

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

Tzvetan Todorov

Ya Sanat Ya Hayat*

Türkçesi: Aziz Ufuk Kılıç



*SEL

2.
BASKI

YA SANAT YA HAYAT!*

TZVETAN TODOROV, (1939) Bulgar asıllı Fransız yazınbilimci, denemeci ve eleştirmen. İlk olarak Rus Biçimcileri'nin metinlerini Fransızcaya çevirmesiyle tanınan Todorov, özellikle yapısal anlatı çözümlemeleri ve metin türleri incelemeleri ile 20. yüzyıl yazınbiliminin gelişmesine katkıda bulundu. Fransa ve Amerika'daki çeşitli üniversitelerde edebiyat kuramları dersleri verdi. Günümüzde çalışmaları daha çok kültür antropolojisi üzerine yoğunlaşmaktadır. Sömürgecilik döneminde yaşanan ötekileştirme sürecinin Avrupa ve Amerika'daki halklar üzerindeki etkilerini araştıran Todorov, bireysel ve toplumsal bellek sorunlarını da incelemektedir.

***SEL YAYINCILIK**

Kuloğlu Mahallesi, Turnacıbaşı Caddesi,
No: 17, Beyoğlu – İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

e-posta: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19/1

Cağaloğlu – İstanbul

e-posta: siparis@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 803**

ISBN 978-975-570-818-8

YA SANAT YA HAYAT!

Tzvetan Todorov

Araştırma-İnceleme

Türkçesi: Aziz Ufuk Kılıç

Özgün Adı:

L'art ou la vie!

© Editions du Seuil, 2015

© Sel Yayıncılık, 2016

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sanca

Editör: Işık Ergüden

Yayına hazırlayan: Melisa Kesmez

Kapak tasarım ve teknik hazırlık: Gülay Tunç

Birinci Baskı: Ekim, 2016

İkinci Baskı: Ekim, 2019

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 44865

Tzvetan Todorov

Ya Sanat Ya Hayat!

Türkçesi: Aziz Ufuk Kılıç

Araştırma - İnceleme

İÇİNDEKİLER

REMBRANDT VAKASI

Önsöz	9
Gündelik hayatı temsil etmek	11
Kutsal ve dindışı	23
Dokuz yoğun yıl	39
Otoportreler	41
Çocuklar	47
Saskia	51
Hastalık	61
Bir düşünüş	69

SANAT VE AHLAK

Yaklaşım	79
Klasik dogma	81
Modern dogma	85
Kuşkular	91
Iris Murdoch'ın varsayımı	95
Amaç farkları	99
Tür ve içerik farkları	105
Sınırlar	109
Resim listesi	113
Görsel kaynakça	114

REMBRANDT VAKASI

Önsöz

Büyük bir sanatçının eserinin karşısına geçtiğimizde, biçimlerin mükemmelliğine hayranlıkla bakmakla ya da tek tek her imgenin anlamını soruşturmakla yetinmeyiz; insan etkinliklerinin en büyüleyici sırlarından biri hakkında biraz aydınlanmayı da umarız: Yaratım süreci sıradışı bir sanatçıda nasıl işler? Genel takdir kazanacak bir eserin ortaya çıkmasını hangi koşullar mümkün kılmıştır? Yaşamak ile yaratmak arasındaki en elverişli ilişki nedir? Burada, bu dâhilerden birinin hikâyesini hareket noktası olarak ve hayatının resminde bıraktığı izleri inceleyerek, bu esrarın perdesini usulca kaldırma arzusuna kendimi bırakmak istiyorum. Rembrandt, döneminin en fazla takdir görmüş ressamlarından biri, sonrasında da yaşadığı yüzyılın ve ülkesinin en ünlü sanatçısı olmuştur. Acaba ürettiği imgeler günü gününe sürdürdüğü hayatının mahremiyetine nüfuz etmemize izin verir mi? Eseri bize onun hakkında ve bu eseri yaratmasını mümkün kılan şey hakkında ne öğretir?

17. yüzyılda Hollanda'da "tür resmi" de denilen, gündelik hayatı konu alan görece yeni bir resim türü serpilir.

Bu gelişme son derece anlamlıdır. Bu tür imgeler antikçağdan beri tek tük var olmuş olsa bile, bütün o sıradan davranışlar –yemek, uyku, âşıkaların buluşması ya da erotik ilişkiler, konserler, çocuklara gösterilen ilgi, çeşitli mesleklerin icrası– tarihte ilk kez temsil nesnesi olmaya layık görülerek sistematik olarak işlenir. Böylelikle, gözler önündeki etkinlik ya da eyleme dair varılan yargı ne olursa olsun, ressam hem görünür dünyaya övgüsünü sunar hem de en sıradan hallerin ve en sık görülen varlıkların değerini olumlar. Geçmişin hiyerarşik dünyasında bir yarık açılır ve onca zamandır temsillere tahakküm eden, dünyayı yukarı ve aşağı, tinsel ve tensel, iyi ve kötü diye bölen Manici ruhun geri çekildiği görülür. Çocuğuna yemek

yediren anne takdir görmek için artık Bakire Meryem'e benzemek zorunda değildir.

Tür resimleri de tıpkı tarih resimleri ve portreler gibi insanların âlemini tasvir eder. Ancak tarih resimleri konularını dinsel anlatılarda ya da klasik mitolojide, şairlerin eserlerinde ya da tarihsel olaylarda bulurken, gündelik hayat resimleri konularını çevrelerindeki dünyadan, herkesin aşına olduğu durumlardan alır. Bu sebeple, Tarih'in kurucusu olan kamusal olaylara da açılan erkeklerin hayatından farklı olarak, o dönemde çoğunlukla adı sanı olmayan kişilerin her gün yinelenen deneyimleriyle sınırlı olan kadınların hayatını gündelik hayatın resmiyle birleştiren gizli bir ortaklık vardır. Diğer yandan, gündelik hayat resminin niyeti sonraki yüzyıllarda zannedildiği gibi sadece betimlemek değildir. Amacı dünyayı bize olduğu gibi göstermekten ibaret değildir: Tıpkı tarih resmi gibi o da simgelerle ve alegorilerle doludur ve bir ahlak öğretisi taşır.

Diğer yandan, yapmak ve olmak, varoluş ve öz nasıl karşıtsa, gündelik hayat resmiyle portre de birbirine öyle karşıttır. Portre, öznesinin kimliğini ânın olumsuzluklarının ötesindeki derinliğinde yakalamaya çalışır daima; tür resmiyse durumların ve eylemlerin temsiline ayrıcalık tanır. Sınırı çizmek her zaman kolay olmasa da, bu çizgi çoğu zaman açık seçik görülür: Vurgu ya eyleyicidedir ya da eylemde. Ayrıca, bu ikisinin arasında bir yerde, o dönem Hollanda'da *tronie* –yani “ifadeli baş”– adı verilen bir alt-tür de vardır: Bu bir temsildir, ama gerçek kişilerin değil, kişiliklerin temsili; artık ressamların kaygısı figürlerinin gerçekte var olan bireylere benzemesi değil, yalnızca ifadeli olmasıdır.

Dolayısıyla, Rembrandt kendi dünyasını hangi imgelerle temsil ettiyse, bizim de sorularımıza yanıt ararken o imgelere dönmemiz gerekir. Ancak ilk engel burada karşımıza çıkar: Çağdaşlarının çoğundan farklı olarak o gündelik hayat tabloları yapmamıştır.

Gündelik hayatı temsil etmek

İlk olarak Rembrandt'ın gündelik hayat tabloları yapmadığı iddiasını biraz ayrıntılandırmak gerek. Rembrandt, Leyden'deki çıraklık yıllarında müzik dersi, zengin ihtiyar gibi birtakım gündelik konuları pekâlâ işlemiştir. Ancak ressamın kişiliği kendini ortaya koymaya başladıktan itibaren gerçekten “tür” resmi denilebilecek bir tablosunu bulmak zordur. Yine Leyden yıllarından kalma *Atölyesindeki Ressam*'ı (Boston), bir resim alegorisi ya da simgesel bir otoportre olarak görmek mümkün olsa da, tür resmine yakındır. *Düşünceye Dalmış Filozof* (ya da *Bilgin*) (Paris, Louvre) ise, muhtemelen, adını bilmediğimiz tarihsel bir kişiliktir. Kolyesiyle oynarken cilveyle gülümseyen *Penceredeki Genç Kız* (Londra, Dulwich Picture Gallery) bir eylem sahnesi değil, bir “ifadeli baş”tır. Bugün *Nehirde Yıkılan Hendrickje* adı verilen tablodaki (Londra) kadının arkasında duran kıyafetlerin zenginliğine ve de kadının çıplaklığına bakılırsa, bu tablonun döneminin dünyasından alınmış bir sahne olma olasılığı pek yok gibidir; bu unsurlar daha ziyade kimliğini bilmediğimiz tarihsel bir kişiliğin, belki Kral Davud'u karşılamaya hazırlanan Betsaba'nın söz konusu olduğunu düşündürür (Rembrandt aynı yıl bundan bir tane daha yapmıştı).

Dolayısıyla Rembrandt esasen yine bir tarih ve portre ressamıdır. Ama pek çok portresinin kişileri eylem içinde gösterdiğini ve bu nedenle sahne türüne yakın olduğunu da hatırlatmak gerek. Örneğin, yazı ya da okuma etkinliğinin temsili olarak yorumlanabilecek *Titus Çalışma Masasında* (Rotterdam) ya da *Titus Okurken* (Viyana) için bu geçerlidir: Etkinlik öznenin kendisi kadar önemlidir. *Jan Rijkse ve Griet Jans*'ın çift portresi (Londra, Kraliyet Koleksiyonu) sahne türüne daha da yakındır: Adam pergeliyle bir şekil çizerken karısı odaya girerek ona bir mektup uzatır. Aynı şey Rembrandt'ın en ünlü

çoklu portrelerinden birkaçı için, çağdaşları tarafından yapılmış aynı tipteki tablolardan çok daha hareketli olan anatomi resimleri için veya kişiliklerin zaman ötesindeki kimliklerini göstermekten çok, bu insanların hayatındaki biricik bir ânı temsil eden Frans Banning Cocq ile millis birliğinin portresi olan *Gece Devriyesi* (Rijksmuseum, Amsterdam) için de geçerlidir. Ancak bu sonuncusunda, David Vinckboons'da ya da Gerrit ter Borch'taki gibi askerlerin hayatını resmeden bir tür resmi sahnesine baktığımız izlenimine kapılmayız: Burada gösterilen pekâlâ tek tek bireylerdir, yoksa "türsel" askerler değil.

Ancak bu saptamanın hemen ardından şunu da eklemeliyiz: Rembrandt gündelik hayattan sahneleri tablolarında değilse de uyguladığı diğer iki plastik ifade formu olan gravür ve desende bol bol resmetmiştir. Gravürlerinin ve tablolarının sayısı aşağı yukarı eşit, desenlerinininki ise bunun üç katıdır. Desenlerin ve gravürlerin pek çoğunun bağımsız eserler olarak tasarlanmış olmayıp daha başka gravürler ve özellikle tablolar için birer etüt olduğunu –hatta bazen bir duruşun, bir jestin, bir hareketin taslağından ibaret olduğunu, yani not defterine emanet edilmiş bir tür bellek olduğunu– göz önüne alsak bile, yine de hatırı sayılır sayıda gravür ve desen üzerinde, alıcılara sunulabilir bitmiş ürünler olarak değerlendirilebilecek kadar iyi çalışılmıştır. Bunlar arasında gündelik hayata dair temsillerin önemli bir yeri vardır. Bu temsiller ressamın etkinliğine yabancı değildir; yalnızca, dönemin resim sanatıyla ilgili incelemelerinde tavsiye edildiği ve dahası bunlara ödenen fiyatlar arasındaki büyük farkların da kanıtladığı gibi, tarih resmi ve portreye göre hiyerarşik bakımdan aşağı konumdadırlar: Genellikle küçük formatta olan tür sahneleri orta halli burjuvaların evlerine yöneliktir; tarih konulu tabloları varlıklı kurumlar ya da bizzat kraliyet sarayı satın alır; portreleri ısmarlayanlar da yine yüksek gelirli kişilerdir. Eserlerinin ticari değeri konusunda daima dikkatli olan Rembrandt bu değerler skalasını kullandığı tekniklere tercüme etmiş, dolaşısıyla, gündelik hayata dair temaları gravür ve desene tahsis etmiştir.

Bunlar arasında, gravür ve tablolarını koleksiyonunda topladığı çağdaşı Adriaen Brouwer'inkilere bazen benzeyen han ve sokak sahneleri bol bol bulunur. Bir handa kavga eden, iskambil veya tavla oy-

nayan askerler, masada sızmış sarhoş adamın ceplerini boşaltan yaşlı bir kadın, genç bir kadını baştan çıkarmaya çalışan bir çöpçatan, el falı baktıran bir başka genç kadın. Rembrandt, kalabalıklara mucize ürünler satan şarlatanları, krep ya da çörek satan kadınları (gravür ve desen), onların peşlerini bırakmayan aç çocukları ve hatta yoldan geçerken bir lokma bir şey kapmayı uman küçük bir köpeği birçok kez çizmiştir.

Kariyerinin özellikle başında, ama daha sonrasında da sık rastladığımız bir başka tema, serseriler, dilenciler ve evsizlerdir. Rembrandt bu konuyu Jacques Callot'nun popüler resimlerinden almış olabilir, ama kişilerin resimsi görünümünden çok insanlığını öne çıkarır; hatta 1630'da yaptığı bir dilenci gravürüne kendi yüzünü verir. Baldırı çıplaklar çift halinde yürür, çocuklarını sırtlarında taşır ya da ellerinden tutarlar; bazen beraberlerinde bir köpek vardır. 1648'den bir gravürde (resim 1)* bir grup dilenci –adam, kadın, büyük çocuk ve küçük çocuk– kendilerini evinin kapısında karşılayan iyiliksever ihtiyardan sadaka alır.

Bir başka resim dizisinde sanatsal ve entelektüel etkinliklere kendini vermiş erkek ve kadınlar görülür: Abartılı giysiler içindeki tiyatro oyuncular; tuvalin karşısına geçmiş düşünen ya da desenin üzerine eğilmiş, atölyesindeki ressam; hayallere dalmış ya da bir şeyler yazan erkekler (kaleminin ucunu açan bir kâtip de görülür); kitap okumaya dalmış kadınlar. Müzisyenlere özellikle sık rastlanır: Yaya ya da (iki siyah davulla birlikte) katır sırtında sokaklardan geçerler, ayakta dururlar ya da oturmaktadırlar (resim 2).

* Desen ve gravürlere yapılan göndermelerde şu kataloglar kullanıldı: O. Benesh, *The Drawings of Rembrandt*, Londra-New York, Phaidon, 1973, 6 cilt (desen kataloğu); C. White ve K. G. Boon, *Rembrandt's Etchings*, Amsterdam-Londra-New York, Van Gendt, 1969, 2 cilt (gravür kataloğu, Bartsch'in numaralandırması).



Resim 1. *Bir Evin Kapısındaki Dilenciler*, 1648. Kezzap gravür. G. 176 (I), Paris, Musée des Beaux-Arts, Petit Palais, Rothschild Koleksiyonu.



Resim 2. *Bir Flütçüyü Dinleyen Müzisyenler*, 1635 civarı. Tüy kalem ve sulu çizgi desen. 399, Newbury, Berkshire, özel koleksiyon.

Çalışma dünyası da Rembrandt'ın desenlerinde epeyce yer bulur. Bunlar genellikle bir kır manzarasının içine yerleştirilmiş kişilerdir: İstirahat eden hasatçılar, ineklerden süt sağan kadınlar, sürüyü suya götüren çoban ya da oltayla balık avlayan adam... Ev işleriyle uğraşan kadınlar da görülür. Bir çizimde şöminenin yanında beraber dikiş diken dört kadın yer almaktadır; bir başka çizimde (resim 3), rolleri net biçimde paylaşmış, mutfakta çalışan bir grup görürüz: Ocağa eğilmiş yaşlı kadın yemeği hazırlar, yanındaki genç kadın henüz yürüyemeyen küçük bir çocuğu ayakta tutmaya yarayan iki ipi elinde tutar, onun yakınında da daha büyük bir çocuk durur.

Bunlardan başka, 1640'ların ortalarında yapılmış ve erotik temalar işleyen bir grup gravürü de ayrı bir yere koyabiliriz. Kaval çalan



Resim 3. *Bir Mutfagın İçi*, 1646. Tüy kalem, fırça ve kantaşıyla zenginleştirilmiş siyah mürekkepli desen. B. 747 r., Moskova, Puşkin Müzesi.

muş bir adam yanındaki genç kadının eteğini kaldırıp bakar; uyuklayan bir ihtiyarın yanındaki bir çift kendini erotik oyunlara kaptırmıştır; hasatçıların yanında bir keşiş bir kadını başakların ortasında yere yatırmıştır. *Fransız Yatağı* adı verilen gravür (resim 4) sayvanlı karyolada sevişen bir çifti gösterir; kadının iki tane sol kolu olması durumun gerçeğe yakınlığını hiç azaltmaz.

Burada kadınlarla çocukları birlikte resmeden sahneler üzerinde biraz daha uzun durmak gerek. Rembrandt bir çocuğun hayatının ilk yıllarının çeşitli yönlerini kendisinden önceki tüm ressamlardan daha çok resmetmiştir. Ressamın ölümünden sonra yakınlarından birinin elinde “kadınların ve çocukların hayatı hakkındaki” desenlerini içeren yüz otuz beş parçalık bir albüm olduğu biliniyor; bu albümü ressamın kendisinin oluşturmuş olması muhtemeldir. Desenlerin büyük kısmı Saskia’yla evli olduğu 1634-1642 döneminden kalmaz; ama bu türden desenleri, az sayıda olsa da, ölümüne dek yapacaktır. Gözleminden hiçbir şey kaçmaz. Nitekim Meryem



Resim 4. *Fransız Yatağı*, 1646. Kezzap gravür. G. 186 (II),
Bibliothèque Nationale Française.

Ana'ya ilişkin geleneksel imgeler dağarcığındaki gibi süt emziren ya da kollarında bebeklerini tutan genç kadınları göstermekle yetinmeyecek, anneleri ve çocukları çeşitli etkinlikler içinde de temsil eder. Bir yerde, avucunu açmış bir dilenci kadının göğsünde uyuyan bir bebek ve bacaklarına uzanmış daha büyük bir çocuk. Bir başka yerde, komşusuyla hararetli bir sohbe dalmış bir kadın, hemen arkasında kıpırdanan bir çocuk. Sandalyesinde oturan bir çocuğa göz kulak olan daha yaşlı bir kadın (büyük anne ya da hizmetçi), annesinin uzattığı kaptan çorba içen bir başka çocuk, meyve yiyen bir üçüncü çocuk. Daha ayrıntılı bir çizim (resim 5) merdivenlerden inen bir kadını ve kucağında debelenen çocuğu gösterir.

Küçüklerin büyümesi ve yürümeyi öğrenmesi Rembrandt'ın ilgisini özellikle çekmiştir. Bu öğrenimde kullanılan çeşitli yöntemleri resimlerle gösterir: 3. resimde görüldüğü gibi, çocuğun başını koruyan ve düşüşlerin etkisini hafifleten yumuşak bir başlık ve düşmeyi engelleyen ipler; bir gravürde görülen tekerlekli hafif bir yürüteç ya



Resim 5. *Kollarında Bebekle Merdivenden İnen Kadın*, 1635-1636 civarı.
Tüy kalem, fırça ve siyah mürekkepli desen. B. 313, New York,
The Morgan Library&Museum.



Resim 6. *Bir Çocuğa Yürümeyi Öğreten İki Kadın*, 1635-1636 civarı.
Kantaşı desen. B. 421, Londra, British Museum.

da sadece çocuğun elinden tutmak (resim 6); veyahut, çocuğu iki kişi arasındaki mesafeyi kendi başına geçmeye teşvik etmek. Çocuk daha sonra kendi başına çişini yapmayı, köpeklerle –bazen yemeğini çalmaya kalkışsalar da– bir arada yaşamayı öğrenecektir (resim 7). Özellikle de başkalarıyla –çocuklarla ya da yetişkinlerle– yaklaşmayı, sabırla sırasını beklemeyi ya da birlikte oynamayı öğrenir (resim 8). Gündelik dünyanın ta kendisi olan kadınların ve çocukların dünyası, resim tarihinde ilk kez bu kadar zenginlik ve çeşitlilikle temsil edilir.

Bu gravür ve desenler o dönem Hollanda'sının resimlerinden kökten farklı olmamakla birlikte, onları Rembrandt'ın eserinin geri kalanıyla bağlantılandıran bir dizi özelliğe sahiptirler. Gündelik et-



Resim 7. *Kadın, Çocuk ve Köpek*, 1636. Tüy kalem, fırça ve siyah mürekkep desen. B. 411, Budapeşte, Szepmüvészeti Muzeum.

kinlikleri içindeki insanları erkekli kadınlı betimleme biçimiyle ressam yüzlerin ya da bedenlerin bireysel özelliklerini değil, bir durumun karakteristiğini yakalamaya çalışır: Dilenciler bir kapıya pekâlâ böyle yaklaşır, müzisyenler müziği gerçekten de böyle dinler, kadınların mutfaktaki hali gerçekten de böyledir, bir çift gerçekten böyle sevişir, çocuklar yürümeyi gerçekten de böyle öğrenir. Rembrandt çok sayıda teknik kullansa da, belli bir yaştan itibaren, tek amaca hizmet etmelerini sağlayacak kadar hepsine hâkim olmuştur: Her eylemi, her durumu içeriden anlamak ve en iyi plastik ifadeyi bulmak. İster kötülüklere parmak basmak için olsun, ister erdemleri yüceltmek için, bu tür temsillerde hep karşımıza çıkan ahlak dersi burada yoktur. Ressam yargılamaz; her jestin, her edimin içine kendini yansıtarak, göstermekle yetinir: Kendini çoklu, çok-biçimli ve tümel kılar.



Resim 8. *Beş Çocuklu Kadın*, 1635 civarı. Tüy kalem ve sulu çizgi desen. B. 402, Bremen, Kunsthalle (İkinci Dünya Savaşı sırasında kaybolmuş bir desen).

Kutsal ve dindışı

Ancak Rembrandt'ın gündelik hayatı desen ve gravürlerinde canlandırdığını saptamak yeterli değildir. Gerçekte bu türe çok daha esaslı bir katkıda bulunmuş, tarih resmi ile gündelik hayat resmi arasındaki sınırı sorgulamıştır. Bu iki türün birbirinden ayrılması ve bir hiyerarşi içine yerleştirilmesi, dönemin toplumunun yorumladığı biçimiyle kutsal ile dindışı arasındaki karşıtlığa dayanır. Bu sorgulama kuramsal olarak iki biçim alabilir. Pieter de Hooch gibi bazı gündelik hayat ressamıları basit birer insan olan kişilikleri yücelterek azizlere benzetirler; özellikle çocuklu annelerin durumu budur. Başkalarıysa insanı tanrısalılaştırmayı değil, tanrısal olanı insanileştirmeyi ve daha genel olarak dinsel, efsanevi ya da tarihsel kişilikleri çağdaş dünyada karşılaşılan varlıklar olarak temsil etmeyi seçecektir ki, bunun en iyi örneği Rembrandt'tır.

Böylelikle, Kuzeyli ressamlar arasında iyice yerleşmiş bir geleneği sürdürüp geliştiren Rembrandt, İsa'nın, Meryem'in ya da azizlerin hayatını modern dünyaya yaklaştırır, antikçağın kişiliklerini Flaman manzarasına ve iç mekânlarına yerleştirir. Bu yolu daha önce benimsemiş olan büyük öncü Robert Campin, Meryem Ana'ya Müjde (Tebşir) sahnesini o dönemin mütevazı bir odasına, herhangi bir zanaat ustası gibi atölyesinde çalışan Yusuf'un yanına yerleştirmişti. 15. yüzyılda kutsal olanın bu şekilde temsil edilmesi önceki yüzyılın bazı din reformcularının öğretilerinde dayanak bulmuştu. Örneğin "modern sofuluk" yandaşı Geert Groote, inananları, kendilerini geçmişten ayıran zaman mesafesini ortadan kaldırmaya, İsa'yı ve Meryem'i yanı başlarındaki birer varlık gibi düşünmeye çağıran bu reformculardan biriydi. Tanrısal varlıkla sıradan bireyi yaklaştırma girişimi Reform döneminde güçlü bir atılım kazanacaktı. Bu

anlamda, Rembrandt'ın dinsel konularla ilgili eserleri bir bütün olarak Protestan öğretisinin cisme bürünmüş ve etkili bir hali olarak değerlendirilebilir.

Protestanlığın ruhuyla uyum gösteren bu eserler, Katolik gelenekle mutabakat içinde geliştirilmiş olan klasik öğretinin savunucularını rahatsız eder. Rembrandt, geçmişi ve şimdii, kutsal ve dindışını birbirine yaklaştırarak, yüksek ile alçağın, ulu ve ciddi üslup ile amiyane ve kaba üslubun ayrılmasını talep eden klasik estetiğin ilkelerinden birini çiğner. Sınırları bulandırmanın bu ikinci biçimi Klasisizm yanlılarını dumura uğratar, çünkü kutsal kişilikleri gündelik gerçekliğe yaklaştırarak onları alçaltmaktadır. Rembrandt'ın öğrencisi olmuş ressam Samuel van Hoogstraten buna tepki gösterenlerden biri olur. 1678'de yayımlanmış bir kitapta, (ustasının *Vaftizci Yahya'nın Vaazı* adlı tablosunda) dışkılayan bir köpeğin görülmesini şöyle yorumlar: “Bu doğal ve gündelik bir olaydır dersiniz, ben de tarih konulu bir resimde bu iğrenç bir müstehcenliktir derim.”*

Rembrandt'ın seçimi, yalnızca ulu mertebedeki manevi konulara ayrılmış tablolarında maddi dünya ve organik hayatla ilgili ayrıntılar bulunmasıyla değil (Samiriyeli Meseli'ni gösteren 1633 tarihli bir gravürde de dışkılayan bir köpek vardır), İsa'yı, azizleri, Yunan ve Roma mitolojisinden gelen kişilikleri cisme büründüren modelleri nasıl seçtiğiyle de kendini gösterir: Bunlar Rembrandt'ın çağdaşlarına ayırt edilemeyecek kadar benzer, bedenleri klasik kusursuzluktan uzaktır, yüzlerinde tamamen insani ve herkesin paylaşabileceği aşına duyguların ifadesi vardır. Bu yolu tutmakla Rembrandt Hristiyanlığın ruhuna karşı gelmez; yüzyıllardır devam eden bir tartışmada aziz kişilikler ile sıradan bireylerin yakın olduklarında ısrar edenlerin tarafını tutar. Herkesin İncillerin dünyasıyla yakın ve doğrudan temasa geçebileceği konusunda ısrar eden Hollandalı Calvinistlerin tercihi de bu yöndedir. Vaktiyle çömezlerine, “İsa ve Meryem'le aynı evde yaşadığımızı hayal edebiliriz,” demiştir, ki Hollanda'da uzun süre etkili olmuş Geert Groote'nin tavsiyesi de zaten bu yöneydi. Rembrandt'ın tabloları işte bu gelenekle uyumludur. Yalnız burada

* G. Schwarz, *Rembrandt, His Life, His Paintings*, Londra, Penguin, 1991, s. 175.

İsa ve Meryem ile antikçağın aziz ve kahramanları, Rembrandt'ın çağdaşlarının yaşadığı evlerde yaşar ve onlara benzerler. Bu nedenle, dışarıdan herhangi bir işaret olmadığında, Rembrandt'ın bazı kişiliklerini tanımakta zorlanırız: Şu yaşlı adam tefekküre dalmış Aziz Pavlus mudur, yoksa koltuğunda oturan bir komşu mu? Bu genç kadın Tobias'ı bekleyen Sarah mıdır, yoksa o dönemden bir saray kadını mı? Rembrandt'a göre bu tek ve aynı dünyadır.

Desenler ve gravürler gündelik hayatın bireyleri ile efsane kişilikleri arasındaki yakınlığı doğrular. Bazen bir ifade, bir duruş önce gerçek bir anın çiziminde ortaya çıkar. Örneğin, kimi zaman *Huysuz Çocuk* (resim 9) adı verilen bir çizimde, annesinin kollarında tepinen ve bağırان bir çocuk, onu gözlemleyen daha yaşlı bir kadın (anne-annesi?) ve yaşça büyük iki başka çocukla birlikte görülür: Gündelik hayatın tasviri. Aynı çocuğu aynı dönemde *Ganymedes'in Jüpiter Tarafından Kaçırılması* (resim 10) başlıklı tabloda da buluruz: Burada bağırان küçük oğlanı aslında Zeus'un kendisi olan ve çocuğun güzelliğiyle baştan çıkmış bir kartal kapar. Küçük çocuğu ellerinden kaptırmış olan anne babası çocuğun kaçırılışının çaresiz tanığına dönüşmüşlerdir; sahneyi izlerlerken, biri bir boruya üfler. Bunlar tablonun (bugün Dresden'de bulunan) en son halinde yer almayacaktır, ama insanileştiren ve "alçaltan" bir ayrıntıyla, çocuk orada işerken temsil edilir. Olimpos tanrılarının seçtiği çocuk ile huysuz küçük oğlan arasındaki mesafe aşılabilir değildir.

Bu tür yorumlama örnekleri Rembrandt'da yaygındır: Gündelik hayatın gözlemlerini kayda geçiren desenler, daha sonra tarih tablolarında (ya da bir başka gravür veya desende) kullanılmak üzere el altında bulundurulanan bir duruş, jest ve ifade rezervuarı oluşturur. Bir desen, oturan yaşlı bir adama çocuğunu gösteren bir kadını resmeder; gündelik hayattan bir sahnedir bu. Bir başkasında yaşlı adam çocuğun önünde diz çökmüş halde canlandırılır; acaba o küçük İsa'nın önünde eğilen Büyücü-Krallar'dan biri midir? Genç bir kadın ağlamaktadır ve gözlerini mendiliyle siler; çağdaş dünyadan bir görüntü. Aynı kadın bir tablonun merkezi olmuş, çevresinde şarklı kıyafetleriyle toplanmış bir insan kalabalığı, önde ise ayakları çıplak uzun



Resim 9. *Huysuz Çocuk*, 1635 civarı. Tüy kalem, fırça ve siyah mürekkep desen. B. 401, Berlin, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett.



Resim 10. *Ganymedes'in Jüpiter Tarafından Kaçırılması*, 1635 civarı.
Tüy kalem ve beyaz sulu çizgi desen. B. 92, Dresden, Staatliche
Museum, Kupferstichkabinett.

saçlı bir adam: *İsa ve Zina İşleyen Kadın* (Londra). Bir başka kadın kollarında bir çocuk tutmaktadır: Bu tek başına haliyle Rembrandt'ın herhangi bir çağdaşına benzer; *Yüz Florin'e* denilen gravüre dahil edildiğinde ise İsa'nın kuzucuklarından biri olur.

Dindışı imgeleri kutsal bir bağlamda kullanmak gündelik olanı tarihin içine katmak demektir. Fakat bunların ayrı ayrı temsili de bu iki dünyanın yakınlığını cisme büründürür. Tamamen çağdaş kimi sahneler Kutsal Tarih sahneleriymiş gibi işlenir. *Doktor Deyman'ın Anatomi Dersi'*ne bakalım (Rijksmuseum, Amsterdam): Teşrihi yapılan adamın konumu, cepheden yapılmış etkileyici bir rakursiyle Mantegna'nın meşhur *Ölü İsa'sını* kaçınılmaz olarak çağırıştırır. Oysa masada uzanmış halde gördüğümüz adamın bir azizle hiç alakası yoktur; 1656'da silahlı soygundan dolayı ölüme mahkûm edilmiş haydut Johan Fonteyn'dir. Ama İsa da yargıçlarının gözündeki suçlu değil miydi?

Etkileyici bir desen Elsje Christiaens adında birinin 1664'te idam edilmesini gösterir (resim 11). Danimarka'dan Amsterdam'a hizmetçi olarak çalışmak üzere gelen bu genç kız on beş gündür oturduğu evin kirasını ödeyemez ve ev sahibesiyle münakaşaya girer. Kadın süpürgeyle saldırır, Elsje yakında bulduğu bir baltayı kapar. Korkan ev sahibesi mahzenin merdivenlerinden aşağı düşer ve boynu kırılır. Elsje birkaç küçük eşyayla birlikte kaçır, ama hemen yakalanıp idama mahkûm edilir: Amsterdam'da özel mülke yönelik saldırının şakası olmaz. Elsje bir direğe çivilenerek ölüme terk edilecek, öldükten sonra da ev sahibesini tehdit ettiği balta başına inecektir (resimde, kızın sol kolunda balta izleri görülür). Balta daha sonra kızın yanına asılacak, kızın bedeni de orada çürümeye ve kuşlara yem olmaya bırakılacaktır.

Rembrandt darağacının olduğu yere ölümünden kısa süre sonra varmış olmalıdır, çünkü kızın bedeni hâlâ bütündür. Muhtemelen birkaç öğrencisini de beraberinde götürmüştür; aynı cesedi temsil eden farklı ellerden çıkma ve çeşitli açılardan yapılmış birçok desen vardır. Bu alışılmadık pozu yakından gözlemlemek için az bulunur bir fırsat çıktığını düşünmüş olmalıdır. Desen, direği, baltayı ve kaşarlanmış bir suçludan ziyade sıradan bir ergene benzeyen küçük köylü kızın katledilen bedenini tasvir eder. Yine burada da İsa'nın çarmıha gerilişiyle

karşılaştırma yapmak gerekir (resim 12): Ölüm aynı şekilde basittir. Ayrıca aynı dönemden bir başka ressamın (Anthonie van Borssum) deseni, tıpkı çarmıha germede olduğu gibi, yoldan geçenlerin o tuhaf infaz gösterisini izlemek için topladıklarını gösterir; Elsje'ninkinin yanında birkaç başka darağacı daha vardır.

Gündelik hayat sahneleri kutsal kişiliklerin alışıldık temsillerini akla getirse de, tersi daha doğrudur: Rembrandt'ın eserleri arasında çoğunlukta olan efsanevi kişiliklerin imgeleri genellikle gündelik bir bağlama yerleştirilmiştir. Ressam İncil'in devasa anlatısı içinde şimdiki zamanla örtüştürülebilen bazı hikâyeleri diğerlerine tercih eder gibidir.

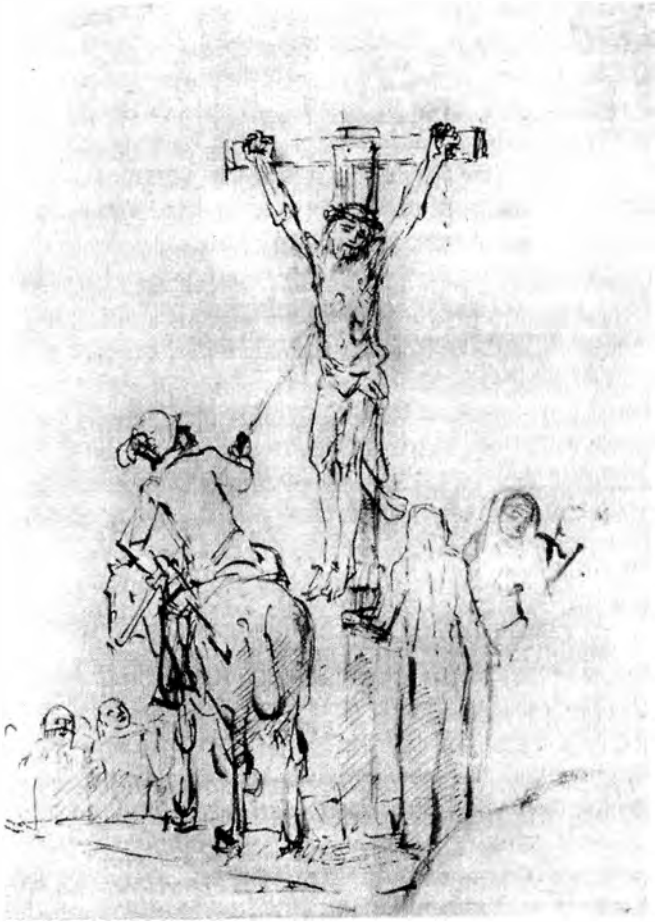
Rembrandt, çağdaşı Hollandalı ressamların pek çoğundan kendisini ayıran bir görünürlük anlayışına sahiptir: Nesneleri ayıran sınırları vurgulayarak bunların yüzeyini ön plana çıkarmak, yani görüşü yüceltmek yerine, içsel görünün gözlerin gördüğüne üstünlüğünü, yani yorumlamanın algılamaya üstünlüğünü göstermeye çalışır. Nesneler sanki tamamlanmamış gibidir, hatları birbirine karışır: Doğru biçimden ziyade doğru duyguya ulaşmaya çabalarlar. Hoogstraten'e göre, Rembrandt, öğrencilerine, ayrıntılara takılmamak ve kimliği derinlemesine kavramak için modellerine gözlerini kısıarak bakmalarını tavsiye ederdi. Bu dünya anlayışı, Simon Schama'nın belirttiği gibi, Rembrandt'ta sık rastlanılan kör adam temasında anlamlı bir ifade bulur: Gözlerden yoksun olan kör, varlıkları bazen görenlerden daha iyi kavrar, çünkü onda "ışık karanlığın içinde yaşar."*

Eski Ahit'te aktarılan birçok hadise bu temaya örnek oluşturur; Rembrandt'ın bu temaları işleyişi onları her türlü egzotizmden uzak, gözlerimizin önünde cereyan eden eylemler gibi sunar. Yaşlanmış İshak görme yetisini kaybetmiştir; küçük oğlu Yakup babasının yanına giderek kendini büyük oğul Esav gibi tanıtır ve aslında ona ait olan hayır duasını alır (Tekvin, XXVII). Ama İshak gerçekten yanılmış mıydı? Rembrandt Amsterdam'ın sokaklarında herhalde her gün karşılaşılan onlarcasına benzeyen, karısıyla birlikte sokağa çıkmış (Kutsal Kitap'taki Rebeka), genç bir adamın başını okşayan yaşlı bir adamı

* S. Schama, *Rembrandt's Eyes*, New York, A. Knopf, 1999, s. 241.



Resim 11. *Darağacındaki Elsje Christiaens*, 1664. Tüy kalem, mürekkep ve siyah sulu çizgi desen. B. 1105, New York, The Metropolitan Museum, Havemeyer Koleksiyonu.



Resim 12. *Çarmıhtaki İsa*, 1649-1650.

Tüy kalem ve ten rengi. B. 653, Paris, özel koleksiyon.

canlandıran on civarı desen bırakmıştı. Başka desenler ve bir tablo (Cassel'de), kendisi de yaşlanmış olan ve iyi göremeyen Yakup'un, Yusuf'un çocukları olan iki torununun başını okşarken ve yine küçük oğlu büyük oğula tercih ederken gösterir (Tekvin, XLVIII); bu sefer kör adamın yanılmadığını ve bilerek yaptığını biliriz. Tabloda resmedilen kişilikler ile Rembrandt'ın yakını olan kişiler arasındaki muhtemel benzerlik şimdiki zamanla yakınlığı vurgular; öyle ki Gary Schwartz burada "tarihselleştirilmiş bir portre" görür.*

Rembrandt ayrıca daha o zamanlar sahte kabul edilen *Tobit'in Kitabı*'ndaki birçok hadiseyi de resmetmiştir. Tobit gözüne düşen bir kuş pisliğinden dolayı kör olmuş, bu da onu kuruntucu kılmıştır. Karısı Anna komşularına verdiği hizmetlerin karşılığı olarak aldığı küçük bir keçiyle eve döndüğünde, onu çaldığından kuşkulandır. Anna şiddetle karşı çıksa da, boşuna: "Ona inanmadım, keçiye sahiplerine geri vermesini söyledim ve onun adına yüzüm kızardı" (Tobit, II, 14). Ama bu sefer kör adam haksızdır! Rembrandt bu tuhaf sahneyi ilk tablolarından birinde (Rijksmuseum, Amsterdam) canlandırır: Tobit canını alsın diye Tanrı'ya dua eder çünkü karısının yalanı olduğuna inandığı şey onu çileden çıkarmaktadır; karısıysa ihtilaf konusu olan keçiye kollarında tutarak inatçı kocasına laf anlatmaya çalışır. Çok daha sonraki bir tabloda (Berlin) çiftin münakaşayı sürdürdüğü görülür: Tobit kör bakışında ısrar eder, Anna sabırla anlatır. İkisi de Hollanda'nın kırsal bölgelerinde karşılaşılabilecek adam ve kadınlara, hatta evleri de o dönemde görülebilen evlere benzer. Aynı temsilleri birçok desende de görürüz (resim 13): Kutsal Kitap'taki kişiliklerin hiçbir egzotik yanı yoktur.

Rembrandt Yeni Ahit'ten de çoğu zaman çağdaşlarının sıradan hayatıyla yakınlık gösteren sahneleri seçer: Örneğin Marta ve Maria'nın evinde İsa, çobanların tapınması, Samiriyeli meseli. Bütün bunlar, hem yetişkinleri hem de çocukları, üstelik dünyevi bireyler olmaktan çıkmaksızın, kutsal anlamı olan tavırlar içinde göstermenin fırsatına dönüşür. Rembrandt'ın çok sık geri döndüğü konulardan biri de Savurgan Oğul hikâyesidir. Bu pek tasvip edilesi olmayan

* A.g.y. s. 271.



Resim 13. *İhtiyar Tobit, Karısı Anna ve Keçi*, 1645 civarı. Tüy kalem ve kurum boyası, lavis. B. 572, Berlin, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett.

karakterin bizlere ne kadar yakın olduğunun sanki altını çizmek ister gibi, hem tabloda hem de desende (Dresden) ona kendi hatlarını, dizlerinde oturan fahişeye de karısı Saskia'nın hatlarını verir. Ama ikisine de ipe sapa gelmez kıyafetler giydirir: Uzak olan yakınlaştırılırken tanıdık olan da yabancılaştırılır. Başka desenlerde ise kişiliğin şehvetperest tarafını vurgular: Rembrandt bize onu beraberindeki kadının cinsel organına elini koymuş halde ya da daha çok geliştirilmiş bir desende (resim 14) üç kadının arasında gösterir: Biri dizlerine oturmuş, okşaması için göğüslerini açmıştır; çırtlıplak olan bir başkası yanlarında çalgı çalmaktadır.

Yeni Ahit'ten ödünç alınan ve en âlâsından gündelik olan tema, yalnızca Rembrandt'ta değil, Flaman resminde Rönesans'ın henüz



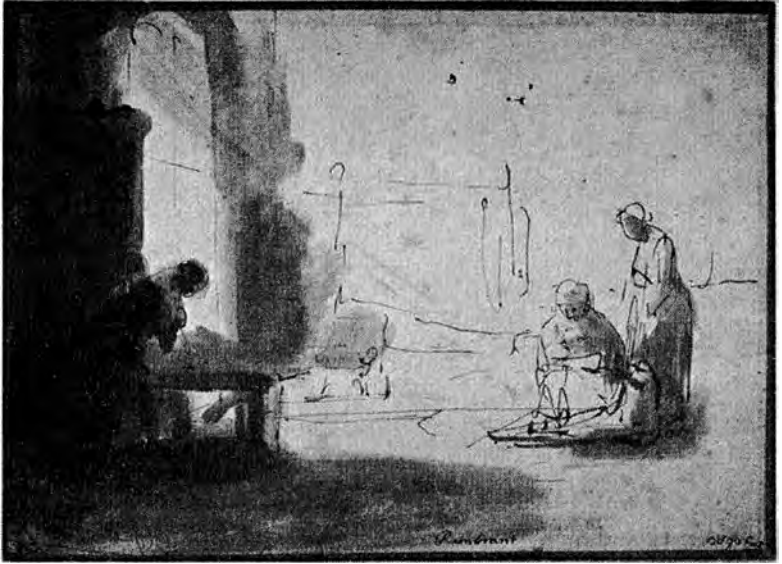
Resim 14. *Savurgan Oğul ve Kötü Hayat Kadımları*, 1642-1643. Tüy kalem ve kurum boyası desen. B. 529, Frankfurt, Stadelisches Kunstinstitut.
(Bu desen önce Rembrandt'a, daha sonra öğrencilerinden biri olan Ferdinand Bol'a atfedildi).

yeni başladığı zamanlardan, örneğin 15. yüzyılda Campin'den beri, Kutsal Aile'dir. İnsanın karşısına küçük oğullarının etrafında koşuşturan bir adamla bir kadından daha çok ne çıkabilir ki? Üstelik Yusuf kişiliği o dönemde hâlâ yaygın olan marangozluk mesleğini icra ettiği için de elverişlidir. Rembrandt birçok tablosunu bu konuya hasretmiştir. Münih'teki tabloda küçük İsa'nın annesiyle babası geleneksel pozlarını korurken, Louvre'dakinde her türlü tanrısallık imi öyle iyi silinmiştir ki, 17. yüzyıldan itibaren bu tablo tür resmi olarak kabul edilecektir. Sonraki yüzyılda ise bu tabloya *Marangozun Evi* gibi dinselikten uzak bir isim atfedilecektir. Yusuf'un mesleği Her-

mitage Müzesi'nde korunan bir tabloda açık seçik ayrıntılarla resmedilmiştir, ama meleklerin varlığı doğaüstü bağlamı unutmamızı engeller. Cassel'deki resimde (eğer Rembrandt'ınsa) betimlenen sahne daha da gündeliktir: Yusuf baltasıyla odun keser, bebek Meryem'in kollarında kıpraşır ve kedi mama kabına doğru ilerler. Çok sayıda gravür ve desen aynı temayı çok çeşitli stillerde (resim 15, resim 16), ama daima İsa'nın annesiyle babasının mütevazı hayatı ve kutsal kişilikler ile bizler arasındaki yakınlık fonu üzerinde işler. Bizzat İsa tasvirlerinde de aynı şey geçerlidir.

Üzerinde daha çok durmaya gerek yok: 15. ve 16. yüzyılın Flaman ve Hollandalı ressamlarında ilk izleri bulunmakla birlikte, kutsal konuların ele alınmasında Rembrandt yeni bir yaklaşımı hayata geçirmiştir. Onun sayesinde tür resmi ve tarih resmi birbirine karışır, sıradan olanla sıradışı olan iç içe geçer, tablonun içindeki varlıklar ile nesneler arasındakiler de dahil olmak üzere sınırlar bulanıklaşır. Bu bakımdan Rembrandt Protestanlığın büyük ressamıdır. Dolayısıyla tablolarında ağırlıklı olarak dinsel konuları işliyor gibi görünse bile, insanların sıradan dünyası ressamın ürettiği imgelerde hiç de eksik değildir. Yine bu bakımdan Rembrandt bize hâlâ çok yakındır: Kutsal olanı uzaktaki, merasimli, ürkütücü bir dünyaya yerleştirmektense, efsane kişiliklerini sanki bizim komşularımızmış gibi, sanki onların duygularını paylaşabilirmişiz gibi gösterir. Böylelikle bu büyüklüğü çevremizdekilerin yüzlerinde ve jestlerinde aramaya davet ederiz. Bu nedenle Rembrandt'ın bir tablosuna, özellikle de son dönem tablolarından birine baktığımızda gördüğümüz şey, bir resimden daha fazlasıdır, bir hayat ve insanlık dersidir.

Bu saptama başlangıç noktamıza geri dönmemize izin verir. Eğer Rembrandt'ın dünyası ürettiği eserlerde mevcutsa, bu eserler ressamın gördüğü dünyanın çehresi değişmiş ama sadık bir betimlemesi olarak okunabilirse, o zaman bu imgeleri inceleyerek onun kişisel âlemini daha iyi anlamak mümkün olacaktır. Bu âlemin önemi ise sadece hadiselerden ibaret değildir: Bize Avrupa tarihinin en büyük sanatçılarından birinde yaratım sürecinin nasıl işlediği konusunda biraz aydınlanma imkânı verir.



Resim 15. *Soldaki Bir Pencereden Aydınlanan İç Mekânda Kutsal Aile*,
1630-1632. Tüy kalem, mürekkep ve sulu çizgi desen.
B. 517, Paris, Louvre; D.A.G.



Resim 16. *Kutsal Aile*, 1652 civarı. Tüy kalem ve lavis desen.
B. 888. Viyana, Albertina.

Dokuz yoğun yıl

Böylesi bir incelemeye, Rembrandt'ın hayatının bir dönemi diğerlerinden daha uygundur, çünkü bu dönemi aydınlatan çok çeşitli kaynaklar elimizdedir: Saskia van Uylenburgh'la ortak yaşanmış dokuz yıllık süredir bu. Bu dönem, nişanlandıkları 5 Haziran 1633 ile Saskia'nın öldüğü 14 Haziran 1642 arasındaki zaman dilimidir. Yani Rembrandt'ın yirmi yedi ile otuz altı yaşları arası.

Dönemin arşivleri çiftin hayatının nasıl bir çerçeve içinde geçtiğini belirlemeye imkân verir. Evliliğin sürdüğü sekiz yıllık zaman zarfında (22 Haziran 1634'te evlendiler) Saskia dört kez hamile kalır. İlk bebek Lombartus 1635 yılı Aralık ayında vaftiz edilir ve iki ay sonra ölür. İkincisi, Cornelia, bir kızdır, 1638 yılı Temmuz ayında vaftiz edilir ve üç hafta sonra ölür. Üçüncüsü, yine Cornelia ve yine bir kız, 1640 Temmuz'unda vaftiz edilir ve iki hafta sonra ölür. Sonuncusu, Titus, 1641 yılının Eylül ayında doğar ve hayatta kalır; ama zaten hasta olan annesi, bebek dokuz ayını ancak çıkarmışken, otuz yaşında veremden ölecektir. Genele bakıldığında, evlilik hayatının en az yarısında Saskia'nın ya karnında ya da kucağında bir bebek vardır.

Rembrandt'ın sanatsal etkinliği bütün bu dönem boyunca aynı yoğunluğu göstermez. Gary Schwartz ressamın 1633 ile 1635 yılları arasında her ay en az bir portre, bir yağlıboya portre, bir gravür ve çok sayıda desen ürettiğine dikkat çekmişti.* Buna karşılık, daha sonraki yıllarda hiçbir portre ortaya çıkmamış, yalnızca her dört ay için bir tablo ve her iki ay için bir gravür üretmiştir; genellikle tarih düşölme-miş olan desenlerin üretimi de bir o kadar azalmış görünmektedir. Yine bu yıllarda Rembrandt sanat eseri koleksiyonu ve ticareti içinde yoğunlaşır. Tablolar ve gravürler alıp satar, kendi gravürlerini pazarlamakla uğraşır (değerini artırmak için kendi gravürlerini olmaya-

* A.g.y. s. 194.

cak fiyatlara satın aldığı rivayet edilir). Halka açık satışlardan antika kostümler, artık kullanılmayan silahlar, her türlü tuhaf nesne toparlar. Bu yıllar aynı zamanda atölyesinde çalışan öğrencilerin özellikle çok olduğu yıllardır. 1639-1642 arasında sanatsal üretimi yine artar, portre siparişleri yeniden başlar; 1640 sonu ile 1642'nin başı arasında Rembrandt en büyük tuvali olan *Gece Devriyesi*'ni yapar.

Başlangıçta çiftin para durumu iyidir: Rembrandt ürettiklerini kolaylıkla satar, Saskia da ailesinden çeyiz getirmiştir. 1635'te çift belki çocuk beklentisiyle daha büyük bir eve taşınır. Bu arada harcamalarının da epeyce yükseldiği görülür. Bir tanıgın anlattığına göre, Rembrandt halka açık satışlarda kimsenin erişemeyeceği yüksek bir fiyatı en baştan önererek mertebesini herkese belli etmekten hoşlanıyordu.* Karısının ailesi çiftin çeyizlik parasını harcadığı söylentisini yayar; Rembrandt öylesine hiddetlenir ki 1638'de şerefini zedeledikleri iddiasıyla onlara karşı dava açar (ve kaybeder). Üst düzey memur ve edebiyat adamı Constantijn Huygens'e yazdığı mektuplarda (tüm yazışmaları arasında korunmuş olanlar yalnızca bunlardır), Rembrandt tabloları için yüksek bir meblağ talep eder ve ödemenin acilen yapılmasında ısrar eder. Aralık 1637'de çift daha mütevazı bir daireye taşınmak zorunda kalır. Ama 1639'da Rembrandt'ın asla tamamen ödeyemeyeceği ve on yedi yıl sonra iflas etmesine neden olacak çok büyük bir evi dudak uçuklatan bir fiyata satın alırlar.

1635'te Saskia ilk çocuğuna hamileyken çift bir vasiyet yazar ve her biri kendi menkul ve gayrimenkul varlıklarını diğer eşe bırakır. 1642'de, ölümünden yalnızca dokuz gün önce, Saskia yeni bir vasiyet yazma gereği duyar. Acaba kocasına güveni mi sarsılmıştı? Bu vasiyette her şeyini oğlu Titus'a bırakır. Titus reşit olana kadar Rembrandt vasiyetin tek icracısı ve intifa hakkı sahibi olacak, ama evlenirse bu ayrıcalığı kaybedecektir. Vasiyetin maddelerinin sonuçları ağır olacaktır: Rembrandt daha sonra birlikte yaşayacağı kadınların hiçbirisiyle evlenmek istemeyecek ve kendi öz oğluyla karmaşık para ilişkilerine girmek zorunda kalacaktır.

* J. Rosenberg, *Rembrandt, Life and Work*, Oxford, Phaidon, 1980, s. 23.

Otoportreler

Şimdi bakışımızı bu ailenin gündelik hayatını örnekleyen resimlere yöneltelim. Dünyada kendi kendini en fazla tasvir etmiş ressam (Picasso'yu istisna sayarsak) muhtemelen Rembrandt'tır: Tablolarında, gravürlerde, her yerde onun yuvarlak ve etli yüzünü, lüle saçlarını görürüz. Bazen içimizde bunu narsist ressamın kendi yüzüne takıntısı olarak görme eğilimi uyanır, ama bu hatırı sayılır imgeler bütününe daha dikkatli baktığımızda yolumuz farklı bir yoruma çıkar. Rembrandt yüzünü her türlü duygu, tavır ve rolün ifadesi olmak üzere ödünç vermektedir. Hoogstaraten'in daha önce belirttiği üzere, tıpkı bir tiyatro oyuncusu gibi kendini bir başkasının yerine koyarak canlandırma eğilimindedir: Kâh prens olur kâh dilenci, kâh cel-lat, kâh kurban; hem neşenin hem de elemin ete kemiğe bürünmüş halidir. Rembrandt'ın çizgilerinin her yerde mevcut olması ressamın kendi ben'ine saplanmış olmasından çok, bu ben'in tümel insanlık içinde çözünmüş olduğu anlamına gelir: O herkes olmuştur, dolayısıyla artık kimse değildir.

Rembrandt'ın otoportrelerinde yaşanmış deneyimlerin izlerini de arayabiliriz. Onu temsil eden 1633-1642 yıllarına ait on iki tabloya ilaveten on kadar gravür ve çok sayıda desen vardır. 1633'te –nişanlandığı yıl– Rembrandt kendini üç kere resmetmiştir. Louvre'da bulunan iki portrede siyah kadifeden güzel giysiler içinde, altın zincirli –her ikisi de itibar işaretidir– oldukça zarif bir adam görülür. Üçüncüsü (Berlin'de) aynı kişiyi daha da heybetli bir halde gösterir: Başında bir tüyle süslenmiş pitoresk bir şapka vardır, altın zinciri iyice belirgindir, ayrıca parlak ve hafif bir zırhlı yelek giymiştir. Bu üç otoportre, daha önceki başkaları gibi, oyuncu bir boyut taşır. Aksesuarların da tanıklık ettiği gibi, Rembrandt bir kişiliği oynamaktadır, kendini gündelik hayatında olduğu gibi göstermez. Birinde kılıç ve

tuğla, diğesinde parıltılı bir kılıçla görüldüğü iki gravürde de aynı neşeli kılık değıştirme ruhu kendini gösterir: Rembrandt pahalı ku-maşılar sarınır, ciddi bir edayla eline köhne bir kılıç alır, sanki tiyatro sahnesinde gibidir. Başka iki imge de onu bize kimliği gayet belirgin kişiliklere kendi çizgilerini ödünç vermiş olarak sunar. Bunlardan biri Savurgan Oğul'dur (Dresden), diğeriye muhtemelen körlüğü dola-yısıyla onu cezbetmiş olan, ama burada komik sayılabilecek daha ön-ceki bir hadisesiyle tasvir ettiği Samson'dur (Berlin): Dalila'yla değil, başka bir kadınla evli olan Samson, bu kadına kötü muamele ettiği için babası onu geri almak istemektedir. Memnuniyetsiz Samson'u Rembrandt kayınpederinin yüzüne yumruğunu sallarken canlandırır. Ama burada Rembrandt'ın kendi evliliğine herhangi bir gönderme görmek zordur.

Kendi hakkındaki fikrine ya da başkalarında kendi hakkında uyandırmak istediği fikre daha yakın bir Rembrandt'ı, belki, delici ve ayartıcı bakışlarla izleyiciye bakan zarif bir genç adam havasına bü-ründüğü (boynunda kürk, ipek şal, kadife bere) 1634 yılı portresinde (Berlin) bulabiliriz. Ya da *Üç Bıyıklı Rembrandt* denilen (resim 17) aynı yıla ait küçük bir gravürdeki ihtiyatla gülümseyen sakın genç adamda.

Çeşitli kılıklarda ve rollerde kendini canlandırmayı seven bu neşeli ve oyunsever Rembrandt'ın yerini, 1636-1638 yıllarında, Rombartus'un ölümünden sonra, daha donuk ve hüznü biri alır. Yağlıboya bir portre (Norton Simon Foundation, Pasadena) onu dü-şünceli ve sakınımlı gösterir. Bezginliği aynı dönemde çizdiği ve gra-vürünü yaptığı otoportrelerde de okunur. En donuk otoportresi belki de Rembrandt'ın kendini elinde ölü bir balaban kuşu tutan avcı olarak canlandırdığıdır (Dresden): Önceki yıllarda bakışına hayat veren ne-şenin izi bile yoktur, tersine ciddi, yorgun ve bıkkın bir kişiliktir.

Rembrandt'ın 1639 ve 1640 yıllarında kendine dair yaptığı tasvir-lerin başka bir ruhu vardır. 1639 yılı Nisan ayında Raphael'in meşhur Baldassare Castiglione portresinin (bugün Louvre'da) açık artırmalı satışına katılır; tabloya o kadar hayran kalır ki hemencecik eskizini yapar, ama anlaşılan o ki alacak gücü yoktur. Tabloyu satın alansa,



Resim 17. Üç Bıyıklı Rembrandt ya da Kasketli
Rembrandt, 1634. Kezzap gravür. G. 2, Paris, Musée des
Beaux-Arts, Petit Palais, Rothschild Koleksiyonu.

Rembrandt'ın tanıdığı ve bir başka meşhur portreye –o dönemde Ludovico Ariosto olduğu düşünülen bir soylunun Titien tarafından yapılan portresi (bugün Londra'daki National Gallery'de)– sahip olan zengin bir koleksiyoncudur. Bu iki portre onu yalnızca işçiliklerinin kalitesiyle değil, yaratıcılarının ve temsili yapılan kişiliklerin ünüyle de cezbeder. Raphael ve Titien o zamanlarda resmin en büyük ustaları kabul ediliyordu; *Saray Adamının Kitabı* başlıklı eseri kusursuz soylu için eksiksiz bir kılavuz olarak kabul edilen Castiglione ile çok revaç görmüş *Orlando Furioso*'nun yaratıcısı ve aynı zamanda saray adamı olan, o dünyanın büyük adamlarını tanıyan Ariosto da çok muteber kişilerdi. Bu dört kişilik, o dönemde ressamların ya da şairlerin hayal edebildiği şeref ve şanın cisimleşmiş halidir.

Rembrandt kendi portresini gerçekleştirmek için bu iki portreden esinlenir, böylece itibarlı olma arzusunu açığa vurur. Kendini ressam olarak Raphael ya da Titien'le karşılaştırmaktan çekinmez; hatta şunu da biliyoruz ki son birkaç yıldır tablolarını imzalarken bazen doğduğu şehrin adıyla birlikte ("Leyden'li") kullandığı soyadından (van Rijn) vazgeçerek, tam da Raphael ve Titien'in yaptıkları gibi artık yalnızca ön adı olan Rembrandt'ı kullanmaya başlar. Kendini Castiglione ve Ariosto gibi ünlü yazarlarla aynı düzlemde bir tasvir nesnesi olarak görür. Rembrandt önce kendinin bir gravürünü yapar (resim 18); sonraki yıl da bir tablosunu (o da Londra'dadır). Her ikisinde de, Raphael ve Titien'in canlandığı kişiliklerin bile ötesinde, kendinden gayet emin, izleyiciyi üstünlüğüyle ezen, neredeyse tepeden bakan bir tavır takınır. Hem gravürde hem de tabloda gösterdiği virtüözlükle kendini kanıtlamış, kendi (yüksek) değerinin bilincinde bir adam vardır burada. Zengin kıyafetleri, muzaffer edası, kendinden emin ifadesi, yalnızca ressamlar arasında değil, toplum içinde de şerefli bir yeri hak ettiğine işaret eder. Burada iyice yüceltilen kişinin "uç bıyıklı" neşeli genç adamla ya da Berlin otoportresindeki züppeyle pek alâkası kalmamıştır: Sevimli biriyle yarenlik etmekten ziyade, bir "büyük adam"a hayranlıkla bakarız.

Rembrandt'ın otoportrelerinde ortaya çıkan değişken kişilikleri ve hayatının ham verilerini yan yana koyarsak, kişisel hayatındaki



Resim 18. *Otoportre: Yaslanmış Rembrandt*, 1639, ilk hali. Kezzap gravür.
G. 21 (I), Paris, Musée des Beaux-Arts, Petit Palais, Rothschild Koleksiyonu.

birçok döneme dair izlenimlerimiz pekişir. Yaratıcı bir taşkınlık, kârlı işler ve dünyevi başarılar dönemi olan ilk etapta Rembrandt kendini canlı, zarif ve açık fikirli biri olarak gösterir; acayip kılıklara bürünmeyi ve kendini Kutsal Kitap'taki çeşitli kişiliklerle canlandırmayı sever. 1636'da Rombartus'un ölümünden 1639'da yeni şaşalı eve yerleşmesine kadar süren ikinci dönemde Rembrandt daha az resim yapar, kendini daha çok parasal başarısı değişken ticari faaliyetlere verir; otoportrelerde daha sakınlı, hatta melankolik bir adam görülür. 1639'dan itibaren yeni bir taşkınlık dönemi başlar: Karısının üçüncü kez hamile olduğu ve bu üçüncü çocuğun doğduktan kısa süre sonra öldüğü dönemde Rembrandt yaratıcı enerjisini yeniden bulur, yine çok resim yapar, önemli bir sipariş olan *Gece Devriyesi*'ni tamamlar ve kendisini kariyerinin doruğuna varmış bir asilzade olarak canlandırır. Kendine güveni artık özel hayatının gidişatına bağlı değilmiş gibidir: Saskia 1641'de hasta düşer, sonraki yıl da ölür.

Çocuklar

İster bebeklik çağında ister birbirleriyle oynayacak kadar büyümüş olsun, çocukların canlandırıldığı sahnelerin büyük çoğunluğu Rembrandt'ın Saskia'yla birlikte yaşadığı yıllardan kalmadır. Çocuk sahibi olma perspektifi ve daha sonra ailede çocukların kısa süreli varlığı bu konuya ilgisini uyandırmış, onu dünyanın bu kesitine ilk kez yakından bakmaya yöneltmiş gibi görünüyor. Ama hangi çocuklar? Ressamın biyografisini yazanlar ilk üç çocuğun kesin doğum ve ölüm tarihini henüz bilmezken, bu desenlerde yer alan çok sayıda çocuğa onların isimlerini çekinmeden veriyorlardı. Ama sonra şu gerçeği kabul etmek gerekti: Titus'tan önce hiçbir çocuğu tasvir edilen çocukların yaşına ulaşamadığı gibi, desenlerin büyük kısmı da 1642'den değil, 1630'lu yılların ortalarından kalmaydı. Ne annesinin kolları arasında kıpırdanan huysuz çocuk (resim 9), ne annesi merdivenden inen güzel bebek (resim 5), ne de yürümeyi öğrenen çocuk Rombartus olabilirdi, Cornelia'lardan herhangi biri hiç olamazdı. Anneler ve çocuklar hakkındaki, kadınları Saskia'yla ve çocukları ilk doğan bebekleriyle özdeşleştiren bütün o uydurma hikâyeler temelsiz çıkmıştır. Desenlerde gördüğümüz çocuklar Rembrandt'ın değil, komşularının çocuklarıdır.

Bazen annesinin kollarındaki henüz ancak birkaç haftalık bir bebeğin temsil edildiği doğrudur; ne var ki bu durumda da ressamın ailesiyle ilgili herhangi bir doğrudan sonuç çıkarmayı imkânsız kılan başka bir zorlukla karşılaşırız: İster anne olsun ister çocuk, kişiliklerin çizgileri daima genelleştirilmiştir, dolayısıyla herhangi bir kişisel özdeşleştirmeye izin vermezler. Saskia ve Rombartus model olmuş olsa bile, bu desenlerde bizler iki bireyi değil, çocuğunu kollarında tutan anneyi bir “tür olarak” görürüz. Rembrandt varlıkların değil, tavır ve durumların hakikatini yakalama arayışındadır.

Dolayısıyla izlenimimiz odur ki, hayatın özel durumları Rembrandt’a insan âleminin “çocuklar” denilen kısmını keşfettirmiş, ama o bu durumları canlandırmamayı seçmiştir. Ressamın çocukları kasvetli olduğu hayal edilebilen bir aile ortamı içinde birer birer ölürken, desenlerdeki çocukların serpilmeleri, gelişmeleri, çoğalmaları buna kanıt gösterilebilir. Önce yemek yemeyi, sonra yürümeyi öğrenirler, “nanik” yaparlar ve hatta dans eder, müzik yaparlar. Belli ki, Rembrandt’ın gördüğü şey ile canlandığı şey arasındaki mesafe gitgide açılır: Bir yanda tedirginlik ve umutsuzluk, diğer yanda şefkat ve neşe; orada ölüm, burada hayat. Belli ki, çevresinde gördüğü varlıklar onu yakını olan öznelere şeklinde etkilemekten ziyade, anlaşılması gereken nesneler olarak ilgilendirmektedir; onlar Rembrandt’ın gözlemlediği ve gösterdiği, ama tarafı olmadığı bir dünyada evrilirler. Kendi çocuklarının yokluğunu çizimlerdeki yabancı çocuklarla mı doldurmaya çalışır? Ya da gün ışığına çıkarmayı kendine hedef bellediği dünyanın bu kısmının gizleri dikkatini öylesine soğurur ki, kendi evindeki çocukların akıbetini düşünemez mi olur? Rembrandt küçük çocukların jest ve heyecanlarını kendinden öncekilere hiç benzemeyen bir biçimde çizmiştir; hayatında onları sevmiş olduğuna tanıklık eden hiçbir şey yoktur.

Rembrandt aynı zamanda çocukları yalnızca anneleriyle birlikte değil, babalarıyla ve çevrelerindeki başka adamlarla da gösteren nadir sanatçılardan biridir; böylelikle erkeklerin 19. yüzyıla kadar babalık duygusunu tanımadığı yönündeki savı da çürütür. 1642 Haziran’ından itibaren dul kaldığı gerçeğine bakarak, bunu yeni mecburiyetinin, yani henüz bir yaşına bile gelmemiş bir çocuğa tek başına bakma mecburiyetinin doğurduğu bir sonuç olarak görmeye meyledebiliriz. Lakin burada da her türlü doğrudan paralellik bir kenara atılmalıdır. Ressamın küçük oğlan çocuğuyla kendi başına ilgilenmek zorunda kaldığı kesin değildir, zira Titus’un bir bakıcı annesi olduğunu ve dahası Rembrandt’ın Geertje Dircx adında (ve Saskia’nın ölümünden az zaman sonra ya da belki hastalığının son aylarından itibaren yatağına da girecek olan) bir hizmetçi tuttuğunu biliyoruz. O halde muhtemel olan, Rembrandt’ın Titus’u kaşıkla beslemek zorunda kalmamış olmasıdır. Bununla birlikte, böylesi bir ihtimalin olması bile onu bu



Resim 19. *Bir Adam ve Çocuğu*, 1640-1642 civarı. Desen.
B. 732, Amsterdam, Rijksmuseum.

temaya duyarlı kılmıştır. Ve o bunu da, bir kez daha, tavır ve etkileşimleri dikkatle gözlemleyerek, içeriden kavrayarak canlandırmayı başarmıştır. Bir çocuk yaşlı bir adamın başından şapkasını çekip alır, bir adam oyuncağını peşinden sürükleyen çocuğunu elinden tutarak götürür (resim 19), bir başka adam pek de beceremeden kendi çocuğuna kaşıkla yemek yedirmeye çalışır (resim 20), yine bir başkası etrafında –daha büyük– iki başka çocuk dönerken kollarında bir bebek tutar. Rembrandt kendi kişisel deneyimini değil, çocukluğa dair birkaç ebedi hakikati gösterir (bir Moğol minyatüründen yaptığı kopyada Şah Cihan’ın da kucağına bir çocuk verir).



Resim 20. *Dul Adam*, 1643 civarı. Tüy kalem ve kurum boyası desen, lavis. B. 345, Kopenhag, Statens Museum for Kunst, Kobberstiksammling.

Saskia

Şimdi Saskia'nın suretlerinin Rembrandt'ın hayatı hakkında bize ne öğrettiğini ele almak kalıyor geriye. Saskia'nın portresini yapma amacını taşıdığından emin olduğumuz tasvirler çok az sayıdadır. Bunlardan ilki, ressamın altına şu notu düştüğü bir desendir: "Bu, 21 yaşındaki karıma bakarak, nişanlandığımızdan sonraki üçüncü günde çizilmiştir. 8 Haziran 1633" (resim 21). Bu alt yazının salt varlığı bile Rembrandt'ın bu desene özel bir önem atfettiğini gösterir: O günü tüm diğer günlerden ayırt eden ve iki nişanlı için bu mutlu olayın anısını koruyan desen. Yazı desenden sonra olmalıdır, çünkü Rembrandt nişandan geçmiş olarak bahseder ve evliliği zikreder. Saskia'nın başında çiçeklerle süslenmiş geniş kenarlı bir şapka vardır, sağ elinde bir çiçek tutar, sol eliyle yanağına dokunur, ama başı eline yaslanmaz. Yüzünde beliren gülümsemeyi hafifçe engeller, bakışı şefkatli ve iyi niyetlidir: Desen, ressam ile resmini yaptığı kişi arasındaki aşkın ifadesidir.

Saskia'yı kendisi olarak canlandırdığını düşünebileceğimiz ikinci suret, ressam ile karısının ikili portresi olan 1636 yılı gravürüdür (resim 22); bu aynı zamanda (eğer kaybolmuş başka benzerleri yoksa) Rembrandt'ın başka bir insanla beraber olduğu tek otoportredir. Önceki desende olduğu gibi burada da kişilerin yaşadığı dünyaya doğrudan gönderme yapan bir resim değil, bu kişilerde cisimleşen kişiliklerin önem taşıdığı bir resim söz konusudur. Adamın antika şapkası ve kadının pitoresk başörtüsü buna tanıktır. Dahası, gravür bir beceriksizlik izlenimi verir: Adam kadından orantısızca büyüktür ve fazla önünde durur. Sanki Rembrandt en baştan bir evli çift portresi yapmaya çalışmamış, önce Saskia'nın figürünü çizmiş, sonra da baskı kalıbında kalan boş yeri bir otoportreyle doldurmuştur (bu uygulama başka gravürlerde görülebilir). Gerçek şu ki, görüntü bir



Resim 21. *Hasır Şapkalı Saskia*, 1633. Beyaz tirşe kağıdına gümüş uçlu kalem.
B. 427, Berlin, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett.



Resim 22. Rembrandt ve Saskia, 1636, Kezzap gravür.
G. 19 (III), Paris, Musée des Beaux-Arts, Petit Palais.

tür rahatsızlık yaratır: Ressam kendini öne çıkarmak, karısına nazaran kendi önemini bunca vurgulamak gereğini niçin duymuştur? Saskia'nın yüzünde 1633 desenindeki afacanlıktan eser kalmamıştır; çizgileri ağırlaşmış, gözlerinin ferisi sönmüştür. Gravürün tarihi 1636'dır; yılın ikinci yarısı olmalıdır, yani Rombartus'un ölümünden sonra. Rembrandt'ın yüzü de o yıllarda otoportredeki yüzüdür: Ciddi, ağır, donmuş. Elinde (sol olmalı, çünkü kendine aynadan bakıyor) bir kalemlik tutar, kendini çizim ustası olarak gösterir. Her iki kişilik de dosdoğru kendi önüne bakar, birbirini görmez, birbirine dokunmaz; görünen o ki onları birleştiren aşktan çok anlaşmadır.

Saskia'nın kendi olarak canlandırıldığı bu iki temsilden başka, mevcut kataloglarda Saskia'nın portresi olarak tanımlanan çok sayıda tablo, gravür ve desen mevcuttur. Ama yakından bakıldığında durum hiç böyle değildir. Bir portrenin modeli ile bir tür resminin modeli, tarihsel, mitolojik ya da alegorik bir gravürün modeli aynı statüde değildir. Portrede canlandırılan kişi çoğu zaman hem siparişi verendir hem de portrenin müstakbel sahibidir; onun sureti hem sadık olmalıdır hem de övücü. Bu anlamda portre ressam için nankör bir türdür: Resim yalnızca bir araçtır, amaç pekâlâ kişiliğin canlandırılmasıdır. Bir kişinin model olduğu tablolaradaysa bunun tersi geçerlidir: Kişi sanatçının amacına, yani güzel bir tabloyu (ya da heykel, gravür, desen) gerçekleştirmesine giden yoldaki araca dönüşür. Bu tür bir tablo, portreden farklı olarak, ticari amaçlıdır ve potansiyel alıcısının benzerlikle ilgili hiçbir kaygısı yoktur, onu ilgilendiren eserin anlatım gücüdür. O, modele sadık bir suret değil, güzel bir Venüs, etkileyici bir Lucretia ya da yüreğe dokunan bir İsa arar.

Rembrandt hayatı boyunca çok sayıda yağlıboya portre yapmıştır, hatta bu onun asıl geçim kaynaklarından biriydi. Bazen sipariş sahibini memnun edemediği, benzerliği anlatım güzelliğine feda ederek şu ya da bu yaşayan bireyin portresinden ziyade bir "Rembrandt" üretmiş olmakla eleştirildiği olur. Ressam, yüzü hem ifadeli kılmaya, hem de genelleştirmeye çalışır, bu nedenle gerçeklikten biraz saptmakta serbest davranır. Ne var ki Saskia'nın olduğu iddia edilen portrelerde karısının çizgilerini saflaştırmakla ve uyarlamakla yetinmez; daha ziyade ondan model olarak yararlanarak o olmayan bir kişiliği

resmeder. Bazen kişinin kim olduğunu kesin olarak bilmeyiz. Örneğin 1633 yılına ait *Şapkalı Saskia* adı verilmiş bir tabloda (Dresden), modeline 17. yüzyıldan ziyade 16. yüzyıla ait bir şapka ve kostüm giydirmiş, dahası ona doğrudan izleyiciye yönelik cilveli bir bakış vermiş, dişlerini gösterecek şekilde ağzını açtırmıştır ki, bu görüntü bir nişanlı ya da eşten ziyade hafif meşrep bir kadını akla getirir. 1633'e ait bir başka portrede (Rijksmuseum, Amsterdam) gösterilen genç kadının (aynısı mı yoksa başkası mı olduğunu söylemek zor, çünkü modelin hatları genelleştirilmiştir) üzerinde de fantezi bir kostüm ve çok sayıda mücevher vardır; bunları Rembrandt'ın Eski Ahit kahramanlarını canlandıran o dönemdeki tablolarında da görürüz. Kadının başında bulunan –ve 1634'e ait bir başka kadın portresinde de (Washington) görülen– örtü, burada bir kırsal kesim insanıyla karşı karşıya olduğumuzu düşündürür. 1633 çizimiyle arasındaki benzerlikler uzaktadır; karşımızda bir bireyden ziyade bir tip vardır.

Başka “Saskia” suretleri, ressamın karısının –eğer oysa– model rolüyle yetinmek zorunda kaldığını daha da açık biçimde göstermektedir. Banyo yaparken karşısında birdenbire iki yaşlı adam bulan Suzanna'nın (Mauritshuis, Lahey), *Savurgan Oğul'*a eşlik eden fahişenin (Dresden) ya da bir başka meşhur nü olan Danae'nin (Hermitage Müzesi) vücut hatları ondan ödünç alınmış olabilir; ama bu durumda o amaç değil, araçtır. Doğanın doğurganlığını cisme büründüren ve ayrıca nedimelerin hamisi olarak yüceltilen pagan tanrıça *Flore* (Hermitage'da) için de aynı şey geçerlidir. Kaldı ki, tablonun radyografisi Rembrandt'ın ona *Holofernes Başlı Judith* olarak başladığını gösterdiğinden, bu durum onu özel bir kişinin portresi olarak görmemek gerektiğini doğrulayan bir başka şeydir.

Bir başka *Flore*'yi, Dresden'dekini ele alalım. Modern izleyici, ondan yedi yıl önce resmedilmiş olan Hermitage'daki *Flore*'nin modelini tanımakta zorlansa bile, Saskia'nın çizgilerini saptayabilir. Bu kadının yorgun bakışı ve belirgin yüz hatları etkileyicidir. Tablonun 1641 tarihli olduğunu, yani Saskia'nın ölümünden yalnızca bir yıl önce yapıldığını gören izleyici, ressamın bu tabloyla karısına şefkatli bir saygı gösterisinde bulunduğunu düşünebilir (kadın hamile görünmediğine göre tablo yılın ilk aylarında yapılmış olabilir, zira Titus Eylül'de doğa-

caktır). Ne var ki bu duygusal yorumun gerçek olması muhtemel değildir. Kadının doğrudan bakışı, izleyici-müşteriye sunulan çiçek, elbisenin açılmasıyla ortaya çıkan göğsün üzerine konulmuş el: Bütün bunlar daha ziyade bir davete benzer ve Rembrandt'ın iyi niyetine dair daha baştan şüphe uyandırabilir. Bu kadının pozunun Titien'in (o zamanlar Amsterdam'da, bugün Uffizi'de bulunan) *Flore*'sinden, güzel çiçeklerle birlikte güzel vücudunu da sunan yarı çıplak tanrıça tablosundan esinlenmiş olduğunu öğrendiğimizde yeni bir yorum zorunlu olur: Rembrandt'ın karısı Flore için model olmuştur, ama ressam onun "doğurganlık" tarafından çok "fahişe" tarafını vurgulamayı seçmiştir. Ancak, artık bildiğimiz üzere, Rembrandt'ın tanrıları insanlara yakındır. Öyleyse ne basit bir portre ne de mitolojik figür olan bu tablo bize bir durumun ya da bir ruh halinin hakikatini verir. Bu yorgun, kederli, ciddi kadının yüzü, müşteriye cezbetmeye çalışan bir aşk profesyonelinin yüzü değildir; geriye doğru çekilerek sanki kendisine bakanla vedalaşıyor gibidir.

Bugün kataloğlara "Oturana Saskia", "Ayakta Saskia" ya da "Pencerenin Önünde Saskia" diye girmiş bulunan ve "türsel" çizgilere sahip bir genç kadının görüldüğü, 1633-1635 yıllarından kalma çok sayıdaki desen için de aynı şey geçerlidir: Bu desenleri Saskia portrelerine dönüştüren şey yorumcuların yorumudur yalnızca. Saçlarını biraz daha yaşlı bir kadının taradığı genç kadın deseni (resim 23) için Saskia poz vermiş olabilir; bu sahne başka desenlerde de vardır. Fakat Rembrandt'ın canlandırmak istediği kişi Saskia değildir; o daha ziyade Eski Ahit'ten canlandırdığı bir sahneye dahil etmek üzere, bir kadının saç bakımını çizmeye elini alıştırmak ister: Bu bir Betsaba, bir Judith ya da âşığıyla buluşmaya hazırlanan bir Esther'dir (Ottawa'daki tablodaki gibi).

Yalnızca Saskia'nın değil, Rembrandt'ın hayatında rol oynayan başka kadınların portrelerini de bulamayız. Geertje Dircx'in neye benzediğini bilmiyoruz, ama tarihlere bakılırsa, *Tobias'ı Beklerken Sarah*'a (Edinburgh) modellik etmiş olabilir; bu tablo elbette onun portresi değildir. Aynı şey Rembrandt'ın hayatta kalan ikinci çocuğunun –o da yine Cornelia adlı bir kızdır– annesi olan Hendrickje



Resim 23. *Bakımı Yapılan Genç Kadın*, 1633 civarı. Tüy kalem, fırça, siyah mürekkep ve sulu çizgi desen. B. 395, Viyana, Albertina.



Resim 24. *Ressamın Atölyesi ve Bir Model*, 1654 civarı.
Tüykalem, fırça, siyah mürekkep ve sulu çizgi desen. B. 1161, Oxford,
Ashmolean Museum.

için de geçerlidir: Hiçbir tablo onun portresi kabul edilemez. Londra'daki National Gallery'deki beyazlı kadın –eğer bu tablo Rembrandt'ınsa– ressamın yatak partnerlerinden birinden ziyade bir fahişeyi canlandırır; İhtiyar Palma'nın resmettiği bir fahişenin portresindeki pozdan esinlenerek yapılmış kapıya yaslanan güzel kadın (Berlin) için de aynı şey geçerlidir. *Nehirde Yıkanan Hendrickje* de bir tür resmi değildir ve yine aynı sebeplerden dolayı bir portre olarak değerlendirilemez. Bu suretler ticari amaçlıdır, alıcının gözünü çelmeye yöneliktir. Bunlar, bedenini ödünç veren –veren ama geri almayan– modellere mahsus değildir.

Rembrandt'ın kadınları ev işlerine bakarlar (Hendrickje hizmetçi olarak işe alınmıştı, Geertje de öyle), geceleri üstadın yatağına kabul edilirler, hatta bir çocuk bile doğurabilirler; bunların yanı sıra ona modellik de yapabilirler. Rembrandt'ın tablolarında hayatını paylaştığı kadınların sık bulunması onlara hayranlığından mıdır, yoksa bedava model olmalarından mı? 1654 yılından bir desen üç etkinliği neredeyse aynı zamanda gösterir: Atölyeyi temizlemiş ve bebeği beşiğine koyup önüne almış genç kadın (Hendrickje?) beline kadar soyunur ve modele dönüşür (resim 24). Rembrandt'ın o zamanki kadınına bahsetmediği tek rol, kendi olarak kalacağı bir portrenin konusu olmasıdır. Bu durumda Saskia'dan esinlenmiş suretler bize onun hakkında doğrudan bilgi vermez ya da ancak Saskia'ya benzerlik ilişkisinin zayıflığı dolayımıyla verir. Çocuk suretleri konusunda da zaten durum buydu: Onlar hakkında bir şey öğreniyorsak, Rembrandt'ın çocukları olmadıkları içindir. Rembrandt kendi özel dünyasını değil, genel olarak dünyayı resmeder. Bu onun özel dünyasının ilginç bir özelliğidir. Yapıt, gösterdiğinden çok sakladığıyla yaşamı açığa çıkarır.

Hastalık

Aynı dönemde Rembrandt'ın eserinde, hayatının değişen koşullarıyla bağlantılı olduğunu hayal edebileceğimiz biçimde bir başka motif belirip kaybolur: Yatakta istirahat eden zayıf düşmüş hasta kadın. Rembrandt'ın desenlerindeki konular sadece çevresinde olan bitene dair gözlemlerine dayanmaz: Bazen ressam sipariş aldığı tarihsel konulu bir kompozisyona yönelik olarak çalışır, bazen de hayran olduğu ressamların imgeleri üzerine çeşitlemeler uygular. Bununla birlikte, evinde zayıf düşmüş hasta bir kadın varken, tablolarında bu motifin sadece bu yıllarda görülmesi bir rastlantı olamaz. Ama bunlar birer portre de değildir. Her zamanki gibi Rembrandt'ı bireysel çizgiler pek ilgilendirmez; o tavır ve durumların hakikatini aramayı tercih eder. Saskia'nın hastalığı sayesinde dünyanın o zamana kadar farkında olmadığı bir kısmını keşfetmiştir.

Bu desen ve gravürlerdeki kadın, eğer oturur haldeyse, çoğu zaman, en azından Dürer'den beri melankoli haline atfedilen pozdaki gibi, başını sağ ya da sol eline yaslamıştır. Ya da, modelinin Saskia olduğu şüphe götürmeyen bir gravürde olduğu gibi, kasılmış parmaklarını yüzüne bastırır: Bu elin 1633 desenindeki zarafet içinde yukarı kalkmış elle uzaktan yakından alakası yoktur (resim 21). Kadın oturur haldeyken bile çoğu zaman yataktadır ve gözlerini karşıda bir yere dikmiş, keder içinde bakar. Kimseyi bekler bir hali yoktur. Bazen yatağının ayakucunda bir hizmetçi oturur (resim 25), ama hastanın cesareti kırılmış bakışıyla ilgilenen Rembrandt, hizmetçinin ifadesiyle ilgilenmez, o salt bir silüettir. Bazen de kadın iki yastıklı büyük bir yatakta uykuya dalmıştır. Bir başka desen (resim 26) bu kadını iyice tükenmiş, hatta daha umutsuz bir halde gösterir. Rembrandt tekniğini karmaşıktırır, kalemle çizer, fırçayla kahverengi bir sulu çizgi, sonra beyaz boya ekler, yeni bir hayat formunu tutkuyla betimleyen bir doğabilimci gibi gölgeleri ve ışıkları belirginleştirir.

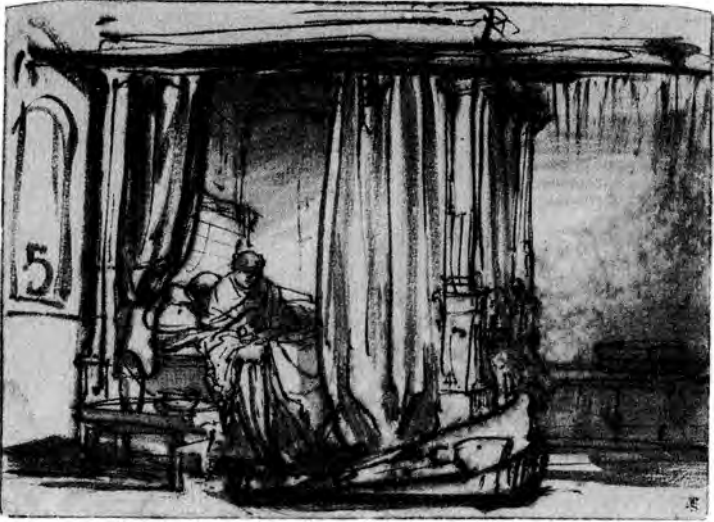


Resim 25. *Yatan Kadın ve Hizmetçi*, 1635-1640 civarı. Tüykalem, fırça, siyah mürekkep ve sulu çizgi desen. B. 405, Münih, Graphische Sammlung.



Resim 26. *Yatakta Hasta Kadın*, 1635-1640. Tüykalem, fırça, siyah mürekkep ve beyazla zenginleştirilmiş sulu çizgi desen. B. 283, Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Aynı dönemden bir desen (resim 27) odanın tamamını gösterir: perdelerle çevrili bir yatak ve içinde oturan hatları belirsiz bir kadın. Küçük bir kayığa benzeyen, ama o dönemin başka resimlerinden bildiğimiz üzere çocuklarını besleyen anneler tarafından kullanılan –emzirirken ayaklarını uzatarak oturmalarını sağlayan– biraz tuhaf bir nesne yatağın önünde, yerde durmaktadır. Rembrandt'ın bu sahneyi gözlemlemek için komşularına gitmediğini ve kendi evinde gördüğünü varsayarsak, ortada bir çocuk olmadığına göre, bu yatak-



Resim 27. *Yataktaki Kadın*, 1638 civarı. Tüykalem, fırça ve beyazla zenginleştirilmiş siyah mürekkep desen. B. 404, Amsterdam, Rijksmuseum.

oturağın yakındaki bir doğumun meyvesini bekleyen çiftin yatağının ayakucuna konulmuş olduğunu hayal edebiliriz. Bu duruma uygun düşebilecek doğum ilk Cornelia'nınki olduğundan, desenin tarihi 1638 yazı olmalıdır.*

Bir başka desen yatan kadını ilkinden başka bir odada gösterir; dolayısıyla bu desenin 1639'da büyük eve taşındıklarından sonrasına ait olduğu varsayılabilir (resim 28). Kadın hâlâ istirahattedir, başı yastıklarla desteklenmiştir, yatağın önünde bir hizmetçi oturur. Acaba ev işlerine yardım etmesi için işe alınan Geertje Dircx midir o? Yatağın ayakucuna yerleştirilmiş ikinci koltuk olası bir ziyaretçiye –evin beyi mi?– ayrılmıştır. Burada kişilikler içinde bulundukları çerçevenin dışına çıkmaz; Rembrandt kişileri değil, genel bir ortamı,

* J. L. Williams (haz.), *Rembrandt's Women*, Münih-Londra-New York, Prestel, 2001, s. 159.



Resim 28. *Yataktaki Kadın ve Hizmetçi*, 1640-1641 civarı.
Tüy kalem, fırça, siyah mürekkep ve gri sulu çizgi. B. 426, Paris,
Fondation Custodia, Frits Lugt Koleksiyonu.

bir zihin halini gösterir. Her şey sükûnet içindedir, sessizlik hakimdir, hizmetçi işlerini mekanik biçimde yerine getirir; ölüm bu yatağın etrafında kol gezmektedir. Başka desenlerde kesin olarak hasta bir kadın görürüz: Bir gravürde sönmüş bakışını, çekilmiş hatlarını görürken, bir başka desende (resim 29) yatakta yatan, tükenmiş, elleri hareketsiz, acıyla yüzü buruşmuş bir kadın gösterilir. Aynı sabit bakış Saskia'nın hayatının son yılından kalma bir başka gravürde de okunur (resim 30).

Rembrandt borçlarının bir kısmını kapatmak için 1658'de tüm mallarını açık artırmaya çıkardığında, Saskia'nın model olduğu son iki tabloda da ayrılmak zorunda kalır. Birincisi, evli çiftin kendi hatlarını meseldeki kişiliklere ödünç verdiği –Rembrandt'ınkileri aklı havada genç adama, Saskia'nınkileri kötü yola düşmüş kadına– 1635'teki *Savurgan Oğlu*'dur. Rembrandt bunu günaha batmış



Resim 29. *Yatağında Hasta Kadın*, 1639-1640.

Tüy kalem ve siyah mürekkep desen. B. 380, Londra, British Museum.

bir hayatı ahlaken yargılamak için değil, daha ziyade kaygısız gençliklerinin bir sureti olarak saklamış olmalıdır; sarhoş adam rolünü üstlenmek, karısına da fahişe rolünü vermek onu hiç rahatsız etmişe benzemiyor. Diğer tablo çok farklıdır: pek yaygın olmayan bir pozda, profilden resmedilmiş zengin kadın (Cassel). Yine bu da bir Saskia portresi değildir: Kadın zengin mücevherlerle süslenmiştir, o dönem Hollanda'da hiçbir kadının giymeye cüret edemeyeceği, aslında ancak sözgelimi efsanevi bir kraliçe rolü için bir tiyatro sahnesinde ya da geçmiş yüzyıllardaki ressamların tablolarında yer bulabilecek bir kostüm içindedir. Rembrandt tablonun ilk versiyonunu evlendiği yıl olan 1634'te yapmış olabilir. Ama Saskia'nın öldüğü 1642'de rötuşlayarak ona gerçek dünyanın dışında, zamandışı bir hava verir: Donakalmış bir suret. Karısının ölümünden sonra gerçek dünyanın bir kesitini, karısının görünümünün sadık bir anısını değil, gerçek kişinin mitik bir kişiliğe dönüştürülmüş halini saklamak istemiştir. Saskia'ya dair sakladığı şey, yapmasını mümkün kıldığı resimdir.



Resim 30. *Hasta Saskia*, 1642 civarı. Kezzap gravür. G. 359,
Amsterdam, Rijksmuseum.

Bir düşünüş

Daha 17. yüzyıldan itibaren Rembrandt'ın yorumcuları onun tablolarında güzelce yan yana konulmuş formların ve renklerin ötesinde, insanlık haliyle ilgili bir mesaj, dünya üzerine bir düşünüş görmek istediler. Yüzyıl sonunda Hollanda'da yaşamış olan Roger de Piles *Abrégé de la vie des peintres*'inde (Ressamların Kısa Hayat Hikâyeleri [1699]), Rembrandt'ın gelenekten ödünç alınmış "hikâyeler" kisvesi altında aslında "sayısız düşüncenin resmini yaptığını" söyler. Theo-Bürger *Les Musées de la Hollande*'da [Hollanda'nın Müzeleri] (1858-1860, 2 cilt) Rembrandt'ı derinlikli ve anlaşılabilir biri olarak betimler: "İnsan ne diyeceğini bilemiyor; susup düşünüyor." 1999'da Simon Schama Rembrandt'ın bir duygu ustası olduğunu kabul eder ama şunu da ekler: "O en baştan beri becerikli bir düşünürdü; şair olduğu kadar filozoftu da."* Ressamlar her zaman farkında olmasa da, resim düşünür ve düşündürür. Gündelik hayatı canlandırışında Rembrandt çevresindeki dünyayı gözlemleyip onu görülebilir formlara tercüme etmekle yetinmez; insan hayatına dair kavrayışını paylaşmamızı da sağlar.

Eserlerindeki kahramanlar ve azizler sokakta karşılaşılabileceğimiz insanlardan farklı değildir; berikiler de ötekiler kadar dikkate layıktır. Rembrandt tüm durum ve tavırların hakikatini kavramak ve canlandırmak istemiş, kendini hem dilenci hem hükümdar rolünde tasvir etmiş, eserlerini dolduran tüm insanlara (ve hatta ağaçlara) kendini yansıtmış, onların mahremiyetine hiç durmaksızın nüfuz etmiştir. Hem baştan çıkarıcı hem de kırılğan kişiliklerine tam da zaaflarıyla insani bir nitelik vererek görünüşün ötesine geçmeyi bilmiştir. İşte, Rembrandt'ın resminin bize aktardığı, asıl değilse de büyük mesajlardan biri, bu insanlık ve evrensellik dersidir. Bizler kendimizi onun tablolarında tanıyabiliyor, kendi duygularımızı ve sorgulamalarımızı orada bulabiliyorsak, bu nitelikler sayesinde.

* A.g.y. s. 16.

Ancak sanat eserlerinde karşımıza çıkan tek düşünce bu değildir. İmgeler ile yaratıcıları arasındaki ilişkiyi gözlemlemek bizi başka bir yöne daha götürür. Rembrandt'ın uyguladığı evrensel özdeşleştirme- nin bir bedeli var gibi görünüyor: Bireyler türsel bilginin sunağında kurban edilir. Rembrandt da kendini herkeste tanır, ama bu onu her- kesten ayrı bir yere koyar. O, her bir kişiyi resmederken, duruşları ve hareketleri yakalarken, sevgiden çok merakla harekete geçmiş, sempa- tiden çok empatiyle çalışır gibidir. Elsje daha sabah vakti darağacına çivilenmişti; çürümeye başlamadan önce, taze bir cesedin neye benze- diğini görme fırsatına sahip olmaları için öğrencileri hemen öğleden sonra oraya götürmek gerekiyordu. Saskia'dan olma çocuklar öldüler, ama bu büyüyen ve neşeyle yaramazlık yapan çocukları göstermemek için bir neden değildi. Rembrandt'ın otoportrelerini yorumlarken el- bette temkinli olmak gerekir, çünkü ressam kendi ruh halini değil, art arda üstlendiği rolleri canlandırmaktadır. Yine de bu ardışıklık anlam- lıdır: Evliliğinin ilk yıllarındaki neşeli ve sevimli genç adamdan 1636- 1638 döneminin solgun ve hayal kırıklığına uğramış kişisine, ardın- dan Saskia'nın hastalığı sırasında çağdaşlarına biraz yukarıdan bakan kendinden emin ressam imgesine çabucak geçeriz. Saskia'nın hastalığı bizzat zayıf düşmüş bir beden, umutsuz bir bakışın sırlarını keşfe çıkmak için iyi bir fırsattır. Rembrandt'ın şu ya da bu dönemde neler hissettiğini asla tam olarak bilemeyeceğimiz gibi, eseriyle duygularını ifade edip etmediğini ya da eserini duygularının yerine koyup koyma- dığını da bilemeyeceğiz; fakat Rembrandt'ı ilgilendiren şeyin çevre- sindeki insanlardan çok, onlara dair üretebileceği imgeler olduğunu gözlemliyoruz. O gözlemlediği dünyanın dışında olmayı sanki sanatsal yaratımın zorunlu koşulu olarak kabul etmiş gibidir. Bu tavır yakınları tarafından acıyla yaşanmış olabilir.

Dolayısıyla, ressamın imgelerinde var olan insani niteliklerden ha- reketle bizzat kendisine ait birtakım faziletleri çıkarsamaktan, temsili yapılmış olanda yaşanmış olanın doğrudan izdüşümünü bulma saflı- ğından sakınmalıyız. Daha da ileri gidersek, Rembrandt'ın hem hayat hikâyesinin ayrıntıları hem de kendine özgü yaratım süreci, onun bu faziletleri umursamadığını, ama resmini mükemmelleştirmek gibi tek bir amacın peşinden gitmek söz konusu olduğunda yakınlarından ya-

rarlanmaktan çekinmediğini düşündürür. Etrafındaki kişiler, bir türlü doymak bilmeyen sanatçıyı beslemek gibi ikincil bir role indirgenmiştir (resim 31).

Başka türlü olabilir mi? Sanatçının yaratırken bazı meziyetlerini kanıtlaması istenir, ama bunlar elbette (resmettiği kişilere yahut insan türünün diğer üyelerine yönelik) nezaket, iyilikseverlik, cömertlik ya da koruma kaygısı değildir. Aslında biz, sanatçının insan varlığının yeni ve daha derin bir hakikatini aramakta öncüllerinden daha ileri gitmesini, insana dair bildiklerimizin sınırını daha öteye sürmesini, bunun için hem kendisine hem de insanlığa karşı acımasız olmasını tercih ederiz. Sanatta güzellik adını verdiğimiz şey, işte bu hakikattir. En büyük ressamlardan kendi faziletlerini kanıtlamalarını ya da başkalarının fenalıklarını kınamalarını değil, insan varlığını –sadece azizleri ve kahramanları değil, hırsızları ve katilleri de– anlamalarını ve bizim de anlamamızı sağlamalarını bekleriz. Eserin üretimi sanatçıdan bütün gücünü talep eder ve dolayısıyla onu çevresindeki dünyaya kayıtsız kılar, bu dünyanın değer yüklediği niteliklerden onu yoksun bırakır.

Hatta sanatçının böyle davranarak insan kardeşlerine sırt çevirdiğini söyleyebilir miyiz? Bireyin dolaysız ihtiyaçlarının giderilmiş olduğunu hayal edelim ve kendinden başka kimseyi umursamayan varsayımsal insan örneğini bir kenara bırakalım. Bu durumda her birimizin ufkunda arzulanası sayısız erek belirir: Çabalarımızı ya öncelikli olarak birlikte yaşadığımız kişilere yöneltiriz ya da halk, insanlık, dünya gibi uzak ve soyut şeylere. Biz muhayyilemizde yaratıcı-sanatçıları bu ikinci seçimle ilişkilendiririz. Onlar için en yüce amaç, mümkün olan en mükemmel eseri yaratmaktır; bunun için ortak dünyadan kendini çekip yalnızlığa mahkûm etmek, çizgi ve renklerden ya da ses ve armonilerden, veyahut kelimelerden oluşan bir nesneyi inşa etmek için saatler boyunca uğraşmak gerekir. Elleri geçecek karşılık –eğer böyle bir karşılık bulacaklarsa– çeşitli ülke ve dönemlerden sayısız okur, izleyici ve dinleyicinin bu eserlerin kişisel muhatabı olduklarını hissetmeleridir. Geçici inziva, sonsuz bir iletişim yaratmış olur.

Bilginler için de durum benzerdir: Maddenin ya da zihnin sırlarını ele geçirme girişimlerinin tutkusuyla, araştırmalarının doğrudan ereklarını unuturlar; bilgi kendi başına bir amaca dönüşür, ne şekilde

kullanılabileceği ikincil bir mesele olarak kalır. Yakınları kimi zaman onların yokluğundan şikâyet etse de, sonraki nesiller şükran duyar: İnsan kendini insanlığın hizmetine sunduğunda, etrafındaki bireylerle ilgilenecek vakti her zaman olmaz. Keza filozoflar da: Heraklitos ve Epikuros, Platon ve Aristoteles, insan türüyle ilgili birkaç özsel hakikati ifade ettiler ve daha şimdiden binlerce yıldır bize sesleniyor-



Resim 31. *Uyuyan Genç Kız*, 1654 civarı. Fırça ve beyazla zenginleştirilmiş siyah sulu çizgi desen. B. 1103, Londra, British Museum.

lar. Onların bu bilgeliğe erişmesi için çevrelerindeki insanların ya da bizzat kendilerinin gündelik hayatta hangi fedakârlıklara razı olduğu bizim için pek önemli değildir.

Geçmişin sanatçıları birden çok erek arasındaki bu gerilimin bilincindeydi ve seçimlerinden kaynaklanan sonuçları kabul ederlerdi. Güzelin ve hakikatin peşindeki yorulmak bilmez arayış illa ki doğrudan mutluluğa gitmez. Hatta ödenecek bedel –hem sanatçı için hem de yakınları için– ağır da olabilir, ama işte işin ucunda büyük şeyler vardır. “Hiç dostum yok,” demişti Beethoven Bettina von Arnim’e, “kendimle yalnız yaşamak zorundayım; ama biliyorum ki sanatımda Tanrı bana diğerlerine olduğundan daha yakın... Müziğim için de kaygılanmıyorum, kötü bir kaderi olması mümkün değil; müziğim hitap ettiği insanların, başkalarının beraberlerinde sürüklediği tüm ıstırapları yatıştıracaktır.”* Onlarca yıl sonra, komşu ülkede Flaubert, George Sand’a şunları yazar: “İçkiyle sarhoş olmaktansa mürekkeple sarhoş olmak daha iyidir. İlham Perisi, ne kadar huysuz olursa olsun, Kadın kadar keder vermez! İkisini birbiriyle bağdaştıramıyorum.”**

Rainer Maria Rilke, başkalarının hayat adını verdiği şeyi sanat için feda etmeyi bilen varlıklara hayranlık duyar; örneğin Rodin. O, varoluşunu iki yatak arasında pay etmeyi reddetmiş büyük bir ırmak gibidir. “Onun gündelik hayatı ve bu hayatın parçası olan varlıklar, artık akmadığı boş dere yatağı gibidir [...] Hemen yanda ırmağın çağlayışı, güçlü akışı duyulur.” Ya da Cézanne: “Tutku yolunda yalnızca birkaç adım ilerlemek için Cézanne’ın her şeyden yüz çevirmesi gerekti, ama horgörüyle değil, hayat sevgisi için görünüşte ölümü seçen birinin kahramanlığıyla.”*** Rilke, Lou Andreas-Salomé’ye yazdığı bir mektupta kendine dair hükmü verir: “Biliyorum ki başka hiçbir şeyin değil, yalnızca eserimin gerçekleşmesi için uğraşmalı, yalnızca

* Rilke karısı Clara’ya 3 Eylül 1908 tarihli bir mektubunda alıntılıyor.

** George Sand’a mektup, 1 Ocak 1869; G. Flaubert, G. Sand, *Correspondance*, Flammarion, 1981, s. 210.

*** R. M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Correspondance*, Gallimard, 1985, “Lou’ya mektup, 8 Ağustos 1903”, s. 87; R. M. Rilke, *Lettres françaises à Merline*, Seuil, 1950, “20 Şubat 1921 tarihli mektup”, s. 81.

bunu arzulamalıyım; benim evim eserim, bana gerçekten yakın olan çehreler, ihtiyacım olan kadınlar, büyüyecek ve uzun yaşayacak olan çocuklar orada.”*

Bu andan itibaren, herkes talep edilen bedeli öder ya da ödetir. Beethoven yeğeni Karl’ın hayatını mahveder, Flaubert bir münzevi gibi yaşamak için dünyadan el etek çeker, Rodin çevresindeki varlıkları yaratmak için ihtiyaç duyduğu yiyecek ve içecekler gibi görür, Cézanne kendini katı yürekliliğe mahkûm eder ve anneciğinin defnine katılmaktansa resmine devam etmeyi tercih eder; böylelikle bir şaheser daha yaratarak, tablosunu seyredecek sayısız kimsenin hayatını aydınlatır. Rilke de kendine seçtiği hayatta tatmin bulmaz, aşktan ve mutluluktan vazgeçmek ona korkunç ağır gelir, yaratıcı coşku ya da aşkın dorukları ile uzun depresyon aralıkları birbirini takip eder. Gelgelelim, eğer bu insanlar başka türlü davranmış olsalardı, isimlerini bile bilecek miydik acaba? Görünen o ki, sanki yalnızca hayatın feda edilmesi ölümsüzlüğü temin edebilirmiş gibi, eserin cömertliği sanatçının benmerkezciliğini gerektirmektedir.

Rembrandt da, hayat ırmağının birbiriyle ilişkisiz iki yatağa bölündüğü sanatçılar ailesindendir. Ressam çarmıha gerilmiş Tanrı’dan yürümeyi öğrenen küçük çocuğa kadar herkesin insanlığına duyarlıdır; çevresindeki varlıklarsa yaratımın ve yaratıcının hizmetindedir. İnsanın hayatı ve gücü tanım gereği sınırlı olduğu için bazı şeylerden vazgeçmek elbette kaçınılmazdır. Ancak (Rembrandt’ta muhtemelen bilinçdışı olan) böylesi bir paylaşımın kader olduğunu kanıtlayan bir şey yoktur, çünkü eserin hakiki olması için yaratıcının kendini bütünüyle ona vermesi ve hatta sırlarına ulaşmak için –hem kendine hem de yaşadığı dünyaya karşı– acımasız olmayı bile kabul etmesi gerektiği doğru olsa da, eserin dışına çıktığında onu bu seçime sadık kalmaya mecbur eden hiçbir şey yoktur. Her birey kendini çoğul bir varlık olarak yaşar. Eğer Rembrandt’ın bize gayet iyi gösterdiği gibi, İsa, Maryem ve azizler büyüklüklerinden hiçbir şey kaybetmeden başka insanlar arasına karışabiliyorsa, sanatçılar bunu neden yapamamın?

* R. M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *a.g.y.* s. 88.

SANAT VE AHLAK

Yaklaşım

2500 yıl boyunca şiirle, edebiyatla ve sanatlarla ilgilenen Batılı yazarların hepsi, bu pratiklerin ahlakla ilişkisinden bahsetmiş, ya bu ilişkiden yana ya da ona karşı savlar ileri sürmüşlerdir; dolayısıyla, bu meseleyi yeni baştan ele alacak kişi kendini biraz ürkmüş hissedebilir. Kendi payıma ben orta yolu seçiyorum: Niyetim bu meseleyle ilgili tartışmaların bir tarihini sunmak değil elbette, ama konuyu ilk ele alan benmişim gibi yapmam da mümkün değil.

Dolayısıyla işe başlarken, konunun başka türlü zor algılanabilecek belli başlı unsurlarını belirginleştirmeyi amaçlayan gayet şematik bir tarihçilik uygulayacağım; yok olmuş binaların yerden görünmeyen hatlarını uçaktan bakarak fark etmek nasıl mümkün olabiliyorsa öyle. Bir dizi fikrin evrimini incelemenin bu mesafeli tarzı, tarihte 18. yüzyılda meydana gelen önemli bir kopuşu açığa çıkarabilecek olması bakımından bana daha da uygun görünüyor. Burada esas olarak edebiyat örneğiyle sınırlı kalacağım.

Klasik dogma

Sanat ile ahlak arasındaki ilişkiler meselesine verilen yanıtlar, Eski Yunan kökenlerden Aydınlanma çağına kadar tek bir çerçeve içinde kalmıştır. En başta, ahlakın gerekliliği ve haysiyeti, faziletlere saygı ve kötülüklerin mahkûm edilmesi onaylanır. Şiir ve sanata gelince, ya tamamen gereksiz bulunur ve övgüye layık görülmez, ya da ahlakın emirlerine boyun eğmek şartıyla kabul edilebilir olduklarına hükmedilir. Şurada burada birkaç uyumsuz ses duyulabilse bile, sanat ile ahlak arasındaki ilişkilerin bu yorumu, yazarların muazzam çoğunluğunun tescilli görüş birliğidir; bu sebeple onu “klasik” kuram olarak adlandırıyorum. Bu bakışa göre etik bir eleştirin yönünü nasıl bulacağı bellidir: İçinde yer aldığı toplumda geçerli etik ilkelerle eserlerin niteliklerini ölçecektir.

Bu klasik kuramı ayrıntılara girmeden birkaç örnekle göstermek isterim. Platon’un *Devlet*’te şairlerin yalnızca taklitler (ya da temsiller) üretebildikleri gerekçesiyle şiirin değersiz olduğuna hükmettiğini ve bu nedenle şairleri şehirden kovmayı önerdiğini biliyoruz. Bu müfrit bir tavidir. Aynı Platon başka diyaloglarında, örneğin *Yasalar*’da, daha çok gelecek vaat eden bir tavır sergiler: Şairlerin ve sanatçıların gençlerin eğitime katkıda bulunabileceğini kabul eder; ama ahlaksal ilkeleri elinde tutan üstlerinin talimatlarına kesin biçimde uymaları şarttır. Platon’un sözcüsü şöyle konuşur: “Şair site içinde şerefli davranış kurallarından, bu kurallara göre doğru, güzel ve iyi olandan uzaklaşan hiçbir şiir yazmamalıdır; diğer yandan, hiç kimse Yasa Koruyucuları’na ve bu konularda hâkim kılınmış kişilere gösterip onaylarını almadan yaptığı eseri kamuyla paylaşmamalıdır.” Bu anlayışı dayatmak için gerekecek, yakın tarihten gayet iyi bildiğimiz, sansür komiteleri ve hatta siyasi polislik anlamına gelen ve bireysel özgürlüklere bağlılığımıza darbe indiren bu kurumların Platon tarafından çoktan tasavvur edilmiş olduğunu görüyoruz. Şaire

hiçbir seçme hakkı bırakılmamıştır: Yasa koyucu “onu ikna edemezse, mecbur edecektir,” der Platon; eserlerin içeriğine kadar her şeyi o belirler: “Şairleri, iyi, doğru ve bilge adamın mutluluğa ve hidayete erdiğini söylemeye zorlayacaksınız.”*

Platon’un ardılları çok daha az katı olsalar da, şiirin ve sanatın tutkuları arındırarak ya da başka yollarla ahlaka hizmet etmesi gerektiğinde hemfikirdirler. Horatius’un *Şiir Sanatı* adıyla bilinen *Pisonlara Mektup*’unda, daha büyük bir başarı elde edecek olan formül “eğlendirmek ve öğretmek”, yani yararlı olanla sevimli olanı birleştirmektir ki, bu şiirsel etkinliği kurallara fazla bağlamayan, kullanışlı ama belirsiz bir ifadedir. Yararlı olma gereği Hristiyanlığın gelişiyile birlikte kuvvetlenir: Şiir yalnızca ahlaksal eğitim aracı olarak takdir görür. Dante kendi *İlahi Komedyası*’nın ahlak felsefesinden kaynaklandığını belirtir, Boccaccio’ysa şairlerin masallarının aslında –iyi anlaşılırsa– baştan sona birer ahlak dersi olduğunu ileri sürer. Rönesans’ta Scaliger’in poetikası Horatius’un ilkelerini yeniden gündeme getirir. 17. yüzyıl Fransa’sında klasik estetiğin temelini oluşturan gereklilik şu iki terimin ilişkisini belirler: “Şiirin amacı” diye yazar Chapelain, “haz yoluyla sağlansa da, faydadır.”** Molière, La Fontaine, Racine ve Boileau’da bu minvalde sayısız örnek bulunabilir.

18. yüzyılda bu öğreti gitgide daha sık itirazla karşılaşsa da, savunucuları hâlâ çok sayıdadır. Diderot bunlar arasındaki büyük yazarların sonuncularından olmalıdır. O, bu gerekliliğin bütün edebi türleri kapsamasını ister. Örneğin dramının amacı, “insanlara fazilet sevgisini, kötülük korkusunu esinlemek”tir; romansa “ruhu yücelten, buram buram iyilik sevgisi kokan” bir eser olmalıdır. Resim ve heykel için de aynı şey geçerlidir: “Fazileti sevimli, kötülüğü nefret edilesi, gülünç olanı da göze batar kılmak; işte, eline kalem, fırça ya da yontma kalemi alan her dürüst insanın tasarısı budur.”***

* Platon, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1950, II. cilt, 801cd, 660a, 660e.

** Aktaran R. Bray, *Formation de la doctrine classique*, Nizet, 1966, s. 70.

*** D. Diderot, *Dorval et moi*, III. söyleşi; *Eloge de Richardson; Essai sur la peinture*, aktaran Ph. Van Tieghem, *Les Grandes Doctrines littéraires en France*, PUF, 1968, s. 116-117.

Bazen salt görünüştten ibaret olduğu kuşkusu uyandıran bu geniş fikir birliğı karşısında tek tük uyumsuz sesler de duyulabilir. Onların mesajı, şiirin elbette eğlendirmeye ve büyülemeye devam etmesi gerektiğini, ama eğitim için pek uygun olmadığını ileri sürmektir. Ama yine de bu, şiiri siteden sürgün etmek için bir sebep değildir, çünkü zevk vermek saygın bir etkinlik olarak değerlendirilir. Kısaca söylersek, bunlar hedonist sanat anlayışlarıdır: Sanatın hiçbir yararı yoktur, ama yine de değerlidir. 16. yüzyılın ikinci yarısında Castelvetro şöyle söyler: “Şiir yalnızca haz ve eğlence için icat edilmiştir”; kısa süre sonra Malherbe, “iyi bir şair devlet için iyi bir hokkabazdan daha faydalı değildir,” der; sonraki yüzyılda Corneille şairleri şöyle yargılar: “Eğlendirmenin yolunu buldularsa, sanatlarına borçlarını ödemişlerdir.”* Bu tür ifadeler hem azınlıkta kalır, hem de şiir için ahlaksal bir rol talep etmekten vazgeçerek klasik kavramsal çerçeveyi korurlar.

* R. Bray, *a.g.y.* s. 65 ve 71; Ph. Van Tieghem, *a.g.y.* s. 14.

Modern dogma

Bu arada, 18. yüzyılda hakiki bir devrim hazırlanır. Kısaca söylersek, bu devrim sanatın ahlaka herhangi bir şekilde tabi olduğunu tamamen reddeder; ama ahlaka iyi hizmet edemediği için değil, güzelliği cisme büründürmek gibi başka bir yazgısı olduğu için reddeder. İmdi, güzel olanın dışsal bir ahlaki merciye tabi olması gerekmez (ki bu bir yeniliktir), aksine güzellik bu türden herhangi bir faydanın yokluğuyla tanımlanır. Hedonist bakış açısıyla bunun arasındaki fark hemen görülüyor: Sanatın artık ahlaka (eğitime ya da iyiliğe) hizmet *edemeyeceği* değil, *etmemesi gerektiği* söylenmektedir. Bu devrimin kökeni sanat üzerine düşünüşte değildir; bu, daha ziyade, o dönemde gerçekleşen, sekülerleşme ve demokratikleşme gibi terimlerle tarif edilen hem ideolojik hem toplumsal nitelikli bir değişimin etkisidir. Böylelikle, kamu hayatının temelini ve normunu oluşturan dinsel söylemin üstün hiyerarşik konumu sorgulanmış olur: *Heteronominin* (dışarıdan gelen yasa) yerini *otonomi* alacaktır. Bilgi, ahlak ve siyasal iktidar alanları yavaş yavaş dinin denetiminden kurtulacak, bilim özerkleşecek, ahlak gerekçesini Tanrı'da değil insanda bulacak, siyasal iktidar halk egemenliğine dayanacaktır. Sanat alanında bu altüst oluşa eşlik eden değişim toplumsal-ekonomik nitelikli olsa da, hiyerarşilerin uğradığı sarsıntının mantığına dahildir. Geçmişte sanatçılar, her şeyden önce, eserlerin amacını tanımlayan hamilere ve mesenlere (yani kraliyet sarayı, soylular ve yüksek kilise mensupları) bağımlıyken, artık esasen kamu için yaratırlar: Bir eserin başarısı tiyatroya giden izleyicilere, eğlendirici ya da düşündürücü küçük tablolar satın alan meraklılara, kendi portrelerini ısmarlayanlara, kitap okurlarına bağlıdır. Piyasa kendi tiranlığını icra eder, ama bunun ahlaksal bir içeriği yoktur.

Ülkeden ülkeye değişen gelenekler ve farklı sanatlar bağlamında farklı biçimler alan bu genel altüst oluşun aşamaları ayrıntılarıyla anlatılabilirdi. Ben burada birkaç belirleyici uğrağı anımsatmakla yetineceğim.

M. H. Abrams'ın birçok incelemede* gösterdiği gibi, bu yöndeki ilk adımlar yüzyılın en başında Shaftesbury tarafından atıldı. Hristiyanlığın Tanrı fikrinin dindışı güzellik fikrine dahil edilmesinin sorumlusu Shaftesbury'dir; ancak bu yazara göre hakikat, iyilik ve güzellik birbirine dayandığından, bu dahil ediş pek altüst edici değildi. Aziz Augustinus tüm insan eylemlerini oldukça eşitsiz boyutlarda iki gruba ayırmıştır: Yeryüzündeki her nesne (başka bir amaca varmak için) *kullanılabilir*; Tanrı'dansa ancak *neşe* duyulabilir, çünkü Tanrı yararlanmanın söz konusu edilemeyeceği nihai amaçtır. Shaftesbury'nin bu tanrısallık tanımını dindışı dünyaya aktarması hiç de zor olmamıştır, çünkü bu tanımı yapan Augustinus 1300 yıl önce Platon'un "egemen iyi" tanımını Tanrı'ya karşı benimsenmesi gereken tutumu tasvir ederken kullanmıştır. Shaftesbury, güzel sanat eserlerinin alımlanmasını, "hiçbir sahip olmanın, fayda ya da ödülün olmadığı, yalnızca bakılan ve hayranlık duyulan" bir eylem olarak betimleyecektir. Hiçbir çıkar gözetmeyen bu algılama biçimine verdiği ad *temaşadır*.

Dolayısıyla, sanat eseri, antik yazarlara göre, insanın hiçbir çıkar gütmenden dostlarını takdir ettiği –onları kendisi için değil, varlıkları için sevdiği– dostluk sevgisine ya da Hristiyan yazarlara göre Tanrı'ya yöneltilmesi gereken saf sevgiye (Tanrı'yı ondan umulabilecek yardımlar ya da ödüller için sevmemek) benzeyen bir sevgi tavrı uyandırır. Bu tür sevgi, diye devam eder Shaftesbury, "çıkarsızlık adı verilen şeyi, yani Tanrı'yı Tanrı için ya da fazileti fazilet için sevmeyi" amaçlar. Estetik yargının en önemli özelliği de çıkar gözetmemesi olacaktır. Estetik temaşayı yüce ahlaksal amaçlara hizmet etmekten aciz düşük bir etkinlik olarak görmek şöyle dursun, Shaftesbury onu

* Özellikle bkz. M. H. Abrams, "Kant and the Theology of Art", *Notre-Dame English Journal*, XIII (1981), s. 75-106; ayrıca *Doing Things with Texts*, New York, Norton, 1989.

en yüksek olanla –Tanrı ya da “egemen iyi” ile– bir tutar; çünkü güzel olan, tıpkı onlar gibi, herhangi bir başka amaca hizmet edemez ve gerekçesini kendinde bulur.

Birçok ara aşamanın üzerinden atlayarak Lessing’in *Laokoon*’unda (1766) biraz duraklayabiliriz. Bu eserde, artık her türlü dışsal ereğin yokluğuyla, yani dinsel ya da ahlaksal amaçlara tabi oluşun kökten reddedilmesiyle tanımlanan estetik temaşanın betiminden estetik nesnenin (yani sanat eserinin) ve yaratım sürecinin betimine geçiş gerçekleşir: Artık yalnızca güzelliğin gerekliliklerine itaat edeceklerdir. İşte, bu kitabın meşhur cümleleri: “İsterdim ki sanat eseri adlandırması yalnızca sanatçının kendini sanatçı olarak gösterdiği, ilk ve son amacının güzellik olduğu eserlere uygulansın. Dinsel temüllerin algılanabilir izlerinin kendini gösterdiği herhangi bir eser bu ada layık değildir, çünkü böyle bir eserde sanat kendi için üretilmemiş, kendine verdiği duyulur temsillerin güzelliğinden ziyade anlam için kaygı duyan dine hizmet eden bir araç olmuştur.”* Lessing’e göre mesele kesinlikle sanatın küçümsenmesi değil, onun ahlakın hizmetkârı rolüne uygun olmadığını ilan etmektir; sanat güzelliği cisme büründürür ki, bu daha iyidir.

Yeni kuramın geliştirilmesindeki son bir halkanın da sözünü etmeye değer. Karl Philipp Moritz, tüm sanatları birleştirme girişimi olan ilk yazılarından biriyle –*Kendinde Tamamlanmışlık Kavramı* (1785)– hakiki bir manifesto ortaya koyan, marjinal ama birçok bakımdan geleceği gören bir yazardır. Moritz sanatın amacının fayda olduğunu reddetmekle yetinmez; Castelvetro ya da Corneille gibi sanatın amacını eğlendirmek ve zevk vermek olarak düşünenlerden kendini ayırt etmek için de büyük özen gösterir. Zira bunlar da yine fazla dışarıdan bir araç olurdu; saf güzellik, tıpkı saf sevgi ve bir kez daha Tanrı gibi, varlık nedenini kullanıcılarının (yaratıcı ya da tüketici) aldığı tatminde değil, kendinde bulur. “Verdiği hazzın sahici olması için güzelliğin çıkar gözetmeyen sevgiye yaklaşması gerekir.”**

* G. E. Lessing, *Laokoon*, Werke, Bd. 5/2, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1990, 9. bölüm, s. 85.

** K. P. Moritz, *Le Concept d’achevé en soi et autres écrits*, PUF, 1995, s. 83.

Güzellik artık faydalı olmamakla kalmaz, kendini her türlü faydanın reddiyle de tanımlar: O, “kendi içinde tamamlanmış” olandır, başka hiçbir şeye ihtiyacı olmayandır. Bu durumda güzellik bir sanat eseri yaratmanın tek yasası olur; ama eserin dışsal bir amacının yokluğu, Moritz’in “içsel ereklilik” dediği şeyle telafi edilir, yani eserin unsurları öyle düzenlenir ki, bunların her birini mutlak olarak zorunlu ve dolayısıyla, eser denilen şu “kendi içinde tamamlanmış” bütünün inşasına katkıda bulunuyor görmeye başlarız.

Yargı Yetisinin Eleştirisi’nde (1790) Kant sanat eserlerinin tasviri üzerinde uzun uzadıya durmaz; öncelikle, ister doğal olsun ister yapay, güzel olanla ilgili yargılarımızı konu eder. Sürekli göz önünde bulundurduğu örnek, çiçekler ya da duvar kağıtlarındaki gibi süs desenleridir. Onu öncelikle ilgilendiren şey, ne biliminkiler gibi nesnel ne de salt öznel olan, bir anlamda ara türden yargıların statüsüdür. Bu da onu özgün bir öznelarasılık kuramı oluşturmaya yönelir. Ama güzelliğin özellikleri bakımından bir yenilik getirmez: Yüzyıl boyunca Shaftesbury’den Moritz’e kadar birçok yazarın ortaya attığı fikirler –dolayısıyla Hıristiyanlığın saf sevgisi de, Platon’un “egemen iyisi” de– aynen karşımıza çıkar. Estetik deneyim zorunlu olarak çıkarsızdır, hakikatten ya da iyilikten gelen hiçbir talebe boyun eğmez (“kavramsız”dır), yani otonomdur. Biçimiyle bize bir ereklilik izlenimi verse de (Moritz’in “içsel ereklilik” dediği şey) sanat eserinin ereği yoktur. Bu fikirler Kant’ın genel kurgusuna dahil edilmiştir ve bu andan itibaren estetik düşünce ve sanat kuramı üzerinde muazzam etkisi olacaktır.

Dolayısıyla, burada “klasik” olarak nitelediğimiz önceki kuramın yerini yeni bir kuram alır. Karşıtlık oluşturmak amacıyla, burada buna “modern” adını vereceğim. Romantizmin ilk kuramcıları Schlegel Kardeşler ve Novalis tarafından benimsenecek olan bu kuram, onların yazılarıyla, başta Almanya ve Fransa olmak üzere, Avrupa’nın başka ülkelerine yayılacaktır. Hatta Atlantik’in ötesine de geçecek ve kuramın özellikle saldırgan bir versiyonu birkaç yıl sonra Edgar Allen Poe’nun kaleminden çıkacaktır. Şiiri ahlakın hizmetine koşmak şeklindeki eski gereklilik, Poe’ya göre, “uzun süre

hoş görülemeyecek kadar bariz yanlış bir sapkınlık”tır; başka deyişle, “didaktik sapkınlık”tır, yani şiirin kendi kendinin amacı olarak kalması gereğinin vahim biçimde unutulmasıdır.* Bu ifade biçimi okyanusu geriye doğru tekrar aşarak Fransa’ya dönecek, Baudelaire Poe’nun çevirmeni ve fikirlerinin savunucusu olacak, o da kendi payına “öğretme sapkınlığı”ndan bahsedecek, şiirin tek amacının kendisi olduğunu ileri sürecektir: “Şiirin bilim ya da ahlakla özdeşleştirilmesi, ancak ölümüyle ya da iflasıyla sonuçlanır.”** “Sanat için sanat” öğretisi bundan böyle Baudelaire’e sahip çıkacaktır. Yüzyılın sonuna doğru Oscar Wilde *Dorian Gray’in Portresi* romanının önsözünde şunu yazacaktır: “Ahlaklı ya da ahlaksız kitap yoktur. Bir kitap ya iyi yazılmıştır ya da kötü yazılmıştır, hepsi bu. [...] Sanat tamamen yararsızdır.”*** Sayısız başka yazar ve kuramcı da bu temel taslak üzerine çeşitlemeler üretecektir. Bunun –bazı istisnaları kabul etmekle birlikte– günümüze kadar başat kaldığını söyleyebiliriz.

* E. A. Poe, “The Poetic Principle”, *Essays and Reviews*, New York, The Library of America, 1984, s. 75 ve devamı.

** Ch. Baudelaire, “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, *Œuvres complètes*, II. cilt, Gallimard, 1976, s. 333.

***O. Wilde, *Œuvres*, Gallimard, s. 347-348.

Kuşkular

Ne var ki, tavşanın Alice’e söylediğinin aksine, bir savı çok kez tekrarlamak o savın gerçek olması için yeterli değildir. Nitekim tıpkı sanat eserinin bir ahlakın savunusuna hizmet etmesi gerektiği yönündeki klasik kuram gibi, eserin özerk ve hatta ototelik (yani varlık amacını kendinde taşıyan) olduğunu ileri süren modern dogma da bizi tatmin etmez. İlk tanıma uyan didaktik ve ahlakçı eserler pekâlâ vardır; ama dünyanın geri kalanıyla ilişkisiz, tamamen oyuncu bir o kadar eser de vardır. Sonuçta, insanlığın büyük bölümüne sanatı sevdiren saydıran bu ikisi de değildir. Sosyalist gerçekçiliğin altında yatan anlayış ile Oulipo’ya temel sağlayan anlayış arasında seçim yapmak gerçekten zorunlu mudur? Modern dogmayla ilgili incelemesinin sonuç bölümünde Abrams’ın açıkladığı gibi: “*Kral Lear*’i ya da Michelangelo’nun *Pietà*’sını, Beethoven’in *Dokuzuncu Senfoni*’sini ya da Picasso’nun *Guernica*’sını incelediğimizde, sanat için sanat anlayışı, dünyayla ilgili bilgi ve ilgilerimizi, ahlaksal çıkarlarımızı ve en derin insani kaygılarımızı işin içine katan bu eserlere verdiğimiz tepkilerin çeşitliliğini izah etmekte açıkça yetersiz kalır.”* Klasik ve modern kuramların sanata ilişkin tasarımıımızda böylesine bir otorite uygulaması, bu kuramların parçası olduğu düşünce sistemlerini aydınlatmak bakımından yararlıdır, ama sanatın doğasını anlamayı mümkün kılmaz.

Dahası, modern kuramın büyük savunucuları, güzel olanın temâşa edilmesiyle ilişkilendirilemeyen her şeyi bir kenara atmakta kimi zorluklar yaşar ve daha önce reddedilmiş bazı unsurları, az çok el altından, açık ve net bir statü vermeksizin yeniden devreye sokarlar. Moritz bir eserin alımlayıcısının deneyiminin değerlendirmeye alınabileceğini kabul eder, ama eserin amacı olarak değil, yalnızca

* M. Abrams, *a.g.y.*, s. 101.

bir sonuç olarak. “Sanat için sanat” ifadesini Fransızcada ilk kullanan Benjamin Constant, “Öğreticilik tablonun amacı değil sonucu olacaktır,”* diyerek ön kapıdan kovduğuna arka kapıyı aralık bırakır. Baudelaire’e göre şiir hiçbir ahlaka boyun eğmemelidir; ama bundan kastettiği dışarıdan dikte edilmiş bir ahlaktır, zira şiirin kendisi daha üstün bir ahlakın taşıyıcısıdır. Dolayısıyla “resmi ahlak” ya da dışsal erek devre dışı bırakılacak, ama bu durumda sanata içsel –ve diğerinden üstün– olan “sahici ahlak” kendini dayatacaktır. Hayatının sonuna doğru Ancelle’e yazdığı bir mektupta Baudelaire *Kötülük Çiçekleri*’nin inançlarını ve hissiyatını ifade eden bir kitap olduğunu kabul eder, sonra da ekler: “Hakikat şu ki, tam tersini yazacağım, bu bir *saf sanat* kitabıdır, *soytarılık*, *hokkabazlık* kitabıdır diye büyük Tanrılarım yemin edeceğim ve tek ayak üstünde bin yalan söylemiş olacağım.”** Wilde da radikal ifadelerine bazı sınırlamaları bizzat kendi getirir: Dışsal erek yokluğu eserin kendisinden çok yaratım sürecini niteler. Sanatçı yazdığı (ya da resim yaptığı, bestelediği) anda üreteceği etkiyi, dolayısıyla vereceği dersi umursamamalı, yalnızca eserin mükemmeliyetini dert etmelidir. Buna karşılık, biraz gizemli bir biçimde, edebiyatın onun için “hayatın temel unsuru, mükemmelliğe ermenin yolu”*** olduğunu da ilan eder ki bu, eserin tamamen faydasız olduğunu söylemekten farklıdır.

Yargı Yetisinin Eleştirisi’nde Kant zaten bu yönde birçok öneri ifade etmiştir. Güzel sanatların, ereğini kendinde bulan, ama aynı zamanda, “ruhun yetilerinin toplumda iletişimi gözetecek şekilde geliştirilmesine” de katkıda bulunan bir temsil tarzı vardır. Şiir sanatların zirvesidir, çünkü tüm diğer sanat pratiklerinden daha çok “hayalgücüne özgürlük vererek ruhu genişletir.”**** Genişleyen, yani kendini başka herkesin yerine koyma imkânı sağlayan düşünüş,

* B. Constant, “Réflexions sur la tragédie”, *Œuvres*, Gallimard, 1979, s. 920.

** Ch. Baudelaire, *Correspondance*, Gallimard, 1973, II. cilt, “18 Şubat 1866 tarihli mektup”, s. 376.

***O. Wilde, *Lettres*, Gallimard, 1994, İçişleri Bakanlığı’na mektup, 2 Temmuz 1896, s. 229.

**** Kant, *Critique de la faculté de juger*, Vrin, 1974, # 44, s. 137 ve # 53, s. 154.

Kant'a göre insan türünün istidadıdır. Kant'ın deyişiyse, sanatçının hayalgücü sayesinde herkes, kendi deneyimiyle edinmeyeceği bakış açılarıyla "doğayı temaşa edebilir ve ona dair muhakemede bulunabilir." Ama Kant şiirin olmazsa olmaz bu işlevinin özerklik ve ototelik özelliğiyle nasıl eklemlendiğini açıklamaz. Bununla birlikte, sanat ile ahlak arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamak için buradan yola çıkmaya çalışabiliriz.

Öncelikle, bir eserin güzelliğine dair estetik bir yargının çıkar gözetmemesi gerektiğini kabul edebiliriz; ama böylelikle eserin alımlanma sürecinin yalnızca küçücük bir parçasını betimlemiş oluruz. Aynı şekilde, yaratım sırasında sanatçının elde edeceği etkiyi umursamadığı ve bu anlamda onun da çıkar gözetmez olduğu gözlenebilir. Ancak sanatçının deneyimine dair tamamen olumsuz bu betimleme, o deneyimin sadık bir imgesini vermekte açıkça yetersizdir. Bu bir yana, bu çıkar gözetmeme Kant'ın düşüncesinin başka bir uğraşında da karşımıza çıkar: İnsan eylemi, ahlaklı olacaksa, iyiliğe hizmet edecekse, çıkar gözetmemelidir. "Çıkar" burada bencillikle eşdeğerdedir, çıkar gözetmeyen eylemse bu bencilliği aşabilen eylemdir. Yaratıcı sanatçı da gözetttiği kendi çıkarının etkisinden kurtulmaya teşvik edilir. Onun yerine ne koyabilir? Modernler bu soruya, katıksız Tanrı sevgisinden kopya edilmiş güzellik sevgisi yanıtını verir. Ama başka bir varsayım ortaya koymak mümkündür: Büyük sanat, benlik sevgisinin yerini bir tür dünya sevgisinin almasını gerektirir. Burada "dünya" tüm kapsamıyla anlaşılmalıdır; ama edebiyat bağlamında söz konusu olan her şeyden önce insan dünyasıdır.

Rainer Maria Rilke gibi bir geç romantik, sanatçının eserini yaratabilmek için dünyayı sevmeye mecbur olduğunu hissetmesini güzel sözlerle anlatmıştır. 1907 sonbaharında Paris'ten karısı Clara'ya yazdığı, Cézanne, Rodin, Baudelaire ve Flaubert'in yaratıcı çalışmalarını nasıl anladığını anlattığı mektuplarda bunu yapar. Sanatçı dünyaya yönelik sevgisini ve takdirini resmetmek ya da betimlemek mecburiyetinde değildir; fakat anlamak ve yaratmak için şeyleri sevmek zorundadır. Bu olduğunda yaratım içinde bir tür "sevgi tüketimi" gerçekleşir. Hakiki sanatçı "bütün elmalara yönelik sevgisini bastırarak

yalnızca resmini yaptığı elmaya yöneltmeyi” başarmış kişidir. Hakiki sanatçı dünyayı kendi zevklerine tabi kılmaz, kendisi dünyaya tabi olur: “Yaratıcının hiçbir varoluş biçiminden yüz çevirmeye hakkı yoktur.” Sanatçının yüzü Tanrı’ya ya da güzele değil de dünyaya dönük bu “katıksız sevgi”sini çağrıştıran en iyi imgeyi Rilke Flaubert’in betimlediği biçimiyle Hastaneci Aziz Julien kişiliğinde bulur. “Cüzamlının yanında yatmak, kendi bedeninin sıcaklığını, hatta aşk gecelerinin sıcaklığını onunla paylaşmak: Her sanatçının hayatında bu bir gün mutlaka olmalıdır; onu yepyeni bir mutluluğa götüren ve kendi üzerinde kazandığı bir zafer olarak bunu yaşamalıdır.”* Ama dünyayı ve dünyada yaşayan varlıkları böyle sevdikten sonra, bu edimin iyilik fikrine tamamen yabancı olduğu hâlâ söylenebilir mi?

* R. M. Rilke, *Oeuvres en prose*, Gallimard, 1993, 13 Ekim ve 19 Ekim 1907 mektupları, s. 997 ve 1004. Bu metinleri *Les Aventuriers de l’absolu*’de daha uzun inceliyorum, Robert Laffont, 2006.

Iris Murdoch'un varsayımı

Bütün bu sorgulamalar, İngiliz filozof ve romancı Iris Murdoch'un 1950'li yılların sonundan 1970'li yılların sonuna uzanan dönemde yazdığı bir dizi metinde yeni bir yoruma kavuştu. Murdoch bu dönemde meşhur öncüllerinin bazılarıyla –özellikle Platon ve Kant'la, ama Rilke'yle de– sanat ile ahlak arasındaki ilişkiler konusunda söyleşiye girdi ve bu söyleşiler kendi anlayışını ifade etmesine yardımcı oldular. İşte, 1959 tarihli bir metinde yer alan ilkesel nitelikte bir ifade: “Sanat ile ahlak [...] aynı şeydir. Özleri aynıdır. İkisinin de özü sevgidir. Sevgi, kendinden başka bir şeyin gerçek olduğuna dair, gerçekleşmesi son derece zor bir bilinçlenmedir. Sevgi –dolayısıyla sanat ve ahlak– gerçekliğin keşfinden ibarettir.”* Bu tepeden inme önermeleri yorumlamak gerekebilir.

Murdoch temel nitelikte bir psikolojik olgu olan benmerkezciliğimizden ve bundan kaynaklı bencilliğimizden yola çıkar. Biz kendimizi doğal olarak dünyanın merkezi gibi düşünürüz; dolayısıyla dış dünyanın bizden bağımsız olarak var olduğunu, evrende önemsiz bir toz zerreciği olduğumuzu –kaçınılmaz olarak– keşfetmek bize acı verir. Bu keşfin neden olduğu acıdan kendimizi korumak için bir “düşler bulutu”, bir fantasmalar sürüsü üretiriz; bunların bir kısmı doğrudan doğruya benliğimizi yüceltir ve teselli eder, diğer kısmıysa onu çevremizdeki kurgularla, mitsel ve dinsel anlatılarla ilişkiye sokarak dolaylı olarak korur. Bu pratikler önlerine koymak isteyeceğimiz engellerin etrafından dolanmakta mahirdir. Örneğin kendini tanımaya girişmek çoğu zaman benmerkezcilik içinde kendini eylemektir ki, günah çıkartıcı Katolik rahipler de bundan şüphelenmişlerdi. Yine

* I. Murdoch, “The Sublime and the Good”, *Existentialists and Mystics*, New York, Penguin Books, 1999, s. 215.

aynı şekilde, “suçluluk ve ceza fikirleri kurnaz benliğin en incelikli araçları olabilmektedir.”*

Ama bizi harekete geçiren tek güç benlik kaygısı değildir; çevremizdeki dünyayı da merak ederiz, özellikle diğer insanlar bizi cezbeder; onlarsız ne var olabiliriz ne de tatmin bulabiliriz (Murdoch bu diğer gerekliliklerin doğası üzerinde pek durmaz). Bu diğer hareketin bizim için bedeli vardır, zira benliğimizi ihmal ederiz, ama bu hareket bizi zenginleştirir de. Saplantılı biçimde kendiyle ilgilenmenin karşıtı olan bu itkinin aldığı biçimlerden biri de sanat yaratımıdır. Bir sanat eseri üretmek için dünyayı kabul etmek gerekir ki, bu, tahammülle başlayan, dikkat ve saygıyla devam eden ve sevgide –bencil sahip olma arzusundan arınmış bir sevgide– doruğa varan bir pratiktir.

Eserini kendi beninin ifadesi gibi gören romantik yaratıcı sanatçı imgesine karşı Murdoch, büyük sanatın benliğin tahliye edilip yerine sanatçının keşfetmeyi başardığı dünyanın konmasından ibaret olduğunu ileri sürer. Sanatı temellendiren şey, “kendinden başka bir gerçekliğe gösterilen sevgi dolu bir saygıdır.” Sanatçının en kötü düşmanı, kendine müsamahadır. İyi romancı (Bahtin’in de değindiği gibi) yarattığı kişilikler kendisine indirgenemeyen, tersine özgür özneler gibi davranabilen romancıdır. “Sanat kişiliğin ifadesi değildir; daha ziyade, el altındaki malzemeden kendini sürekli olarak def etmektir.”** Dünyaya saygı benliğin geri çekilmesini mümkün kılar.

Eğer sanat eseri dünya ve dünyadaki diğer varlıklar lehine yaratıcı benliğin silinmesine, sanat tüketicisinin de (okur, izleyici ya da dinleyici) aynı yönde teşvik edilmesine tanıklık ediyorsa, sanatın ve güzelin ahlaktan ayrı olmadıkları daha şimdiden görülür. Sanatçı dünyayı tanımaya ve canlandırmaya kendini vakfetmekle zaten ahlaksal bir eylemde bulunur. Kant’ın bildiği gibi, sanat ve ahlak “çıkar gözetmez”; ama bir adım daha atmak mümkündür: Her ikisi de benlik karşısındaki bu “çıkar” yokluğunun başka varlıklara, hatta dünyanın geri kalanına yönelik bir çıkarla/ilgiyle telafi edilmesini gerektirir.

* A.g.y. s. 355.

** A.g.y. s. 218 ve 283.

Bu durum, sanatçının benliğiyle ilgili bazı şeylerin açık edilmesini dışlamaz, ama sırası geldiğinde bu benliğin de dünyanın bir parçası olarak açılmasını gerektirir.

Birbirinden neredeyse ayıramaz olanlar yalnızca güzele ve iyiye yönelik duyular değildir; hakikat arayışı da aynı sürece dahildir. Benliğime karşı dünyaya öncelik veriyorsam, dünyanın bilinmesini mümkün kılarım; aynı zamanda, hakikati araştırmak kendi içinde ahlaklı bir edimdir, çünkü benlik bunu yapmak için ayrıcalıklarından vazgeçmek zorunda kalmış olmalıdır. Sanatın peşine düştüğü hakikat ne fizikçinin ne de tarihçinin çalışmasını değerlendirmekte kullandığımız araçlarla ölçülebilir; çünkü bu bilgiyi aynı şekilde nesnelleştiremeyiz. Dolayısıyla, birilerinin göndermeli hakikatinin yanına diğerlerinin öznelarası hakikati yerleşmelidir, çünkü sanatçının görüşlerini yalnızca başka insanların katılımı geçerli kılabilir. Kant'ın da belirttiği gibi, zayıf, ampirik, neredeyse yetersiz bir ölçüttür bu, ama eldeki tek ölçüttür: “Duyumun evrensel iletilebilirliğidir bu [...], bu duygu hakkında bütün zamanların ve bütün halkların olabildiğince mükemmel hemfikirliğidir.”* Ama bu hakikatin var olmaması, onu ölçmenin zorluğundan değildir.

Başkalarının da benim kadar ve tam olarak var olduklarını kabul etmek hem bir bilgi edimidir (“bu doğrudur”) hem de ahlaksal bir edimdir (“bu iyidir”). Büyük eser, gerçekleşmesi ve aynı zamanda bir bilgi üretmesi için gerekli olan ahlaksal çabaya tanıklık eder. “Düz-yazı edebiyatı dünyanın öyle bir yönünü *açığa çıkarır* ki, başka hiçbir sanat bunu yapamaz [...]. Romanın *açığa* çıkarabileceği en önemli şey, başka insanların var olduğudur,” diye yazar Murdoch.** O halde yazarın ufku samimiyet değil hakikattir; benliğe rağmen dünyaya ayrıcalık tanıyan bir usul. Öyleyse sanatsal yaratımın, eserin bize sunduğu az ya da çok erdemli mesaja bağlı olmayan, yazarın kendi kendine koyduğu gereklilikten kaynaklanan içsel bir ahlak boyutu vardır. Yazar bu boyutun farkına varmayabilir, hatta yazar onu inkâr edebilir ya da ona açıkça karşı çıkabilir. Başarılmış bir eserin yara-

* Kant, *a.g.y.* # 17, s. 73.

** I. Murdoch, *a.g.y.* s. 281-282.

tımı için zorunlu olan dünya sevgisi, yazarın arzuladığı mesajdan ayrı tutulamaz, ki bu mesaj dünyaya ya da insanlara yönelik nefret de olabilir. Bu ahlakın elbette eserin içinde ifadelendirilmesi gerekmez; hatta çağdaşlarımıza göre, ifade edilmemesi yeğdir. Ama yine de eserin içinde yazılıdır ve okurlar da, sırası geldiğinde, bunu ortaya çıkarabilir ve sahiplenebilirler.

İnsan elbette kendinin yerine dünyaya öncelik verebilir, dünyayı tanıyabilir, yine de bir sanat eseri üretmeye girişmeyebilir. Ama tıpkı hakikat arayışı gibi gündelik hayatta sevgi ifadeleri de başka eylemlerle –kendini öne çıkarma ve dünyanın geri kalanını hor görme de dahil– karışır. Sevgi bile zayıflayabilir ya da kıskançlığa bürünebilir. Sanat eserinin ayrıcalığı bu atılımı hayatın geri kalanında eksik olan bir yoğunlukla cisme büründürmektir. Bu nedenledir ki, sanat salt bir haz kaynağı ya da hoş bir eğlenti değildir, saygıya layıktır. “Hoş bir eğlence olmak şöyle dursun, insan türünün en büyük uzgörü alanını temsil eder.”* İşte bu bakımdan edebiyat en zengin sanattır, çünkü malzemesi kelimelerdir; kelimeler yoksa, insan varlığı da yoktur. Platon’un tersine, şiirin temsil olması onun zayıflığı değil gücüdür diyebiliriz, çünkü başarılı bir temsil dünya sevgisini içerir. Ve bu erdeme daima ihtiyacımız olacaktır.

* A.g.y. s. 360.

Amaç farkları

İki temel kavram olan “ahlak” ile “sanat”ın burada edindikleri anlamı biraz daha yakından gözlemleyelim. Murdoch ikisinin özdeş olduğunu ileri sürmek için her ikisinde de bulunan tek bir özelliğin varlığına dayanır: Benden başka bir şeyin gerçekliğinin bilinci, dolaşısıyla benmerkezciliğin aşılması. Ama her bencil-olmama hali özgecilik midir? Burada bir ayrım yapmak şarttır. Benim dışımda maddenin var olduğunun bilincine dikkatle ve hatta sevgiyle varmam, kelimenin yaygın anlamıyla ahlakla ilgili değildir. Bir marangoz iyi bir iskemle yapmakla, bir duvarcı sağlam bir duvar inşa etmekle –ahşabın ya da çimentonun nesnel özelliklerini gayet iyi biliyor olsalar da– ahlaksal bir edimde bulunmuş olmazlar. Çok iyi yapılmış bir duvar bile, bir toplama kampının etrafını çevirmeye yarıyorsa övülesi bir edim değildir, diyordu Orwell. İnsan dünyasının dışında ahlaksal edim yoktur; ayrıca şu ben-olmayanlara da yararlı olması gerekir, zira başkalarının varlığının bilincine varmanın ve onları iyi tanımanın, sadece onları daha iyi boyunduruk altına alıp sömürmenin bir yordamından ibaret olduğu sayısız başka vakanın da var olduğunu biliyoruz. Ahlaksal edimin var olması için der Levinas, “kendinin üzerinde başkasına öncelik vermek”^{*} gerekir.

Her sanat insan âlemiyle aynı şekilde ilişki kurmaz. Müziksel yaratı insanlığa özel bir dikkat gerektirmez, bizzat müziğin içkin bilgisine dayanır. Dolayısıyla burada ilave bir saptamada bulunmak gerekir: Sanat ile ahlak arasındaki yakınlaşma ancak sanat malzeme olarak insanları ele aldığı anda işleyebilir ki, bu da esas olarak edebiyata (çünkü bizzat aracı olan dil yalnızca insana aittir) ve figüratif resme, özellikle de insanların hayatını konu edinen resme karşılık düşer.

* E. Levinas, *Entre nous*, Grasset, s. 119.

Bu ilk ayrımlar yeterli değildir. “Edebiyat” dediğimiz şey, çok çeşitli niyetlerle yazılmış ve sonsuz çeşitli deneyimlere yönelten sayısız eserden oluşur. Bu tek ölçüte göre yapılacak hiçbir tanım, hiçbir betimleme, bu çeşitliliği tatminkâr biçimde kapsayamaz. Murdoch’ın düşüncesi bu saptamadan kurtulamasa bile, önemini sezgisel olarak kavradığımız edebiyata ait bir özelliği belirlemeyi başarır. Bunun her zaman ve her gelenekte böyle olmadığını da hemen ekleyebiliriz. Bu varsayım Rönesans döneminde doğmuş olan, 18. yüzyılda güçlenen ve bugün –elbette hepsi tarafından değilse de– bazı yazar ve okurlar tarafından paylaşılan bir sanat görüşüne denk düşer. Üstelik bütün eserlerin bu şekilde ifade edilmiş ölçütlere aynı derecede uymadığı da açıktır. Murdoch’ın görüşlerini (bazen kendi düşüncelerimle tamamlayarak) sunmak için “sanat”, “edebiyat”, “sanatçı” gibi adlara “büyük”, “iyi” ya da “sahici” gibi niteleme sıfatlarıyla eşlik etmek zorunda kaldığım belki dikkatleri çekmiştir. Eğer genel varsayımı korumak istiyorsak sanatla yaygın olarak bağlaşıklık olan bazı pratikleri sanat alanından dışlamamız ya da bazı eserlerin veyahut eser türlerinin bu ideale diğerlerinden daha çok yaklaştığını kabul etmemiz gerekecektir. Ben burada birkaç başlıca seçeneğe değinmekle yetineceğim.

Yapılması gereken ilk ayrım yaratım etkinliğinin amacıyla ilgilidir. Tüm eserler aynı sevgi dolu dünya bilgisi amacıyla üretilmemiştir, tüm sanatçılar cüzamlının yanında yatmaya hazır Hastaneci Aziz Julien’le aynı ruhu paylaşmaz. Hatta belli bir döneme kadar böylesi bir sanat anlayışına tamamen sapkın gözüyle bakıldığını da gördük, çünkü sanat dışarıdan gelen bir ahlaka hizmet etmek zorundaydı. Bugün bizim için bunun tam tersi hakikat olmuştur: Kendini herhangi bir öğretinin itaatkâr uygulaması olarak sunan eserler sanatsal olarak nitelendirilmeye ya da “büyük sanat” nitelemesine layık görülmez, daha ziyade vaaz ya da propaganda çeşidi olarak sınıflandırılırlar.

Nitekim bu eserlerin amacı dünyanın hakikatini kavramak değil, ders vermektir. Bu ders ahlaksal bir ders olabilir, ama bu ahlak ile sanatsal yaratıma içkin olan ahlak arasındaki fark büyüktür: Burada dünyaya yönelik ilgi yabancı bir çıkara (dogma) tabidir, dışarıdan dayatılan ahlak sanatsal tavra içkin ahlakı yok eder. Gerçeğe duyulan

sevginin hiçbir belirleyici rolü kalmaz. Bir sanat eserini bir savın örneklenmesine indirgemek, hakikat gereğine ve gerçekliğe tabi olma gereğine bir başka bakımdan daha aykırıdır; zira böylelikle okur ya da izleyici eserin anlamını kendi başına arama özgürlüğünden de yoksun bırakılmış olur. Dünya karmaşıktır, büyük sanat eseri, bu karmaşıklığı –bir dogmaya tabi kılmak yerine– muğlaklığıyla yeniden tesis eden eserdir. Ne var ki kuramda açıkça ayrı olanın uygulamada her zaman ayrı olmadığını da eklemek gerek; bazen şu ya da bu eserin (örneğin Eisenstein’ın filmleri) hangi kategoriye ait olduğunu belirlemek için uzun argümanlar gerekir.

Bir başka amaç karşıtlığı sanatı eğlenceden ayırır. Yine bu ayrım da eserleri hiyerarşi içine yerleştirmektense iki yapıyı ayırt etmeyi hedefler. Amaç bir yanda gerçeğin hakikatini açığa çıkarmaktır, diğer yanda kamuoyunu yanına almaktır. Rousseau’nun 1758’de tamamladığı *Lettre à M. d’Alembert sur les spectacles*’ına [Gösteriler Üzerine d’Alembert’e Mektup] göre, o dönemde Paris’te sahnelenen tiyatro oyunlarının büyük kısmının eğlendirmekten başka amacı yoktu; dolayısıyla, kuramcılarının iddialarının aksine, “eğlendirmek”, “bilgilendirmek” üzerinde çoktan kesin bir zafer elde etmişti. Rousseau sorar: Bir eserin sahnede kalabilmesi sadece başarısına bağlıyken, başka türlü nasıl olabilirdi? Ekonomik değişim estetik seçimleri de beraberrinde getirir. Gösteri eğlendirmek zorundadır, yoksa yok olacaktır. Eğlendirmenin de tek yolu vardır, o da dünyanın sırlarını araştırmak yerine izleyiciye en çok sevdiği şeyi vermektir. Şair, “şeylerin sahici ilişkilerini sadakatle” göstermek yerine, onları “halkın zevkine uyarlamak” için tahrif etme ihtiyacı hissedecektir.* “Bilgilendirme” savunucuları, oyunlarını sahneledikleri salonun boş kalma tehlikesi karşısında çaresiz kalmıştır. Ahlak meraklıları, “vaaza gitmek varken” niçin tiyatroya gitsin? “Genel zevkle ters düşmek isteyen bir yazarın çok geçmeden yalnızca kendi için yazması gerekecektir.”** Eğer durum hakikaten buysa, o zaman yazar eserinin tek kaynağı değildir, kamunun dikte ettiğini yazmak zorunda kalmıştır.

* J. –J. Rousseau, *Œuvres complètes*, V. cilt, Gallimard, 1995, s. 25.

** A.g.y. s. 18 ve 43.

Rousseau'nun zamanının tiyatrosuna dair çizdiği tablonun, "klasik" dogmanın savunucuları tarafından iddia edildiği kadar faziletli olmaktan uzak, gerçekçi bir tablo olduğu izlenimindeyiz. Ama aynı zamanda kehanet niteliğindedir: Sonraki yüzyılların bazı sanat pratiklerine daha da uygun düşer. Nitekim yalnızca eğlencenin (*entertainment*) gereklerine tabi kılınmış bir "kitle kültürü" ortaya çıkmış ve ekonomik düzlemde derhal hâkim olmuştur. Bu yeni fenomenin ortaya çıkışını İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Paul Valéry saptamıştı: "*adeta alıcıları tarafından yaratılmış, onların beklentilerini karşılayan ve bu beklentinin ne olduğunun bilgisi tarafından neredeyse belirlenmiş eserler.*"*

Daha yakın bir geçmişte kamunun eserler üzerindeki baskısı teknolojik gelişmelerle birlikte iyice artar. Öncelikle, artık izleyici gösteriye değil, gösteri izleyiciye gider, televizyon adı verilen dört köşeli nesnenin biçimini alarak bireylerin evine davet edilir, bunun sonucunda da izleyici sayısında patlama olur: Artık binler değil, milyonlar ya da on milyonlar söz konusudur. Aynı zamanda bu izleyiciler görüntülerin içeriği üzerinde doğrudan ve hızlı bir etki gücüne sahiptirler; istedikleri zaman izlemekten vazgeçip başka bir kanala geçebilirler. *Reyting*, yani bir yayının izleyicilerinin varlığına dair endeks, izleyicilerin beklentilerini rakamlarla tercüme eder; televizyon kanallarının gelirleri reklam gelirleri dolayısıyla izleyici sayısına bağlı olduğundan, reyting, içerik ve üslubu eski ahlaksal ve dinsel mercilerden çok daha despotik biçimde dayatır. Yalnızca gösterilerin içeriğini değil, siyasal yöneticilerin konumlanışlarını da belirleyecek kadar güçlüdür: İster televizyon izleyicilerinin tepkileri yoluyla olsun, ister her hareketlerine eşlik eden kamuoyu yoklamaları yoluyla, kararlarının kitlelerin hoşuna gidip gitmediğini her an bilirler; yoksa bir sonraki seçimleri kaybederler ve siyasal yöneticilikleri son bulur... İşte böylelikle başarı fikri sonunda idealler ve değerler fikrinin yerini alır.

Ancak Rousseau'nun eleştirisi aşırıdır: Onun döneminde izleyiciyi eğlendirmekten ziyade, insanlık halinin hakikatine varmak isteğiyle harekete geçen gösteriler yok değildi. Valéry'nin dönemi için

* P. Valéry, *Œuvres*, I. cilt, Gallimard, 1959, s. 1442.

de aynı şey geçerli, bugün için de: Eğlence her yerde mevcut, çok güçlü, ama her şeye hakim değil. Yazarların –yaratımları büyük yatırımlar gerektirmeyen sanatçılar– çoğunluğu başarı reçetelerine uyararak değil, daha içeriden bir ihtiyacın güdümü altında, dünyanın bir veçhesini anlamak ve açığa çıkarmak, emsali olmayan bir deneyimi yaşamak arzusuna kapılmış olarak yaratır. Hem bireyin özgürlüğünü hem de topluluğun çıkarlarını korumak isteyen ülkelerde sanat eğlence tarafından yutulmamış, propagandanın hizmetine de girmemiştir.

Yaratıcı etkinliğin arzuladığı amaçla ilgili bir başka olası eğilimden –her ne kadar etkisi eğlence ya da propagandayla karşılaştırıldığında son derece zayıf kalsa da– bahsetmek gerek. Bazı yaratıcılar çevremizdeki dünyayı ve özellikle insanların dünyasını daha iyi tanımayı arzulamaktan ziyade *yapısökmeyi* –terimi eleştirel tartışmalarda genellikle aldığından daha kökten bir anlamda kullanacak olursak– amaçlar. Edebiyatta bu yapısöküm öncelikle anlatıyı hedefe koyar: Hikâyeyi yeniden kurmak artık imkânsızdır. Ardından yapısöküm kişilere saldırır: Kişiler ya yoktur ya da tutarsızdır. Son durağı anlamın yapısökümüdür, yani metnin unsurlarını birbiriyle ilişkilendirmeyi reddeder. Bireysel kimlik, anlatı ve anlam, insan âleminin marjinal özellikleri değildir, aksine temel özellikleridir. Bunları reddetmek, insan âlemini tanımaktan vazgeçmektir. Yapısöküm, kişisel araştırma olarak tamamen meşrudur, ama zamanın ruhunun işareti olarak tedirgin edicidir. Romain Gary’nin etkileyici ve özlü bir ifadeyle söylediği gibi: “Romandan kişiyi dışlayarak işe başlanır ve sonunda altı milyon Yahudi katledilir”^{*} (tarihsel olarak bağlantı bu sıranın tersini izlemiştir).

* R. Gary, *Pour Sganarelle*, Gallimard, 1965, s. 159.

Tür ve içerik farkları

Farklı edebi *türler* Murdoch'ın ortaya koyduğu ilkeye, yani dünyanın başarılı temsili için elzem olan kabul ve sevgi ilkesine aynı şekilde uymaz. Burada bizim açımızdan en geçerli ayırım, nesir ile nazım (ya da şiir), drama ile efsane arasındaki ayırım değil, kimi zaman lirik ve anlatı adlarıyla anılan iki büyük yapı tarzı arasındaki ayırımdır. Bu ikisi tekil ile çoğul gibi karşıttır. Lirik metinde tek bir bilinç vardır, o da öznenin (şair) bilincidir ve belirsiz bir şimdiki zamana yerleşmiştir; hikâye anlatmaz, mesel (bilgelik) yazılarıyla belli bir yakınlığı vardır. Anlatısal metin ise, her biri özerk olarak var olan birçok kişiliği ve birçok ânu yaşatır; zaman içindeki bir açılımı tasvir eder. Elbette ikisinin arasında duran ya da ikisinin karıştığı vakalar da bol bol mevcuttur, ama bu iki tarz açıkça ayrıdır. İmdi, anlatısal metin Murdoch'ın tanımına daha uygun düşer, çünkü nesnesi zorunlu olarak insan âlemdir (doğanın betimlenmesi kendi başına bir anlatı oluşturmaz, ama lirik bir şiirin nesnesi olabilir), insan çeşitliliğinden ve çokluğundan hareket eder.

Ne var ki, kurgusal ve tarihsel kişilikler (ya da edimler) arasında yapılacak seçimin burada hiçbir hükmü yok gibi görünüyor. Çok sayıda çağdaş yazar ikisi arasında yer alan bir türü uygular: Malzemelerini gerçek dünyadan alır, kişiliklerin gerçek isimlerini korur ve olayların akışına tıpkı bir tarihçi ya da gazeteci gibi saygı duyar. Diğer yandan ise kişiliklerinin iç âlemlerini bir romancı gibi keşfe çıkar, eylemlerinin gizli saiklerini anlamaya çalışırlar.

Roman ile otobiyografi arasındaki ayırım biraz farklı bir durumdur. Burada önemli olan birinin diğerinden farklı olarak gerçek kişileri ve olayları gündeme getirmesi değildir; biri kitabın yazarına odaklanırken, diğeri kişi olarak yazarı paranteze alıp dünyayı keşfe çıkar. Elbette insana özgü davranışlara ilişkin her türlü bilgi, bire-

yin geçmiş deneyiminin şekillendirdiği bireysel bir aracın yardımıyla oluşur; ama şu da bir gerçek ki, anlatının dayanağı olarak kişinin kendini seçmesi, Murdoch'ın bizi özgürleştirmek istediği kendi kendini taltif etmeye yarayan avutucu düşlemlerin çoğalmasına kolaylık sağlar. Ama kendi beninden koparak onu dış dünyanın parçası kılma ve açık zihinle inceleme kudretini gösteren dikkate değer birçok otobiyografinin gösterdiği gibi, bu yalnızca kolaylık sağlar, belirlemez. Yaratım için elzem olan sevgi, müsamaha demek değildir.

Böylelikle metinler arasında artık türle değil içerikle ilgili bir ayrıma varıyoruz. İnsan âleminde bahseden eserlerin hepsi onu daha iyi anlama ve bütün zenginliğiyle temsil etme yönünde tutkulu bir arzuya tanıklık etmez; pek çoğu ilk baştaki bencilliği sürdürmekle ve geliştirmekle yetinir, bazen de onu ait olunan topluluğu kapsayacak şekilde genişletir. Bundan kaynaklanan anlatı tipi, Nancy Huston'ın *L'Espèce fabulatrice*'te [Kurgulayıcı Tür] "kök-metin" dediği en yaygın anlatı tipidir: "*Sen bizdensin. Ötekiler düşman.* İşte insan türünün arkaik, her şeye kadir kök-metni budur."* Demek ki, bu anlatı iki karşıtlık varsayar: bir yanda biz ve ötekiler, diğer yanda iyi ve kötü; benmerkezciliğimizi, soymerkezciliğimizi korumayı amaçlayan Manici bir yapı.

Çıkar gözetmeyen bir dünya sevgisinin ürünü olmaktan çok uzak olan bu mesaj, antikçağın efsanelerinden günümüzde televizyonda ya da sinemada gördüğümüz filmlere kadar sayısız hikâye tarafından tekrarlanır. Bizim en güçlü, en yiğit kahramanlar olduğumuzu, üstün değerleri bizim temsil ettiğimizi ya da eğer yenilmişsek, tazminatı hak eden masum kurbanlar olduğumuzu anlatır. Başkalarının toptan kötü, zalim, vahşi, canavar olduğunu; onlardan nefret etmek ve onları hor görmek gerektiğini; bu nedenle onlarla savaşmakta her yolun mubah olduğunu anlatır. Daha yakın tarihte 24 gibi bir televizyon dizisinde işkenceye övgüler düzülmesine tanık olmadık mı?

Fakat bunun karşıtı olan seçenek de antikçağdan beri uygulanmıştır. Homeros *İlyada*'da dünyayı iyiler ve kötüler olarak bölmez; Sophokles'in *Antigone*'si Hegel'e göre trajedinin malzemesi olan in-

* N. Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008, s. 82.

sana özgü karmaşıklığı örnek tarzda gösterdiği için tüm zamanların şaheseridir. “Antik tragedyanın kahramanları,” diye yazar Hegel, “çoğu zaman öyle durumlarla karşılaşır ki, tabiatlarına uygun olan tek ahlaki *pathos*’un lehinde karar verdiklerinde, kaçınılmaz olarak aynı hakları talep eden karşıt bir ahlaksal güçle çatışmaya girerler.”*

Aslında Manici dünya tasavvurlarının aşılmasını kolaylaştıran, bizzat roman türüdür. 17. ve 18. yüzyılda, yani ahlaksal ve ideolojik kesinliklerin gerilediği, seçimlerin çokluğunun ve bireylerin özgürlüğünün gitgide güçlendiği bir dönemde doğmuştur. İyi ve kötüyü kesin olarak tanımlayan teolojik dogmalardan kurtuluş, cennet ve cehennem hayallerinin terk edilmesi, bunların yerine okurların gündelik hayatından sahnelerin gelmesi, çok sayıda bilinci temsil etme ve kitabın sonunda ahlak dersi vermekten kaçınma kaygısı: Bütün bunlar romanı insan karmaşıklığının keşfi için özellikle uygun bir araç kılar. Bu, benmerkezci ve Manici romanların olmadığı anlamına gelmez; ama bu ölçüt eserlerin değeri hakkında gerekçeli bir yargıda bulunmaya imkân tanır.

* Hegel, *Esthétique, La poésie*, II. cilt, Aubier-Montaigne, 1965, s. 407.

Sınırlar

Sanat eserleri dünyanın hakikatini aynı derecede açığa çıkarmazlar; başkalık karşısında benliğin silinmesini mümkün kılacak gerçeklik sevgisinden aynı şekilde nasiplenmemişlerdir. Hal buyken bir eserin hakikatini ve faziletini yazarına ya da okurlarına atfetmek de imkânsızdır: Burada anlamaya ve betimlemeye çalıştığımız deneyim, eserin kendi içinde kayıtlı olan deneyimdir.

Büyük bir eserin kendi başına ahlaksal bir edim olduğunu ileri sürerek, onu yaratan yazarın erdemli bir varlık olduğunu kesinlikle iddia etmiyoruz. Böyle bir çıkarım imkânsızdır, çünkü birey yekpare bir blok değildir, daha ziyade farklı rollerin aynı anda ya da art arda oynandığı bir sahnedir. Bir aktörün oyunculuğunun özellikle sahici olduğunu ya da insanın derinliklerini açığa çıkarabildiğini belirtebiliriz; ama gösteri bittiğinde oyuncunun sahnedeki rolünden çıktığını ve sözgelimi bir içki sofrası arkadaşı ya da işi başından aşkın anne veya baba, yahut da kaprisli sevgili rolüne girdiğini biliriz. Sahnedeki performansının açığa çıkardığı nitelikleri gündelik hayatında bulmadığımız için hayrete düşmeyiz.

Bu bakımdan yazar da oyuncudan pek farklı değildir. O da yaratımı sırasında kendini tamamen hakikat arayışına vakfeder, o da gerçekliği kendi benine yeğ tutmasına neden olan bir sevgi örneği verir; ama cömertliğin gereğini çoktan yerine getirdiği izleniminde olduğundan, bu rolden çıkar çıkmaz kendi yakınlarına karşı iyice bencil olabilir. Murdoch'ın belirttiği gibi, "ahlak konusunda bizler bölümlere ayrılmış varlıklarız; bir alanda liyakat sahibi olmak başka alanda da öyle olmayı sağlamıyor olabilir. İyi bir sanatçı evinde bilge bir adam olmayabilir, bir toplama kampı muhafızı sevilesi bir baba olabilir."*

* I. Murdoch, *a.g.y.*, s. 379.

roluşunun geri kalan kısmında ondan aynı şeyi beklememek gerekir. Rembrandt'ın tablolarından yayılan insanlığı, kadınlarla ilişkilerinde bulamayız. Bu nispetsizlik çoğu zaman eserin içinde de ortaya çıkar: İyi işçiliğin ürettiği mesaj, yazarın kişiliklerinin ağzına bilerek yerleştirdiği mesajı aşar ya da onunla çelişir.

Eserin erdemi ile okurlarının erdemi arasındaki ilişki daha da sorunludur. Son birkaç on yılda birçok Amerikalı yazar “etik eleştiri”nin yerindeliğini savunarak, sanat ile ahlak arasındaki ilişkilere dikkat çekmek istemiştir. Ama bunu yaparken bazen eser ile eserin okurları üzerindeki etkisi arasındaki sınırı temkinsizce çiğnemişlerdir. Wayne Booth, okurken “kaçınılmaz olarak etik bir etkinlik içinde” olduğumuzu ileri sürer; Martha Nussbaum, “eğer iyi okursak, roman kişilerine yönelttiğimiz dikkat başlı başına ahlaksal dikkatin iyi bir örneği olacaktır,” der; Noel Carroll’a göre, “bir roman okumak [...] genelde başlı başına ahlaksal bir etkinliktir.”* Elbette, kurgu türündeki eserlerde yaşayan varlıklarla karşılaşan her okur, Kant'ın ileri sürdüğü gibi, kendi varlığını genişletmeye davet edilir. Ama gerçek şu ki, bu geçiş, “eğer iyi okursak” şartına fazlaca bağlıdır. Hiçbir şey okurun kendisine gelen daveti kabul edeceğini temin etmez; okurların ahlaklı insanlar olması otomatik gerçekleşen bir süreç değildir. Çünkü her şeyden önce, daha önce gördüğümüz gibi, tüm kitapların, hatta tüm romanların, yazıldıkları sırada erdemden nasibini aldığı söylenemez: Pek çoğu, daha ziyade, o Manici kök-metinden kaynaklanır. Eğer kitapların etkisi “etik eleştiri” taraftarlarının varsaydığı kadar kesin olsaydı, eserlerin iyi etkiler kadar zararlı etkiler de üreteceğini öngörmek gerekirdi. Ayrıca, en iyi kitapların bile okurlarındaki her türlü ahlaksal iyileşmeyi engelleyecek tembel, kayıtsız ya da

* W. Booth, “Why Banning Ethical Criticism is a Serious Mistake”, *Philosophy and Literature*, 22 (1998), s. 374; M. Nussbaum, “Exactly and Responsibly: A Defense of Ethical Criticism”, *a.g.y.*, s. 344; N. Carroll, “Art, Narrative, and Moral Understanding”, J. Levinson (haz.) *Aesthetics and Ethics* içinde, Cambridge, Cambridge UP, 1998, s. 145. Hepsini aktaran J. Landy, “A Nation of Madame Bovary's: On the Possibility and Desirability of Moral Improvement Through Fiction”, G. L. Hagberg (haz.), *Art and Ethical Criticism*, Oxford, Blackwell, 2008.

sapkın bir okumanın konusu olabileceğini de kabul etmek gerekirdi.

En nihayetinde, bu eleştirinin varsaydığından çok başka bir kayla okumak da mümkündür: Kitapta iç ya da dış dünyanın bilinmeyen bir kısmını bulmak, kendinden başka insanlara açılmak yerine, bu deneyimden öncelikle iyi yapılmış bir işin hazzını çıkarmak ya da onu kişisel bir düşünümün hareket noktası yapmak da pekâlâ meşrudur.

Hatta okuma sırasında sempati dolayısıyla hissedilen erdem, okuru kendi hayatında erdemli olmaktan bazen muaf kılabilirdi. Rousseau'nun *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*'da [Gösteriler Üzerine d'Alembert'e Mektup] benimsediği varsayım budur. Ona göre, genel olarak ahlaksal yargı insanda doğuştandır, ama ancak öznenin kendisi işin içinde olmadığı zaman serbest biçimde uygulanabilir: Bencillik –ki o da doğuştandır– adalet duygusuna ağır basar. La Rochefoucauld'nun da altına imzasını atabileceği bir cümlede, “İnsanın kalbi kişisel olarak onunla ilgili olmayan her konuda daima haklıdır,” der. Bir başka cümleyse hepimizin “başkalarının bahtsızlıklarına katlanabileceğimizi” belirtir. Tiyatroya giderek erdemle dolmakta hiç zorluk çekmeyiz, ama bunun davranışlarımızın geri kalanı üzerinde hiçbir etkisi yoktur; tersine, bu deneyim diğerinden azat eder. “O kurgulara gözyaşı akıtarak insanlığın hakkını layıkıyla vermiş olur, kendi insanlığını gösterme mecburiyetinden kurtuluruz.”* İzleyici pekâlâ kendinden hoşnuttur: Ödevini yapmış, kendi gönül yüceliğiyle ve yürekliliğiyle uygulanmıştır; gösteri bittikten sonra buna devam etme mecburiyetini sahnede oynayan oyuncu nasıl hissetmiyorsa o da hissetmez, zira o da kendi rolünü oynamıştır.

Dolayısıyla Murdoch'ın savı bir dizi sınırlama ve kısıtlama ile çerçevelendirilmelidir. Sanatsal edim aynı zamanda etik bir edimdir ve bir bilgi edimidir, ama eser için doğru olan, yazarı ya da okuru için de geçerli olmak zorunda değildir; bazı edebi ya da sanatsal türler bu edimi diğerlerinden çok daha kolaylaştırır ve nihayet her eser bu gerekliliğe aynı derecede karşılık vermekten uzaktır, hatta bazıları

* J.-J. Rousseau *a.g.y.s.* 22, 36 ve 23.

bunu kasıtlı olarak reddeder. Öyleyse burada tamamen betimleyici bir bakış açısıyla değil, büyük eserleri tanımayı mümkün kılan değer yargılarının dayandığı varsayımsal bir temelle karşı karşıyayız. Yine bu bakış açısından, bir yandan eserin dürüstlüğüne dert edinen salt tarihsel (ya da “gerçekçi”) bir eleştiri uygulamanın, diğer yandan eserin ahlaklılığını ölçen dar anlamda etik bir eleştiriye başvurma ve bir yandan da salt biçimsel mükemmeliyetiyle ilgilenen bir eleştiri uygulamanın anlamı yoktur. Murdoch’ın da onayladığı gibi: “Sanatın hakikatle ve iyilikle ilişkisi her türlü ciddi sanat eleştirisinin temel kaygısı olmalıdır. ‘Güzellik’ ‘kendinde’ tartışılmaz. Bu anlamda ‘salt’ estetik bir bakış açısı yoktur.”* Bu getirdiğimiz kısıtlamalar ve netleştirmeler kabul edilirse, edebiyat eleştirisinin kendisine has tek bir ufku olduğu, bunun da eserin bilişsel, etik ve estetik boyutlarını bir araya toplayan anlamını aydınlatmak olduğu konusunda anlaşabiliriz. Kısacası, eleştirinin tek bir sıfatla nitelenmeye ihtiyacı yoktur, eksiksiz biçimde eleştirel olması yeterlidir.**

* I. Murdoch, *agy.*, s. 449.

** Bu denemenin konuları etrafında, en son 1997’de olmak üzere birçok kez sohbet ettiğim Mike Abrams’a, aydınlatıcı yorumları ve referans gösterdiğim makalesiyle bana çok yardımı dokunan Joshua Landy’ye ve 1988 Ocak ayında kendisiyle karşılaştığımda dikkatimi henüz hiçbir satırını okumuş olmadığım Iris Murdoch’ın yazılarına çeken Rob Zaretsky’ye minnettar olduğumu ifade etmeliyim.

Resim Listesi

1. *Bir Evin Kapısındaki Dilenciler*
2. *Bir Flütçüyü Dinleyen Müzisyenler*
3. *Bir Mutfağın İçi*
4. *Fransız Yatağı*
5. *Kollarında Bebekle Merdivenden İnen Kadın*
6. *Bir Çocuğa Yürümeyi Öğreten İki Kadın*
7. *Kadın, Çocuk ve Köpek*
8. *Beş Çocuklu Kadın*
9. *Huysuz Çocuk*
10. *Ganymedes'in Jüpiter Tarafından Kaçırılması*
11. *Darağacındaki Elsje Christiaens*
12. *Çarmıhtaki İsa*
13. *İhtiyar Tobit, Karısı Anna ve Keçi*
14. *Savurgan Oğul ve Kötü Hayat Kadınları*
15. *Soldaki Bir Pencereden Aydınlanan İç Mekânda Kutsal Aile*
16. *Kutsal Aile*
17. *Üç Bıyıklı Rembrandt*
18. *Otoportre: Yaslanmış Rembrandt*
19. *Bir Adam ve Çocuğu*
20. *Dul Adam*
21. *Hasır Şapkalı Saskia*
22. *Rembrandt ve Saskia*
23. *Bakımı Yapılan Genç Kadın*
24. *Ressamın Atölyesi ve Bir Model*
25. *Yatan Kadın ve Hizmetçi*
26. *Yatakta Hasta Kadın*
27. *Yataktaki Kadın*
28. *Yataktaki Kadın ve Hizmetçi*
29. *Yatağında Hasta Kadın*
30. *Hasta Saskia*
31. *Uyuyan Genç Kız*

Görsel Kaynakçası

- _ © Albertina, Viyana (Resim 16, s. 37; Resim 23, s. 57).
- _ © Ashmolean Museum, Oxford (Resim 24, s. 58).
- _ © Bnf, Paris (Resim 4, s. 17).
- _ © BPK, Berlin. Dist. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders (Resim 9, s. 26; Resim 13, s. 33; Resim 21, s. 52); imaj: SKD (Resim 10, s. 27).
- _ © Hakları saklı (Resim 2, s. 15, Resim 12, s. 31).
- _ © Fondation Custodia, Paris (Resim 28, s. 65).
- _ © Graphische Sammlung, Münih (Resim 25, s. 62).
- _ © Kunsthalle, Bremen (Resim 8, s. 21).
- _ © Puşkin Müzesi, Moskova (Resim 3, s.16).
- _ © Rijksmuseum, Amsterdam (Resim 19, s. 49; Resim 27 s. 64; Resim 30, s. 67).
- _ © RMN-Grand Palais (Louvre Müzesi) / Gérard Blot (Resim 1, s. 14; Resim18); / Jean-Gilles Berizzi (Resim 15); / Thierry le Mage (Resim 17, s. 43); Agence Bulloz (Resim 22, s. 53; Resim 26, s. 63).
- _ © Statens Museum for Kunst, Kopenhag (Resim 20, s. 50).
- _ © Szépmüvészeti Múzeum, Budapeşte (Resim 7, s. 20).
- _ © The British Museum, Londra. Dist. RMN-Grand Palais / The Trustees of the British Museum (Resim 6, s. 19; Resim 29, s. 66; Resim 31, s. 72).
- _ © The Metropolitan Museum of Art, New York. Dist. RMN-Grand Palais / imaj: MMA (Resim 11, s. 30).
- _ © The Morgan Library & Museum, New York (Resim 5, s.18).
- _ © U. Edelman – Städel Museum – ARTHOTEK (Resim 14, s. 34).

Sanat ve edebiyat filozofu Tzvetan Todorov, bir sanat eserinin iletteği mesaj ile yaratıcısının hayat tarzı ve gündelik yaşamı arasındaki ilişkiyi irdeleyerek, çoğu zaman unutulmuş basit ve temel gerçeği, sanatçının da hayatla kurduğu bağın sıradanlığını son derece yalın ve berrak bir dille hatırlatıyor.

Hepimiz gibi "geçinmek için" eser üretmek zorunda olan sanatçının gündelik yaşamla ilişkisini büyük ressam Rembrandt örneğini ele alarak aktaran Todorov, gerek ressamın tablo ve gravürlerinden bize uzanan insani değeri gerekse sıradan bir hayat süren bu kişinin eşleri, çocukları, yakınları ve komşularıyla ilişkisini gözler önüne seriyor. *Ya Sanat Ya Hayat*, aslında eserin de sanatçının da aynı hayatın içinden beslenerek karşımıza çıktığını gösterirken ikilemi tersine çeviriyor: Hem sanat hem hayat!



ISBN: 978-975-570-818-8



18 TL (KDV'den muaftır.)

🐦 selyayincilik f selyayin @selyayincilik

www.selyayincilik.com