktan çok uzaktı ama modernist temalarla uyumluydu. Ancak bu onun almaya gönüllü olduğu bir riskti. Uzun zamandır el üstünde tutulan, bazen acımasız olabilen köylü inançları ile safdil bir Roma Katolikliğini birleştiren ailesi, çocuklarına –ki o her şeyden çok, bütün bunları yazmayı istiyordu– kıskanılası bir yazar aracı olan hayalgücünü geliştirmesi için mükemmel bir eğitim sağladılar. Gerçekliğin kızıl kanıyla boyanmış, mucizevî şeylerle rötuşlanmış bir dünya yaratmayı arzuluyordu. Karakterlerinin görüşlerinin, batıl ve geleneksel inançlarının izini sürmek, Márquez'in onların yaşamlarını, ihtiyaçlarını ve korkularını tasavvurunun merkezine oturttuğunu gösterir.

Edebiyat tarihçileri García Márquez'in eklektik deneylerle yıllar içinde olgunlaştırdığı tarzı genellikle "büyülü gerçekçilik" oksimoronu ile tarif etti: Sıradan, günlük hayat ile, doğanın olanakları dışındaki fenomenlerin, karşılıklı olarak birbirlerini besleyecek şekilde bir arada var olması. Edebiyat tarihçileri, bu biçimsel yöntemi, terim 1920'lerde icat edilmeden onlarca yıl önce uygulayan hikâye anlatıcıları bulmak için Nikolay Gogol ve Henry James kadar geriye, Rainer Maria Rilke ve D. H. Lawrence kadar farklı yerlere baktılar ve bu yöntemin en güzide uygulayıcısı tacını García Márquez'e verdiler. Bu yöntem, düzgün ve tutumlu bir şekilde, sıradan karakterlerin, sıradan çevrelerde, sıradan hayatlar yaşadığı –bunlar peri masalı değildir– ama yine de, bu karakterlerin bazılarının, okurların mümkün olduğunu bildiği şeylerle bağdaşmayan kimi şekillerde hareket ettiği ya da böyle deneyimler yaşadığı çetin bir anlatımı kapsayan iki uyumsuz bakış açısını içerir. Bir romanda, büyüleyici, eşsiz bir güzelliğe sahip bir kadın, bir gün yerden göğe yükselir;

başka bir romanda, belki iki yüzyıldır iktidarda olan bir diktatör istediği zaman hava durumunu değiştirebilir; García Márquez'in talihsiz Kolombiyalarına musallat olan lanetler arasında, yıllarca süren toplu bir uykusuzluk hastalığı salgını da vardır. Bu mucizelerle karşılaştırıldığında, García Márquez'in on yedi metresinden on yedi oğlu olan ve her birine kendi adını veren evli bir asker yaratması alelade sayılır.

Edebiyat tarihçilerinin yargısını reddeden García Márquez, "büyülü gerçekçi" etiketini elinin tersiyle itti ve yalnızca bir gerçekçi olduğu konusunda ısrar etti. İnsan bunun sebebini anlayabiliyor. Dediği gibi, onun yazdıkları, sevecen, sade ve safdil büyükanne ve babasının, Márquez çocukluğunda "hayaletlerle dolu" bir evde onlarla beraber yaşarken ona bol bol anlattıkları, kelimenin tam anlamıyla olağanüstü hikâyeleri yeniden üretiyordu. Ve büyüklerinin ona anlattığı, akıldışı korkularla dolu en çılgın masalların bazılarının neredeyse hiç değiştirilmemiş halde eserlerinde yer aldığı doğrudur: Kuzenler arasında ensest evlilikler gerçekleştirmeye düşkün olan Buendía Ailesi, her meşru doğumda, bebek ahlaksızlığın sembolü olan domuz kuyruğu ile doğacak korkusuyla tedirginlik içinde bekler, ta ki bir gün bir bebek gerçekten de o yüz kızartıcı işareti taşıyarak doğana kadar. Yine de, böylesi fantastik olayları gerçekleştirenler ve o olayların kurbanı olanlar tekdüze insanlardır; onlar da hemcinslerinin hayatlarına hükmeden bütün evrensel fizik ve kimya yasalarına tâbidirler – belki biri hariç tüm yasalara.

García Márquez'in özel gerçekçiliğinde bundan fazlası vardır. Ve modernist edebiyata özel katkısı, onun son derece orijinal gerçeklik tasavvurunda yatar. O kendi Kolombiya taşrasını adeta fantezinin kenarında yaşıyormuş gibi görür. Orada başka herhangi bir yerde gerçekleşmeyen ve gerçekleşemeyecek şeyler gerçekleşir. Márquez bu algıyı rehber alarak, taşları tek tek yerine koyup, şüphe götürmez bir şekilde kendi yetki alanı olacak yeni bir Karayipler inşa ediyordu. 1950'lerden 1960'ların ortasına kadar çok sayıda kitap yayımladı, yaygın olarak takdir gördü ve ödüller kazandı. Geriye dönüp bakıldığında, bu eserler hazırlık niteliğinde eskizlere benziyorlar. Sonra,

1967'de, ilk olarak Buenos Aires'te yayımlanan *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı tamamladı. Otuz dokuz yaşındaydı.

García Márquez kendisini dünya çapında ünlü eden bu yetenek gösterisinde, Macondo Kasabası'nın tarihini gözler önüne serer. Kasabanın halkı, daimi olarak coşku ve hayal kırıklığı arasında gidip gelmektedir. "Öyle ki kimse gerçeğin sınırlarının nerede başlayıp bittiğini kesin olarak bilmiyordu. Seraplarla gerçeklerin karışıp piştiği bir türlüydü bu." Seraplar da hikâye anlatıcısı için gerçekler kadar gereklidir. Dolayısıyla, yalın gerçek ve hayal edilmiş masal arasındaki sınırı ihlal etmemek bir yana, o sınırı belirlemek bile imkânsızdır. Âşık bir çift günde sekiz kez cinsel ilişkinin keyfini çıkarır, öğle uykusunda bu sayıya üç daha eklerler. Birkaç yıl boyunca yıkıcı bir yağmur aralıksız olarak yağar. Genç bir güzelin yüzü o kadar göz kamaştırıcıdır ki ona bir bakış atan erkekler sonsuza kadar değişir. Macondo'yu sık sık ziyaret eden çingene Malquíades'in birkaç canı vardır ve Buendíalar'ın ve köylerinin yaşamının ve çürümesinin geleceğini tüyler ürpertecek kadar detaylı okuyabilir. Onun yarattığı dünyada işlerin bu şekilde yürüdüğünü savunur gerçekçi García Márquez.

Kısacası onun tekniği, daha az yaratıcı olan gerçekçilerin üzerinde anlaştığı, sıradan rutin tanımın eğlenceli, modernist bir çeşididir. García Márquez'in erken yaşlarda Kafka okuması, üzerinde bir iz bırakmıştır: Kafka'nın karakterlerinin tuhaf, gerçek hayatta gerçekleşmesi imkânsız deneyimleri –*Dönüşüm*'ü düşünün– sakin, ciddi bir düzyazı ile anlatılarak Karayipler'de yeniden ortaya çıkar. Burası Kafka'nın tanımlanmayan Orta Avrupası'na göre daha sıcak, daha az felaketle dolu bir iklimdir ama *Şato* ve *Dava*'yı –ve hayalî Macondo tarihini– üretebilen türden müthiş seslere karşı konukseverdir. Kafka gibi, García Márquez de psikolojiye başvurmadan psikolojik romanlar yazdı. Uzaktan bakıldığında, romandaki modernist deneylerin kozmopolit çeşitliliği, hiçbir yerde onun eserlerinde olduğundan daha belirgin değildir.

* * *

Bunlardan da anlaşılacağı gibi, García Márquez'in hikâyeleri ve romanları kendi kendini açıklayıcı olmaktan çok uzaktır –eserlerinin yorumlamalara davetiye çıkarmasının temel nedeni– ve bu yüzden, şaşırtıcı olmayan bir şekilde, eleştirmenler bu eserleri akademisyenlerin ödünç alabileceği en güncel edebi araçlarla parçalayıp incelediler. Cümlelerinin uzunluğunu ölçtüler ve tekrarlanan, favori kelimelerini saydılar, siyasi paralellikler aradılar ve açılış cümleleri hakkında yaygara kopardılar.[81] García Márquez röportajlarında ve anı yazılarında açıksözlü olduğundan –üç cilt olması planlanmış otobiyografisinin ilk cildi *Anlatmak İçin Yaşamak*, Birleşik Devletler'de 2003'te, Márquez, yetmiş altı yaşındayken yayımlandı–, hepimiz onun profesyonel kökenlerinden haberdarız. Kafka'ya ek olarak, üzerinde tesiri olan temel isim William Faulkner'dı. Bu etki Bogotá'daki hukuk fakültesine gittiği –ya da daha doğrusu gitmediği– yıllarda gelişmişti. García Márquez bir yazar olarak kariyer yapma saplantısını yaratan isim olarak Faulkner'ı gösteriyordu. Dolayısıyla, bu iki ileri modernist hayatına yön verdi. Kafka ve Faulkner: modernist ustalar listesinin üst sıralarında ikamet etmek dışında çok az ortak noktası olan farklı edebi babalardan oluşan kayda değer bir seçim.

Çocukluğunu ve gençliğini içeren *Anlatmak İçin Yaşamak*'ta, García Márquez karşı konmaz fantezilerinin ona evde nelere mal olduğunu detaylı bir şekilde açıklar. Kararında direterek hukuk fakültesini bırakır ve bir gazetede işe başlar. Bunu takip eden yıllar gazetecilik ve hikâyelerinde modernist kurgu tekniklerinin alıştırmasını yaptığı uzun bir çıraklık dönemidir: Güvenilmez anlatıcılar, açıklanmayan bakış açısı değişimleri, doğaüstü anların istilası, zar zor kontrol edilen hayalgücü uçuşları.

* * *

81 Örneğin, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın baştan çıkarıcı açılış cümlesine bakın: "Albay Aureliano Buendia, yıllar sonra idam mangasının karşısına dikildiğinde, babasının onu buzu keşfetmeye götürdüğü o çok uzaklarda kalmış ikindi vaktini anımsayacaktı."

İlk dönem hikâyelerinin bazılarında, García Márquez, Macondo diye adlandırdığı kurgusal bir Kolombiya yerleşim yeriyle oynamaya zaten başlamıştır ve *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta kasabanın tarihini kuruluşundan utanç verici bir şekilde çöküşüne kadar anlatır. Macondo, dramatik büyümesi ve bitmez tükenmez iç savaşları da dahil olmak üzere, Kolombiya yaşamının zengin ancak sindirimi kolay bir karışımını temsil eder. Bir aile, Buendia'lar, nesiller boyunca sözde tarihsel bir omurga işlevi görür. Kurmacaydı ancak her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından bir dizi gerçek olarak –elimden tekrar etmekten başka bir şey gelmiyor– patentli Kafkaesk tarzda, sakince aktarılmıştı. Sonuç büyük bir popülerlik oldu, hem de yalnızca edebiyatın seçkin isimleri arasında değil. Tıpkı kendisinden bir yüzyıl önceki Charles Dickens gibi, García Márquez birkaç farklı beğeni grubunun hoşuna gitti; onun ince yöntemlerine karşılık veremeyen okurlar bile, kurmacasında onu coşkuyla karşılamak için yeterince şey buldu. Avangardın başarısı ile ilgili bir bölümde *Yüzyıllık Yalnızlık* önemli bir yer tutacaktır.

Geriye bu romanın gerçekte ne hakkında olduğu sorusu kalır. Bu herkesi kapsayan panorama ile García Márquez'in aklında ne olduğuna dair varsayımlar ortaya atılmış ve çok çeşitli yollarla yanıtlanmıştır. Bu bir aile kronolojisidir ama aynı zamanda bundan fazlasıdır da. Tıpkı Thomas Mann'ın klasik *Buddenbrook Ailesi* kitabında, tüccar burjuva ailesi Buddenbrook'ların çöküşünü Alman sosyal tarihini şekillendiren bir öğe olarak sunarak, aile kronolojisinin sınırlarını zorlaması gibi (bu yirminci yüzyıla girilirken epey sevilen bir türdü), García Márquez'in elinde de Macondo'nun tarihi vardır. Demiryolu gerçekte olduğundan daha da ağır, daha da yıkıcı bir şekilde gelir, güçlü bir meyve şirketi Amerikan "ilerlemesini" Macondo'ya getirir ve Birleşik Devletler'deki bastırılamaz muz açlığını giderirken, o esnada hükümet birliklerinin bilinmeyen sayıda grevciyi öldürmesine yol açar. García Márquez'in gerçekçiliğinde sert gerçeklikler olduğuna dikkat ederiz: Çağdaş Latin Amerika edebiyatında acı sitemlerin hedefi olan Yankee emperyalizminin de arzı endam ettiğini görürüz. Ancak büyü merkezde durmaya devam eder.

Gelgelelim romanda aynı zamanda, gösterilenden daha fazla dikkate layık olan, daha az aşikâr bir alt metin vardı: yalnızlığın dokunaklılığı. García Márquez'in ona sayısız okur kazandıran canlı mizahı minnettarlıkla fark edilmiştir ama bu metinde aralıklı olarak ortaya çıkan melankolik yanı, daha yakın bir ilgiyi hak eder. Kitapta "yalnızlık severler" vardır. Romanın başrol oyuncularından biri olan Albay Aureliano Buendía'nın çok sayıdaki gayrimeşru oğlu "bir yalnızlık görünüşü" paylaşır. Üzücü hayatı geniş bir yer kaplayan Rebecca adlı karakter, "yalnızlığın anılarını ayıkladığını" keşfeder; "yalnızlığın ayrıcalıklarına ulaşabilmek için yıllar yılı acı ve yokluk çekmiş"tir. Aslında, yalnızlık *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta kendisini neredeyse asla bir ayrıcalık olarak göstermez. Çok daha sık olarak, bir karakter "yalnızlığın üzüntüsünden" mustariptir ve bilge çingene Melquíades ölümden geri döner, çünkü "yalnızlığa dayanamaz." García Márquez "sıska, sarılıklı bir adam" olan küçük bir karakterin, "dünyanın kuruluşundan bu yana bitmeyen yalnızlığının izlerinin çiçekbozuğu gibi yüzüne işlemiş" olduğundan bahseder. Okurunun o kem kelimeyle, *soledad* ile doğrudan romanın adında karşılaşması, yazarın ona belirgin bir önem verdiğinin kesin bir işaretidir. Yazdıklarındaki herhangi bir ayrıntıyı nadiren rastlantıya bırakan García Márquez, bu izlenimi güçlendirmek için kapanış cümlesinde şu iddiası ile birlikte yine o kelimeye döner: "Çünkü yüzyıllık yalnızlığa mahkûm edilen soyların, yeryüzünde ikinci bir deney fırsatları olamazdı." Melquíades'e birkaç hayat hediye eden mucize, Macondo vatandaşları için tekrarlanmayacaktır.

Bu temanın farkına varmak onu anlamaktan çok daha basittir. García Márquez, aşk ve seks arasında her zaman net olmasa da temel bir ayrım çizer. Yazdıklarında ikincisinden bolca, ilkinden ise daha az vardır. Erkek karakterlerinin çoğu ve kadın karakterlerinin birkaçı erotik atletlerdir, erotik karşılaşmalarının niteliğinden ziyade niceliğiyle öne çıkarlar. Yine de yataktaki –ve sadece yatakta olmayan– faaliyetleri her zaman basitçe biyolojik dürtülerinin şuursuz bir şekilde tatmin edilmesi değildir. Sık sık karşılaşılan sevişme örneklerinin arasında, belki de en göze çarpanı, romanın sonlarına doğru

yaşanır. Buendia soyundan evli bir çift, birbirlerini sevgili olarak yeniden keşfederler ve uyanık oldukları hemen hemen her dakikayı, çok abartılı bir yoğunlukta ve en alışılmadık pozisyonlarda cinsel birleşme ile geçirirler, bu pozisyonların bazıları kadın tarafından yeni keşfedilmiştir. Ancak neredeyse çılgınca tekrarlanan performansları, saf hayvani bir egzersizden daha öte bir şeydir; onları yaratan kişi, ikisinin de "günlük ve sonsuz tek gerçeğin aşk olduğu boş bir evrende asılı kaldığı" konusunda ısrar eder.

Bu aşk ve seks dolu mutlu birleşmenin öteki yüzü, hüzünlü bir boşanmadır. Daha az ünlü, başka bir başyapıt olan *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda (1975), García Márquez'in başkahramanı yaşlı bir diktatördür. Cinsel düşkünlükler ve güvenilmez arkadaşlıklarla geçen sayısız on yıldan sonra, ölüme yaklaştığı zaman, artık çok geç olduğunda, "sevmeye olan yeteneksizliğini" öğrenir. Bu, yazarın duygusallığa kapılarak "İhtiyacınız olan tek şey sevgi," diye ilan etmesi değildir. O, işin aslını bilmektedir. Karakterinin geç keşfi, idealize ettiği ilişkilerin gerekli olan karşılığıdır. Yalnızlık, sevginin yokluğunda insanların karanlık yoldaşıdır.

* * *

Yüzyıllık Yalnızlık'ın görkemli, popüler ve kritik başarısından sonra, García Márquez ailesinin ve ülkesinin tarihini keşfederek romanlar yazmaya devam etti. Bu romanlardan biri, *Kolera Günlerinde Aşk* (1985) aşkın aşırılıkları hakkında büyüleyici bir tezdir ve şekli oldukça bozulmuş geleneksel bir aşk üçgeni içerir. İki utangaç, son derece namuslu genç olan Florentino ve Fermina, ağırlıklı olarak mektupla haberleşen ve ikisi de hâlâ bakir(e) olan âşıklardır. Fermina aniden sevdiği adamın bir şekilde ona layık olmadığına karar verince ayrılırlar. Fermina, bölgelerindeki en münasip bekar erkekle evlenir –bir doktorla– ve birlikte uzun ve nispeten mutlu bir evlilik paylaşırlar. Bu arada Florentino, Fermina'yı sevmekten hiç vazgeçmeyerek, önce tereddütle, sonra da gayretli bir şekilde, seksin hazlarına kucak açar – kesin sayılardan çok hoşlanan yazar, yaşadığı ilişkilerin sayısını 622 olarak belirtir. Fermina'nın kocası öldükten sonra –çift artık

yetmişli yaşlardadırlar–, her zaman vefalı olmuş olan Florentino, Fermina'ya kur yapmaya kaldığı yerden devam eder. Hikâye bitmesi gerektiği gibi biter: En nihayetinde, iki ihtiyar kendilerini mutlu bir şekilde birlikte yatakta bulurlar. Cinsel ilişkileri, García Márquez'in yazdıklarındaki diğer ilişkiler gibi, her iki partner için de suçluluk duygularından azadedir. Bunun sebebi büyük ölçüde, cinsel ilişkiye yol açan ve onu kolaylaştıran şeyin samimi bir sevgi olmasıdır. Onun eserlerinde aşk her şeyin üstesinden gelmez ama o olmadan, bir şeyin üstesinden gelmenin de değeri yoktur.

3

García Márquez'in kurmacası, hayattaki deneyimleri ile şekilleniyordu: *Kolera Günlerinde Aşk*'ı araştırırken, samimi bir keyifle, yetmişli yaşlarındaki ebeveynlerinin hâlâ cinsel ilişkiye girdiklerini ve bundan zevk aldıklarını öğrendi ve onların ailevi cinsel birleşmelerini romanında özgürce kullandı. Ancak Latin Amerikalı bir yazar olarak hayatı onu gerçekliğin daha zalim bir bölgesine de itti: hem diğer Latin Amerika ülkelerindeki hem de kendi ülkesindeki yaygın diktatörlük fenomeni. Yarım yüzyıldan uzun bir süre boyunca, García Márquez bu konuyu doğrudan ele almadan önce, birkaç seçkin romancı *caudillo* [İspanyolca "lider"] konusu üzerine becerilerini denemişti; gerçek hayattaki kahramanlarından ne kadar nefret ediyorlarsa bu konuya o kadar âşıktılar. Dolayısıyla García Márquez'in *Başkan Babamızın Sonbaharı*'ndaki ülkeyi adsız bırakması akla yatkın bir şeydi; o, yazarın söylediği üzere, "bütün Latin Amerikan diktatörlerinin, ama özellikle de Karayipler'dekilerin bir sentezi" idi. García Márquez'in bu amaçla araştırdığı Antik Roma diktatörlerinin özellikleri de karışıma katılmıştı.

Hikâye (eğer "hikâye" gibi sıradan bir sözcük buraya uygunsa) diktatörün kusursuz bir dublörü olarak uzun yıllar boyunca ona hizmet eden bir adamın başkanlık sarayında ölümüyle başlar. Halk doğaçlama bir festival galeyanıyla sokağa döküldükten sonra, gerçek diktatör onun ortadan kaybolmasını hoş karşılayanlardan intikam alır ve uygun bir şekilde ödüllendirmek üzere onun için yas tutanları



Gabriel García Márquez (solda), 1982 yılında İsveç, Stockholm'de Edebiyet Nobel Ödülü'nü alırken.

arar. *Başkan Babamızın Sonbaharı*'ndaki "General" olarak bilinen otokrat, Latin Amerikalı bir diktatörün olması gereken ve sıklıkla da olduğu her şeydir: sadist ve duygusal yakınlığa aç, kindar ve cahil, batıl inançlı ama kurnaz, narsist ve (tamamen haksız olmasa da) paranoyak. García Márquez 1982'de Stockholm'de Nobel Edebiyat Ödülü'nü kabul ettikten sonra konuşmasını yaparken, dinleyicilerini Karayipler'deki diktatörlerin gerçek korku hikâyelerini anlatarak eğlendirdi.

Yazarın gönüllü olarak üzerine aldığı bu görev –bir tiranın yaşamını ve ölümünü sahneye koymak–, eleştirmenlerin büyülü gerçek-

çilik diye adlandırdıkları bütün biçimsel yöntemleri ortaya çıkardı. García Márquez epey kısa olan metnini altı numarasız ve başlıksız bölüme ayırarak, kısa bir hikâyenin sıkı, katı bütünlüğü izlenimini yarattı. Okurların gün yüzüne çıktığını gördükleri dünya, diktatöre ve onun bütün o kaprislerine esir olmuştu. Her bölümü tek bir paragraf ve kapanış bölümü tek bir cümle şeklinde tasarlanmış kitap bu izlenimi güçlendirir. Gözünü kırpmadan bir ifadeyi diğerine bağlayan ve bir başkasından ayıran virgül kitabın kralıdır.

García Márquez'in zekice aktarılmış anekdotlar ile sıklıkla tek bir cümlenin içinde, zahmetsizce bir konuşmacıdan diğerine geçiveren, sürekli değişen anlatı sesleriyle belgelediği, bu nüfuz edici dilbilimsel mantıksızlıktır. General'in hayatının son aşamasında, isimsiz bir katılımcıyı, diktatörün annesine hitap edişini, yerel bir fahişeyi ve bazen annenin kendisini duyarız. Hepsi siyasi kuramcıların despotizm ile ilgili uzun zaman önce dikkat çektikleri noktayı dramatize eder: Başka her yerdeki hemcinsleri gibi hasta, keyfi ve tahmin edilemez olan General, aklın ölümcül düşmanıdır.

Konu siyaset psikolojisine gelince, *Başkan Babamızın Sonbaharı* ve *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın altmetni olarak adlandırdığım şey buluşur ve birleşir. García Márquez, diktatör romanının "iktidarın yalnızlığı hakkında bir şiir" olduğunu söylemiştir. Okurlar genellikle bu bildiride iktidarın üzerinde dururlar ama kitap yalnızlık hakkında da bir o kadar belirgin bir şekilde konuşur. General'in "yalnız bir despot" olduğunu okuruz. "Yatak odasının yalnızlığı içinde" bile kendini tehdit altında hisseder. Evindeki hizmetçilere tecavüz etmek için beceriksiz ve başarısız girişimleri "yalnız gözyaşlarına" yol açar ve düşmanlarını katlettikten sonra, "her zamankinden daha yalnız" bir şekilde uyumaya gider. "İktidarın yalnız ahlaksızlığını" icra etmiş, bunun kulağa mastürbasyon gibi gelmesine yol açmıştır. Sevgiye sahip olmadığı için –bu pasajı daha önce alıntılamıştım–, General yaşamaya değmeyen bir hayat yaşamıştır. Eğer bu büyülü gerçekçilikse, büyü esas olarak yazarın kötü şöhretli, istisnai bir insanın iç dünyasını ihmal etmeden bir dünya hayal edebilme yeteneğinde yatmaktadır.

4

García Márquez'in dünya çapındaki şöhretinin bir sebebi de, hiçbir surette tek sebebi olmasa da, edebiyatın zirvesinde çok az sayıda rakibi olmasıydı. Karl Marx bir keresinde John Stuart Mill hakkında kötü bir şekilde, zirvede olmasının sebebinin, çevresini saran manzaranın düzlüğünden kaynaklandığını söylemişti. Bu yorumu García Márquez'e uyarlamak hayli adaletsiz olur. Ancak bugünlerde, yeni bir roman çalışmasının çıktığını duyurması, yüksek edebiyatseverlerin aceleyle bir kitapçıya fırlayıp, söz konusu kitabı satın almalarına yol açacak hemen hemen hiçbir romancı olmadığı doğrudur. Her ne kadar ikisi de dünyaya bazı zayıf performanslar vermiş olsa da, belki Günter Grass ve V. S. Naipaul, yaşayan panteon için uygun adaylar olabilirler. Ama başka kim olabilir?

Bu, günümüzde hiçbir yetenekli romancı olmadığı anlamına gelmiyor; hüner dolu, genellikle hayret uyandırıcı kurmaca eserlerin düzeyi, günümüzde on yıllardır olduğu kadar yüksek olabilir. Ancak yüksek modernizm yılları ile mukayese edildiğinde fark çarpıcı ve cesaret kırıcıdır: Proust ya da Joyce, Faulkner ya da Virginia Woolf'un yeni bir kitabının yolda olduğu haberi büyük bir kültürel olay taahhüt ederdi. Bu artık basitçe doğru değil. Evet, bahsettiğim klasik modernist romanlar şoka uğramış okurlar ya da bağnaz hükümet yetkilileri arasında dirençle karşılaştı ya da bazen o kadar kafa karıştırıcıydılar ki, inceliklerini öğrenmek için girişilen dürüst çabaları boşa çıkardılar. Joyce düzyazıyı parçalara ayırmanın ve yeniden kurmanın sınırlarını o kadar aşırı yerlere çekti ki, hiç kimse katıksız bir anlamsızlığa düşmeden onu geçemez.

Açıkçası, bu garip roman daha sonraki yıkıcı yazarlar için bir model olarak işlev göremezdi ama Joyce'un her zaman yaptığı gibi, hâkim edebi hürmetlere hakaret etme işlevi görerek, cesur, kültürlü ve kopyalanamaz bir girişimin tek abidesi olmaya devam ediyor -- ve edecek. Fakat bir *Finnegans Wake*, en gözüpek haliyle modernizmin güvenle sindirebileceği çok sayıda örnek kadar çok. Onun yeri, modernist deneyleri ölümsüzlüğün nesnesi yapan eserlerin arasında ama hareketin geleceği hakkında hiçbir şey söylemiyor. Daha sonra

Gabriel García Márquez'in çalışmalarına tanıklık eden avangard romancılar olduğunu biliyoruz ve daha da olabilir.

Aynı olasılıklar modernizmin diğer alanları için de geçerli. *Yurttaş Kane* ile yönetmenler arasında evrensel bir hayranlık kazanan Orson Welles, İtalyan Gerçekçileri ve Fransız *Yeni Dalga*'sı ile değerli halefler buldu. Ve mimaride Uluslararası Stil, Frank Gehry'nin yaratıcı tasarımlarıyla nihayet bir mirasçı buldu. Aynı zamanda, müzik ya da resim hâlâ Stravinsky'lerini ya da Picasso'larını beklemeye devam ediyor. Şu anda bütün bildiğimiz bu.

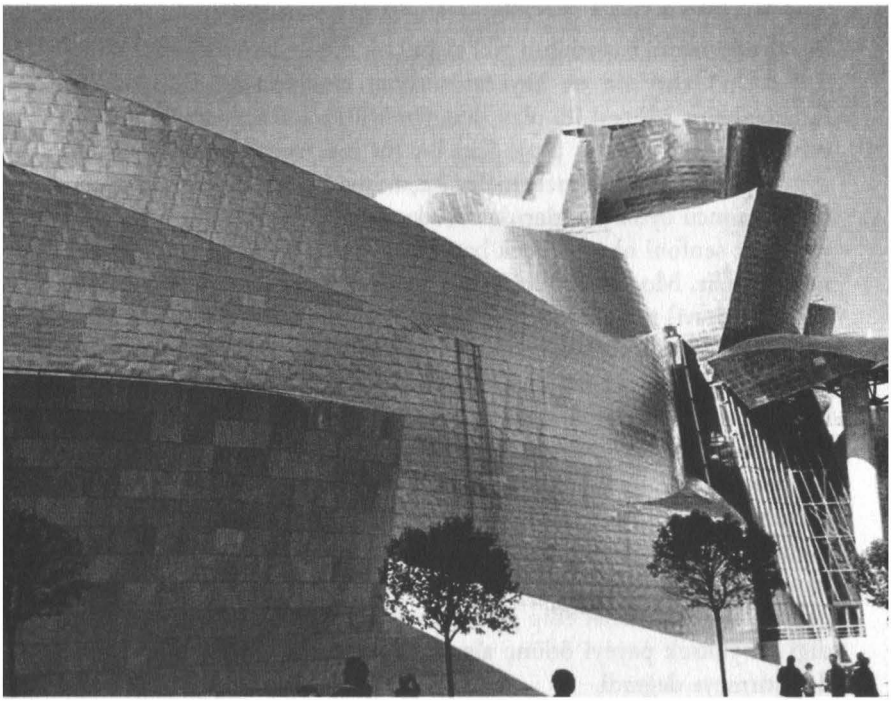
BİTİŞ NOTASI: VE GEHRY BILBAO'DA

Modernizmi başladığım gibi kişisel bir not ile bitireceğim. Frank O. Gehry'nin en heyecanlandırıcı binalarından Bilbao'daki Guggenheim Müzesi ile olan deneyimimi kısaca açıklamak istiyorum. Benimki gibi bir proje için bu tür bireysel değerlendirmeler uygun gibi geliyor: Genellemeler kaçınılmaz olsa da (İzlenimciler, Dışavurumcu oyun yazarları, *auteur* kuramının partizanları), bir şiir ya da bir senfoni olsun gerçek başarılar her zaman işbaşındaki yetenekten gelir. Modernist ideolojinin (sapkınlığın cazibesi ve öznelliğin asli görevi) temellerini ele aldığımda bile, benim nihai merciim, her zaman tek başına geleneği benimseyen ya da reddeden, yenisini yapan üretken sanatçının duygu ve düşünceleri olmuştur. Dolayısıyla bu bitiş notası, yazarı ve konuyu birbirine bağlıyor.

Bilbao: Şehrin konumu çok dikkatimi çekti. İspanya'nın kuzeybatısındaki Bask bölgesinde sıkıcı bir endüstriyel liman; son zamanlara kadar yabancı ziyaretçilerin ilgisini pek çekmemiş, şimdi Gehry'nin modernist başyapıtı sayesinde, uluslararası turist ticareti haritasında seçkin bir yere sahip, binlerce insan müzeyi merak edip geliyor. Ben de merak edip gittim ve ziyaret, *Guide Michelin*'in verdiği en yüksek payeyi ödünç alarak söylersem, *Vaux le voyage*, yol değiştirmeye değerdi.

Guggenheim müzelerinin müdürü Thomas Krens 1991 yılında Bilbao'da müzenin bir şubesini açmak için Frank Gehry'yi yetki-

lendirdiğinde, altmış iki yaşındaki mimar çeşitli binaların özgün bir tasarımcısı olarak bilinen birisiydi. İki yıl önce de, her yıl aydın ve çalışkan bir komite tarafından büyük bir profesyonel mimara verilen, herkesin gıptayla baktığı Pritzker Ödülü'ne layık görülmüştü. Bu demektir ki Krens, çok tehlikeli bir risk almış sayılmazdı. Frank Lloyd Wright'ın 1950'lerin sonlarında Guggenheim New York merkezi için inşa ettiği parmak ısırtan dairesel anıt müzesi, alışılmış müze profilinden radikal bir kopuştu ve Bilbao'daki Guggenheim'ın da böyle olmaması için hiçbir neden yoktu – bir başka yuvarlak şekil olması şart değildi ama başka güzel bir sürpriz olabilirdi.



Frank Gehry, Guggenheim Müzesi, Bilbao, dışarısı (1997).
Fotoğraf : Dr. Gabriele Katwan.

Gehry daha önce hiç girmediği kadar riske grip geleneksel-dışı alana girmeye hazırdı. Ofisine oldukça yeni giren, daha çok şüpheci bir sevgi beslediği bilgisayar, beklenen, sürekli tekrarlanan düz açılardan yorgun bir mimarın emeğini kolaylaştırmıştı; ama mimar, bilgisayarın özünde süfli bir fonksiyonu olduğunda diretti. Gehry, "Bilgisayar bir araç, ortak değildir; eğri çizgiyi icat etmek için değil çizmek için bir araçtır," dedi. Bilgisayar, Gehry'ye cesaretle teklif edilen müzeyi içten ve dıştan tanımlayacak karmaşık şekillerle deneme yapma, görselleştirme olanağı verdi.

* * *

Ben Gehry'nin Bilbao'daki Guggenheim Müzesi'ni ilk kez 2000 yazında gördüm ve tek kelimeyle şaşkına döndüm. Belki de bu, tepkim için kullanabileceğim en iyi terim değildir; sessizlik içinde huşu değildi yaşadığım ama etrafımdaki yükselmiş formlarının zenginliği ve zarafetinden keyif aldım. Kolay kolay heyecana kapılmayacak kadar görmüş geçirmiş biriydim, ancak defalarca bu müzenin etrafında yürüdükten ve sık sık turladıktan sonra, duygularımı anlatan en uygun kelime, "heyecan" idi. İşte modernist mimarinin en nefes kesici hali diye düşündüm, ama itiraf etmeliyim ki Gropius ya da Mies van der Rohe gibi benim klasik modernist favorilerimden uzaktı.

Gehry modernist klana 1980'lerde, belki biraz daha önce katıldı. Özellikle zamanı onurlandıran modern düz hatlara karşı şiddet uygulamakla bilinen yapılar dizisi tasarladı; hesapta olmayan eğrilerle yekpare yükseltileri ferahlatmak, toplu halde bir apartmanı ortadan sıkıştırarak dramatize etmek, düzensiz açılarla kütleleri birbirleriyle yarıştırmak, belli eğilimi olan düz çatılara rağbet etmek. 1990 yılına gelindiğinde çatılarla daha da maceracı olmaya başlamıştı; ilk bakışta kaotik gibi görünebileni disiplin altına alan ani varyasyonlar üretmişti. Mimar kontrolünün güvenliği duygusu büyüleyici bir oyunculukla (sanat olarak mimari) birleştiğinde, yaptığı binalar neredeyse kaçınılmaz bir doğallık hissi veriyordu. Birkaç eleştirmen karşı koydu; binaları, kısaca, sevimliydi.

Gehry'nin kariyerine kronolojik olarak bakıldığında sevindirici bir gelişim vardır. 1929 yılında Toronto'da doğan ve 1947 yılında ailesi ile birlikte Los Angeles'a taşınan Gehry, giderek kendini olağanüstü renklerin şen oyunlarına ve postmodern tasarımcıların gereksiz balkonlarına maruz kalmadan Uluslararası Üslubun tam anlamıyla dikdörtgen köleliğinden kurtarmıştı. Planları şaşırtıcıydıysa mimari açıdan şaşırtıcıydı. Günah çıkarma isteğinde olduğu bir gün, "Eskiden simetri ve ızgara delisiydim," demişti. "Izgaraları takip ederdim, sonra düşününce bunun bir boyunduruk olduğunun farkına vardım. Frank Lloyd Wright, 30-60 ızgara boyunduruğundaydı ve hiçbir özgürlüğü yoktu." Özgürlük, Gehry'nin kendisi için istediği tam olarak buydu. Krens için hazırdı artık, Krens müze hazır olduğunda bunu "Bilbao için bu sürpriz oldu," diyerek doğruladı.

Benim ilk izlenimim için sürpriz kelimesi doğru bir tanımdı; Bilbao'daki müze art arda gelen mimari bir heyecandı. Frank Lloyd Wright'ın New York Guggenheim Müzesi'nde ziyaretçilerin yürürken resimlere oldukça yakından bakmaktan hoşlanacakları şekilde giderek yükselen yusyuvarlak şeritle çevrili atriyumundan büyük ölçüde etkilenen Krens, İspanya'da benzer bir etki yaratacağını umdu. New York Guggenheim 1950'lerin sonlarında önemli konuşma konusu olmuştu ve 1990'larda hâlâ büyüleyiciydi; sonuçta diğer müzelerden adeta saçma bir şekilde farklıydı. Krens, Bilbao'nun da aynı yoldan gitmemesi için bir neden olmadığını düşünüyordu. Gehry, etkileyici bir atriyum yapmak için çok istekliydi ama Wright'ın bir kopyasını yapmayacaktı. Krens'e, New York Fifth Avenue'daki orijinalin "sanat karşıtı" olduğunu söyledi.

Dolayısıyla zeminden çatıya 45,7 metre yükselen bir atriyum tasarladı, böylece içeri giren ziyaretçiler başlarını kaldırıp ya da ikinci ve üçüncü katlara çıkan şık camlı asansörlerden karmaşık çatıya bakabiliyorlardı. Işık stratejik olarak yerleştirilmiş pencerelerden, çatıdaki tavan penceresinden her yerden giriyor, canlılık katan hoş bir hava sağlıyordu. Bir kenarda en büyük, en uzun galeriyi görebiliyordum. Bu galeride benim orada olduğum sırada New York'taki

Guggenheim'dan alınan fonla açılmış, estetik olarak garip ama ustaca düzenlenmiş motosikletin tarihsel olarak incelendiği bir sergi vardı. Sergiye gelen ziyaretçilerin çoğunu, oldukça isteksiz olan kız arkadaşlarını büyüleyici sergiye yakından bakmaları için sürükleyen genç İspanyol delikanlılar oluşturmuş gibiydi.

Ne zaman bulunduğum yerden bir ya da iki metre uzağa adım atsam farklı kavisler keşfettim; ağırlık taşıyan hafif kavisli sütunlar, kavisli iç köprüler, cezp edici balkonlar, hepsi mekânda dolaşan müze ziyaretçileriyle canlanmıştı. Gehry, yerleşik modern tabloların sergisine uygun, iki takım halinde, üç basit dikdörtgen galeri tasarlamıştı. Ama geçici sergiler için tasarlanmış on bir galeri cüretli bir şekilde birbirinden farklıydı. Dediğim gibi, Bilbao'da belki de hepsi hoş birçok sürpriz vardı.

Binanın dışı da sürprizler içeriyordu. Müze birçok penceresinden görülecek şekilde arkadan Nervion Nehri'ne, ön taraftan da şehre, yerel müzeye ve üniversiteye bakıyordu. Bilbao Guggenheim bazı sokaklardan, arkasında sade bir fon olarak tepelerle oldukça sıradışı ama yine de ahenkli bir yığın olarak yükseliyor. Yoğun, karışık çeşitlilikte şekiller izleyicinin hayalgücünü uyandırıyor: Müze bir perspektiften bakıldığında, sanki muazzam büyüklükteki bir uçak büyük bir binaya çarpmış ve bina yerinde kalmış gibi görünüyor; başka bir perspektiften ise bir grup bol kıvrımlı yapı bir devin eliyle oldukça dikkatsizce itilip kakılmış gibi görünüyor. Bütün olarak özellikle ilk bakışta, sanatseverleri yürüyüp tekrar tekrar bakmaya davet eden bulmacaya benzeyen bir şey gibi görünüyor. Bu garip heykelin anlamı ne olabilir?

Burada "heykel" kelimesi kasıtlı kullanıldı. Gehry en yeni çalışmalarını tasvir etmek için kışkırtıcı "dışavurumcu mimari" ifadesini kullanmıştı ve bir sanatçı olarak tasarımları bu açıklamasını fazlasıyla destekliyordu. "Mimarlık ve heykel arasındaki çizgiyi geçmek benim için zor oldu," diye kabul etmişti. Çizgiyi geçmek, sınırları yıkmak Gehry'nin modernist zihnine başka bir tanıklıktır. İlginçtir ki, o ilgili iki alanı hiç tanımlamamıştı ama mimari eserlerinde onları açıkça bir araya getirdi.

Bu, üstlendiği işlerde onun mimari zanaatkârlık konsantrasyonunu kaybettiği anlamına gelmez. Gehry meslekte müşterilerle kurduğu samimi ilişkisiyle biliniyordu; her müşterinin niyetiyle ilgi araştırma yapıyor ve mimar ile müşteri arasında fikir alışverişini teşvik ediyordu. 1997 yılında aldığı işi tamamladıktan sonra, "Bilbao'ya geri gitmek isterim, onlar artık ailemin bir parçası," demişti. Bunun anlamı, Mies van der Rohe'nin 1920'lerin sonunda Tugendhat'lara karşı kendileri için bir ev tasarladığında küçümseyici, hatta hor gören tutumunu hatırladığımızda hayli belirginleşir. Gehry'nin bu karşıt tutumu, modernist bir ustanın müşterileriyle arasına bu kadar çok mesafe koymasının hiçbir nedeni olmadığını kanıtlar.

Sanatçılara ortaklık ve işbirliği için, sanata da fikir ve teşvikler için başvurması tam da Gehry'ye özgüdür. Gehry'nin gözde müşterilerinden biri, reklam müdürü Jay Chiat için tasarlanmış bir tatil evini tartışırken "ilham kaynağımız Duchamp'ın resmiydi" demişti. New York Armory gösterisindeki ünlü *Merdivenlerden İnen Çıplak, no: 2* kastediliyordu. Binlerce kişiyi en son Avrupa estetik isyancılarıyla tanıştıran, geniş yankı uyandıran 1913 tarihli o sergiye bu geri bakış, ilk Amerika'nın modernist sanatla ilk deneyiminin ne denli uzun soluklu olduğunu gösteriyor. Gehry pop heykeltıraşlarla, Claes Oldenburg ve eşi, Coosje van Bruggen ile arkadaş olmuş ve aldığı bazı işlere onları da dahil etmişti. Kısaca, kendini mimariden vazgeçmeden bir heykeltıraş olarak hazırladı. Bilbao'daki zamanımı inanılmaz kılan şey, egemen profesyonel sadakatinden vazgeçmemiş bir sanatçının kudreti dahilinde olma duygusuydu ve beni bu araştırma için hazırladı.

2

Bilbao, modernizm için ve önümüzdeki yıllarda mümkün olabilecek canlanması için bir şey yapabilir mi? Güvenli bir şekilde çok emin tahminlerde bulunamıyorum. Ben bir tarihçiyim, peygamber değilim ve geleceği geleceğe bırakmalıyım. Gene de önceki sayfalarda, modernist hareketin gelişimi ve aksaması, kendine güveni ve kendini aşağılamasıyla, bir tarihsel dönemi bütün halinde ortaya

çıkarmaya yetecek kadar bir dizi kanıt sunuldu. Bu dönem kabaca 1840'ların başlarından 1960'ların başlarına kadar, Baudelaire ve Flaubert'den Beckett'e ve Pop Art'ın ötesinde diğer tehlikeli nimetlere uzanmaktadır. Bu yıllar boyunca, modernizm iki dünya savaşı ve totaliter rejimlerin kanlı düşmanlığı karşısında hayatta kaldı; tekrar tekrar heykel veya roman olsun yeni, gelenek-dışı ustalar şok edilebilecekleri şok etti ve ana merkezlerini Paris'ten New York'a taşıdı. Daha fazla kesinliği göze almak, her dönemin beraberinde getirdiği sınırların belirsizliğini görmezden gelmektir.[82] Biz tabii ki henüz yazılmamış yenilikçi şiir ya da henüz inşa edilmemiş yenilikçi müzelerden keyif duyamayız, ama bu sırada García Márquez'in uzun süren üretkenliğini ve Frank Gehry'nin bilgisayara ustalıkla hükmetmesini kutlayabiliriz. En azından daha fazlası için umutlanmamızın bazı sebepleri olur.

Bu ihtiyatlı bakış açısından, modernistlerin sanatta muhafazakâr kurumlara karşı mücadele için gösterdiği tüm yaratıcı şevkine, tüm o enerjik pervasızlığına (yazılı, boyalı, tasarlanmış, bestelenmiş tüm yorucu işler)' rağmen, bu savaşımlarının tam olarak yeniden revaç bulmasının çok olası olmadığını söylemeye cüret edeceğim. Bunun yerine, modernizmin, arkamızda bıraktığımız herhangi bir diğer kültürel dönem kadar ilginç, tarihsel geçmişimizin sağlam bir bölümü haline geldiğini kabul etmeyi ummalıyız. Bu çağ, boyutlarını fark ettiğimiz, başarılarına değer verdiğimiz bir çağ haline gelmiştir; bu çağın bazı ürünleri artık okullarda ve üniversitelerde mirasımız olarak okutulmaktadır: Virginia Woolf'un *Deniz Fener*'i, James Joyce'un *Ulysses*'i, Edvard Munch'ın *Çığlık*'ı, Paul Cézanne'ın *Mont Sainte-Victoire* çalışması, Walter Gropius'un Dessau'daki Bauhaus binası, Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'i, T. S. Eliot'ın *Çorak*

82 Böylece sanat tarihçisi T. J. Clark, bana göre yersiz bir hassasiyetle, kitabı *Farewell to an Idea*'nın "Duvar'ın yıkılışının ardından yazıldığını," söyledi; "yani, dünyanın çoğu yerinde kitleler ve seçkinler adına, sosyalizm olarak adlandırılan projenin –modernizm olarak adlandırılan projenin de hemen hemen aynı zamanlarda– sona erdiğine yönelik genel bir mutabakat olduğu zamandı."

Ülke'si, Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i ve diğer klasikler, ilk izleyici ve okurlarına verdiği kadar heyecan vermese de keyif vermeye devam ediyor.

Bu öngörünün belirsizliğinin ana nedeni, Fransız Devrimi'nden sonra başlayan, Batı medeniyetini saran kültürün demokratikleşmesidir. Modernizmin demokratik bir ideoloji olmadığını gördük. Ama bu, modernizmi ille de demokratik siyasetle uyumsuz yapmaz. Serbestçe konuşma özgürlüğü, basın özgürlüğü, seçme ve seçilme hakkının yaygınlaşması, hoşgörü kültürü tüm bunlar otomatik olarak avangard edebiyat ve sanatta elit temelin üstünlüğünü ne sarsar ne de zarar verir. Zor bestecilerin konserlerinin tanıtımını yapacak, zor ressamların sergilerini açacak, zor şair ve romancıların kitaplarını basacak, zor mimarlara müşteri bulacak, hatta zor filmlere seyirci bulacak yeterli sayıda birey, kararlı grup var.[83]

Demokratikleşmenin en göze çarpan unsuru olan yüksek kültür alıcısı bir sanatsever çevrenin bekası, modernizmin geleceğini çok güvencesiz hale getirmiştir. Daha önce listelenen, kayıt, radyo, renkli resimler, sesli sinema, televizyon, bilgisayar yenilikleri gibi hızla ilerleyen eğlence teknolojisiyle ticari kültür ürünleri her zamankinden daha etkili bir aktivite haline gelmiştir. Muhafazakâr kültürel eleştirmenlerin iddia ettiği gibi, kültür metalaşmış değildir. Kültürün eski Yunanlar ve Romalılar arasında bile her zaman ticari bir boyutu olmuştur. Ama kültürel ticaretin çokyönlülüğü, özellikle orta sınıfların ilgi alanı olan iletişimin kolaylığı ve hızı, gelecekteki avangardın marjinalleşmesi lehine olacak tavizleri teşvik etmiştir. Müzikal komedi çağında yaşıyoruz.

* * *

Başından itibaren modernizmin kendini güçlü bir kültürel olgu olarak kurabilmesi için ekonomik, politik ve kültürel koşullarla destek-

83 Dwight Macdonald burjuva kültürüne o ünlü saldırısında, kendisine önemli bir hükmü hatırlatıyormuş gibi şöyle yazdı: "*Tom Jones*'dan Chaplin filmlerine kadar, bazı çok güzel şeyler popülerdi."

lenmesi gerektiği belliydi. Tarih bu koşulların böyle olumlu yönde gelişmesinin on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren başladığını gösteriyor. Somut olarak bu, modernizmin riskler altında yaşadığı anlamına geliyor. Bunun büyük başarı olmasının nedeni, art arda savaşların, aralıklı dinî uyanışlar ve komünizmle faşizmin bıraktığı enkaz dışında bu koşulların belki de bir ya da daha fazla yüzyıl geçerli olmasıydı. Duchampcı her şey sanat olabilir iddiası Pop Art'la gerçeğe dönüştü, ancak bu modernizm için çok belirgin zorluklardan daha yıkıcı olmuştur.

Belki bir gün gerçekten modernizm canlanabilir. García Márquez'in romanları ve Frank Gehry'nin mimarisi göz önüne alındığında, henüz bilinmeyen, hatta belki de henüz doğmamış sanatçıların ölümden sonra yeni bir hayatı sağlayabileceğini hayal edebiliriz. Modernizm tarihinde bazı parlak anlar vardır ve bu, gelecekte benzer anlarla ilgili spekülasyon yapmamıza neden olur: 1857 yılında Flaubert'in *Madame Bovary*'si ve Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nin neredeyse eşzamanlı yayımlanması; 1907 yılında Cézanne'ın Salon d'Automne'da neredeyse bir gecede ünlü olduğu sansasyonel anma sergisi; Şubat 1916 tarihinde Zürih, Cabaret Voltaire'de yaşanan Dada patlaması. Ama bu tür olayların tekrarı hakkında fantezilerin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini öngörme yetim yok. En azından modernizmin karışıklık, şaşkınlık ve zevk veren, çoğu zaman zarif ve her zaman yeni ürünlerini kültürel pazara yayması için yüz yirmi yılı oldu diyebiliriz. Bu epey uzun bir dönemdi.

BİBLİYOGRAFYA DENEMESİ

Bu bibliyografya oldukça seçicidir. Daha çok benim için çok yararlı olan metinler üzerine odaklandım ve genellikle kısa yorumlar yaptım; beş yıl boyunca okuduğum veya danıştıklarımın kapsamlı, ayrıntılı hali rasyonel sınırların ötesine geçerdi. Bazı, diyelim ki İzlenimcilik gibi konuları ayrıntılı bir şekilde ele aldım ama çoğunda oldukça tutumlu davrandım.

MODERNİZM İKLİMİ

Modernizmi, anlamını ve tarihini ele alan akademisyenlerin sayısı onlarca yıl ihmalden sonra büyüyor. Yeterince cesur (veya aldatılmış) olan birkaçı konularına dahil ettikleri tüm alanları kapsayan bir çalışma ürettiler. En kapsayıcı, dolayısıyla benim için en elverişli metinlerin derlemeleri esas olarak; *Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*, ed. Richard Ellmann ve Charles Feidelson, Jr (1965); *Modernism: Anthology of Sources and Documents*, ed. Vassiliki Kolocotroni, Jane Goldman ve Olga Taxidou (1998). Her ikisi de imgesel, ikincisi son uygulayıcılara (Brecht, Adorno) daha fazla ağırlık veriyor. *The Cambridge Companion to Modernism*, ed. Michael Levenson (1999), edebiyat, sanat, tiyatro, hatta filmler hakkında sofistike yazılar içeriyor. Buna karşılık, *Aspekte der Modernität*, ed Hans Steffen (1965), ağır ve Germanik "derinlik" içeriyor. Samuel Lublinski, *Die Bilanz der Moderne* (1904) ve *Der Ausgang der Moder-*

ne: Ein Buch der Opposition (1909), modernizmi tanımlamaya yönelik (Nietzsche sonrası) ilk çabalardır.* Filozof Robert B. Pippin *Modernism as a Philosophical Problem* (1991; 1999)'da Germanik entelektüel geleneğini (Nietzsche, Heidegger) modernizmin izini sürmek için dikkatli bir şekilde yeniden inceledi.

Bazı genel olarak yazılmış tarihler bana faydalı oldu, özellikle J. W. Burrow'un *The Crisis of Reason: European Thought: 1848–1914* (2000) adlı çalışması Avrupa entelektüel dönüşümünü boydan boya zekice kat ediyor. Elie Halévy, *The Era of Tyrannies* (1938; çev. R. K. Webb, 1965), ödüllendirilecek büyük bir tarihçi tarafından "1914-1918 Dünya Krizi" ve sosyalizm üzerine parçaların bir özetidir. Hajo Holborn'un *The Political Collapse of Europe* (1951) adlı çalışması da çökmekte olan Avrupa düzeninin yansıtıcı bir yorumlaması; H. Stuart Hughes, *Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought 1890–1930* (1958), önemli ama ihmal edilmiş bir çalışmadır. Diğer bilgilendirici metinler: Hartmut Kaelble, *Historical Research on Social Mobility* (1977; çev. Ingrid Noakes, 1981); Charles Kindleberger, *Economic Growthin France and Britain, 1851–1950* (1964); W. O. Henderson, *The Industrial Revolution in Europe: Germany, France, Russia, 1815–1914* (1961); George Lichtheim, *Europe in the Twentieth Century* (1972), güzel yazılmış bir araştırma ve David S. Landes, *The Wealth and Poverty of Nations: Why Some Are So Rich and Some So Poor* (1998), altbaşlığın muammasına cevap olarak etkileyici bir tarihsel çaba.

"Burjuva saltanatına" saldırılar için: Albert O. Hirschman, *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism Before Its*

---

* Robert Wohl hem zengin hem dikkatlice yazılmış önemli bir değerlendirme makalesinde, "Heart of Darkness: Modernism and Its Historians," *Journal of Modern History*, 74 (Eylül 2002), 573–621, cömertçe, birçok yeni başlık inceliyor, önemlisi Christopher Butler, *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe, 1900–1916* (1994); William R. Everdell, *The First Moderns; Profiles in the Origins of Twentieth-Century Thought* (1997); Peter Nicolls, *Modernisms* (1995); and Bernard Smith, *Modernism's History: A Study in Twentieth-Century Thought and Ideas* (1998). Her biri bir diğerinden ve benimkinden farklı kendi tanımlarını sunmaktadır.

Triumph (1977) ve Emma Rothschild, *Economic Sentiments: Adam Smith, Condorcet, and the Enlightenment* (2001), zekice ve bilgili bir şekilde sahneyi hazırlıyor; her ikisi de akıl ve tutku arasındaki tarihî çelişkiyi ve modern kapitalizmin büyümesinin çerçevesini çizmek için özyıkım eğilimini inceliyor.

Avangardlar genellikle burjuva toplumuna karşı dinmeyen düşmanlıklarını çoğunlukla da basitleştirerek vurgulayan modern sanatçıların özgün araştırmalarından keyif aldılar. Bkz. George Boas, *Vox Populi: Essays in the History of an Idea* (1969); "halk" etkisinin yüzyıllar içinde izini sürüyor. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (1974; çev. Michael Shaw, 1980), yaygın olarak alıntı yapılan bu *Marksist* eser, Theodor Adorno gibi, modernizmi avangarddan ayırır. Ben ise ayırmıyorum. Bkz. *"Theorie der Avantgarde." Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, ed. W. Martin Lüdke (1976). John Carey, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880–1939* (1992), kültürel demokrasiye karşı züppe önyargıları sert bir şekilde teşhir etmekte etkileyici. Wyndham Lewis'in ırkçı ve pro-faşist görüşleriyle ilgili unutulmaz bölüme rağmen, Carey, örneğin Virginia Woolf'u, onun sol-kanat siyasetini gözardı ederek seçilen paragraflar temelinde çaresiz bir elitist olarak aşağılayarak Lewis'in ağır suçlamalarını göklere çıkarıyor. Theda Shapiro, *Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society, 1900–1925* (1976) sanatın sosyal tarihinde öncü bir yazı.

Erkeklik meselesi liderlik meselesinin ve böylelikle avangardın anlaşılması için kesinlikle zorunlu olmasına rağmen, büyük ölçüde, tarihçiler tarafından (bu yazar dahil) görmezden gelindi. Bkz. karşılaştırmalı antropolojik bir çalışma David D. Gilmore, *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity* (1990). Gerald N. Izenberg, *Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky Through World War I* (2000) ise modernizmin dönemi için geçerlidir. Harvey Mansfield, *Jr., Manliness* (2006) bu polemikte tanıdık anti-feminist sloganlar savunur ve çoğunlukla geleneksel görüşleri hatırlatması açısından yararlıdır. Robert A. Nye, *Masculinity and*

Male Codes of Honor in Modern France (1993), olağanüstü deneysel bir girişim. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (1962; çev. Gerald Fitzgerald, 1968), mükemmel ve çok fazla alıntılandı. José Ortega Gasset, *The Revolt of the Masses* (1931; çev. 1932) kültürel bir aristokrasi fikrini destekleyen klasik bir anlatım. Ve Charles Russell'ın *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud Through Postmodernism* (1985) adlı çalışması güvenilir tanımların arayışı içinde hassas tarihsel bir araştırmadır.

Modernizmin tanımı için hayati önemi olan öznellik, nispeten üzerinde daha az çalışılan bir konu olmuştur. *Introspection in Biography: The Biographer's Quest for Self-Awareness*, ed. Samuel H. Baron ve Carl Pletsch (1985), sunumları ciddi ölçüde psikanalitik düşünmeye borçlu (eleştirmeden değil) bir konferansın kaydıdır. Daha önceki zamanlardan kilit bir metin Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy* (1908; çev. Michael Bullock, 1910), yaratıcı eserde sübjektifin payı üzerine etkili bir monografi. Edebi ve sanatsal zevkleriyle iyi bir burjuva, insan doğası üzerine radikal bir modernist olan Sigmund Freud, benim modernizm portremin arkaplanında önemli olsa da belirgin değildir. Ben Almanca metne ek olarak, *The Standard Edition of Complete Psychological Works*, ed. James Strachey ve diğerleri, 24 cilt (1953–73) kullandım. Benim yazdığım biyografi *Freud: A Life for Our Time* (1988), hayatı ve çalışmaları hakkında benim tutumumu özetliyor; detaylı bibliyografik bir deneme de vardır. Öznelliğin belirleyici olduğu, çok az görünen bir filozof olan Friedrich Nietzsche için, *Werke*, ed. Karl Schlechta, 3 cilt. 5 (6. revize edilmiş ed. 1969), en kullanışlısıydı.

BİRİNCİ BÖLÜM: KURUCULAR

1 PROFESYONEL DIŞLANMIŞLAR

Bu çalışmaya başladığım modernist yaşam kahramanı Charles Baudelaire'dir; gerçi onun yerine Romantik bir şair ya da besteci ile başlasam pek irrasyonel olmazdı. Eserleri *Oeuvres complètes*, ed. Y.

G. Le Dantec, rev. Claude Pichois (1961), şiir ve nesirlerinden oluşan (ancak tümü Edgar Allan Poe çevirisi) iyi açıklamalı tek bir cilt. Mektupları *Correspondance Générale*, ed. Jacques Crépet ve Claude Pichois, 6 ciltte (1947–53) toplanmış. Yığılı hantal edebiyat arasında tek bir katkı, Erich Auerbach'ın "The Aesthetic Dignity of the *Fleurs du mal*" adlı çalışması ikna edici bir okuma sunuyor, *Baudelaire*, ed. Henri Peyre (1963), 149-69 içinde kolayca erişilebilir. Margaret Gilman, *Baudelaire the Critic* (1943), edebi çalışmalarının önemli bir yönünü inceliyor. Lois Boe Hyslop, *Baudelaire: Man of His Time* (1980), Baudelaire'in toplumla yakından bağını kuruyor. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire* (1947; çev. Martin Turnell, 1949), düşündürüyor; Sartre nadiren sıkıcıdır ama bu eksantrik. Diğer üç itinalı Fransız başlık: Henri Peyre, *Connaissance de Baudelaire* (1951); Claude Pichois, *Baudelaire. Etudes et Témoignages* (1967) ve Paul Valéry, *Situation de Baudelaire* (1926), yakın takibe alıyor. İngilizce biyografileri arasında Enid Starkie, *Baudelaire* (1957; ed. 1971) yerini koruyor. Fransızca, Claude Pichois ve Jean Ziegler, *Baudelaire Biographie* (1987) hâlâ eşsiz. Pichois'nın İngilizce kısaltılmış versiyonu (çev. Graham Robb, 1988) büyüleyiciliğini koruyor ama önemli ayrıntıları kaçırıyor. Ve Roger L. Williams, *The Horror of Life* (1980) frengiden ölen beş Fransız yazar arasına Baudelaire'i de koyuyor (Jules de Goncourt, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Alphone Daudet ve diğerleri). Baudelaire'in İngilizce çevirileri arasında, *The Flowers of Evil*, ed. ve çev. George Dillon ve Edna St. Vincent Millay (1936; ed. 1962) muhtemelen en ilgi çekici olanı.*

Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (1988), Wilde'ın felsefesini bana kalırsa hak ettiğinden daha ciddiye alma eğiliminde olsa da seçkin, bilimsel ve zarif bir yaşam öyküsü. *The Artist as Critic: Critical Writ-*

---

* Baudelaire okuyucuları için Fransızcanın dışında yardım mevcut. *The Miror of Art; critical studies by Baudelaire* (1955, ed 1956) Jonathan Mayne, çev. ed "The Life and Works of Eugène Delacroix" dahil olmak üzere, şairin sanat üzerine birkaç yazısı ve üç kültür toplantısını içeriyor. *The Painter of Modern Life and Other Essays* (1965), "Constantin Guys, The Painter of Modern Life" yanı sıra, "On the Essence of Laughter" tartışmasına önemli katkı sunar.

ings of Oscar Wilde, ed. Ellmann (1969), Wilde'ın verdiği dersleri ve estetik üzerine önemli ve diğer yayınlarını kapsıyor. Ellmann *Oscar Wilde*'ın (1969) da editörlüğünü yapmıştır; eleştirel bir derleme ve Yeats, Gide, Joyce, Bernard Shaw ve Wilde'ın ünlü aşkı Alfred Douglas'ın yorumlarıyla veriliyor. *The Letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart-Davis (1962), orijinal elyazmaları *More Letters of Oscar Wilde* (1985) ile desteklenmiş, ikisi beraber bilgilendirici ve göz kamaştırıcı yazılarıyla bir hazine: Yazıları arasında, *The Picture of Dorian Gray* (1891) sık sık düzenlendi; belki de en iyi Isobel Murray (1974) tarafından düzenlendi. William Butler Yeats'e ait *The Autobiography* (1965), Wilde'ı oldukça iyi biliyor, keskin gözlemleri var. Lord Alfred Douglas'ın kendi kendine hizmet eden, hiçbiri güvenilir olmayan otobiyografik metinler arasında; *Oscar Wilde and Myself* (1914) tarzını belirliyor. H. Montgomery Hyde, *The Trials of Oscar Wilde* (ed. 1962) ve onun devamı *Oscar Wilde: The Aftermath* (1963), Wilde'ın yasal karmaşıklıklarının, 1895'te mahkûmiyet ve hapis hayatının güvenilir açıklamalarıdır. Melissa Knox, *Oscar Wilde: A Long and Lovely Suicide* (1994), ciddi bir okumayı hak eden cesur ve bilgilendirici bir psikanalitik biyografi denemesidir. Regenia Gagnier, *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public* (1986), bir erkek ve yazar olarak Wilde'ın büyüleyici, tutarsız kabulünü araştırıyor. *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, ed. Karl Beckson (1970), gerekli metinleri sağlıyor.

Diğer başlıklar Wilde'ın bazı "öğretmenleri"ni mütalaa ediyor. Özellikle bkz. Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties* (1913). Sanat için sanat görüşünün güçlü İngiliz partizanı Wilde'ın estetik rehberinin asli yolu Walter Pater için, her şeyden önce bkz. ünlü *Studies in the History of the Renaissance* (1873). A. C. Swinburne'ün birçok eseri; *Notes on Poems and Ballads* (1866) ana metindir, *Atalanta in Calcydon* (1865), ed. Morse Peckham (1970) ile basılmış. Bu arada, kahramana tapma örneği olarak, muhteşem insan (Goethe) Eduard Hanslick'in otobiyografisi, *Aus meinem Leben*, 2 cilt. (1894; 4. basım, 1911) özellikle öğreticidir, çünkü Hanslick böyle aşırı övgülere tenezzül etmez. Charles Locke Eastlake, *Contributions to the*

Literature of the Fine Arts, 2nd ser. (1870), en azından İngiltere'de sanat koleksiyonerlerinin sınıf bağlılıklarındaki değişiklikler için zamana ait kanıt sunuyor.

Wilde'ın gösterişli bir şekilde sadık olduğu edebiyat için edebiyat, sanat için sanatın temel fikri üzerine büyük bir çalışma yapılmamış. Albert Guérard, *Art for Art's Sake* (1936) öğreticidir. Ve bkz. George Boas, "Il faut être de son temps", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *I* (1941), 52–65, benim metnimde yer verdiğim şekilde çağdaşlığı analiz ediyor. On dokuzuncu yüzyıl yazarları arasında en göze çarpan destekçi, romancı, şair, eleştirmen ve yorumcu Théophile Gautier edebiyat tarihçileri tarafından daha fazla farkına varılmayı hak ediyor. Birkaç ciddi çalışma, Joanna Richardson, *Théophile Gautier: His Life and Times* (1958) en ilgincidir. Gautier davasını, *Mademoiselle de Maupin*'de (çev. Joanna Richardson, 1981 1835) yirmi üç yaşındayken yayımlanan ünlü uzun önsözünde belirtiyor. Gautier romanından daha ünlü olan önsözünü, çarpıcı bir özgüvenle yazılmış bir cümleyle, "sahip olduğumuz en saçma şeylerden biri, yaşadığımız mutluluk kuşkusuz erdemin rehabilitasyonudur" ile başlatır. Daha da ötesine bakınca, sanatın tam özerkliğe hakkı ve ihtiyacı olduğu ve ancak hiçbir yararlılık esintisi yoksa işlev görebilir iddiası yaygın olarak özellikle modernistler arasında çantada keklik gibi göründü.

2 UZLAŞMAZLAR VE EMPREZARYOLAR

Bu yerin şerefi herkesten daha fazla, Amerikalıların modern sanat beğenisini şekillendiren adama ait: bkz. Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (2003) MoMA'nın ilk direktörü ve daha sonra başküratörü, ayrıcalıklı bir alıcı ve organizatör ve seçkin bir sanat yazarı olarak Barr, tarzı belirledi ve sadece mütevellinin sakıncalı bulabileceği bir yol izledi. O, modernizmin bir kahramanı oldu.

Barr'ın ilk sergisi, Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin'in de dahil olduğu ilk tanınabilir avangard olarak Empresyonistlerin ortak

görünümünü genişletmişti. Ve on dokuzuncu yüzyıl peyzaj sanatçıları avangardın en kabiliyetli selefleriydi. Bkz. zengin bir çalışma olan, Jean Bouret, *The Barbizon School and 19th-Century French Landscape Painting* (1972; çev. 1973). Ayrıca bkz. aydınlatıcı katalog, *Jean-François Millet*, Robert L. Herbert, ed., Roselie Bacou ve Michel Laclotte ile birlikte (1975); ve *Théodore Rousseau*, ed. Hélène Toussaint (1967), ve Peter Galassi, *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical-Landscape Tradition* (1991), her ikisi de çekici ve güvenilirdir. Joseph C. Sloane, *French Painting Between the Past and the Present: Artists, Critics, and Traditions from 1848 to 1870* (1951), bir geçiş dönemi resim sanatının karmaşık geçmişini sıralar. *Charles Gleyre, ou les illusions perdues*(1974), bir katalogdur ve geleneksel olsa da etkileyici bir ressamın ölümünden bir asır sonra yayımlanmıştır. "Düşman" ile, Salon'un akademik sanatıyla ilgili ilginç açıklamalar için bkz. Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire: The Universal Expositions of 1855 and 1867* (1987) ve *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic* (1993) kültür tarihinin dirayetli yazıları.

John Rewald, *The History of Impressionism* (1946; 4. basım 1973) bu konudaki çalışmaların "köşe taşı" olmakla ün kazanmıştır. *New Painting: Impressionism*, 1874–1886, ed. Charles S. Moffatt, Ruth Berson vd. (1996) usturuplu bir şekilde sekiz orijinal Empresyonist sergiyi çoğaltıyor. Bkz. Robert L. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society* (1988) Empresyonistlerin modernist kentsel taahhüdünü güzel bir şekilde tartışan bir araştırma. *Les Archives de l'Impressionisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et Autres: Mémoires de Paul Durand-Ruel, Documents*, 2 cilt., ed. Lionello Venturi (1939), ilgili malzemelerin paha biçilmez bir koleksiyonu. Anne Distel, *Impressionism: The First Collectors* (1989; çev. Barbara Perroud-Benson, 1990), bu modernist tarzın en baştaki meraklılarının dillere destan sonradan görme Amerikalılar veya Rus milyonerler olmadığını etkileyici bir şekilde gösteriyor. Kermit Swiler Champa, *Studies in Early Impressionism* (1973) yakın tarihli büyük çaplı araştırmaların tipik bir örneğidir. Theodore Reff'e de

uymaktadır: "Copyists in the Louvre, 1850–1870", *Art Bulletin*, XLVI (Aralık 1964). Meyer Schapiro, *Impressionism: Reflections and Perceptions* (1997) etkili bir usta yorumcunun yaşam boyu ilgisini özetliyor. Anne Dumas ve Robert L. John House vd, *Impressions of France: Monet, Renoir, Pissarro and Their Rivals* (1995), karşılaştırmalı, iyi belgelenmiş bir katalog. Popüler çalışmalarar asında Phoebe Havuz, *Impressionism* (1967), muhtemelen hâlâ en tatmin edici olanıdır.

Empresyonist biyografik çalışmalardan aşağıdaki kısa seçki öne çıkıyor: Beth Archer Brombert, *Edouard Manet: Rebel in a Frock Coat* (1995), örnek alınacak, güçlü ve isteksiz yarı klan üyesinin etkileyici hayatı. TJ Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (1985), tartışmalı ama Manet'nin yorumcularına geniş yer vererek, çağdaş sanatsal kültürün anahatlarını çıkarmaya yardımcı oluyor. (Bu bağlamda, ayrıca bkz. George Heard Hamilton *Manet and His Critics* [1954].) Paul Hayes Tucker hünerle etkileyici bir şekilde anlatıyor: *Claude Monet: Life and Art* (1995) ve *Monet in the 90s: The Series Paintings* (1990). Theodore Reff, *Degas: The Artist's Mind* (1976), bir profesyonel uzmanın ikna edici bir yazısı.

Carol Armstrong, *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas* (1991), bu zor modernistin parlak bir analizi. Ayrıca bkz.Sue Welsh Reed ve Barbara Stern Shapiro, *Edgar Degas: The Painter as Printmaker* (1984). Pissarro'ya gelince, bazı açılardan her Empresyonistin hocasıdır. Joachim Pissarro, *The Impressionist and the City: Pissarro's Serial Paintings* (1993) önemli bir katkı yapar. Pissarro'nun ressam oğluyla büyüleyici iletişimi, *Letters to His Son Lucien*, ed. John Rewald, Lucien Pissarro'nun yardımıyla (1943; çev. 1944), ilginç ipuçları sunuyor.

Maryann Stevens, Alfred Sisley (1992), klanın biraz ihmal edilen üyesinin rehabilite edilmesine yardımcı olur. Charles F. Stuckey, William P. Scott, Suzanne D. Lindsay ile birlikte, *Berthe Morisot, Impressionist* (1987) ve Anne Higonnet, *Berthe Morisot* (1990), ikisi de güvenilirdir. Walter Pach, *Renoir* (1983) ve Barbara Ehrlich

White, *Renoir: His Life, Art, and Letters* (1984) sağlam çalışmalardır. Kirk Varnedoe, *Gustave Caillebotte* (1987), akıllı bir koleksiyoncu ve yetenekli ressamın ümit verici bir araştırmasını sunar; Fransız devletine bıraktığı muhteşem Empresyonistlerin mirası 1890'larda modernistler ve anti-modernistler arasında gürültülü bir tartışmaya yol açtı. Marie Berhaut, *catalogue raisonné, Caillebotte, sa vie et son oeuvre* (1978), geniş ve otoriterdir.

Estetik aracı gibi karmaşık bir konu için, modernist projeye daha yakından bakmaya izin verecek monografi koleksiyonundan yararlandım. Bu yazıyı ancak tesadüfen rast geldiğim Mary Cassatt'ın ilgili açıklamasıyla tamamladım: "Bugünlerin ticari üstünlüğünde sanatçıların, olası bir alıcıya resmin değerini ve bundan daha iyi bir yatırım olamayacağını açıklamak için bir 'aracıya' ihtiyaçları var." Bazı sanat tacirleri zevkleri ve kârları hakkında samimi olmuştur. Aralarında en açıklayıcı olanlar Francis Cremieux, *My Galleries and Painters* (1961; çev. Helen Weaver, 1971), ve Ambroise Vollard, *Recollections of a Picture Dealer* (1937; çev. Violet M. MacDonald, 1946). *Ein Fest der Künste: Paul Cassirer, Der Kunsthändler als Verleger*, ed. Rahel E. Feilchenfeld ve Thomas Raff (n.d.), modernistlerin tutkulu destekçilerine, satıcısına, yayımcısına hakkaniyet gösteren kolektif bir çabadır. Büyük Fransız edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni Charles-Augustin Sainte-Beuve modernizmin erken dönemine tanık oldu; ama sayısız malumatlı yazıları, Flaubert ve Baudelaire gibi göze çarpan istisnalar dışında yeniyi takdir etme yeteneğinin pek gelişmiş olmadığını gösteriyor. Ünlü *Causeries de Lundi* seçmeleri kolayca bulunabilir. Tanımlayıcı ama hâlâ tamamlanmamış Pléiade baskısı, on yedinci yüzyıl Jansenism'ine dair ustaca çalışmasına yer verir, *Port-Royal*, 5 cilt (1840-1859), ed. 3 cilt Maxime Leroy. (1952-1955), ve 2 cilt, *Premiers lundis*, *Portraits littéraires* ile aynı zamanda Leroy tarafından iyi düzenlenmiş diğer eserleri (1966-) içerir. Wolf Lepenies, *Sainte-Beuve, Auf der Schwelle zur Moderne* (1997) modernizmin eşiğinde Fransa'nın en seçkin on dokuzuncu yüzyıl eleştirmenini çok iyi betimliyor. Ayrıca bkz. Nicole Casanova'ya ait son biyografi *Sainte-Beuve* (1995).

Toplayıcılarla ilgili literatür oldukça büyük. Özet için bkz Gay, *Pleasure Wars* (1998), özellikle 4. Bölüm, "Hunters and Gatherers." *Splendid Legacy: The Havemeyer Collection*, ed. Alice Cooney Frelinghuysen vd. (1993), zengin Amerikalı koleksiyoncuların önemli modernist resimlerle Amerikan müzelerini nasıl donattıklarını aydınlattığı için dikkat çekicidir. Bu, Louisine Havemeyer, *Sixteen to Sixty: Memoirs of a Collector* (1930; ed. 1961) ile birlikte okunmalıdır. Rembrandt toplayan kocası Harry Havemeyer, 2. ciltte belirgin görünür. Hubert von Sonnenburg, *Rembrandt/Not Rembrandt in the Metropolitan Museum of Arts; Aspects of Connoisseurship* (1995).

Modernizmi destekleyen iki büyük Rus için patronlar ve koleksiyoncular farksız, bkz. harika sergi kataloğu: *Monet bis Picasso. Die Sammler Morosow, Schtschukin. 120 Meisterwerke aus der Eremitage, St. Petersburg, und dem Puschkin Museum, Moscow*, ed. Georg-W. Költzsch (1994). Dianne Sachko Macleod, *Art and the Victorian Middle Class: Money and the Making of Cultural Identity* (1996), İngiliz burjuva sanat koleksiyoncularıyla ilgili aydınlatıcıdır. David Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World* (1978), biyografinin ötesine, kültürel tarihe giriyor. Robin Hamlyn, *Robert Vernon's Gift: British Art for the Nation*, 1847 (1993), kısa ama özlü. John Rewald, "Chocquet et Cézanne" (1969), yeniden basımı için bkz. Rewald, *Studies in Impressionism*, çev. ve ed. Irene Gordon ve Frances Weitzenhoffer (1986), onun ilgisini çeken sanatsal sorulara yönelik hoş bir çalışma.

Alman koleksiyoncular ve müze müdürleriyle bağları için, Wolfgang Hardtwig, "Drei Berliner Porträts: Wilhelm von Bode, Eduard Arnhold Harry Graf Kessler. "Museumsmann, Mazen und Kunstvermittler-Drei herausragende Beispiele", *Mäzenatentum in Berlin. Bürgersinn und kulturelle Kompetenz unter sich verändernden Bedingungen*, ed. Günter ve Waldtraut Braun (1993). Tüm biçimsiz başlığa rağmen Alman burjuvazisi ve sanat çalışmalarına önemli bir katkıdır. Almanya'nın önde gelen anti-modernisti İmparator II. Wilhelm için, onun müzelere ve müze müdürlerine müdahaleleri üzerine güvenilir, son derece detaylı bir rapora bkz. John C. G. Röhl,

Wilhelm II Der Aufbau der Persönlichen Monarchie (2001), 3 cilt olarak planlanan yaşam öyküsünde 2. cilt, çarpıcı, ayrıntılı bir çalışma.

Kültürel aracılarla ilgili literatür hızla büyüyor. Birkaç başlıkla yetinmek gerekir. Bu bölümde ele alınan, Alman burjuvazisinin hatırı sayılır müze müdürü ve kültür eğitmeni Alfred Lichtwark ile ilgili duyarlı bir çalışma: Carolyn Kay, *Art and the German Bourgeoisie: Alfred Lichtwark and Modern Painting in Hamburg, 1886–1914* (2002). Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (1998) "sınıfsız" toplumdaki sınıf farklılıklarına nüfuz ediyor. Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (1994), 1900'lerdeki sanata ve radikal Alman eleştirmen, tarihçi ve polemikçi Julius Meier-Graefe'nin kamusal etkisine odaklanır. Aracılara gelince, Lionello Venturi, *Les Archives de l'Impressionisme* (bkz. sayfa 536) paha biçilemez. Peter de Mendelssohn, *S. Fischer und sein Verlag* (1970) da en tutarlı Alman avangard yayımcının anlatısı olarak paha biçilmez. Büyük Avusturyalı müzik eleştirmeni Eduard Hanslick için, Peter Wapnewski (ed.), *Eduard Hanslick. Aus dem Tagebuch Rezensenten eines. Gesammelte Musikkritiken* (1989), Viyana müzik eleştirmenleri "çarı"na ait değerlendirmelerin kurnazca seçilmiş bir antolojisi. Bkz. Daniel-Henry Kahnweiler ile Francis Cremieux, *My Galleries and Painters* (bkz. yukarıda s.537), ve Ambroise Vollard, *Recollections of a Picture Dealer* (1936; yeni önsöz Una E. Johnson, çev. Violet M. McDonald, 1978). Alman sanat tüccarı ve yayımcı Paul Cassirer hak ettiği şekliyle kutlanıyor: *Ein Fest der Künste: Paul Cassirer, Der Kunsthändler als Verleger*, ed. Rahel E. Feilchenfeld ve Thomas Raff (bkz s. 537). Modernist ressamlarda uzmanlaşmış Leo Castelli, Sidney Janis, Betty Parsons vd tacirlerin otobiyografik açıklamalarının ilginç bir derlemesi için ayrıca bkz. *The Art Dealers,* ed. Laura de Coppet ve Alan Jones (1984). René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1750–1950, 8 cilt. (1955–91), kapsamlı ve etkileyici bilimsel bir anlatım. Albert Dresdner, *Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (1915; ed.1968), on sekizinci yüzyıl kökenleri üzerinde duruyor, değerlendirmeye değer eski bir çalışmadır.

İKİNCİ BÖLÜM: KLASİKLER

3 RESİM VE HEYKEL

Yirminci yüzyıl sanatının en tutarlı ilham veren yorumu neredeyse kesinlikle Robert Hughes'un son derece kişisel, genellikle ikna edici ve sık sık göz kamaştırıcı *The Shock of the New* (1980; 2. ed. 1991); BBC için bir dizi konferans ustaca tercüme edilip basılmış. İkinci çok önemli özet ortak bir çalışmanın ürünü büyük boy eserdir; Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin HD Buchloh, *art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism* (2004) neredeyse kontrolsüz bir biçimde güncel, kullanışlı bilgi ve kışkırtıcı görüşlerle dolu ve aşırılık tutkunu. En tatmin edici genel metinler arasında, Avrupa'da George Heard Hamilton'ın *Painting and Sculpture in Europe, 1880–1945* (1993) ustaca bir sentezdir; ayrıca bkz. Richard R. Brettell'in özlü ve hayalgücü yüksek çalışması *Modern Art 1851–1929: Capitalism and Representation* (1999); Charles Edward Gauss, *The Aesthetic Theories of French Artists: From Realism to Surrealism* (1959; ed. 1966); Werner Hofmann, *Points in Twentieth-Century Art* 1890–1917, çev. Charles Kessler (1969). Walter Abell, *The Collective Dream in Art: A Psychological Theory of Culture Based on Relations Between the Arts, Psychology, and the Social Sciences* (1957), Freudyen açıklamaları sadece tamamen yetersiz olduklarını eleştirmek için kullanır; ama gene de kitap umut verici bir başlangıçtır. James R. Mellow, *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company* (1974), 1900 sonrası Paris atmosferini ortaya koyar.

Empresyonistler ve yirminci yüzyıl modernistleri arasındaki en önemli ressamları kapsayan çalışmalar içinde John Rewald, *Post-Impressionism from van Gogh to Gauguin* (1963; 3. ed. 1978) başta gelir; Rewald'ın her işi gibi esaslı. Robert L. Herbert, *Peasants and "Primitivism": French Prints from Millet to Gauguin* (1996), bir bakıma üzerinde durulmamış görsel sanatın köşelerine dikkat çekiyor. Debora Silverman'ın açık açık tartıştığı *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art* (2000) çalışması ve Naomi E. Maurer'in *The Pursuit of Spiritual Wisdom: Van Gogh and Gauguin* (1998) çalışması buraya

ait. *The Letters of Vincent van Gogh to His Brother, 1872–1886*, 2 cilt (1927) ve *Further Letters of Vincent van Gogh to His Brother, 1857–1890* (1929), *The Complete Letters* (1978), ed. Robert Harrison, çev. Johanna Van Gogh Bonger ve C. de Dood ile birlikte güçlü, hatta vazgeçilmez birer kaynaktır. Ayrıca bkz. Bogomila Welsh-Ovcharov, *Vincent van Gogh and the Birth of Cloisonism* (1981).

Modernistlerin "düşmanı" dediğim geleneksel sanat, Albert Boime tarafından ustalıklı bir şekilde dikkatle incelendi: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* (1971). Patricia Mainardi'nin iki monografisinden *Art and Politics of the Second Empire* ve *The End of the Salon* (bkz. yukarıda s. 536)bahsedildi; on dokuzuncu yüzyılın ortalarında ve sonrasındaki Fransadaki tabloyu yeterince kapsıyor. Jerrold Seigel, *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1930* (1996) Fransız orta sınıfların marjlarını inceler; bohem modernizm benim çalışmamın merkezinde olmasa da, bu çalışma şeffaf bilgisiyle burjuva zevklerini benim için açıklığa kavuşturdu. Richard Ettinghausen ve Gerald M. Ackerman, *Jean-Léon Gérôme, 1824-1904* (1972-1973), ünlü akademik ressamın bütün muhteşem başarısına rağmen avangard sanatçıları affetmemesini beğenerek kısa ve özlü bir şekilde ele alır. Modernizmin bir kolu için, gürültülü eğlenceler için bkz.Phillip Dennis Cate ve Mary Shaw, *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde*, 1875–1905 (1996). Harrison C. White ve Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (1965), on dokuzuncu yüzyıl Fransız sanatının ekonomi ve sosyolojisine dair değerli bir derleme çalışma. *The Second Empire: Art in France Under Napoleon III* (1978), sanat ve eserler ile dolu zengin, büyüleyici bir katalog.

David Sweetman, *Paul Gauguin: A Life* (1995), etkileyici bir şekilde belgelenmiştir. Bkz.

Robert Goldwater, *Gauguin* (1983) ve Richard Brettell vd, *The Art of Paul Gauguin* (1988) sofistike okumalardır. Wayne Andersen, *Gauguin's Paradise Lost* (1971), biyografiler arasında en cesur ve en ilginci, ressamı psikanalitik bir mercekten gösteriyor. *Corre-*

spondance de Paul Gauguin: Documents, Témoignages (1984), açıkçası öğreticidir. Gauguin'in ölümünden kısa süre öncesine kadar çalıştığı edebi ürünü *Intimate Journals* (1902-1903 çev. Van Wyck Brooks, 1936) muhtemelen en açıklayıcı olandır. Meyer Schapiro, *Van Gogh* (1982), derin bir çalışma. Mark Roskill, *Van Gogh, Gauguin, and the Impressionist Circle* (1970), Van Gogh'un sanat dünyasını yeniden yapılandırır. Ve bkz. iki adet bilgilendirici katalog Ronald Pickvance, *Van Gogh in Arles* (1984) ve *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers* (1986).

Yukarıda alıntılanan *Complete Letters of Vincent van Gogh* hepsi önemli 3 cilt, özellikle kardeşi Theo'ya yazılan, Ronald de Leeuw tarafından ustalıkla seçilmiş, *The Letters of Vincent van Gogh* (1990, çev. Arnold Pomerans). Şimdi alıntılanan Silverman'ın *Van Gogh and Gauguin*, burada da geçerli. Robert Goldwater'ın *Gauguin* gibi, gene Goldwater'ın *Primitivism in Modern Painting* (1938; genişletilmiş ed. 1986) ümit verici bir çalışmadır. Bkz. ayrıca Gauguin'in özel dergisi *Avant et après* (1902-1903, çev. Van Wyck Brooks, 1923).

Paul Cézanne akademik ilgiden çok yararlandı. Hâlâ okumaya değer erken bir takdir örneği İngiltere'den, daha somut söylersek Bloomsbury çevresinden geldi: Roger Fry, *A Study of His Development* (1927). Daha yeni biyografiler arasında, John Rewald, *Paul Cézanne: A Biography* (1948), daha sonraki biyografiler için bir model oldu; Jack Lindsay, *Cézanne: His Life and Art* (1969; ed. 1972) ve Richard Verdi, *Cézanne* (1992), hepsi kendilerine tahsis edilen çalışmayı yerine getirdi. Monografiler arasında, ben Fritz Novotný'nin ressamın perspektifini dikkatle incelediği çalışmasından çok yararlandım: *Cézanne und das Ende der Wissenschaftlichen Perspektive* (1938); ve Robert J. Niess, *Zola, Cézanne and Manet: A Study of "L'Oeuvre"* (1968), birbirine düşkün iki okul arkadaşının –Emile Zola ve Paul Cézanne– ayrılmasının çetrefil, trajikomik tarihini bilimsel dürüstlükle inceler.Ve son olarak, Theodore Reff tarafından Modern Art, New York Müzesi'nde bir sergi için hazırlanmış harika bir katalog: *Cézanne, The Late Work* (1977).

Belçikalı modernistler, özellikle James Ensor, hatırı sayılır bir ciltte ele alınıyor, *Les XX and the Belgian Avant-Garde: Prints, Drawings, and Books ca. 1890*, ed. Stephen H. Goddard (1992), belirlenmiş dar içeriğinin ötesine geçen bir sergi kataloğu; ayrıntılı bir kaynakçası var. İlhamı tükendiği 1900 dolaylarından önce en eğlenceli ve korkutucu ressam Ensor için bkz. John David Farmer, *Ensor* (1976), Ensor'un büyüleyici grafik çalışmalarını, iskeletleri filan küçümsemeyen bir katalog.

Fransız sanatının "Wild Beasts"i için, James D. Herbert, *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics* (1992). Tüm göreceli kısalığına rağmen oldukça öğretici, Joseph-Emile Muller, *Fauvism* (1967; çev. Shirley E. Jones, 1967) Matisse'e özel önem vererek, bir düzine Fauves için yer açılmış. İkincisine gelince, şimdi Hilary Spurling'in güzel, ayrıntılı bir 2 cilt biyografisi var: *The Unknown Matisse: A Life of Henri Matisse: The Early Years, 1869–1908* (1998) ve *Matisse the Master: A Life of Henri Matisse: The Conquest of Color, 1909–1954* (2005). Bu çalışmalar herhangi bir şekilde Alfred H. Barr, Jr'ın takdire şayan sunumunu modası geçmiş yapmıyor. *Matisse: His Art and His Public* (1951; ed. 1966), Jack D. Flam, *Matisse on Art* (1973; ed. 1995), yorumların değerli bir antolojisi.

Norveçli ressam ve grafik sanatçısı Edvard Munch, takıntılı motiflerinden birçoğunu kendi iç yaşamından alan büyük bir sübjektif Realist, bazı etkileyici akademik çalışmalara ilham kaynağı oldu. Bkz. *Munch: Liebe, Angst, Tod*, önsöz Ulrich Weisner, ed. Arne Eggum vd (1980), katkılar içinde bazıları mükemmel: Reinhold Heller, "Edvard Munch, Liebe und die Kunst" ve Gerd Woll, "Angst findet adam bei ihm überall". *Edvard Munch. Probleme-Forschungen-Thesen*, ed. Henning Bock Günter Busch (1973), diğer ilginç evraklar arasında şunu içerir: Wolf Dietrich Rasch, "Edvard Munch und das Berlin der neunziger Jahre literarische." Ayrıca bkz.iki uzun denemesiyle Patricia G. Berman ve Jane Van Nimmen, *Munch and Women: Image and Myth* (1997), Munch'un sanat ve yaşamda sevdiği konulara ışık tutuyor. Reinhold Heller, *Munch:The Scream* (1973), Munch'un en ünlü resmini inceler. Arne Eggum ve başkalarının

önemli katkılarıyla Robert Rosenblum, *Symbols and Images* (1978), etkileyici bir sergi kataloğu da bulunmaktadır. En kompakt kısa inceleme J.P. Hodin, *Edvard Munch* (1972).

Alman Ekspresyonistler ağırlıklı olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasında yurtdışında keşfedildi. Özellikle bkz. Paul Vogt, *Expressionism. German Painting 1905–1920* (1978; çev. Robert Erich Wolf, 1980), ağlarını çok geniş tasarladı. Aynı şekilde Horst Uhr, *Masterpieces of German Expressionism at the Detroit Institute of Arts* (1982), Peter Selz tarihsel önemini tanıyan ilk kişilerdendi: *German Expressionist Painting* (1957). Selz'in *Emil Nolde* (1963) adlı çalışması neredeyse aynı şekilde öncüydü. G. F. Hartlaub, *Graphik des Expressionismus in Deutschland* (1947), Alman ressamlar, ağaçbaskı, gravürler ve diğerlerine odaklanmıştı.

Birey Dışavurumcular için bkz. Wilhelm R. Valentiner, *E. L. Kirchner, German Expressionist* (1958), ve *Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938* (1979) Berlin Nationalgalerie için bir katalog. Ayrıca bkz. Ernst Ludwig Kirchner, *The Dresden and Berlin Years*, ed. Jill Lloyd ve Magdalena M. Mueller (2003), 1918'de biten, onun en yaratıcı çalışmalarını yakalayan bir katalog. Ayrıca bkz. Louis de Marsalle [E. L. Kirchner'in takma ismi], "Über die Schweizer Arbeiten von E. L. Kirchner" (1921), *E. L. Kirchners Davoser Tagebuch*, ed. Lothar Griesebach (1968). Girdilerden bazıları modernizmi en kötü haliyle gösteriyor; 1925 yılında etkili ve artık yaşlı Max Liebermann hakkında. Kirchner: "Kesinlikle güzel olanı çok istedi ama bir Yahudi olarak yapamadı." Kirchner için eski kötüleme, yani Yahudiler, Yahudi olarak sanat, güzellik zirvesine ulaşamaz, hâlâ doğruydu. *Ernst Ludwig Kirchners Selbstbildnisse*, ed. Roland Scotti (1997), otoportreler için gerekli olduğunu kanıtladı; kaynakçası özellikle değerlidir. Peter Selz, *Emil Nolde* (1963), önemli bir Amerikan monografisidir. *Lovis Corinth 1858-1925*, ed. Felix Zdeneck vd (1985), Joachim Heusinger von Waldegg tarafından Corinth'in otoportreleri üzerine yazılmış önemli bir deneme içerir.Horst Keller vd, *Lovis Corinth. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen* (1976), tek kişilik Corinth eserleri sergilerinin çeşitli

kataloglarından biridir. Charlotte Berend-Korint, *Mein Leben mit Lovis Corinth* (1947), Corinth'in rahatça konuşabilen dul karısı ve dolgun modeliyle ilgili samimi anılarının toplamı.

Bence Max Beckmann Almanya'nın en ilginç modernist ressamıydı, sonuna kadar da öyle kalacak. *Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge*, ed. Hans Martin Frhr. von Erffa ve Erhard Göppel (1962)bence son derece yardımcı makaleler içeriyor, onlardan biri Gotthard Jedlicka, "Max Beckmann und seinen Selbstbildnissen". *Max Beckmann*, ed. Sean Rainbird (2003), harika bir uluslararası sergi kataloğu, görselleri güzeldir, kimi yazıları da olağanüstü. *Max Beckmann: Self-Portrait in Words: Collected Writings and Statements, 1903–1950*, ed, çev. ve notlar Reinhold Heller'in yardımı ve David Britt'in asistanlığıyla Barbara Copeland (1997), tarihçiler için çok değerli. Beckmann, *Leben in Berlin. Tagebuch 1908–09*, ed. Hans Kinkel (1966) ilginç gençlere özgü bir günlük. Peter Selz ve diğerleri, *Max Beckmann* (1964), ve Wendy Weitman ve James L. Fisher, *Max Beckmann Prints from the Museum of Modern Art*'ı (1992) da eklemeliyiz. Horst Uhr, *Masterpieces of German Expressionism at the Detroit Institute of Art* (1982); ve Paul Vogt, *Expressionism. German Painting 1905–1920* (1980) Kirchner, Beckmann, Nolde ve diğer Ekspresyonistler hakkında önemli bilgiler veriyor.

Will Grohman, *Wassily Kandinsky: Life and Work*, çev. Norbert Guterman (1958), güzel resimli, çok önemli ve bir *catalogue raisonné* içerir. Hans K. Roethel, Jean K. Benjamin ile birlikte, *Kandinsky* (1977; ed. 1979) elzem iş yapar. Erika Hanfstaengl, *Wassily Kandinsky. Zeichnungen und Aquarelle* (1974), Kandinsky'nin en az bilinen ama daha az önemli olmayan çizimleri ve suluboyalarının son derece öğretici kataloğu. Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study on the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting* (1970) onun mistisizmi üzerine yeni bir ışık tutar. Bu, Kandinsky'nin en iyi bilinen *On the Spiritual in Art* (1912; çev. Michael T. Sadleir, 1913) adlı metniyle birlikte okunmalıdır. Bkz. ayrıca Kandinsky'nin bir Rus devrimci sanatın içinde huzursuzca yer almasının kapsamlı bir özeti Camilla Gray, *The Russian Experiment*

in Art, 1863–1922 (1962). Kandinsky'nin az bilinen yıllarının büyüleyici bir anlatımı için bkz. Clark V. Poling, *Kandinsky: Russian and Bauhaus Years* (1983) mükemmel.

Gray'in kitabı, Sovyet hükümetinin kendisini figüratif resme geri dönmek için zorladığı, devrimci beyaz tuval ve diğer "Süprematist" işleriyle lider bir soyutlamacı olan Kazimir Malevich'e de önemli bir yer ayırmış. Bkz. önemli bir sergi kataloğu, *Kasimir Malevich, 1878–1935*, giriş Camilla Gri (1955), ve Matthew Drutt ve diğerleri, *Kazimir Malevich: Suprematism* (2003). Kendi "tezi" *Non-Objektif World* (1927; çev. Howard Dearstyne, 1957), doğal olarak gerçek ilgi alanı. Sanat tanımı sanat için sanatı andırıyor: "Hiçbir pratik değer, hiçbir fikir, hiçbir 'vaat edilmiş toprak' aramayan saf duygu ifadesi" (s. 78). Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky, Life—Letters—Texts* (1967), büyük, uluslararası, saygın bir tasarımcı olarak kocasının hayatını kutlayan güzel resimli bir cilt; ancak Sovyetler Birliği'nde yanlış bir şey (sadece bazı hafif ipuçları vererek) olmadığı yolunda savsaklamasıyla çok otorite kaybediyor.

Bkz. Piet Mondrian'ın kendisini ifade ettiği ve tekrarladığı; *The New Art—The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. veçev. Harry Holtzman ve Martin S. James (1986). Başka bir seçim için bkz.*Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays*, ed. Robert Motherwell (1951). Michel Seuphor, *Piet Mondrian* (n.d.) hantal, ayrıntılı, cömertçe yazılmış bir biyografi. *Piet Mondrian: 1872–1944: Centennial Exhibition* (1971), Guggenheim Müzesi tarafından yayımlanan bir katalog, kısa makaleler dizisi var. Kısa bir hayat hikâyesi için Frank Elgar, *Mondrian* (çev. Thomas Walton, 1968).

Picasso'nun en çok tartışılan modernist olması pek şaşırtıcı değil. John Richardson, *Life of Picasso*, 2 cilt. (1991, 1996) 1917'ye kadar hikâye devam ediyor; dikkatli ve olağanüstü iyi bilgilendirilmiş; iyi, güvenilir bir biyografi olma yolunda ilerliyor. Juan-Eduardo Cirlot, *Picasso: Birth of a Genius* (1972), 1917'ye kadar zengin bir *catalogue raisonné* var. Jean Clair ve diğerleri, *Picasso érotique* (2001), Picasso'nun çarpıcı, samimi, yaratıcı cinsel sanat ile sanatsal oyunlarının bir kataloğu. Wayne Andersen, *Picasso Brothel: "Les Demoiselles d'A-*

vignon" (2002), garip, gizemli bir şaheser; Anthony Blunt, *Picasso's "Guernica"* (1969), bir başka yakın okumadır. *The Posters of Picasso*, ed. Joseph K. Foster (1964), onun çokyönlülüğünü gösteriyor. Mary Mathews Gedo, *Picasso: Art as Autobiography* (1980), pişmanlık duymadan Freudyen bir yöne doğruluyor, *Picasso for Vollard*, giriş Hans Bollig, çev. Norbert Guterman (1956) ise Picasso'nun muhteşem 100 grafiğinin tamamını topluyor. David Douglas Duncan, *The Private World of Pablo Picasso* (1959) bir fotoğrafçının samimi kaydı; ayrıca Françoise Gilot ve Carlton Lake, *Life with Picasso* (1964), Picasso'nun en konuşkan ve düşünceli sevgilisinin anlatımı. Mondrian'ın denemelerinden biri, "Toward the True Vision of Reality," *Plastic Art and Pure Plastic Art*, ed. Motherwell içinde, Picasso'nun resimlerini tam bir soyutlama olarak yapamama "başarısızlığı" için onun hayal kırıklığını kaydediyor. John Berger, *Success and Failure of Picasso* (1965), soldan bir eleştiridir.

Picasso'nun (ve Braque'ın) Kübizm'e doğru yönelişi birçok kez akıllıca analiz edilmiştir. Bkz John Golding, *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914* (1959, 2. baskı, 1968); Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art* (1962; rev. ed. 1966); ve Douglas Cooper, *The Cubist Epoch* (1970). Üç cilt de sonuçlarıyla yakından ilişkilidir. Picasso'nun çok az rakipleri arasında kendini reklam veren bir örnek için, Salvador Dali, *The Secret Life of Salvador Dali* (1942). Buna karşılık, bir başkası, çok daha çekici avangard İspanyol, Joan Miró, *Fundació Joan Miró, Guidebook* (1999), ed. Rosa Maria Malet tarafından nefis resimli bir tanıtımla sunulmaktadır.

Marcel Duchamp, yüce anti-sanatçı, elbette yorumdan yoksun değil. Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography* (1996), şimdi standart bir hayat hikâyesi. Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (1967; çev. Ron Padgett, 1971), Duchamp'ın ölümünden kısa bir süre önce düzenlenen konuşmaların önemli bir seti. *Marcel Duchamp* (1973), ed. Anne d'Harmoncourt ve Kynaston McShine, tatmin edici bir yazı koleksiyonu. Octavio Paz, *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare* (1969; çev. Rachel Phillips ve Donald Gardner, 1990) harika bir çalışma. Jerrold Seigel, *The Private World*

of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture (1995), başlığından daha iyi, okunabilir ve dikkatli düşüncelerden oluşan bir set. John Golding, *Marcel Duchamp. The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (1972), Duchamp'ın meraklı başyapıtını (eğer öyleyse) detaylı analiz ediyor. Jeffrey Weiss, *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism* (1994) Duchamp'ı (ve Picasso'yu) ve onların bağlantılarını popüler sanatın alışılmadık perspektifinden ele alır. *The Spirit of Montmartre: Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, ed. Phillip Dennis Cate ve Mary Shaw (1996), alıntılandı (bkz. s. 540), Weiss'in *Popular Culture*'ının keyifli bir ekidir.

Modernist heykel çok iyi incelenmiştir. Sir Herbert Read, *Modern Sculpture: A Concise History* (1964), adaletli bir giriş. Andrew Causey'in mükemmel araştırmasıyla takviye edilebilir: *Sculpture Since 1945* (1998), güzel bir kaynakçası var. Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (1977), son çalışmaların kakofonisi içinde uyarıcı, son derece orijinal bir kılavuzdur. Carola Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space* (1937; revize edilmiş ve genişletilmiş baskı 1956) ile birlikte değerlendirilmeli.

Bireysel heykeltıraşlar için bkz. yukarıda Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi* (1959), en iyi bilinen, en zarif, modernist heykeltıraşı ele alır; ayrıca bkz. Sidney Geist, *Brancusi* (1968). Krauss'un *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*'i (1971) Amerika'nın en ünlü modernistinin konuya hâkim bir monografisi. Will Grohman, *Henry Moore* (1960), bir Alman değerlendirmesidir; Herbert Read, *Henry Moore*, (1965), ilave edilmelidir. James Johnson Sweeney, *Alexander Calder* (1951), çekici bir sergi kataloğudur. P. M. Hammacher, *Barbara Hepworth* (1968), İngiltere'nin en tanınmış kadın heykeltıraşının işlerinin analizi.

4 NESİR VE ŞİİR

Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1946; çev. Willard R. Trask, 1968), ilk olarak 1954 yılın-

da okuduğum bir klasik; kariyerim boyunca benim için çok anlamı oldu. Malcolm Bradbury ve James McFarlane (ed.), *Modernism: A Guide to European Literature* (1976; önsöz 1991'de eklendi), Alman ve Rus modernizmi dahil olmak üzere, uzmanlık alanlarına dair bol bol yazıyla doğru kaynakçalar ve modernist şehirler üzerine bölümler var. Modernist bir şehir olarak Viyana ile ilgili geniş literatürden ben sadece iki adet seçtim: Kirk Varnedoe, *Vienna 1900: Art, Architecture and Design* (1986) ve Allan Janik ve Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (1973). Fransız kurgusu için bkz. Margaret Gilman, *The Idea of Poetry in France* (1958). Martin Turnell'in *The Novel in France* (1950) adlı çalışmasının ikinci yarısı ve Henri Peyre'ın *French Novelists of Today*'i (1955; gözden geçirilmiş 2. baskı 1967), çok daha ayrıntılı ve bu çalışmayla daha alakalı. Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (1899), Fransız sembolistlerini sadece Fransa'ya değil tüm edebi haritaya dahil etti.

Sadece Fransa ile sınırlı olmamakla birlikte edebiyat için edebiyat burada doğdu. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835), yazar yirmi üç yaşındayken basıldı; model bir anlatımdır. Bu önsözün dışında, edebi tarihçiler bu çokyönlü, yetenekli edebiyatçı adamı önemsemedi. *Cambridge Companion to the French Novel from 1800 to the Present*, ed. Timothy Unwin (1997), geçerken sadece bir kez Gautier'den bahseder. Bkz P. E. Tennant, *Théophile Gautier* (1975).

Ben Arthur Schnitzler'in yaşam ve dünyasını ayrıntılı bir şekilde *The Making of Middle-Class Culture, 1815-1914* (2002) kitabında ele aldım. Freud'un psikolojik penetrasyonu için hayran olduğu bu büyüleyici oyun yazarı ve romancının en iyi biyografisi, Giuseppe Farese, *Arthur Schnitzler. Ein Leben in Wien 1862-1931* (1997; İtalyancadan çeviren Karin Krieger, 1999), ancak söylenecek daha çok şey var. Hartmut Scheible, *Arthur Schnitzler* (1976), kısa bir hayat hikâyesi ama kısaca önemli çoğu şeyi içeriyor. Arthur Schnitzler, *Briefe*, 1875-1912, ed. Therese Nickl ve Heinrich Schnitzler (1982), ve *Briefe*, 1913-1931, ed. Peter M. Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik, Heinrich Schnitzler (1984), bol bol ve özenli açıklamalıdır. Schnitzler'in yazışmaları *Briefpartnern* ile yıllar içinde ayrı

ayrı yayımlandı. Ayrıca bkz. onun *Aphorismen und Betrachtungen. Buch der Sprüche und Bedenken* (1967). Yazıları toplu olarak, *Die erzählenden Schriften*, 2 cilt halinde toplandı (1961, 2. baskı 1970), Ve *Die dramatischen Werke*, 2 cilt. (1962, 2. baskı, 1972).

Schnitzler'in *My Youth in Vienna* (1968; çev. Catherine Hutter, 1970), oldukça samimi bir otobiyografi ve uzun zaman çok satanlar arasında olan, çok alıntılanmış, kısmen doğru ama Viyana burjuvazisini analiz etmeye gelince sürekli cinsel ikiyüzlülüğünü abartan doğuştan masal anlatıcının akıcı bir şekilde yazdığı hatıralarını, Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen Europäers*'i (1944) ile tamamlıyor. John W. Boyer, *Political Radicalism in Late Imperial Vienna: Origins of the Christian Social Movement* 1848-1897 (1981), 1880'lerde Viyana'da çok yırtıcı, modern (anti-semitik) kitle siyasetinin mat bir çalışmasıdır. Viyana kültür tarihinden bilgilendirici yazılar için bkz. *Glücklich ist vergisst wer...? Das andere Vienna um 1900*, ed. Hubert Ch. Ehalt, Gernot Heiss ve Hannes Stekl (1986), cinselliğin, aile içi şiddetin, yoksulların eğitiminin, psikanalizin ortaya çıkmasının ve diğer kolayca gözardı edilen konuların samimi bir şekilde incelendiği bir dizi yazı. Schnitzler'i etnik ortamında inceleyen iki önemli monografi: Marsha Rosenblit, *The Jews of Vienna 1867-1914: Assimilation and Identity* (1983), ve Steven Beller, *Vienna and the Jews 1867-1938:* A *Cultural History* (1989).

Bkz. özellikle "Anti-modernist" parti için, Margaret Drabble, *Arnold Bennett: A Biography* (1974); Bennett'en özel rica için bkz. John Carey, *The Intellectuals and the Masses* (yukarıda alıntılandı, s. 532).

James Joyce'un *Ulysses*'i en iyi düzeltilmiş metinde, Hans Walter Gabler vd (1986) okunuyor. Richard Ellmann, *James Joyce* (1959; gözden geçirilmiş basım 1982), standart bir yaşam, etkileyici bir şekilde yazılmış. Ellmann ayrıca Joyce'un *Selected Letters*'ının (1975) editörlüğünü yapmıştır. Biyografinin birinci ve ikinci basımları arasında Joyce ile ilgili birkaç güzel makale ve ders metinleri yayımladı; *Ulysses Liffey* (1971), *The Consciousness of Joyce* (1977), ve *James Joyce's Hundredth Birthday: Side and Front Views.* T. S. Eliot, "*Ulysses*, Order and Myth," *The Dial* (Kasım 1923), Joyce'un en

ünlü hayranına övgüdür. Edna O'Brien, *James Joyce: A Penguin Life* (1999), ünlü İrlandalı yazar tarafından güzel, kısa bir biyografi. Richard M. Kain, *Dublin in the Age of William Butler Yeats and James Joyce* (1962) Joyce'un *Portrait of the Artist as a Young Man*'ı yazdığı ve *Ulysses* hakkında düşünmeye başladığı zamanla ilgili ilham veren bir kılavuzdur. Vazgeçilmez bir el kitabı: Stuart Gilbert, *James Joyce's "Ulysses": A Study* (1930), okuyucuyu Joyce'un metninde bölüm bölüm dolaştırıyor. Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (1954), modernist romanın iyi bilinen tekniğinin mütevazı, güvenli bir araştırması.

Proust'un her sene yeni bir biyografisi (özellikle derya gibi romanlarının incelemesi) ortaya çıkıyor gibi. Ben esas olarak iki eski biyografiyi kullandım: George D. Painter, *Proust, The Early Years* (1959) ve *Proust, The Later Years* (1965) özellikle Proust'un hayatıyla sanatı arasında yakın bir bağ kurmak için *À la recherche du temps perdu*'yü yaratıcı otobiyografisi olarak ele almak yararlı oldu. André Maurois, *Proust: A Biography* (1950; çev. Gerard Hopkins, 1958), bu yazardan beklenebileceği gibi, pürüzsüz bir anlatımla ve ağırlıklı olarak yayımlanmayan yazışmalara dayanıyor. Son olarak William C. Carter, *Marcel Proust: À Life* (2000) amacım için çok idealdi; hacimli ve güvenilir ve çok daha önceki araştırmaların bir sentezinden oluşuyor. Eski yorumların arasında ışıltısını kaybetmemiş, bilgilendiren Samuel Beckett'in *Proust*'u (1931), *À la recherche*'in son cildinden kısa bir süre sonra yayımlandı. Aynı sene içinde Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*'a *À la recherche*'den şahane bir bölüm ekledi. Proust'un başlıca uzmanlarından Roger Shattuck'ın dediği gibi, "sembolist bir roman olarak *İzinde*'nin üzerine bir yazı, Beckett'in çalışmasını mükemmel bir şekilde tamamlıyor."

Shattuck'ın kendisi de romanı kısa, son derece fikir verici teknik makalesinde ele aldı: *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time and Recognition in "À la recherche du temps perdu"* (1962). Onun daha sonraki *Proust*'u (1974), yazarı anlamak ve başyapıtını okumak için zarifçe, iyice düşünülmüş bir rehber olduğunu kanıtladı. 2000 yılın-

da, Shattuck daha önceki çabalarını bazı anlayışlarını koruyarak ve genişleterek *Proust's Way: A Field Guide to "In Search of Lost Time"*da gözden geçirdi. Randolph Splitter, *A Psychoanalytic Interpretation* (1981) ve J. E. Rivers, *Proust and the Art of Love: The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times*, ve *Art of Marcel Proust* (1980), her ikisi de Proust'un eşcinselliği üzerine yoğunlaşıyor. İkincisi, Rivers, hakikaten yoğun bir şekilde bu cinsel zevki savunur ve homofobik kalıplar hakkında endişelenir. Hiçbirisi yazarın çalışmalarının tek belirleyicisinin cinsel yönelimi olduğu hakkında (ki her koşulda karmaşık bir şey) beni ikna etmiyor. Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, ed. Georges Belmont (1973; çev. Barbara Bray, 1976), çok derinden etkileyen bir kitap ve son on yılında Proust'a yakın olan kâhyasının çok samimi hatıralarını (ve tamamen güvenilir görünüyor) toplamış.*

Virginia Woolf gibi aktif ve çekici bir yazarla ilgi bir kütüphane dolusu yorum ve yayın vardır. Bkz. *The Diary of Virginia Woolf*, ed. Anne Olivier Bell ve Andrew McNeillie, 5 cilt. (1977–84) ve *The Letters of Virginia Woolf*, ed. Nigel Nicolson ve Joanne Trautmann, 6 cilt. (1975–80) her ikisi de keyifli, genellikle etraflı ve açıklayıcıdır. Makalelerinin birçoğu hayattayken yayımlanmış ve çoğu da ölümünden sonra kocası tarafından düzenlenmiş. Aralarında *The Common Reader, First Series* (1925), özellikle Andrew McNeillie tarafından açıklama içerir (1984); *The Second Common Reader* (1932); son olarak çok etkili *A Room of One's Own* (1928 yılında Cambridge'de iki kadın kolejinde verilen dersler, genişletilip düzenlenerek 1929'da basılmış); *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, ed. Susan Dick (1985; 2. genişletilmiş baskı 1989); ve *The Captain's Death Bed and Other Essays* (n.d.) gibi çeşitli değerlendirme ve makale koleksi-

---

* Proust okuyucuları onun diğer yazılarını, genellikle hayatı boyunca yaptığı çalışmalara tanıtıcı olanları da dikkate almalıdır. Bu yazılar Fransızca ve İngilizce olarak kolayca bulunabilir. *The Complete Short Storiesby Marcel Proust*, derleyen ve çeviren Joachim Neugroschel (2001);*Marcel Proust on Art and Literature*, 1896–1919, çev. Sylvia Townsend Warner (1964), "Contre Sainte-Beuve" adlı önemli bir yazıyı da içerir ve her ikisi de tatmin edicidir.

yonları. Meslek dünyasına giren kadınlar adına kadınların eğitimiyle ilgili ve savaşa karşı ünlü makaleleri, *Three Guineas* (1938), onun en olgun zamanlarını gösteriyor. Ve uzun süren öğrenme, enerji ve zekâ, uzun zaman asla pasif kalmadı ve depresif kadın olarak filmlerde karikatürize edildi!

Çok sayıda biyografi var. Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography*, 2 cilt. 1. kitap (1972), uzun dönem anılarıyla bir yeğeni tarafından yazılmış ilk ciddi çaba. Hermione Lee, *Virginia Woolf* (1996) yaygın ve akıllıca övgüler aldı; ince ayrıntılarıyla bir hayat ve göze çarpacak şekilde Woolf 'un sinir çöküntüsüyle ilgili rasyonel ve hassas yorumlar içeriyor. Julia Briggs, *Virginia Woolf: An Inner Life* (2005), zekice ve öğretici bir şekilde Woolf'un kurgularının satışı üzerine tartışır. Elizabeth Abel, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis* (1989) Woolf'un en başarılı romanlarının (*Mrs Dalloway* ve *Lighthouse*) cesur psikanalitik okuması ama bence çok üstü kapalı (Hermione Lee ile karşılaştırıldığında!). Yine de, kitap modernizmde sanat ve psişik arkaplan hakkında önemli soruları gündeme getirmektedir. Sonya Rudikoff,*Ancestral Houses*: *Virginia Woolf and the Aristocracy* (1999), Woolf'un tartışmalı "aristokrat" modernizm konusunu ortaya atarak, hayatın "mandalina" dediği yönüne ilişkin sevgisi üzerine zarif bir şekilde yazılmış düşünceler.

Franz Kafka: *Kritik und Rezeption, 1924-1938*, Elke Koch, Herbert Mühlfeit ve Mercedes Trek Man (1983) asistanlığıyla, Jürgen Born tarafından yayıma hazırlanmış. Büyük ölçüde Kafka'nın çalışmalarıyla ilgili tarihçinin farkındalığını kolaylaştırıyor. Özellikle 1924 yılında öldüğü dikkate alındığında, Franz Kafka Prag'da bile neredeyse hiç bilinmiyordu, onun modernist yazının örneği olarak şimdiki dünya çapındaki ünü gerçekten şaşırtıcı, ama açıklanabilir. Hızla büyümeye devam etti; 1977'de güvenilir uzman Heinz Politzer, çelişki korkusu olmadan "Akademik Kafka Sanayii"nden söz edebiliyordu. Şimdi ne derdi acaba? Alman yayınevi Fischer tam açıklamalı Kafka yayımlamak üzere. *The Trial* (1925 çev. Willa ve Edwin Muir, 1937; Malcolm Pasley, ed. 2 cilt, 1990) bu kritik baskının ilki. Bir şiirsel adalet işareti, *The Trial*, Kafka'nın ölümünden

sonra yayımlanacak başyapıtlarından ilki. *The Castle* (1926; çev. Edwin Willa Muir, 1930) yayımlanan ikinci büyük romanı. Thomas Mann'ın *Das Schloss*'un İngilizce basımında yayımlanan "Homage"ında rastgele yapılan bir gözlem benim, Kafka'yı anlamamda belirleyici bir rol oynadı. Romanlarının en sonuncusu, daha az çabayla yazılmış birincisi *Amerika* ve daha sonra *Der Verschollene* (1927 çev. 1946), başlık ve içerik açısından geniş çaplı değişikliklere uğradı.

Kafka'nın *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*'ı (1953), ed. Max Brod, onun başarısına tanıklık eden notlar, aforizmalar ve parçalarla dolu, büyükçe, tümü önemli bir derleme. *Diaries*, 1910-1913, ed. Max Brod (1951; çev. Joseph Kresh, 1949), ve *Dairies* 1914-1923, ed. Max Brod (1951; çev. Martin Greenberg ve Hannah Arendt, 1949) yazara yakınlaşır. Ayrıca bkz. *Sämtliche Erzählungen*, ed. Paul Raabe (1970), ve *Description of a Struggle and Other Stories* (1953; çev. Willa ve Edwin Muir, Malcolm Pasley, Tania ve James Stern, 1979). *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Prosa und Betrachtungen aus dem Nachlass*, ed. Max Brod ve Hans Joachim Schoeps (1931) daha yayımlanmamış çok Kafka yazısı içerir. Mektupları, özellikle de sevdiği kadına yazdıkları, kendine özgü öneme sahip: *Briefe an Milena*, Willy Haas ed. (1952; çev. Tania ve James Stern, 1953). *Briefe an Felice*, ed. Erich Heller ve Jürgen Born (1967; çev. James Stern ve Elizabeth Duckworth, 1973) ve *Letters 1902-1924*, ed. Brod (1958). Gustav Janouch, *Conversations with Kafka: Notes and Reminiscences* (1968; çev. Goronwy Rees, 1981 yılında genişletilmiş baskısı) "Dr. Kafka" ile Kafka'nın son dört yılında ondan yirmi yıl genç öğrenci Janouch arasındaki konuşmalarla ilgili güvenilir notlar içerir.

Max Brod, Kafka'nın samimi arkadaşı olarak onun yayımlanmamış yazılarını yok etmek için verdiği sözü gözardı ederek, dünya için saygın modernist edebiyatı kurtarmış ve aynı zamanda sonraki yıllarda da arkadaşının propagandacısı olmuştu. Bkz. Max Brod / Franz Kafka, *Eine Freundschaft. Reiseaufzeichnungen*, ed. Malcolm Pasley Hannelore Rodlauer ile birlikte, (1987), 1909'dan 1912'ye kadar birlikte çıktıkları gezide ayrı ayrı yazılan günlük. Brod, *Der*

Prager Kreis (1966) otobiyografisi ve *Streitbares Leben* (1969), Kafka hakkında önemli bilgiler içeriyor. Brod'un üç eseri açıkça en iyi arkadaşını konu alıyor: *Franz Kafka Eine Biographie* (1954); *Franz Kafkas Glauben und Lehre* (1948); ve *Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas* (1959), Brod sarsılmaz enerjik bir savunuyla arkadaşını etkili bir din hocası olarak (ama benim için kabul edilemez bir yargı) gösteriyor.

Der junge Kafka, ed. Gerhard Kurz (1983), Kafka'nın edebiyata koyulmasıyla ilgili ilginç yazılar toplamış. Hartmut Binder, *Schaffensprozess*'te (1983) cesur bir yakından okumasını yaparak Kafka'nın yaratıcı sürecini başarısız denemeyecek şekilde kavramaya çalışıyor. Erich Heller'in kaliteli yazısı *Franz Kafka*, ed. Frank Kermode (1974), esas olarak Kafka'nın Felice'e mektuplarına ve iki büyük romana dayanıyor ve dikkat çekecek şekilde benimkine yakın bir sonuca varıyor: "Edebiyat ve otobiyografinin Kafka'da olduğu gibi (gerçekten de nerdeyse kimlik anlamına geliyor) yakın olması çok az bir olasılık." Bkz. ayrıca diğer birçok yorumcu arasında Heinz Politzer, *Franz Kafka, Parable and Paradox* (ilk İngilizce basımı 1962 yılında) bilgilendirici okumaya çok önemli bir katkı. Mark M. Anderson, *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin-de-Siècle* (1992), sırf eğlenceli olmaktan uzak (ki eğlenceli de aynı zamanda) Kafka'nın tarzı hakkında söyleyecek çok şeyi var. E. T. Beck, *Kafka and the Yiddish Theatre: Its Impact on His Work* (1971), hâlâ bir bilmece olan konu üzerine önemli yorumlar içeriyor. Her zamanki acımasız tavrıyla Frederick Crews, "Kafka Up Close", *New York Review of Books*, 10 Şubat 2005, Kafka'nın en yeni yorumcularından birkaçını hedefi olarak alır; içlerinden Stanley Korngold'un gnostik okumalarını haksızlıkla değil ama yararsız olduklarından kıran kırana ele alır. Yakın tarihli biyografiler arasında, Ernst Pawel, *The Nightmare of Reason: A Life of Franz Kafka* (1984) psikanalitik açıdan çok sofistike.

Bu kitapta yoğunlaşacağım şair olarak seçtiğim T. S. Eliot'ın eserlerine, *The Complete Poems and Plays*'de (1952) rahatlıkla ulaşılabilir. Eliot'ın en ünlü eseri *The Waste Land: A Facsimile and Tran-*

script of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound'u (1971) dul eşi Valerie ortaya çıkardı ve eser bir norm haline geldi. Bu çığır açan şiirin en titiz incelemesi olan Lawrence Rainey, *Revisiting The Waste Land* (2005), şiirin yayımı, yapımı ve alımlanmasıyla muhteşem bir şekilde ilgilenir. Biyografileri arasında Peter Ackroyd, *T. S. Eliot: A Life* (1984), en tatmin edici, hem bilgili hem abartısız. Eliot'ın hemen hemen tüm eleştirileri, siyasi görüşleri dahil olmak üzere elzem olan her değerlendirmesi yayımlanmıştır. Onun iki en önemli metni, *The Idea of a Christian Society* (1940) ve *Notes Towards the Definition of Culture* (1949) bazen *Christianity and Culture* ortak başlığı altında bir arada yayımlanmıştır.

Diğer nesir derlemeleri arasında şunlar var: *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920) onun erken özet çalışmaları, sık sık yeniden basılan; Lancelot Andrewes için: *Essays on Style and Order* (1928), *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* (1933), hepsi vazgeçilmez yazılardır. *After Strange Gods: A Primer of Modern Heresy*'de(1934), Virginia Üniversitesi'nde Page-Barbour derslerinde, laik Yahudilerle ilgili yapılan bazı rahatsız edici yorumlar içeren metinler olarak ortaya çıkıyor; Eliot bunları yayımlamamış. John Hayward, *T. S. Eliot: Selected Prose*(1953), tutum ve eksikliklerivle belli bir yankı uyandırdı. Ezra Pound'un açıklamalarını içeren, Valery Eliot'ın (1971) hazırladığı *The Waste Land*'ın tıpkıbasım ve transkript halinde eleştirel bir baskısı var.

Bazı prestijli modern eleştirmenler modernist şairler arasında esaslı olanlarla ilgili görüşlerini ifade ederek kendi paylarına düşeni yapmışlar. Ben çoğunu Northrop Frye, *T. S. Eliot*'tan (1963) aldım, olabildiğince kısa ve bilgi verici. F. O. Matthiessen (C. L Barber'a ait ek bölümle birlikte), *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry* (1935; revize edilmiş ve genişletilmiş 3. baskı 1959), berrak ve büyük ölçüde takdir edici, önemli bir eleştiridir. *T. S. Eliot: Man and His Work*, ed. Allen Tate (1966), kişisel hatıralar ve edebi eleştiriler keyifli bir şekilde bir araya getirilmiş. Uzun zamandır Eliot'ın "serbest düşünen Yahudiler"den tiksinmesine

dağınık mırıldanmalar dışında tek bir eleştiri yoktu; savaştan sonra okuyucuları arasında hatırı sayılır bir rahatsızlık oluşmaya başladı. Ünlü İngiliz eleştirmen Christopher Ricks'in *T. S. Eliot and Prejudice* (1988) adlı rasyonel çalışması yalnızca duyguların ötesinde bir tartışma açtı. Bu tartışmanın en güçlü ve en öfkeli katılımcısı, edebi zevkleri olan Avukat Anthony Julius'tu. Onun *T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form* (1995) dikkatlice belgelenen ve zarif bir biçimde sunulan gerekçeli sonuçlarla Eliot'ın büyük hayran topluluğunu sarstı. Örgütlü bir savunma için bkz. *T. S. Eliot and Our Turning World*, ed. Jewel Spears Brooker (2003).

5 DANS VE MÜZİK

Modernist müzik tarihi için benim esas kaynağım Robert P. Morgan'ın *Twentieth-Century Music*'iydi (1991), çok iyi bilgilendiren, özenli anlatımla bol müzikal örnek veriyor ve siyasi olaylar yerine bestecilere odaklanıyor. Bu, şık bir şekilde ve eski zamanlardan itibaren tüm alanı kapsayan ve Batı'nın düşüşüyle ilgili Spenglerci soruyla biten Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization*'ın kısmen yerine geçiyor. *Strunk's Source Readings in Music History, The Twentieth Century*, ed. Robert P. Morgan (1950; revize edilerek 1998'de yayına hazırlandı), benim ağırlıklı olarak itimat ettiğim monografilerdeki makale ve pasajların birinci sınıf derlemesidir. Rudolph Reti, *Tonality in Modern Music* (1958; 1962'de yayına hazırlandı), kısaca modernist müzikteki önemli sorunları (cinasları affedin) analiz ediyor. Edward Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics* (1992), modern düşünce üzerine vurgu yaparak hoş karşılanan bir panorama. Fikirlerle dolu, yirminci yüzyıl modernizminin iki devi Schoenberg ve Stravinsky'nin karşılaştırmalı çalışmasında (bu bölüm için önemli) Adorno'ya çok sadık: *Philosophy of Modern Music* (1949; çev. A. G. Mitchell ve W. V. Blomster, 1973), birincisini ilerici, ikincisini de gerici olarak görüyor. Benim için çarpıtılmış, hatta acımasızca basitleştirilmiş bir kategoridir. Andreas Liess, iyi bir Avrupalı, İkinci Dünya Savaşı boyunca Alman-Fransız anlayışına olan tutkusunu sürdürmüş ve en sevdiği iki ülkede müzikal yaşamlar

hakkında cazip bir makale yayımladı: *Deutsche und französische Musik der Geistesgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts* (1938; 1950'de genişletilerek yayına hazırlanmış). 1916'da Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben*'de (Weimar Cumhuriyeti öncesinin, ama tabii ki yararlı olmaya devam ediyor), müzikal toplum, müzisyenler ve eleştirmenler dahil Alman müzik hayatının sosyolojik bir portresini sunuyor. E. D. Mackerness, *Social History of English Music* (1964) kısa ama çok bilgilendirici. Ayrıca bkz. Martin Cooper, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (1969); Michael P. Steinberg, *Listening to Reason: Culture, Subjectivity and Nineteenth-Century Music* (2005), Beethoven'dan Mahler ve Wagner'e modernizm yolunda uygar bir gezinti.

Claude Debussy, *Monsieur Croche the Dilettante Hater* (1921; çev B. N. Langdon Davies 1928), müzik dinleyicileri, Richard Wagner ve Richard Strauss gibi modern besteciler, orkestra şefleri ve diğer endişelendirici hususlar üzerine esprili düşünceler (Charles Ives, *Essays Before a Sonata* ve Ferruccio Busoni, *Sketch of a New Esthetic of Music*'in yanı sıra, *Three Classics in the Aesthetic of Music*'te bulunabilir (1962)). Ives için aşağıya bkz. Ayrıca bkz. Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*, 2 cilt. (1962, 2. baskı, 1966.); Léon Vallas, *Claude Debussy: His Life and Works* (1927; çev. Marie ve Grace O'Brien, 1933); ve Léon Vallas, *Les théories de Claude Debussy, musicien français* (1928).

Biyografik pek çok çalışmadan, Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler, chronique d'une vie*, 3 cilt, (1979-1984), çok detaylıdır; Wolfgang Schreiber, *Gustav Mahler in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (1971) kısa ve özlüdür. Theodor Adorno'nun müzik ile ilgili pek çok ürünü arasında, *Mahler: A musical physiognomy* (1960, çev. Edmund Jephcott, 1972) son derece berrak ve okunmaya değer. Ama şimdi (yakında çıktı ve bu bölümde bir fark yaratacak) Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler Der fremde Vertraute* (2003) zarif bir şekilde yazılmış, çokça belgelenmiş ve fazlasıyla bilgili bir şekilde ele alınmış. Ayrıca ayrıntılı bibliyografya içerir; İngilizce tercümesi çok iyi olacaktır. Walter Frisch, *German Modernism: Music and the*

Arts (2005), Alman müzikal atmosferi Wagner'den Pfitzner'e bilgi içerecek şekilde ve uygunca analiz ediyor.

"İkinci" dereceden modernistler için bkz. yukarıya, Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni: A Biography* (1931) ve Busoni, *Selected Letters*, ed. Antony Beaumont (1987). Edgard Varèse, bu büyüleyici modernist Malcolm MacDonald tarafından çok iyi anlatılıyor: *Varèse: Astronomer in Sound* (2003). John Cage'in kendisinin *Silence: Lectures and Writings'i* (1961), David Revill, *The Roaring Silence: John Cage, a Life* (1992) ile birlikte okunabilir. Charles Ives'ın ilk önce kendi yazıları var: *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings*, ed. Howard Boatwright (1962), ve *Memos*, ed. John Kirkpatrick (1972), Ives'ın zihinini anlamak için eleştirel önemliliği olan bir derleme. Frank R. Rossiter, *Charles Ives and His America* (1975), kendi kendine üstlendiği işi iyi yapmış. Bkz ayrıca, *Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence*, ed. Rollo Myers (1968). Jan Swofford'un yazdığı daha da zengin biyografi kitabı: *Charles Ives: A Life with Music* (1996). Stuart Feder, bir psikanalist ve eğitimli müzisyen olarak ideal haliyle bir psikanalitik yaşam öyküsü yayımladı, hem tedbirli hem de cesur: *Charles Ives: "My Father's Song": A Psychoanalytic Biography* (1992). Feder'in ana argümanı, Ives'in tüm hayatı boyunca müzikçi babası tarafından hem sahiplenilmiş hem çılgına çevrilmiş olmasına çok şaşırmamak gerekir; psikanaliz konusunda eğitimsiz ama Ives'ı tanıyan birisi buna çok benzer sonuca ulaşabilirdi. Farklılık, Feder'in bu bağımlılığı öznesinin tüm hayatı boyunca tespit edebilme ve bunu ikna edici teknik zanlarla yapabilme yeteneğinde yatıyor. *Richard Strauss and His World*, ed. Bryan Gilliam (1992), Strauss'un müziği, hayatı ve eserlerinin kabulü üzerine çarpıcı yazı ürünleri sunuyor. ayrıca *Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence*, ed. Rollo Myers (1968).

Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg, ed. Leonard Stein (1950; çev. Dika Newlin, 1975), "Brahms the Progressive" gibi etkili ve şaşırtıcı yazılar içeriyor. Arnold Schoenberg, *Briefe*, derleyen ve ed. Erwin Stein (1958), çok açımlayıcı. Walter Frisch, Schoenberg'in modernizme giden yolunu analiz ediyor: *The Early Works of*

Arnold Schoenberg, 1893–1908 (1993). Willi Reich, *Arnold Schoenberg: A Critical Biography* (1968; çev. Leo Black, 1971), Charles Rosen'ın karşı koyduğu gibi çok eleştirel değil ama uzun alıntıları dikkatle okunmaya değer. Reich ayrıca Schoenberg'in ünlü öğrencisinin biyografisini de yazdı: *Alban Berg: Leben und Werk* (1963). Charles Rosen'ın kendisinin yazdığı *Arnold Schoenberg* (1975), Schoenberg devriminin bilgili ve kısa bir incelemesini sunuyor. Esther da Costa-Meyer ve Fred Wasserman, *Schoenberg, Kandinsky, and the Blue Rider* (2002), Schoenberg'in Kandinsky gibi diğer modernist sanatla olan bağının iyi bir anlatımını veriyor. *Arnold Schoenberg / Wassily Kandinsky: Letters, Pictures, and Documents*, ed. Jelena Hahl-Koch, çev. John C. Crawford (1984), ilginç bir arkadaşlığı belgeleyen ilginç bir yazışma; müzikologlar önemli oranda mektuplarla kurulan bu bağ üzerine önemli biyografik bir olay olarak uzun uzadıya düşündüler. Bkz. *Schoenberg and Kandinsky: An Historic Encounter*, ed. Konrad Boehmer (1997), Reinhold Brinkmann'ın yazdığı önemli, geniş kapsamlı bir yazıyı da içeriyor: "The Fool as Paradigm: Schoenberg's *Pierrot lunaire* and the Modern Artist."

Stephen Walsh'ın iki cildi, *Stravinsky: A Creative Spring, Russia and France, 1882-1934* (1999) ve *Stravinsky: The Second Exile, France and America, 1934-1971* (2006), Stravinsky'nin yaşamını ve eserlerini ısrarla hak ettiği şekilde ayrıntılı bir şekilde ele almış ve bana göre büyük ölçüde başarılı olmuş. (Walsh'ın anlatımı soruşturulmadan bırakılmamış. Stravinsky ailesinin bir yakını olan Robert Craft'ın Stravinsky ile yaşadıklarını anlattığı birkaç ciltlik kitap birçok ayrıntıda farklılık içeriyor.) İgor Stravinski Avrupa'dayken, *An Autobiography* (1936) çıktı; ama çoğu başkası tarafından yazıldığı için, okurken önemli bir dikkat gerektiriyor. Charles M. Joseph, *Stravinsky Inside Out* (2001), ve Paul Henry Lang, ed, *Stravinsky: New Appraisal of His Work* (1962), oldukları kadarıyla olumlu, aynı zamanda bazı şüpheci değerlendirmeler içeriyor. Charles M. Joseph, *Stravinsky and Balanchine: A Journey of Invention* (2002), büyük bir işbirliği, titiz bir araştırma.

Modern bale ve dans hakkında genel bir perspektif oluşturmak için Nancy Reynolds ve Malcolm McCormick'in devasa büyüklükteki kitabı, *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century* (2003), nesnel, ayrıntılı ve açıkça modernizme adanmış. Ayrıca bkz. Bernard Taper, *Balanchine: A Biography* (1984); daha yakın zamanda yaşamış, okunmaya değer hayatlar olsa da, bu "eski" biyografi koreografa ve dehasına yakınlığıyla çekiciliğini koruyor. Joseph'in Stravinsky ve Balanchine'ı (yukarıya bakınız) tam da buraya uyuyor. Derinden etkileyen ve güzel yazılmış bir değerlendirme yazısında, Balanchine'ın şirketindeki eski bir dansçı olan Toni Bentley, kendi eski şirketi tarafından Balanchine'ın adının kötüye kullanılmasına karşı kederleniyor ve güçlü bir şekilde (ve haklı olarak), deneyimli bir balesever Robert Gottlieb'in *George Balanchine: The Ballet Maker* (2005) adlı yaşam öyküsünü Terry Teachout'un *All in the Dances: A Brief Life of George Balanchine*'ına (2005) tercih ediyor. Büyük ölçüde Balanchine'ın ilk ustası Diaghilev'i iyi bilenlerle görüşmelerin yer aldığı eğlenceli ve değerli bir derleme: John Drummond, *Speaking of Diaghilev* (1997). Ayrıca bkz. *André Levinson on Dance: Writings from Paris in the Twenties*, ed. Joan Acocella ve Lynn Garafola (1991); *The Diary of Vaslav Nijinsky*, ed. Joan Acocella (sansürsüz baskısı 1995; çev Cyril Fitzlyon, 1999); ve Agnes De Mille, *Martha: The Life and Work of Martha Graham, a Biography* (1991), bir aşk mektubu, ama neden bahsettiğini bilen bir sevgili tarafından yazılmış.

6 MİMARİ VE TASARIM

Modernist mimari, on dokuzuncu yüzyılın tarihselciliği ve eklektikliğine karşı yirminci yüzyılın ayaklanmasının en göze çarpan ve kalıcı şahididir. *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, ed. Robin Middleton (1982), kısa ama sağlam yazıların bir derlemesinden oluşuyor. Üretken bir mimarlık tarihçisi Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (1929) ile başladı. Bunun arkasından modernizm için bir rehber olan, New York MoMA'da bir sergi için mütevazı görünümlü ama

radikal bir kataloğu Philip Johnson ile birlikte yazdı: *The International Style: Architecture Since 1922* (1932). Kitap olası müşteriler ve heyecanlı mimarlar üzerinde izini bıraktı. Onların ustaları hattı zatında benim de ustalarım. Nicolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius* (1936; Penguen ed. 1960), büyük ölçüde Hitchcock / Johnson çizgisini sağlama alıyor; Viktoryan dönemden modernist isyancılara düz bir çizgi çizen ve geniş kabul gören tarihsel bir araştırma.

Walter Gropius onların kahramanı olduğu gibi, benim de kahramanımdır. Bu görüşün amansız eleştirisi için (bana göre çok aşırı) bkz.Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture* (1973), "çoğulcu bir gelişme" öneriyor ve genel olarak modernist kriterlerde benim onaylayacağımdan daha fazla hata buluyor. Vincent Scully, Jr, *Modern Architecture: The Architecture of Democracy* (1961, birkaç kez yeniden basıldı) bol resimlerle desteklenen ve var olan ustalar üzerine onları eleştirmekten geri kalmayan sert bir araştırma. Ayrıca Scully'nin bibliyografik yorumunu unutmayın. Louis Mumford'ın hümanist bir perspektiften modern mimarinin birçok eleştirisi için bkz. *From the Ground Up: Observations on Contemporary Architecture, Housing, Highway Building, and Civic Design* (1956). *Die Form: Stimme des Deutschen Werkbundes,* 1925-1934, ed. Ulrich Conrads vd (1969), zeki yorumları ihmal edilmekten kurtardı.

Hans M. Wingler, *Das Bauhaus*: 1919-1933. *Weimar, Dessau, Berlin* (1962), belgelerin iyi organize edilmiş, paha biçilmez, büyük bir derlemesi. *Bauhaus 1919-1928*, ed. Herbert Bayer, Walter Gropius ve Ise Gropius (1959), bol resimli ve Bauhaus'un son beş yılı dışında diğerlerinin tamamının çok daha fazla kısa açıklaması. Gillian Naylor, *Bauhaus* (1968), kısa bir araştırmadır. Bauhaus tarafından yayımlanan kitaplar arasında en ilginç olanı, onun tiyatro performansları üzerine olandır: *Die Bühne im Bauhaus*, ed. Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy ve Farkas Molnar. Henry Van De Velde, *Geschichte meines Lebens* (ed. ve çev. Hans Curjet, 1962), Gropius hakkında çok olumlu düşünen ve çok seyahat eden Belçikalı mimar ve tasarımcının ayrıntılı bir otobiyografisidir.

Bauhaus deneyimi bazı unutulmaz hatıralar oluşturacak kadar derinlere ulaştı. Bkz. bilgi verici olmakla birlikte biraz kendi kendini tebrik eden bir değerlendirme: *Concepts of the Bauhaus: The Busch-Reisinger Museum Collection*, T. Lux Feininger, Herbert Bayer ve Ise Gropius'un daha çok içeriden hatıra olacak yazıları (1971). *Sibyl Moholy-Nagy, Moholy-Nagy, Experiment in Totality* (1950; 2. basım 1969); Gropius'un Bauhaus'taki en yakın müttefikinin dul karısı tarafından yazılmış, samimi, hareketli yaşamı; Nazilerin iktidarı ele geçirmesinden sonra Almanya'daki hayat hakkında. *Bauhaus und Bauhäusler. Bekenntnisse und Erinnerungen*, ed. Eckhard Neumann (1971), kısa olmakla birlikte uyarıcı hatıralardan oluşuyor. Ayrıca bkz. Lothar Schreyer, *Erinnerungen bir Sturm und Bauhaus* (1966). Ayrıca kısa ve özlü zeki dersler için bkz. Julius Posener, *From Schinkel to the Bauhaus* (1972).

Okulun ilk müdürü için bkz. Reginald Isaacs, *Gropius: An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus* (1990, özgün kısaltılmış versiyonu); çok daha önemli Almanca çevirisi, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, 2 cilt. (1983-1984), daha ayrıntılı açıklamalar yer alıyor. Gropius ders verdi ve verdiği derslerin çoğunu yayımladı. Diğer derlemeleri arasında bkz. *The New Architecture and the Bauhaus* (1935); *Architecture and Design in the Age of Science* (1952); *The Scope of Total Architecture* (1954); ve *Apollo in der Demokratie* (1967). Joseph Hudnut, *Architecture and the Spirit of Man* (1949), 1930'larda Harvard Tasarım Okulu dekanından modern mimarinin anlamlı bir savunması. Anthony Alofsin, *The Struggle for Modernism: Architecture, Landscape Architecture and City Planning at Harvard*'da (2002) Gropius önemli bir rol oynar; içeriden anlatılmış merak uyandırıcı bir hikâye. Ve Peter Gay'in *Art and Act. On Causes in History: Manet, Gropius, Mondrian* (1976) adlı çalışmasının Gropius bölümüne bakın.

Ludwig Mies van der Rohe ile ilgili bazı öğretici makaleler için bkz.*Four Great Makers of Modern Architecture: Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright*, 1961'de Columbia School of Architecture'daki sempozyumun kaydı (1963). Bu lüzumlu ciltteki vazgeçi-

lemez makaleler Peter Blake, "A Conversation with Mies"; Howard Dearstyne, "Miesian Space Concept in Domestic Architecture"; ve James Marston Fitch, "Mies van der Rohe and the Platonic Verities," bu son makale Mies'in "Platonizm"i üzerinde haklı olarak duruyor. Arthur Drexler, *Ludwig Mies van der Rohe* (1960) sevgi dolu, sistematik bir şekilde resimlerle kaplı, kısa ve öz yazılmış; böylece büyükçe, bağımsız bir biyografi olmuş.

Maurice Besset, *Who Was Le Corbusier?* (1968; çev. Robert Kemball, 1968), birçok ülkedeki mimarlık bürolarını gezerek bilgi edindikten sonra Paris'e yerleşen bu anlaşılması zor İsviçreli mimar, yorulmaz şehir plancısı ve ressamı anlatan samimi, iyi resimli biyografik bir çaba.* Ama ne Besset ne de "Corbu"nün çoğu biyografi yazarı, Le Corbusier'nin savaş yıllarında Vichy'nin ateşli takipçisi olduğundan bahsetmeyi gerekli (veya gerekli incelik olarak) gördü. Bu aslında diğer açıdan faydalı olan Stamo Papadaki, *Le Corbusier Architect, Painter, Writer* (1948), Besset'in (alıntı yapılan) biyografik çalışması ve diğerleri için de geçerli. En çok kabul gören Robert Fishman, *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier* (1977), "Vichy" başlıklı dikkatli bir şekilde incelenmiş bir bölüm içeriyor – bkz. onun kapsamlı orijinal incelemesi "From the Radiant City to Vichy: Le Corbusier's Plans and Policies, 1928–1942," *An Open Hand: Essays on Le Corbusier* (1977), ed. Russel Walden, 244-83. Mimarların politikası sendikalizmden otoriterliğe kaymaktaydı. Le Corbusier, "Fransa'nın bir babaya ihtiyacı var. Kimin olduğu önemli değil; bir, iki kişi, herhangi bir sayı," dedi (Fishman, 265). Norma Evenson, *Le Corbusier, the Machine and the Grand Design* (1968), kısaca Le Corbusier'nin birçok gerçekleşmemiş ve bir gerçekleşmiş şehir planını (Chandigarh, Pencap'ın yeni başşehri) araştırıyor. Le Corbusier'nin makineye olan ("Ev, içinde yaşanacak bir makinedir") bağlılığı onun kalıcı mirası olabilir.

Hugh Morrison, *Louis Sullivan, Prophet of Modern Architecture* (1935), Frank Lloyd Wright'ın memnuniyetle kabul ettiği, öğretileri

* Gençliğinde Charles Edouard Jeanneret'yi değiştirerek eski aile soyadını aldı.

hiç kimseninkine benzemeyen bir öncünün çok yararlı biyografisi. Wright'ın bazı önemli başarısızlıklara karşın ciddi biyografi yazarları da oldu, özellikle Robert C. Twombly, *Frank Lloyd Wright: An Interpretive Biography* (1973); Meryl Secrest, *Frank Lloyd Wright* (1992); Neil Levine, *The Architecture of Frank Lloyd Wright* (1996) ve kesinlikle bunlara, seçkin mimarlık tarihçisi Ada Louise Huxtable, *Frank Lloyd Wright: A Penguin Life* (2004) eklenmelidir; Ada Louise Huxtable diğer tüm işlerinde olduğu gibi, zarif ve esprilidir. Wright'ın *An Autobiography* (final sürüm, 1943) yayımlanan çoğu yazılarındaki gibi tumturaklı ve melodramatik; hayatındaki olaylardan çok, kişisel tarzını daha iyi kanıtlıyor. Leonard K. Eaton, *Two Chicago Architects and Their Clients: Frank Lloyd Wright and Howard Van Doren Shaw* (1969), Wright'ın müşterilerinin ilginç bir çalışması.

Tasarıma gelince, önceki paragraflarda ele alınan çoğu büyük mimar ayrıca tasarımcıydı ve onlara adanmış metinlerin çoğu bu bölüme uygun. Kesinlikle, Bauhaus ve onun lider ruhları da buraya ait; makineye ve aynı zamanda yüksek kaliteli modern tasarıma inançları, onun Avusturyalı meslektaşıyla güçlü bir karşıtlık içeriyor. Jane Kallir, *Viennese Design and the Wiener Werkstätte* (1986), Bauhaus'un Avusturyalı çağdaşı ve rakiplerini analiz eden önemli bir katalog. *Josef Hoffmann, Designs*, ed. Peter Noever (1987), 481 çizim ile Viyana'nın en ünlü ve en çokyönlü tasarımcısıyla ilgili makalelerin geniş bir yelpazesini içerir. Bu, Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann: The Architectural Work* ile takviye edilebilir: (1982; çev. John Maas, 1985). Hoffmann'ın en yakın ortağı için bkz. Werner Fenz, *Koloman Moser: Graphik, Kunstgewerbe, Malerei* (1984): Ayrıca bkz. [Josef Hoffmann ve Koloman Moser], *Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte. Modernes Kunsthandwerk von 1903-1932* (1967). Viyana modernizminin en iyi kataloğu Kirk Varnedoe, *Vienna 1900: Art, Architecture & Design* (1986).

Robert Macleod, *Charles Rennie Mackintosh* (1968), Avrupa kıtasının üzerinde çok büyük etkisi olan bir İskoç tasarımcı hakkında tatmin edici bir çalışma. Edward Lucie Smith, *Furniture: A Concise History* (1979) fikir verici kısa bir araştırma. Son olarak, Herwin

Schaefer, *Nineteenth Century Modern: The Functional Tradition in Victorian Design* (1970) çok az biliniyor: Londra'daki Victoria ve Albert Müzesi'nde dikkat çekici bir şekilde sergilenen, çok fazla tasarlanmış, genellikle kitsch parçaların Viktorya döneminin tekeli altında olmadığını kesinlikle kanıtlıyor.

7 TİYATRO VE SİNEMA

Modernist tiyatronun iki büyük İskandinav kurucusu, Ibsen ve Strindberg, İngilizce olarak da yeterli derecede tanındılar. Bilgi sahibi eleştirmen ve yönetmen Robert Brustein'ın *The Theatre of Revolt: An Approach to Modern Drama* (1964), her ikisinin de etkili bir değerlendirmesinin yanı sıra, Çehov, Shaw, Brecht, Pirandello, O'Neill ve Genet'nin de (1964) değerlendirmesini içeriyor. Michael Meyer, *Ibsen: A Biography* (1971), İngilizce standart bir hayat hikâyesi; *Ibsen: The Critical Heritage*, ed. Michael Egan (1972) ile takviye edilebilir; aydınlatıcı bir değerlendirmeler ve yorumlar derlemesi. George Bernard Shaw, *The Quintessence of Ibsenism* (1891); tartışmalı oyun yazarının güçlü çağdaş savunması. Ibsen'in 5 ciltlik Alman edisyonu *Sämtliche Werke*'sine (1907) Julius Elias ve Paul Schlenther tarafından yazılan 180 sayfadan uzun ayrıntılı tanıtım, oyun yazarının uluslararası ününe bir övgü. Brian W. Downs, *Modern Norwegian Literature 1860-1918* (1966), Ibsen'i edebiyat bağlamı içine oturtur.

Olof Lagercrantz, *August Strindberg* (1979; çev. Anselm Hollo, 1984), Strindberg'in en iyi İngilizce biyografisi. Onun diğer tutkulu ilgi alanlarına ilişkin Londra'daki serginin kataloğu, oyun yazarının yeteneklerine ve onun ısrarlı tecridine ışık tutuyor: *August Strindberg: Painter, Photographer, Writer*, ed. Olie Granath (2005).

Freydank Ruth vd, *Theater als Geschäft: Berlin und seine Privattheater um die Jahrhundertwende* (1985) 1900'ler civarında Almanya'nın başkentinde drama ile ilgili fikir verici bir araştırma. *The Theory of the Modern Stage: An Introduction to Modern Theatre and Drama*, ed. Eric Bentley (1968), Bertolt Brecht ve Luigi Pirandello

gibi modernist teorisyenlerin ve birkaç on dokuzuncu yüzyıl öncüsünün iyi düzenlenmiş ve zekice seçilmiş antolojisi. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (1961) modernist oyun yazarlarında mesafe kat ediyor. Ayrıca Bradbury ve McFarlane, *Modernism*'de ilgili bölümlere bakınız (yukarıda bkz. s. 545).

Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (1965), içeriden birisinin olmazsa olmaz açıklaması. New York MoMA'da görkemli Dada sergisi ve savurgan katalogu (2006) bu gayri - hareketin uluslararası yönlerini vurguluyor; ben bu yazıyı bitirmeden tam zamanında geldi. Dada'nın (aşağı yukarı) halefi Gerçeküstücülük için bkz. Sarane Alexandrian, *Surrealist Art* (1969; çev. Gordon Clough, 1970), sınırlı bir alanda mükemmel bir mesafe kat ediyor. William S. Rubin, *Dadaism, Surrealism and Their Heritage*'ı (1968) bilgilendirici ve geniş kapsamlı bir katalogda değerlendiriyor. André Breton, *Surrealism and Painting* (1965; çev. Simon Watson Taylor, 1965), 1928 tarihli orijinal dahil olmak üzere gerekli metinleri birleştiriyor: *Artistic Genesis and Perspective of Surrealism* (1941), *Fragments* (1961), *Environs* (n.d.), ve *Further Affluences and Approaches* (1963-1965), sonuncusu sürrealist sanatçılar için övgüler yağdırıyor. Mark Polizzotti, *Revolution of the Mind: The Life of André Breton* (1995), takdir dolu bir hayat hikâyesi. Sürrealistlerin yaratıcı, uluslararası takdir almış çalışması için James Thrall Soby, *René Magritte* (1965) ekonomik ve bilgilendirici sergi kataloğu; Louis Scutenaire, *René Magritte* (1948, 2. baskı 1964) ve Suzi Gablick, *Magritte* (1971) ile birlikte okunmalı. Ayrıca bkz. Soby, *Magritte,* New York MoMA'da sergi için hazırlanan katalogdakiler gibi.

Gerçi Breton genellikle Alfred Jarry'den söz etmez ama bu "büyük şairi" "hepimizin ustası" olarak kabul eder. Gerçekten de, Fransız avangard tiyatro için Jarry ("Merdre!") modernist dramanın babası olma hakkına sahip olabilir. Roger Shattuck'ın zarif *The Banquet Years*'ındaki (1958) ilgili bölüm onun yetkisini sürdürür. Artaud'nun etkisi hâlâ güçlüdür. Naomi Green, *Antonin Artaud: Poet Without Words* (1970) zemini akıllıca hazırlıyor. Artaud'nun en iyi bilinen program niteliğindeki çalışması *The Theatre and Its Doub-*

le (1938; çev. Mary C. Richards, 1958) özellikle dışavuruma uygun ve zulüm ve gaddarlığı ileten bir tiyatro fikrini geliştiren bir yazı. Bunu *Artaud Anthology,* ed. Jak Hirshman (1965) ile takviye edebiliriz. Önemli bir makalede, "Antonin Artaud," *Encounter*, cilt 39 No. 2 (1967), 44-50, Nicola Chiaromonte, Artaud'nun "saf" zalimlik tiyatrosu talebinin gerçekten çok çelişkili olduğunu gösterdi. *Antonin Artaud* (1976) ile Martin Esslin, *Theatre of the Absurd* ile başlayan yüksek seviyeli eleştiri uzmanlığına devam ediyor. Artaud'nun arkadaşlarından biri, pandomim, aktör ve tiyatro yönetmeni Jean-Louis Barrault, geleneksel dramaturjinin tutarlı muhalifi, *Réflexions sur le théâtre* (1949) ile birlikte halka açıldı. İtalya'nın en ünlü modernist oyun yazarı, insan kimliği hakkında oldukça şüpheci, Nobel Ödüllü Luigi Pirandello'nun oyunlarından beşi (iki başyapıtı *Six Characters in Search of an Author and Henry IV* de dahil) *Naked Masks* (1952), ed. Eric Bentley çalışmasında toplandı. James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* (1996), bir uzmanın hayatının çalışması gibi okunuyor – sevgi dolu, kapsamlı, geniş ama aynı zamanda titiz.

Alman Ekspresyonist tiyatroyu hızla geçtim, çünkü Alman kültürünün bilimcileri savaştan beri bu konu üzerine (şiir üzerine de) çok enerji harcadılar. H. F. Garten, *Modern German Drama*'da (1959) Ekspresyonist oyun yazarları üzerine uzun bir bölüm vardır. Claude David, *Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht. Eine Geschichte der neueren deutschen Literatur* (1959; çev. Hermann Stiehl, 1965), bir Fransız bilimcinin mükemmel araştırması. Walter H. Sokel, *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature* (1959) sağlam bir çalışmadır. *Expressionismus. Aufzeichnungen und die Erinnerungen der Zeitgenossen*, ed. Paul Raabe (1965), çağdaşlar tarafından büyüleyici bir hatıra koleksiyonu sunuluyor. *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*, ed. Hans Steffen (1965), oyun yazarlarıyla birlikte şairleri ve ressamları içeriyor. Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette* (1980), ne yazık ki ihmal edilen bir konu olan tiyatroda Alman mizahı üzerine ciddi bir çalışmadır. Peter Uwe Hohendahl,

Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama (1967), edebiyat sosyolojisini nadir görülen bir şekilde avangard ekspresyonist oyun yazarlarının burjuvaziye yönelik tutumuna uygulama girişimidir. Richard N. Coe, *Eugène Ionesco* (1961), kısa ve öz ama değerli.

Carl Sternheim için bkz. Hellmuth Karasek, *Sternheim* (1965), kısa, zekice yazılmış bir yazı; F. Eisenlohr *Carl Sternheim* (1926); ve Carol Petersen, "*Carl Sternheim*" *Expressionismus: Gestalten einer literarischen Bewegung*, ed. Hermann Friedmann ve Otto Mann (1956). Ayrıca toplu yazılarının birinci cildine bütün eserlerinin editörü (1963) olan Wilhelm Emrich tarafından yazılan giriş yazısına muhakkak bakın. Georg Kaiser için E. A. Fivian, *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus* (1946), ve güvenilir İngilizce bir monografi için B. J. Kenworthy, *Georg Kaiser* (1957).

Başlangıcından itibaren standart film tarihçesi: David A. Cook, *A History of Narrative Film* (1961, 4. baskı, 2004); çok detaylı ve güvenilir (ben güvenle kullandım), geniş Seçme Kaynakçasıyla övünür. Liam O'Leary, *The Silent Cinema* (1965), filmin psikolojik anlayışını oldukça yüzeysel bir biçimde vurgulayarak bir sürü sıfatlarla hızlı bir tur atıyor. *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories* (1999), ed. Janet Bergstrom, iki farklı branş arasında bir köprü atmak için çekingen bir deneme. Hugo Munsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study* (1916), seçkin bir bilimci tarafından yeni bir sanatın ilk ciddi psikolojik soruşturması. Psikolog Rudolf Arnheim, ağırlıklı olarak 1930'lardan itibaren birkaç yazısını *Film as Art*'ta (1966) topladı.Klaus Kreimeier, *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945* (1996), bu film şirketinin Nazi film yapımındaki "muzaffer" rolünü de unutmadan, film, aktör ve yönetmenleriyle hemen hemen tekel olması araştırılıyor. Ayrıca bkz. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Gerald Direk ve Marshall Cohen (1974; 3. baskı 1985).

Robert M. Henderson, *DW Griffith: His Life and Work* (1972), ve Richard Schickel, *DW Griffith: An American Life* (1984), deneyimli sinema tarihçilerinin büyük katkıları var. Yon Barna, *Eisenstein*, çev.

Lisa Hunter (1973), ve *The Battleship Potemkin: The Greatest Film Ever Made*, ed. Herbert Marshall (1978), kültürlü ve okumuş bir Marksist olan Eisenstein'ın altında çalışmak zorunda kaldığı korkunç baskıların duygusunu okuyucularına veriyor. Ayrıca bkz. *Autobiography*, çev. Herbert Marshall (1983). Bunun tamamen tersine, Jay Leyda ve Zina Voynow, *Eisenstein at Work* (1982) Eisenstein'ın yönetmenlik kariyerine hızla bakıyor; o alışıldık Sovyet yanlısı tutumla, yönetmen olarak karşılaştığı engelleri bir kenara bırakıyor. Béla Balázc, *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst* (1949; Macarcadan çeviren Alexander Sacher-Masoch, 1961), Eisenstein'ın favori tekniği montaja bir bölüm ayırıyor. David Robinson, *Chaplin: His Life and Art* (1983), sorumlu bir biyografi; Gerald D. McDonald, Michael Conway ve Mark Ricci, *The Films of Charlie Chaplin* (1965), çağdaş yorumculardan birkaç kelime ekleyerek, en ilkel kısa metrajlı filminden kariyerinin sonuna kadar kısa bir özetini verir. Ve bkz. Parker Tyler Chaplin, *Last of the Clowns* (1972).

Welles hakkında birçok yayından Frank Brady, *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles* (1989) bilgilendirici bir yaşam öyküsü olarak öne çıkıyor. Ayrıca bkz. Robert L. Carringer, *The Making of Citizen Kane* (1985), çoğu sinemaseverin kabul edebileceği gibi, şimdiye kadar yapılmış en dikkat çekici film yapımının ayrıntılarını veriyor. Welles hakkında yazan çok ünlü yazarlar listesi son derece uzun: André Bazin, *Orson Welles* (1950; çev. Jonathan Rosenbaum, 1978) ve Peter Bogdanovich, *The Cinema of Orson Welles* (1961), *Citizen Kane*'in ötesine geçerek daha sonraki yapımlarına bakmaya çalışır; bunların birkaçı geniş bir kesim tarafından biliniyor, bazıları ise bir şahaserdir. Ve bkz. Pauline Kael, Herman Mankiewicz ve Orson Welles, *The Ctizen Kane Book* (1971), ilginç bir anlatım. Bu övgülerin içinde en rahatsız edici olanlar –ne kadar soğukkanlı olmaya çalışsalar da, bir övgü olarak yerlerini almışlar– Clinton Heylin, *Despite the System; Orson Welles versus the Hollywood Studios* (2005). Yazarın araştırması kapsamlıdır ve Welles'in inşa etmeyi umduğu her şeyi tahrip eden kültürsüzlere karşı öfkesinin çok yalın ve tamamen haklı olduğunu söylemeliyim.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: BİTİŞ
8 EKSANTRİKLER VE BARBARLAR

T. S. Eliot için yukarıda s. 549-550'ye bakın.

Charles Ives, on yıllarca süren ihmalden sonra, bu günlerde sadece ara sıra icra edilmiyor, üzerine etüt de ediliyor. Ives'ın bilinmeyen yazılarının ilk derlemesi büyük ölçüde hayatının sonuna doğru derlenmeye başladı; bkz. *Essays Before a Sonata, The Majority, and Other Writings*, ed. Howard Boatwright (1962); ardından daha samimi bir özeti geldi, *Memos*, ed. John Kirkpatrick (1972) yayımlanmamış notları ve anılarını içeriyor; paha biçilmez bir kaynak. Frank R. Rossiter, *Charles Ives and His America* (1975), Ives'ın davranışının bir anahtarı olarak mutlak tecridini vurgulayan iyi araştırılmış bir biyografi. Stuart Feder'in son zamanlarındaki hayatı, *Charles Ives: "My Father's Song": A Psychoanalytic Biography* (1992), iki yönden de uygun bir uzman işi.

Öncü psikolojik roman yazarı, amansız bir Nazi destekçisi ve Nobel Ödüllü üslupçu Knut Hamsun, Robert Ferguson tarafından hayata döndürülüyor: *Enigma: The Life of Knut Hamsun* (1987), İngilizce, samimi, standart bir biyografi. Hamsun'un parlak erken dönem romanı, özellikle *Hunger* ve *Pan* kolayca bulunabilir. *Knut Hamsun: Selected Letters*, cilt 2: 1898-1952, ed. ve çev. Harald Naess ve James McFarlane (1998), içinde önemli pasajlar var. Leo Lowenthal'ın büyüleyici uzun bir yazısı var: "Knut Hamsun: Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie", *Zeitschrift für Sozialforschung*, cilt. VI, no 2 (1937), tipik bir Frankfurt Okulu, aynı zamanda hem Freud hem Marx'a bağlı.

Totaliter ülkeler daha az bibliyografik dikkat gerektiriyor; bu bölümleri yazarken belli başlı siyaset tarihi metinleri üzerinde çalıştım, ama bazı yeni ve istisnai başlıkları listelemek istiyorum. Robert O. Paxton, *The Anatomy of Fascism* (2004), önde gelen bir Vichy Fransası uzmanı tarafından yazılmış, Nazi Almanyası için "Faşizm" terimini kurtarıyor. O ülke için bkz. benim eski favorim Karl Dietrich Bracher, *The German Dictatorship: The Origins, Structure, and Effects*

of National Socialism (1969; çev. Jean Steinberg, Peter Gay'in kısa giriş yazısıyla, 1970), kısaca Alman Romantiklerine geri dönen klasik bir tarihsel araştırma; kitabın başlığından da görülebileceği gibi, Almanya'da Nazi barbarlığının nedeni olarak Almanya'yı değil modernite veya makine medeniyetini suçlayan dönemin moda yargılarını çökertmeye yardımcı oldu. Saul Friedlander, *Nazi Germany and the Jews*, Vol. I: *The Years of Persecution, 1933–1939* (1997), Nazilerin Yahudileri öldürme takıntısını çok parlak bir şekilde analiz ediyor. II. Cilt ortaya çıktığında "*Dichter und Denker* — Yazarlar ve Düşünürler" vatanında olanlar hakkında daha da şoka uğrattı. Ian Kershaw, *Hitler, 1889–1936: Hubris* (1998) ve *Hitler, 1936–45: Nemesis* (2001), kapsamlı ve ikna edici bir şekilde *Führer*'i müstehcen satir oyununun gerçek kahramanı yapıyor. Önemli bir monografi, Henry Ashby Turner, Jr. *German Big Business and the Rise of Hitler* (1985), Nazileri inceleyen çoğu tarihçi için ekseriyetle hain addedilen büyük iş dünyasının nispeten mütevazı bir rolü olduğunu gösteriyor. George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich* (1975), bilimcilerin "halk"la nasıl uğraşması gerektiğine ilişkin tarihçileri meşgul eden önemli bir soruyu ele alıyor. *I Shall Bear Witness: The Diaries of Victor Klemperer* ve devamı *To the Bitter End* (1995, çev. ve kıs. Martin Chalmers, 1998-1999); bir Alman Yahudisi tarafından yazılan, Alman dilinde yazılmış gerçekten birkaç büyük günlükten biridir. Peter Demetz, *Postwar German Literature: A Critical Introduction* (1970), 1945 sonrası Alman yazarların düzgün bir araştırmasını sunuyor; sekiz şair, sekiz romancı ve sekiz oyun yazarı. 1986 yılında aynı konuyu ele alıyor, *After the Fires: Recent Writing in the Germanies, Austria and Switzerland,* son bölümünü Günter Grass'a ayıran, hayranlık uyandıran, itinalı bir araştırma.

Sovyet tarihi ve sanattaki yeri için özellikle bkz. W. Bruce Lincoln, *Between Heaven and Hell: The Story of a Thousand Years of Artistic Life in Russia* (1998) cennetten daha daha fazla cehennem ve James Billington, *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture* (1966); her ikisi de Orlando Figes tarafından

öneriliyor: *Natasha Dance: A Cultural History of Russia* (2002) ve her ikisi de övgüyü hak ediyor. Figes'in son çalışması çok iyi bilgilendiriyor; "Russia Through the Soviet Lense" bölümü, işçilerin cennetindeki modernistlerin hayatlarının üzücü, sık sık korkunç ayrıntılarını veriyor. John E. Bowlt, *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment* (1996) devrimciler arasındaki ütopik trendleri araştırıyor. David Elliot, *New Worlds: Russian Art and Society, 1900–1937* (1986), kültürel şevkin heyecan verici ilk günlerine odaklanıyor. Araştırmacıların Yeni İnsan için özellikle baştan çıkarıcı bulduğu yönler arasında psikanaliz de vardı; bu ilgiye Freud karşılık vermedi. Anne Applebaum, *Gulag: A History* (2003), Sovyet sisteminin acımasız bir polis devleti olduğuna dair güçlü bir suçlama. Ayrıca bkz. Martin Miller, *Freud and the Bolsheviks: Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union* (1998). Laura Engelstein, "Zwischen Alt und Neu: Russlands moderne Frauen," altı modern kadın sanatçı için devrimci Rusya'nın zor ama heyecan verici atmosferini özetliyor, *Amazonen der Avantgarde*, ed. John E. Bowlt ve Matthew Drutt (1995) içinde.

Mussolini'nin İtalyası daha karmaşıktır. *Liberal and Fascist Italy*, 1900-1945, ed. Adrian Lyttelton, *Short Oxford History of Italy* (2002) olağanüstü bir cilttir. Bu kollektif girişimdeki Emily Brown'ın bölümü "The Visual Arts: Modernism and Fascism", açıkça devletin büyük ölçüde (tamamen değil) sanatı kendi yolunda serbest bıraktığını ortaya koyuyor. Karşılaştırılabilir bir perspektif için bkz. Ruth Ben-Ghia, *Fascist Modernities: Italy 1922-1945* (2001). "Faşizm" teriminin değişkenliği için bkz. ilginç bir derleme, *Reappraisals of Fascism*, ed. Henry A. Turner, Jr (1975), özellikle editörün kendi katkısı için: "Fascism and Modernization." Faşizm öncesi aşama sanatsal propagandada yaygın bir şekilde incelendi: bkz. ilk Fütürist Manifesto, F. T. Marinetti tarafından, *Manifeste initiale du Futurisme* (*Le Figaro*, 20 Şubat 1909), ed. Jean-Pierre de Villiers, *Le premier manifeste du futurisme* (1986). Günther Berghaus, *Futurism and Politics* (1996), bir zamanlar İtalya'da ve yurtdışında alkışlanan yaygın entelektüel ve estetik saldırganlığın bir okuması. Ayrıca bkz

Joshua C. Taylor, *Futurism* (1961) ve *Futurism and the International Avant-Garde*, ed. Anne d'Harnoncourt, çev. John Shepley, Germano Celant tarafından yazılan makaleyle birlikte (1980). Celant'ın makalesi modernizmin "aristokrat" koluna iyi oturuyor. "Etkilerin kitleselleşmesi, genelleştirilen uyum bugünkü toplumun mustarip olduğu şeydir; bundan dolayı kişisel ve özel seçimler için ayrılmış alanlar büyük ölçüde azalır," diye yazıyor. Hemen hemen aynı şey telkin, kamusal pasiflik ve "kültür yönetimi" için de geçerli. Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism: Art and Politics Under Fascism* (2000), memnuniyetle rejimi destekleyen ressamı izliyor. Ayrıca bkz. Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy* (1997). Philip V. Cannistraro ve Brian R. Sullivan saygın bir eleştirmen ve Mussolini'nin uzun süreli (Yahudi) metresi Margherita Sarfatti'nin bir okumasını yapıyor: *Il Duce's Other Woman* (1997) sadece bir dedikodu değil, güçlü bir çalışma. Ve bkz. Richard Etlin, *Modernism in Italian Architecture 1890-1940* (1991) modernist ormanın başka bir bölümünü aydınlatıyor. Fütürist mimar Antonio Sant' Elia'nın çalışması için bkz. Esther da Costa Meyer, *The Work of Antonio Sant'Elia: Retreat into the Future* (1995). *Metaphysical Art*, ed. Massimo Carrà, Patrick Waldberg ve Ewald Rathke (1968; çev. Caroline Tisdall, 1971), I. Dünya Savaşı sonrasında İtalyan ressamların aydınlatıcı metinlerinden bir derleme, en önemlisi, garip, gizemli Giorgio de Chirico (ayrıca bkz. Soby, *Giorgio de Chirico* [1941]).

9 ÖLÜMDEN SONRA YAŞAM MI?

Barbara Rose, *American Art Since 1900: A Critical History* (1967), popüleri kendi bağlamına oturtmak için iyi tartışan bir araştırma. Henry Geldzahler, *American Painting in the 20th Century*'de (1973) aynı şeyi yapıyor. Kirk Varnedoe ve Adam Gopnik, *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (1990), bu bölümün anatemasına dokunan tartışmalı bir katalog. Soyut Ekspresyonizm üzerine yazılan literatürde özellikle Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s* (1993) ile ilgilendim; özellikle de Pollock'ın Jungouluğu üzerine orijinal fikirlerle dolu.

Pop ressamların en aydınlatıcı ve en ekonomik muamale gördüğü çalışma: Lawrence Alloway, *American Pop Art* (1974); sevecen, hızlı bir çalışma ve otorite taşıyor. Ayrıca bkz.*Pop Art: A Critical History*, ed. Steven Henry Madoff (1997).

Victor Bockris, *Warhol: The Biography* (1989; 2. geliştirilmiş baskısı 2003) detaylarıyla ve nesnelliğiyle altyazındaki iddiasını sürdürmektedir. Wayne Koestenbaum, *Andy Warhol; A Penguin Life* (2001), son derece zekice, içeriden, sempatik bir gözlemci tarafından ama eleştiri de yapılarak yazılmış; Koestenbaum'un ayrıntılı yazısı "Sources" çok uzlaşmacı olsa da danışmaya değer. Stephen Koch, *The Life, World and Films of Andy Warhol*, (1973; 1991'de revize edilen baskısı) Warhol'un en sevdiği ek işi filmleri üzerine önemli, zarif ve bilimsel bir yazı. Andrew Brown, *Andy Warhol: His Early Works*, 1947-1959 (1971), Pop Art öncesi tasarımcıyı gösteriyor. Onun bazı yazıları, Pat Hackett gibi akıllı bir asistan tarafından insan Warhol'a erişimi sağlayacak düzene indirgenmiş. Warhol'un *a (a novel)*'ını (1965) tavsiye ederim, aldığı övgülere rağmen hemen hemen hiç anlaşılmıyor ve bkz. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* (1980) ve yanı sıra *The Andy Warhol Diaries* (1989), sözleri ve hatıralarının son derece açıklayıcı (muhtemelen yazarının istediğinden daha fazla açığa çıkaran) bir derlemesi. *Edie: An American Biography*, ed. Jean Stein ve George Plimton (1982), Factory'de Warhol'un en unutulmaz ve acıklı "süperstarı" Edie Sedgwick'in hayatını anlatıyor. *The Nation*'ın eleştirmeni olarak çağdaş sanat alanında uzmanlaşmış estetisyen Arthur Danto, 1964 yılında Warhol'un Brillo kutularını sanatın uç noktası olarak sürekli öne çıkardı; son olarak da *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life* (2005) başlıklı bir koleksiyonda gösterdi. Sanat eleştirmeni Donald Kuspit oldukça benzer bir tanıda bulundu: *The End of Art* (2004).

Seçilen diğer pop sanatçıları için, İngiliz tutkunları tarafından eğlenceli Pop ustasına bir övgü olarak bkz. Lawrence Alloway, *Roy Lichtenstein* (1963); ve Michael Lobel, *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art* (2002), bu sanatçının ince, belki de biraz fazla ince bir okuması. Mary Lee Corlett, *The Prints of*

Roy Lichtenstein: A Catalogue Raisonné 1948-1993 (1994), sanatçıyı anlamamıza büyük bir katkı yapıyor. *Jasper Johns,* Yahudi Müzesi'nde bir sergi kataloğu (1964); bkz. Max Kozloff, *Jasper Johns* (1974), Johns'un başarısı kesinlendikten sonra yapılan kısa ve öz, güçlü bir anlatım. Bkz. ayrıca Walter Hopps ve Susan Davidson, *Robert Rauschenberg: Retrospektif* (1997). Diğer basın ilgisi için, Notlar kısmında *New York Times*'ın sanat sayfalarından seçtiğim makalelere başvurun.

Raymond L. Williams, *Gabriel García Márquez* (1984), az ve öz, bilgilendirici bir hayat hikâyesi. Ayrıca bkz. George McMurray, *Gabriel García Márquez* (1977) ve Mario Vargas Llosa'nın ustası, "ilahın öldürülmesi" üzerine çalışması: *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio* (1971). Benim beğendiğim biyografi çalışması Gen H. Bell-Villada, *García Márquez: The Man and His Work* (1990), romancının kültürel ve edebi arkaplanına kıymetli sayfalar ayırıyor ve *The Autumn of the Patriarch* üzerine titiz bölümünü özellikle yararlı buldum. Bu kitap yazılırken elimize García Márquez'in 3 ciltlik planlanmış otobiyografisinin ilk cildi geçti: *Living to Tell the Tale* (2002; çev. Edith Grossman, 2003), son derece aydınlatıcıdır. *Magical Realism: Theory, History, Community*, ed. Lois Parkinson Zamora ve Wendy B. Faris (1995), dehayı yerine yerleştiriyor.

BİTİŞ NOTASI

Frank Gehry, son otuz yıldan daha fazla bir zamandır büyük ilginin keyfini sürdü. Ben esas olarak okuyucuya Mildred Friedman ve Michael Sorkin'in makaleleri ve mimarın kendisinin en önemli, samimi ve neredeyse sürekli yorumlarıyla birlikte *Gehry Talks: Architecture and Process*'i (1999; revize edilmiş 2. baskısı 2002) öneriyorum. Bu çalışma, Francesco dal Co ve Kurt W. Forster (1998) tarafından yazılmış bir makaleyle birlikte *Frank O. Gehry: The Complete Works,* ed. Hadley Arnold ile eşleşmeye hak kazanıyor; cömertce ve güzel bir şekilde resimlenmiş bu kitap, okuyucuyu 1950'lerin ortalarından Bilbao'daki Guggenheim Müzesi'nin ötesine götürüyor. Bu metinler ne kadar değerli olsalar da, Bilbao'ya gitmenin yerine geçemez.

TEŞEKKÜR

Bu kitap benim suçum değil. Elbette kitabın bütün sorumluluğunu üzerime alıyorum ama kökenlerini adil bir şekilde kayda geçmek istiyorum. 2001 sonbaharının başlarında, Norton'daki editörüm Bob Weil, beni bir fikirle –kendi fikriyle– aradı. Yayıneviyle liberalizmin psikanalitik-tarihsel bir incelemesini yazmak için bir sözleşmem vardı – hâlâ var. Elimde bir altbaşlıkla tamamlanmış başlık vardı: *The Liberal Temper: Human Nature in Politics* (Liberal Mizaç: Siyasette İnsan Doğası) ve proje hakkında düşünmeye yeni başlamıştım. Amerikan psikanalistlerin yılda iki kez yaptıkları toplantılardan birine seslenen, siyaset ve psikanaliz arasındaki samimi ilişki hakkındaki ilk fikirlerimi dile getirdiğim "Liberalizm ve Gerileme" ile girişimin temelini döşemiştim. Bob Weil bu teşebbüsü ertelememi ve onun yerine modernizm üzerine bir çalışma üstlenmemi önerdi. Ona "Resmi mi kastediyorsun, edebiyatı mı?" diye sorduğumu hatırlıyorum. Onun kategorik cevabı "her şeyi" olmuştu. Her şeyi bilmediğimi ve asla bilemeyeceğimi söyleyerek itiraz ettim ama bu akla yatkın ret, önerisinin aciliyetini azaltmadı. Konu zamanla benim de ilgimi çekti ve sonuç şu anda elinizde tutmakta olduğunuz kitap oldu.

Elbette ki, böyle geniş bir yelpazesi olan bir metin, mutlaka başka insanların nezaketine ciddi bir şekilde bağlıdır (*Modernizm* için okumalar yaptığım ve onu yazdığım beş yıl boyunca, metnin çeşitli bölümlerini okuyan ve benimle tartışan uzmanlara danıştım ve bu kitap açısından çok faydalı oldu.) Eğer bu uzmanlardan herhangi

birini gözden kaçırdıysam, yalnızca bana yardımcı olan düşünceli ve yardımsever uzmanlardan oluşan kalabalığın içinde kaybolmuş olmaları gerektiğini söyleyerek özür dileyebilirim.

Amansız bir okuyucu ve yaratıcı bir editör olan Bob Weil ile başlıyorum; onun son derece değerli önerileri uğraşlarımı odaklamama yardımcı oldu. En başta bana verdiği ilham için pişman olmadığına güveniyorum. Bob'un yardımcısı Tom Mayer'a da minnettarım; yol boyunca karşıma çıkan engelleri istikrarlı bir şekilde ortadan kaldırdı. Buna ek olarak, nazik redaktörüm Ann Adelman'a da bilhassa teşekkür borçluyum; hiçbir şeyi gözden kaçırmadı ve kitabın başından sonuna kadar önemli ve incelikli yorumlarda bulundu.

Ruth Gay ile olan kırk altı yıllık evliliğim boyunca, yazdığım her şeyi okudu ve güzel bir şekilde geliştirdi: *Modernizm* hariç. Bozulan sağlık durumu, 9 Mayıs 2006'da löseminden ölmesine yol açtı ve bu projenin her zamanki kooperatif, neredeyse müşterek işlerimizden biri değil, çok daha izole edilmiş bir iş olmasına sebep oldu.

Fazlasıyla uzayan bu girişimin tamamı boyunca çok değerli destekler aldım ve bu, zaman zaman hayatımla ilgisiz gibi gözüken bu projeyi tamamlama yeteneğime büyük katkıda bulundu. Eski arkadaşlarım (çoğuyla arkadaşlığımız Harry Truman'ın başkan olduğu zamanlara dayanır) Bill ve Shirley Kahn, Al ve Ruth Burstein ve Gladys Topkis, yıllar boyunca, ne zaman onlara ihtiyacım olsa yanımda oldular. Bu yakınlık dolu ortaklığın benim için anlamı büyüktür. Bu kitap tamamlanmak üzereyken, üç üvey kızım Sarah Glazer Khedouri, Sophie Glazer ve Elizabeth Glazer, anneleri ve dolayısıyla benim için dokunaklı varlıklardı. Berlin'deki sevgili arkadaşımız –arkadaşım– psikanalist ve hoşsohbet Gaby Katwan, *Modernizm* üzerinde iz bıraktı. (Ve Frank Gehry'nin Bilbao'daki Guggenheim Müzesi'ni birlikte heyecanla keşfettik.) Dick ve Peggy Kuhns ile olduğu gibi, Bob Webb ile uzun ömürlü muhabbetimiz (samimiyetimiz beraber modern Avrupa tarihi üzerine bir ders kitabı yazmamız ile bozulmadı), yarım yüzyıldan uzun bir süre boyunca, yalnızca hoş sohbetler olmaktan ileri giderek mutlu bir şekilde devam etti. Aynısı Jerry ve Bella Berson ve Yale'den meslektaşlarım Henry A. Turner

ve John Merriman için de geçerli. Cesur ve parlak bir üslupçu olan Janet Malcom'a çok şey borçluyum. Ayrıca, Zenaida So'nun (sevgiyle "Zany" diye anılır) *Modernizm*'in yazılmasındaki muhteşem, tecrübeli varlığını da minnetle bildirmeliyim. Bazen küçük bir ordu gibi gözüken doktorlarımın arasında, Dr. Elizabeth Jacobson'a ilgisi ve nezaketi için bilhassa minnettarım.

Rosemary Ramsey, kitaplarımdaki kaosu düzenle değiştirerek ve ele geçirmesi zor kaynak notlarının peşinde koşarak beni kendisine borçlandırdı. Ayrıca eski öğrencilerim ve uzun zamandır arkadaşlarım olan Meike Werner ve Helmut Smith, Mark Micale ve Robert Dietle'ye de minnettarım. Buna ek olarak, Jeremy Eichler, Carolyn Kay ve Robert Wohl bana içtenlikle yardım ettiler. Merek Royce Press, haşarı bilgisayarlarıma etkin bir şekilde bilgili bir doktor (yoksa psikiyatrist mi?) hizmeti verdi.

Avrupa'daki şartlarım da bundan daha az tatmin edici değildi. İki Cambridge tarih profesörü, Quentin Skinner ve Stefan Collini, uzun yıllardır çok değerli iki arkadaşım, tıpkı beni sık sık Amsterdam'da ağırlayan ve bu kitabın hazırlanmasında gerçekten pay iddia edebilecek olan Maarten Brands ve Frouke Wieringa gibi. Gaby Katwan'ın yeri de doğal olarak bu paragrafta.

New York Halk Kütüphanesi'ndeki Lewis ve Dorothy Cullman Akademisyenler ve Yazarlar Merkezi'nin kurucu direktörü olarak, elimin altında, 1999'dan başlayarak, her yıl on beş farklı danışmanın olmasının tadını çıkardım. Onlardan özgürce faydalandım. Benim için hem entelektüel hem de sosyal olarak büyük öneme sahip bir çift ehil tarihçi olan Marian Kaplan ve Douglas Morris'e bilhassa borçlu olduğumu hissediyorum. Minnet borçlu olduğum diğer akademisyenler arasında, (umarım haksızlık etmeden) Stacy Schiff, Carol Armstrong, Harvey Sachs, Colm Toíbín, Andy Delbanco ve Christopher Fleck'i ayrı tutuyorum. Pamela Leo, ufak çalışma alanım için ideal yardımcı direktör olduğunu kanıtladı; dört yıllık görev sürem boyunca gerçek bir arkadaş ve iş arkadaşı oldu ve şimdi de öyle olmaya devam ediyor. Kütüphane personeli içindeki destekçilerim arasından, editör kılığında bir entelektüel olan Anne Skillion'u

seçip ayırmak isterim, onunla önemli şeyleri keşfetmekten tuhaf bir zevk aldım.

Merkezdeki bazı akademisyenler, kitaptaki çeşitli konuları benimle özgürce tartışmaktan ötesini yaptılar ve bu kitabın bölümlerini sağgörülü bir şekilde geliştirdiler: Ada Louise Huxtable mimari hakkında, Herbert Leibowitz T. S. Eliot hakkında, Claudia Pierpont dans hakkında, Walter Frisch müzik hakkında, Rachel Hadas şiir hakkında ve Harvey Sachs Toscanini hakkında yardımcı oldu. Daha bilgili ve daha destekleyici yetkililerden oluşan bir ekip kuramazdım. Elbette, metne sokuşturmuş olabileceğim herhangi bir tuhaf görüşten onların sorumlu tutulamayacağını tekrar ediyorum.

Bu okuyucular arasında, elyazmalarımı istikrarlı bir şekilde takip edecek dayanıklılık ve sabra sahip olan iki kişi vardı: sanat tarihçisi Emiliy ("Mimi") Braun ve Amerikalı tarihçi Doron Ben-Atar. Doron, Washington'da dedikleri gibi, bana övgü, eleştiri ya da geliştirmeye yönelik öneriler içeren mesajlar yollamaya devam etti. Ve Mimi, yalnızca yazdıklarımı zarifçe (ve cömertçe) daha doğru hale getirmekle kalmadı, aynı zamanda benimle sanat sergilerini keşfedip beni eğiterek muhteşem bir modern ve çağdaş sanat rehberi işlevi gördü. *Modernizm*'i en derin şükranlarımla bu ikisine adadım. Hiç şüphesiz, onlar olmadan da bu çalışmayı tamamlayabilirdim ama bu çok daha yavaş ve çok daha keyifsiz bir angarya olurdu.

Peter Gay

DİZİN

A

Abraham, Karl, 394
Ackroyd, 431·579
Adams, Diana, 306·307
Adler & Sullivan, 324
Adorno, Theodor, 476·477·478·551·553·580·581
Aiken, Conrad, 255
Albee, Edward, 527
Albers, Josef, 38·354
Aldington, Richard, 225·226·227·228
Ambler, Eric, 423
Andersen, Mary, 449
Antonini, Michelangelo, 405
Apollinaire, Guillaume, 13·39·186·373
Arensberg, Louise, 196·197
Arensberg, Walter, 196
Armory (Cephane), 196·345·546
Arp, Jean (ya da Hans), 375
Arts and Crafts (Sanatlar ve Zanaatlar) hareketi, 321·358·359
Ashton, Frederick, 307
Astaire, Fred, 11·405
Auden, W. H., 473
Augustinus, St., 27
Auschwitz, 477
Austen, Jane, 232
auteur teorisi, 397·405·541

B

Bach, Johann Sebastian, 285·524
Bacon, Francis, 15
Balanchine, George, 8·11·300·301·302·304·305·306·307·308·309·310·311·476·583·584
Ball, Hugo, 172·374·375
Balzac, Honoré de, 2·70·80·117·198
Barlach, Ernst, 386·388
Baryshnikov, Mikhail, 520
Baselitz, Georg, 481·482
Baudelaire, Charles, 10·13·27·30·38·39·57·58·59·60·61·62·63·64·65·66·67·71·72·73·75·84·85·92·102·106·118·119·146·158·174·224·231·236·254·263·312·352·367·

406·471·489·515·547·549·554·555·560
Bauhaus, 81·167·345·347·348·349·350·351·352·354·356·357·358·360·361·364·365·366·367·466·547·569·585·586·588
Bayreuth, 263·268·294·471
Beach, Sylvia, 227
Beardsley, Aubrey, 361
Becket, Thomas, 432
Beckett, Samuel, 11·24·476·486·487·488·489·547·574·591
Beckmann, Max, 31·155·156·157·477·568
Beethoven, Ludwig van, 67·81·82·270·274·285·286·436·441·581
Behrens, Peter, 331·339·346
Bellow, Saul, 15
Bell, Vanessa, 235·575·576·599
Benjamin, S. G. W., 67·104·262·563·568
Bennett, Arnold, 8·214·215·216·227·491·573
Benn, Gottfried, 455·477
Berg, Alban, 278·284·294·583
Bergman, Ingmar, 405
Bergman, Ingrid, 418
Berlioz, Hector, 118·285·581
Blake, William, 83·587
Blavatsky, Madame, 50·159
Bloomsbury grubu, 232·235·565
Blumenthal, Oskar, 370
Boccioni, Umberto, 10·199·200·316
Bolşevizm, Bolşevikler, 348·407·461·465·486
Bonnard, Pierre, 26·373
Boudin, Eugène, 102·106
Bouguereau, Adolphe-William, 523
Bourdin, Gustave, 63
Böcklin, Arnold, 150·151
Brahms, Johannes, 263·264·270·285·286·582
Brancusi, Constantine, 10·197·204·205·207·208·571
Brandes, Georg, 448
Braque, Georges, 141·184·185·197·301·570
Brasillach, Robert, 482
Brecht, Bertolt, 385·388·454·551·589·591
Breton, André, 17·172·173·174·177·178·373·376·590
Breuer, Marcel, 350·351·356·366
Britten, Benjamin, 262
Brno, Tugendhat Evi, 11·333·334
Brod, Max, 243·244·245·249·577·578
Bronnen, Arnolt, 388·389
Browning, Robert, 396
Bruckner, Anton, 134
Buddenbrooks (Mann), 422
Budgen, Frank, 229·231
Bukharin, Nikolai, 464
Buñuel, Luis, 405

Burden, Chris, 501
Busoni, Ferruccio, 280·299·581·582
Butler, Samuel, 15·84·226·552·556·574
Butor, Michel, 490
Byron, George Gordon, Lord, 28·67·76

C

Cabaret Voltaire, 172·173·374·375·549
Cage, John, 294·296·297·298·509·582
Caillebotte, Gustave, 10·97·98·101·123·560
Calder, Alexander, 202·571
Carlyle, Thomas, 393
Caro, Anthony, 10·207·208
Carraud, Gaston, 267
Caruso, Enrico, 11·269
Cassatt, Mary, 111·132·133·134·517·560
Cassirer, Ernst, 560·562
Céline, Louis-Ferdinand, 222
Cézanne, Paul, 10·97·99·101·109·112·116·132·140·141·142·146·184·421·462·517·547·549·557·561·565
Chabrol, Claude, 424
Chaplin, Charlie, 11·395·405·410·411·412·413·414·415·416·417·492·548·593
Chateaubriand, François René de, 28·76
Cheney, Mamah Borthwick, 327·328
Chesterfield, Lord, 48
Chesterton, G. K., 24
Chirico, Giorgio de, 131·171·175·470·597
Chopin, Frédéric, 441
Cicero, 67
Citizen Kane (Yurttaş Kane) film, 11·407·417·418·420·421·422·424·539·548
Clark, T. J., 547·559·569
Conrad, Joseph, 222·255
Constable, John, 101
Constant, Benjamin, 67·101
Copland, Aaron, 15
Corinth, Lovis, 97·151·152·567·568
Corot, Jean-Baptiste-Camille, 101·558
Courbet, Gustave, 101·123·132·133·152
Cranko, John, 307
Çaykovski, Pyotr Ilich, 307·441
Çehov, Anton, 383·384·385·589

D

Dachau toplama kampı 452
Dadaistler, Dada 171·172·173·175·374·375·377·549·590
Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 393

Dali, Salvador 10·38·69·175·177·178·179·570
Dante 106·196·230·232·406
Danto, Arthur 509·598
Darwin, Charles 314·385·393
Daumier, Honoré 61·62·367
Debussy, Claude 96·263·264·265·266·267·268·269·270·271·274·275·283·284·285·289·581
Degas, Edgar 96·97·99·109·132·199·430·559
Dehmel, Richard 83·282
Delaunay, Robert 95·163
Deniz Feneri, (Woolf), 10·212·233·235·240·242·524
Derain, André 35·130·153
Descartes, René 487
De Sica, Vittorio 405
De Stijl 168
Dewey, John 464
Diaghilev, Sergei 25·288·289·290·300·301·302·304·305·307·584
Dickens, Charles 86·213·406·532
Diderot, Denis 27
Dostoyevski, Fyodor M. 18·147·461·491
Douglas, Lord Alfred ("Bosie") 88·90·556·570·603
Dreier, Katherine S. 168
Dreyfus, Alfred 96·430
Dreyfus Davası 96·430
Dubuffet, Jean 494·515
Duchamp, Marcel 10·57·68·171·189·190·191·192·193·194·195·196·197·202·205·295·353·373·376·462·494·495·499·501·502·509·514·546·570·571
Dujardin, Edouard 95·216·217·219
Dumas, Alexandre, fils, (oğul) 372·559
Duncan, Isadora 308·570
Durand-Ruel, Paul 10·115·116·117·124·558
Duranty, Edmond 36·100
Dutourd, Jean 483
Duval, Jeanne 65
Dürer, Albrecht 134·149·187

E

Eckermann, Karl 82
Ecole des Beaux-Arts 36·98·313·356·584
Edison, Thomas Alva 393
Eisenhower, Dwight D. 513
Eisenstein, Sergei 11·398·402·405·406·407·408·409·410·418·424·592·593
Eliot, T.S. 10·11·16·35·53·64·66·73·78·212·224·228·230·231·249·250·251·252·253·254·255·256·257·258·259·316·352·429·431·432·433·434·435·442·444·455·476·

547·573·578·579·580·594·604
Ellmann, Richard 92·551·555·556·573
Emerson, Ralph Waldo 324·443
Engels, Friedrich 28
Ensor, James 97·142·143·144·145·146·189·566
Ernst, Max 152·177·386·405·453·567·578
estet, estetikçilik 86·159·163

F

Faber & Faber 10·250
Faulkner, William 15·222·531·538
Feininger, Lyonel 348·351·366·586
Fellini, Federico 405
Fielding, Henry 218·232
Finnegans Wake 225·258·259·538
Flanagan, Bob 501
Flaubert, Gustave 10·28·29·30·37·63·64·83·92·106·118·194·213·221·236·393·407·479·489·515·547·549·555·560
"Fluxus" grup 502
Fontane, Theodor 118·213
Ford, Ford Madox 218
Ford, John 405
Four Quartets (Eliot) 432
Freud, Sigmund 2·16·17·18·24·104·133·141·170·174·178·186·218·219·242·249·270·309·371·376·382·387·394·451·508·554·572·594·596
Friedrich, Caspar David 28·52·123·182·216·264·331·554
Frye, Northrup 256·579
Fry, Maxwell 354
Fry, Roger 237·565
Furtwängler, Wilhelm 472
Fütüristler 17·36·200·316·469

G

Galsworthy, John 16·215
García Márquez, Gabriel 11·527·528·529·530·531·532·533·534·535·536·537·538·539·547·549·599
Gauguin, Paul 36·38·51·68·69·97·135·136·138·139·140·142·145·146·152·557·563·564·565
Gautier, Théophile 10·76·78·84·85·118·557·572
Gehry, Frank O. 9·11·32·527·539·541·543·544·545·546·547·549·599·602
Gérôme, Jean-Léon 98·124·521·564
Gewen, Barry 501·502·503
Gide, André 89·94·214·218·464·556

Gilbert, Sir William Schwenck 87·574
Gilot, Françoise 187·570
Godard, Jean-Luc 405·424
Godot'yu Beklerken (Beckett) 486·487·547
Goebbels, Joseph 456·457
Goethe, Johann Wolfgang von 76·81·82·83·317·406·556
Gogol, Nikolai 528
Goncourt, Edmond ve Jules 30·80·81·213·555
González, Julio 199·204
Gounod, Charles François 266·441
Göring, Hermann 456
Graham, Martha 311·312·418·555·584
Gramsci, Antonio 316
Grant, Cary 418
Grass, Günter 479·480·481·538·595
Greenberg, Clement 173·496·497·499·501·504·506·577
Greene, Graham 418
Grieg, Edvard 441
Griffith, D.W. 11·396·398·399·400·401·402·405·410·592
Gropius, Walter 11·31·314·315·320·331·332·340·346·347·348·349·350·351·352·353·354·355·356·357·359·365·367·466·477·485·543·547·585·586
Grosz, George 172·387
Gruppe 47 (Grup 47) 479
Guernica (Picasso) 188·570
Guggenheim Müzesi, Bilbao 9·11·32·541·542·543·544·545·546·599·602
Guggenheim Müzesi (New York) 26·329
Guggenheim, Peggy 11·26·32·195·329·330·496·541·542·543·544·545·569·599·602
Guys, Constantine 61·555

H

Hahn, Reynaldo 10·239
Hals, Franz 120
Hamlet (Shakespeare) 454
Hamsun, Knut 11·16·34·219·220·266·442·444·445·446·447·448·449·450·451·482·491·594
Hardy, Thomas 211·212
Hartmann, Eduard von 252
Hasenclever, Walter 388
Havemeyer, H. O. 111·116·132·133·561
Hawks, Howard, 418
Hawthorne, Nathaniel 443
Haydn, Joseph 441·442
Hazlitt, William 118
Hearst, William Randolph 422
Heidegger, Martin 455·477·552
Heine, Heinrich 149·150·455·456
Hemingway, Ernest 224

Hepworth, Barbara 201·202·571
Hirst, Damien 525·526
Hitchcock, Alfred 405
Hitchcock, Henry-Russell 345·352·584·585
Hitler, Adolf 8·9·286·337·352·353·415·416·430·443·445·446·451·452·455·456·457·459·460·468·470·471·472·477·478·595
Hoffmann, Josef 143·339·361·362·363·364·365·500·588
Hofmann, Hans 500·563
Holokost 245
Houseman, John 418
Hughes, Robert 111·552·563
Hugo, Victor 124·172·371·374·375·396·592
Huxtable, Ada Louise 324·330·334·588·604
Huysmans, Joris Karl 84

I

Ibsen, Henrik 16·32·34·38·73·370·371·384·437·446·589
Intolerance (Hoşgörüsüzlük) (film) 401·402
Ionesco, Eugène 476·486·489·490·592
Itten, Johannes 349
Ives, Charles 11·435·436·437·438·439·440·441·442·443·444·527·581·582·594

J

James, Henry 112·118·223·224·258·259·514·528
Jarry, Alfred 95·371·372·373·374·377·590
Johns, Jasper 11·495·503·504·506·507·521·523·599
Johnson, Philip 322·345·346·352·585
Jolson, Al 11·403
Joyce, James 24·38·78·86·217·219·220·224·225·226·227·228·229·230·231·232·249·258·259·406·538·547·556·573·574
Jungcu analiz 496

K

Kael, Pauline 424·593
Kafka, Franz 8·24·144·222·243·244·245·246·247·248·249·390·422·530·531·576·577·578
Kahn, Louis 343·602
Kaiser, Georg 132·389·390·592
Kandinsky, Vasili 10·34·68·157·158·159·160·161·162·163·166·167·170·199·276·277·278·281·351·466·523·553·568·569·583
Kant, Immanuel 27·68
Kaufmann House (Fallingwater) 11·329·351

Kayıp Zamanların İzinde (A la recherche du temps perdu) (Proust) 239·240
Kershaw, Ian 452·595
Kierkegaard, Søren 147·484
Kirchner, Ernst Ludwig 152·154·155·567·568
Klee, Paul 35·197·351
Klein, Yves 502
Kleist, Heinrich von 70·390
Klimt, Gustav 16·270·361·362
Knoedler 115·116
Koeppen, Wolfgang 481
Koestler, Arthur 464
Kokoschka, Oskar 386
Korngold, Erich 38·578
Kramer, Hilton 518·519·520·524
Kraus, Karl 270
Krens, Thomas 541·542·544
Kristal Saray (Crystal Palace) 319
Ku Klux Klan 399·400
Kurosawa, Akira 405

L

Labiche, Eugène 372·418
Labouchère, Henry 89·90
Laforgue, Jules 252·253·352
Lasso, Orlando, di 266
Lawrence, D. H. 213·214·222·504·528·562·579·598
Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) 11·323·337·338·339·340·341·342·343·344·357·586·587
Lemot, J. 10·37
Lenin, V. I. 398·407·465
Leo Castelli Galerisi 521·562
Leonardo da Vinci 194·499
Leverson, Ada 86
Levi, Carlo 472
Lichtenstein, Roy 11·507·508·509·515·516·520·521·598·599
Lichtwark, Alfred 46·47·119·120·121·122·123·124·125·562
Liebermann, Max 118·119·120·121·123·125·151·567
Lifar, Serge 304·305
Lincoln, Abraham 11·305·355·400·595
Lipchitz, Jacques 200
Lissitzky, El 162·569
Liszt, Franz 44
Lombroso, Cesare 135
Loos, Adolf 32·270·283·314·320·363
Loti, Pierre 70
Lubitsch, Ernst 405
Ludwig II. 11·152·262·263·304·330·334·336·351·567·586·587
Lumière, Auguste 392·393·394·395
Lumière kardeşler 392·393·394·395
Lumière, Louis 392·393·394·395
Lunaçarski, Anatol 465

M

Macdonald, Dwight 524·548
Mackintosh, Charles Rennie 358·361·588
Maeterlinck, Maurice 267
Magritte, René 10·175·176·177·590
Mahler, Gustav 11·134·264·268·269·270·271·272·273·274·275·277·285·299·453·581
Maillol, Aristide 97
Makart, Hans 362
Maleviç, Kazimir 158·162·163·164·170·462·465·466·467
Mallarmé, Stéphane 71·75·136·251·267
Manet, Edouard 10·30·57·71·72·97·99·100·109·111·116·123·132·146·252·471·476·559·565·586
Mankiewicz, Herman J. 421·593
Mann, Heinrich 454
Mann, Thomas 219·222·247·417·422·454·478·532·553·577·592
Marc, Franz 278·418
Marinetti, Filippo Tommaso 17·36·317·318·469·473·596
Maritain, Jacques 293
Marr, Dora 187
Marx, Karl 28·41·406·407·538·594
Massenet, Jules 441
Massine, Léonide 301·305
Matisse, Henri 10·15·24·26·27·35·97·130·133·134·153·198·199·462·463·475·566
Mauriac, François 66
Mavi Süvari Birliği 278
McCarthy, Joseph 485
Meissonier, Jean Louis Ernest 112·116·178·521
Méliès, Georges 95·395
Mellon, Andrew 116·511
Meltzer, Bob 416
Mendelssohn, Felix 440·562
Michel, Marc 418·490·558·569
Mies van der Rohe, Ludwig 11·304·320·330·331·333·334·335·336·337·340·345·351·352·353·354·357·367·543·546·586·587
Mildenburg, Anna von 271
Millais, Sir John Everett 106·108
Millay, Edna St. Vincent 62·555
Mill, John Stuart 538
Miró, Joan, 177·178·570
Mitchell, Arthur, 11·306·310·580
Moholy-Nagy, László, 345·349·354·359·585·586
Moholy-Nagy, Sibyl, 345·586
Mondrian, Piet, 38·158·163·164·165·166·167·168·169·170·199·309·499·569·570·586
Monet, Claude, 10·43·96·97·98·99·101·102·104·106·108·110·111·123·124·135·147·153·558·559·561

Montaigne, Michel Eyquem de, 27
Montesquieu, Baron de La Brède et de, 68
Moore, Henry, 201·202·571
Morgan, J. P., 116·580
Morisot, Berthe, 10·99·107·559
Morris, William, 71·321·359·361·364·585·603
Motherwell, Robert, 166·196·499·569·570
Mozart, Wolfgang Amadeus, 48·270·285·440·453
Mumford, Lewis, 331·345·585
Munch, Edvard, 10·97·129·146·147·148·149·152·547·566·567
Musil, Robert, 211
Mussolini, Benito, 9·11·84·430·446·451·468·470·471·472·473·474·596·597
Muthesius, Hermann, 332·359

N

Naipaul, V. S., 538
Nehru, Jawaharlal, 342
Nevin, Ethelbert, 440
Newman, Barnett, 90·499·507
Nibelungen destanı, 263
Nietzsche, Friedrich W., 41·42·51·52·87·147·216·264·552·554
Nijinsky, Vaslav, 32·289·584
Nolde, Emil, 68·97·458·567·568
Nordau, Max, 135
Nureyev, Rudolf, 520

O

O'Doherty, Brian, 516·517
Odysseia (Homeros), 231
Oedipus kompleksi, 233·242·382·481·484
Offenbach, Jacques, 62
Oldenburg, Claes, 30·504·505·515·546
O'Neill, Eugene, 378·417·589
Ortiz, Rafael, 501
Orwell, George, 178

P

Paganini, Niccolò, 82
Palestrina, Giovanni, 266
Panofsky, Erwin, 453
Pascal, Blaise, 27·245
Pasternak, Boris, 467·474
Pater, Walter, 79·556
Pauli, Gustav, 120
Paxton, Sir Joseph, 319·594
Pergolesi, Giovanni Battista, 291·292
Perret, Auguste, 314·339
Pétain, Marshal, 343·344
Petersen, Carl, 119·120·121·125·592
Picabia, Francis, 171
Picasso, Pablo, 8·10·24·32·38·81·97·133·141·152·165·170·

174·180·181·182·184·185·186·187·188·189·190·197·199·202·203·222·288·300·301·309·463·475·507·509·523·539·561·569·570·571
Pinard, Ernest, 59
Pinget, Robert, 490
Pinter, Harold, 476·488·489
Pissarro, Camille, 36·97·99·110·116·124·140·558·559
Platon, 27·78·331
Poe, Edgar Allan, 57·246·352·555
Pollock, Jackson, 11·495·496·497·498·507·511·516·518·597
Pope, Alexander, 48·67
Potemkin Zırhlısı, 11·407·408·409
Poulenc, Francis, 15·262
Pound, Ezra, 26·71·132·254·434·579
Poussin, Nicolas, 150
Prokofiev, Sergei, 262·410·466·474
Proust, Marcel, 10·31·94·118·212·219·237·238·239·240·241·242·249·258·491·527·538·574·575
Przybyszewski, Stanislaw, 149
Puccini, Giacomo, 33

R

Rabelais, François, 226
Racine, Jean Baptiste, 303
Radek, Karl B., 464
Raffaello, 46·108·116·187·188·519
Rascoe, Burton, 255
Rathenau, Emil, 347
Rauschenberg, Robert, 38·503·521·599
Ravel, Maurice, 285·291
Read, Sir Herbert, 204·571
Reger, Max, 285
Reich-Ranicki, Marcel, 479
Reichstag, 452·453·454
Reinhardt, Max, 387·454
Rembrandt van Rijn, 83·111·125·134·149·150·154·523·561
Renoir, Jean 405
Renoir, Pierre Auguste 97·99·103·104·106·112·123·124·125·558·559·560
Repin, Ilja 461
Resnais, Alain 493
Reynolds, Sir Joshua 150·584
Richardson, Dorothy 213·557·569
Richter, Gerhard 482·590
Riefenstahl, Leni, 11·459·460
Rilke, Rainer Maria 528
Rimbaud, Arthur, 24·51·73·74·94·174·251·373·554
Rimsky-Korsakov, Nikolay, 287·288·289
Rimsky-Korsakov, Vladimir, 287·288·289
Robbe-Grillet, Alain, 490·493
Rodçenko, Alexander, 462

Rodin, Auguste, 95·97·197·198·389
Rohmer, Eric, 424
Roosevelt, Theodore, 327
Roque, Jacqueline, 187
Rosenberg, Harold, 40·173·499
Rossetti, Dante Gabriel, 106
Rossini, Gioacchino, 270
Rousseau, Jean-Jacques, 27·66·558
Rousseau, Théodore, 101·120
Rubens, Peter Paul, 150·186
Rufer, Josef, 284·285
Ruskin, John, 108·239·324·361·364
Russell, Bertrand, 345·352·464·554·584

S

Saarinen, Eliel, 15
Sachs, Hanns, 394·603·604
Sade, Marquis de, 174
Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 118·119·560·575
Salvemini, Gaetano, 470·472
Sant'Elia, Antonio, 315·316·317·318·323·597
Sarfatti, Margherita, 84·597
Sarraute, Nathalie, 490·491·492
Sartre, Jean-Paul, 483·484·485·486·490·491·493·555
Satie, Eric, 24
Scherchen, Hermann, 283
Schiele, Egon, 11·16·270·276
Schiller, Friedrich, 76·83·182
Schinkel, Karl Friedrich, 331·586
Schlegel, Friedrich, 28
Schmidt-Rottluff, Karl, 459
Schneider, Alan, 487
Schnitzler, Arthur, 10·133·134·219·220·221·222·270·572·573
Schoenberg, Arnold, 8·11·78·81·134·261·262·274·275·276·277·278·279·280·281·282·283·284·285·286·287·290·293·294·297·299·300·353·580·582·583
Schopenhauer, Arthur, 2·83·155·252·486
Schreiner, K. E., 149
Schubert, Franz, 285
Schuch, Carl, 124·125
Schuffenecker, Emile, 139
Schuman, Frederick, 465
Schumann, Robert, 82·118
Schwarzkopf, Elisabeth, 477
Scriabin, Alexander, 299
Segal, Erich, 517·519
Seiberling, Dorothy, 516
Seurat, Georges, 95·109·110·557
Shakespeare & Company, 227
Shakespeare, William, 27·174·227·230·234·242·418
Shaw, George Bernard, 51·83·87·92·118·226·384·385·553·556·564·571·588·589
Shelley, Percy Bysshe, 28·48·70
Sibelius, Jean, 441·442

Signac, Paul, 110
Silone, Ignazio, 464·472
Simon, Claude, 490·493·590
Sinclair, May, 213
Sironi, Mario, 10·29·597
Sisley, Alfred, 10·97·99·110·111·123·124·558·559
Smith, Adam, 113·553
Smith, David, 199·204·571
Solti, Sir Georg, 520
Stalin, Joseph, 9·409·416·430·451·464·467·475
Stanislavsky, Konstantin, 384
St. Denis, Ruth, 311
Stendhal, 28·67
Stephen, Sir Leslie, 227·229·231·232·235·566·583·598
Sternheim, Carl, 15·476·559
Stevenson, Robert Louis, 37
Stevens, Wallace, 15·476
Stokowsky, Leopold, 436
Strachey, Lytton, 232·554
Strauss, Richard, 272·285·436·581·582
Stravinsky, Igor, 8·11·32·57·73·262·275·282·285·287·288·289·290·291·292·293·294·299·300·301·302·303·304·305·306·307·309·353·476·527·539·580·583·584
Strindberg, August, 16·32·35·38·78·282·378·379·380·381·382·383·482·491·589
Sudeykina, Vera, 291
Sullivan, Arthur, 87·587·597
Sullivan, Louis, 324·331
Svevo, Italo, 211
Swedenborg, Emanuel, 379
Swift, Jonathan, 174
Swinburne, Algernon Charles, 30·74·79·84·556
Symons, Arthur, 212·215·251·252·572
Şostakoviç, Dmitry, 262·466·467

T

Taliesin, 328
Tatlin, Vladimir, 203·461·465·467
Teneke Trampet, (Die Blechtrommel) (Grass), 479·480·481
Tennyson, Alfred, Lord, 74·393
Thackeray, William, 210
Thoma, Hans, 151
Thoreau, Henry David, 443
Thoré, Théophile, 118
Tizziano, 72
Tocqueville, Alexis de, 46
Toland, Gregg, 421
Tolstoy, Leo, 210·213·406
Tom Jones (Fielding), 218·548
Toulouse-Lautrec, Henri de, 373
Troçki, Leon, 464
Trollope, Anthony, 210
Truffaut, François, 396·424
Tugendhat Evi, 11·333·334·336·337
Turgenyev, Ivan S., 210

Turner, J. M. W., 101·595·596·602
Twain, Mark, 526
Tzara, Tristan, 171·172·375·377

U

Ulysses (Joyce), 62·217·224·225·226·227·228·229·230·231·232·249·258·259·547·573·574

V

van Bruggen, Coosje, 546
Vanderbilt, William H., 116
van Doesburg, Theo, 168
van Gogh, Theo, 137·565
van Gogh, Vincent, 69·135·335·563·564·565
Varèse, Edgard, 11·264·294·295·296·353·582
Vasari, Giorgio, 81
Veblen, Thorstein, 400
Velázquez, Diego, 150·475
Verdi, Giuseppe, 270·565
Verlaine, Paul, 74·94·251
Vermeer, Jan, 118
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, 315·316
Vlaminck, Maurice de, 35·97·130·153
Vollard, Ambroise, 10·153·180·184·186·560·562·570
Voltaire, 49·67·172·173·374·375·483·549
Vuillard, Edouard, 97·373

W

Wagner, Otto, 270
Wagner, Richard, 82·262·263·264·265·266·267·268·270·285·294·357·440·441·457·471·581·582·591
Walter, Bruno, 271·453
Warhola, Julia, 510·511
Warhol, Andy, 11·190·207·507·509·510·511·512·513·514·516·521·598
Wärndorfer, Fritz, 361
Warner Bros., 403
Weber, Max, 46
Webern, Anton, 278·284·294·299
Wedekind, Frank, 386·391·553
Weill, Kurt, 38
Welles, Orson, 11·57·405·417·418·419·420·421·422·423·425·539·548·593
Wells, H. G., 90·215·418·420·421
Werner, Anton von, 124·125·563·588·603
Whistler, James McNeill, 79·84·118
Whitman, Walt, 74
Wigman, Mary, 308·312

Wilde, Oscar, 10·69·74·75·79·84·85·86·87·88·89·90·91·92·93·94·95·96·118·120·226·352·555·556·557
Wilhelm, II., (İmparator), 112·131·370·386·388·561
Wilson, Edmund, 464·574
Wilson, Woodrow, 327
Winsten, Archer, 387, 421
Woolf, Leonard, 524
Woolf, Virginia, 10·16·38·57·212·214·215·216·226·227·232·233·234·235·236·237·238·240·242·248·249·258·491·492·524·527·538·547·553·575·576
Woolsey, John M., 227
Wordsworth, William, 211
Worringer, Wilhelm, 159·554
Wright, Frank Lloyd, 11·26·314·315·320·322·323·324·325·326·327·328·329·330·334·336·338·340·342·345·351·357·359·367·382·542·544·586·587·588
Wright, Richard, 464

Y

Yeats, William Butler, 15·84·87·88·94·228·249·372·556·574

Z

Zavattini, Cesare, 405
Zola, Emile, 29·30·71·72·96·211·213·217·565
Zuckmayer, Carl, 477

Ünlü kültür tarihçisi Peter Gay, bu kapsamlı incelemesinde, 1850'lerden başlamak suretiyle edebiyat, görsel sanatlar, müzik ve mimari gibi sanat dallarının değişmez olduğu varsayılan kurallarını amansızca yerle bir eden ve gelenekleri yıkarak eşi görülmemiş bir şekilde yeni yollar açan modernizm hareketini anlatıyor. Modernizmin hangi koşullarda ortaya çıkıp geliştiğini; değişen dünyayla birlikte hangi aşamalardan geçtiğini gözler önüne seren Peter Gay, bunun yanı sıra Baudelaire, Joyce, Picasso, Duchamp, Stravinsky, Chaplin, Orson Welles, Le Corbusier, Frank O'Gehry gibi, put kırıcı ve çığır açıcı birçok dâhinin hayatından kesitler veriyor.

Modernizm: Sapkınlığın Cazibesi, dünyayı geri dönülmezcesine dönüştüren, bugün de hayata bakışımızı ve zevklerimizi şekillendirmeye devam eden bu sanat akımını her yönüyle ele alan bir çalışma. Sanata ilgi duyan herkes için benzersiz bir kaynak kitap.

"Harikulade yazılmış, geniş kapsamlı ve psikolojik açıdan derinlikli bir çalışma olan Modernizm, *on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda sanat ve kültürü kararlı bir şekilde dönüştürmüş yıkıcı enerjilerin bir kutsanışı."*
–Stephen Greenblatt, *Muhteşem Will*'in yazarı.

"Peter Gay, elli yıldan fazla bir süredir modernizmin başlıca vakanüvisi. Modernizm *yenilikçi sanat üzerine kapsamlı, iddialı bir araştırma. Gay, genel okura hitap etme konusunda yetkin olmakla birlikte, en gizli ayrıntılara kadar inmeyi de biliyor."*
–Michael Dirda, *Washington Post Book World*

EVEREST
www.everestyayinlari.com
f/everestyayinlari
/everestkitap
/everestyayinlari



9 786051 851860