

P. J. Proudhon

SANATIN PRENSİBİ



ÖTEKİ YAYINEVİ

Öteki

FELSEFE - KÜLTÜR

Fransızcadan Çeviren

Senem Örnek

Yayına Hazırlayan

Mazlum Hancı

Redaksiyon

Ezgi Şahin

Kapak ve Sayfa Düzenleme

Özgür Yurttaş

2. Baskı

Mart 2018

© Öteki Yayınevi

Sertifika No: 34460

Baskı ve Cilt

Gün Matbaacılık Reklam Film Basın

Yayın Tanıtım Sanayi Tic. Ltd. Şti.

Beşyol Mah. Akasya Sok. No:23

Küçükçekmece / İstanbul

Tel: 0212 580 63 81

Sertifika No: 12667

Yönetim Yeri

Eğitim Mah. Saygı Sok. Selimoğlu Sitesi

17 A Kadıköy / İstanbul

Tel: 0216 405 25 22

iletisim@otekiyayinevi.com

ISBN: 978-975-584-247-9

P. J. PROUDHON

SANATIN PRENSİBİ

Fransızcadan Çeviren

Senem Örnek



ÖTEKİ YAYINEVİ

Pierre-Joseph Proudhon, Fransız ekonomist ve düşünür. Kendini anarşist olarak adlandıran ilk kişidir ve ilk anarşist düşünür olarak nitelenir. Fransa’da bir köyde doğan ve çocukluğu çobanlıkla geçen Proudhon daha sonra kendini eğitime vermiştir. Anarşizmin en etkili yazarı olarak kabul edilir. 1848 olaylarından sonra kendini Federalist olarak tanımladı. En çok tanınan sözü “Mülkiyet Hırsızlıktır”dır. 1840’ta yayımlanan ve ilk büyük çalışması *Mülkiyet Nedir* adlı kitabıdır.

İÇİNDEKİLER

I. BÖLÜM

Courbet Denemeleri'nde Ortaya Çıkan Genel Sorun;
Akımlar Arası Çelişki ve Bir Çözüm İhtiyacı..... 7

II. BÖLÜM

Sanatın Prensibi ya da İnsanın Estetik Yetisi Hakkında 19

III. BÖLÜM

İdeal Hakkında - Sanatın Tanımı ve Amacı 29

IV. BÖLÜM

TARİHSEL GELİŞİM

Mısır: Alegorik, Sembolik, Tipik Sanat;
Özgürlük ve Sanatta Kolektivitinin Gücü 41

V. BÖLÜM

YUNANİSTAN: Tapınma Biçimi, Putperest İdealizm. /
Toplumun Sanat Tarafından Baştan Çıkarılması;
İkonoklast Gericilik 49

VI. BÖLÜM

Orta Çağ: Çileci İdealizm 57

VII . BÖLÜM

RÖNESANS: Yeniden Saygınlık Kazanan
Güzellik; Muğlak İdealizm; Yeni Yozlaşma 63

VIII. BÖLÜM

REFORM: İnsancıllaşan Sanat; Estetik Yenilenmenin Başlangıcı 69

IX. BÖLÜM

FRANSIZ DEVRİMİ: Klasikler ve Romantikler 79

X. BÖLÜM

19. Yüzyılın İlk Yarısında Sanatın Kafa Karışıklığı ve İrrasyonelliği David,
Delacroix, Ingres, David d'Angers, Rude, L. Robert, Horace Vernet 89

XI. BÖLÜM

Chenavard'ın Sanatın Gerilemesi ve İnsanlığın Yaklaşan Sonu Hakkındaki
Düşünceleri/Sanatın 19. Yüzyılda Karşı Karşıya Kaldığı Zorluklar /
Gerçekdışılıktan Gerçekçi Okul Doğar. 131

XII. BÖLÜM	
Yeni Okul'un İfade Biçimleri - Courbet'nin Bazı Tablolarının İncelenmesi: Fuardan Dönen Flageyli Köylüler	147
XIII. Bölüm	
Aynı Konunun Devamı: Uyuyan Örgücü, Ormans'da Cenaze, Yıkananlar	159
XIV. BÖLÜM	
Yeni Dönemde Sanatın Karakteri; Yeni Üslubun Tanımı	171
XV. BÖLÜM	
Eleştirel Teorinin Doğrulanması Taş Kıranlar -Seine Nehri Kıyısında Genç Kızlar.....	183
XVI. BÖLÜM	
Sanatta Yozlaşma- Eleştirel Üslubun Sağlamlığı- Venüs ve Psyche.....	195
XVII. Bölüm	
Papazlar ya da Konferanstan Dönüş	207
XVIII. BÖLÜM	
Courbet'nin Kişiliği ve Çekincelerim.....	219
XIX. BÖLÜM	
Okullar: Muhafaza ve İlerleme	229
XX. BÖLÜM	
Tarısal Güzellik ve İnsani Güzellik.....	237
XXI. BÖLÜM	
Eleştirel Okulun Olumlu Yanları, İtirazlar, Kişisel Bir Olay	245
XXII. BÖLÜM	
Bilinçle İlişkisi İçinde Sanat	255
XXIII. BÖLÜM	
Ulusal Bilincin Estetik Belirtileri/Paris'in Modern Anıtları ve Süslemeleri	265
XXIV. BÖLÜM	
Sanatın Etiği-Basit Öneriler.....	279
XXV. BÖLÜM	
Sonuç.....	289

I. BÖLÜM

Courbet Denemelerinde Ortaya Çıkan Genel Sorun; Akımlar Arası Çelişki ve Bir Çözüm İhtiyacı

Büyük paradoksların sanatçısı Gustave Courbet'nin *Konferanstan Dönüş* adlı resminin kısa bir süre önce yarattığı skandal, onun zaten on beş yıldan bu yana eleştirilmesine yol açan her şeyin ötesine geçebilecek boyuttaydı. Elbette bu skandal, yönetimin bu gözü kara eseri 1863'te düzenlenen sergiye kabul etmesi nedeniyle patlak verdi. Yukarıdan gelen bir emirle *Konferanstan Dönüş*, Endüstri Sarayı'ndaki sergide ne kabul edilen, ne de reddedilen eserler arasında yer almıştı. Courbet'nin düşmanları bu ufak çaplı mağduriyetin zaten onun ihtiyaç duyduğu şey olduğu yönünde bir yaygara koparma fırsatını kaçırmadılar. Hatta bunun Courbet'nin son hilesi olduğunu söylediler. Eşine az rastlanır çirkinlikte yöntemlerle kamuoyunu kışkırtmak gibi yakışsız yollara başvurdular. Onlara göre Courbet'nin bir hükümet darbesine maruz kalması tamamen kendi sinizmi yüzünden olmuştu ve o da bu durumu gündeme gelmek için bir fırsata dönüştürmüştü ve artık Courbet'nin bütün isteği, yabancıların bu olaya dönük ölçsüz merakını dolara, şiline, florine çevirmekten ibaretti. Hasımlarının tek bildikleri, onlara göre, sanatının temel

prensibini nasıl ifade edeceğini hiçbir zaman bilememiş olan bu sözde *usta* sanatçının; öğrencisi olmayan, ne idüğü belirsiz bir üslubun kurucusunun, eleştirilerin hedefi olduğuydı. Artık aylara sergileyebilecek herhangi bir şeyi kalmamıştı. Zira onlara göre Courbet sansasyonların ve şarlatanlıkların varabileceği son noktada bulunuyordu. Sanatçıların kendi aralarındaki çekişmelerden bihaber olan, resim bilgisi son derece sınırlı olan halk, skandallardan iştahı kabarmış halde hayretle bu olayları izlemeye başlamıştı.

Zihnimizde, bir haranın yakınında, geniş bir yol üzerinde, tamamı saygıdeğer ruhban sınıfına mensup bir grup sarhoşu yansıtın ve temsil ettiği imgenin kutsallığıyla son derece çelişen bir sahneyi canlandırılalım. Burada, günah, içki âlemi ile buluşmuş, küfür, günahla birleşmiş ve yedi ölümcül günah, riyakârlık en başta olmak üzere, kilise adamı kostümleriyle arz-ı endam etmektedir; figürler arasında gelip geçici bir şehvet dolaşır ve nihayet son ama güçlü bir çelişki olarak din adamlarının dahil olduğu bu küçük içki âlemi sahnesi, güzel bir doğa manzarasının önünde cereyan eder. Sanki tüm yüksek onuruyla insan, kendi masum doğasını, ahlaki çürümenin çamuruna bulamak için çabalıyor gibidir. İşte Courbet'nin temsil etmeyi akıl ettiği şey birkaç satırda özetlediklerimizdir. Courbet'nin tüm yaptığı kendi imgelemine birkaç metrekairelik tuvale aktarmakla yetinmekti! Ama o da ne? Sanki Golgota'daki İsa için Büyük İskender'in Babil'e girişinden ya da *Tenis Kortu Yemini*'nden yola çıkan bir tablo yapmış kadar tepki aldı.

Bu nüktedan resim jürinin önüne çıktığında bağrışmalar koptu, ve jüri başkanı resmi sergiden men etme kararı aldı. Ama Courbet men kararına ve suçlamalara karşılık verecekti: Meslektaşlarını topyekûn ve o güne kadar hiç olmadığı kadar güçlü bir şekilde, sanatın temel düşüncesini ve yüksek misyonunu tanımamakla, sanatın ahlakını bozmakla ve sanatı kendi idealizmleriyle gözden düşürmekle suçladı. İtiraf etmek gerekirse, günümüzde tüm eleş-

tirmenler ve amatörler tarafından işaret edilen sanatın gerileyişi, Courbet'nin resminin sergiden men edilmesi kararına pek de haksızlık görüntüsü kazandıramadı. Peki, bu olayda gerçekte haksız olan kimdi? Kendine realist diyen Courbet mi, yoksa onu eleştiren idealizm üstatları mı? Hem sanatın hem de sanatı meydana getiren unsurların sorgulandığı bu davayı kim karara bağlayacak?

Courbet'nin övgücüsü ya da onun her düşüncesinin kefil olmayı hiçbir zaman istemem. Tek istediğim, ona, sanatın ilkeleri ve kaidelerine göre hak ettiği değerin verilmesidir. Bu konuda ise takdirin topluma ait olduğunun, herkes tarafından ama özellikle de Courbet'nin hasımları tarafından anlaşılması gerekir.

Herkesin az ya da çok katkılarıyla gelişen SANAT tam olarak nedir? Prensibi, amacı, kuralları nelerdir? Tuhaf olan şey, ne akademide ne de başka bir yerde bunu söyleyebilecek herhangi birinin bulunmasıdır. Genel kanı, sanatın tanımlanamaz olduğu yönündedir. Bu anlayışa göre sanat, şiir, imgelem ve gizemden ibarettir. Bu mantıkla aklınıza gelebilecek ve analize tabi olmayan her şey sanattır ve sanat sadece kendisi için var olan ve kural tanımayanıdır. Bu konuda bugüne kadar söylenenleri anımsayın, yazıları bir araya getirin ve eleştirileri inceleyin; eğer bütün bu saydıklarımın daha kapsamlı bir bilgiye ulaşabilerseniz, o zaman fena halde yanılmış sayacağım kendimi.

Aslında sanatçıların birbirleriyle kapışmak ve birbirlerini mahkûm etmek konusundaki tavırlarının ilahiyatçıların ya da avukatların tartışmalarından geri kalır yanı yoktur. Ne var ki, ilahiyatçıların ve avukatların en azından üzerinde mutabık kaldıkları belli kuralları ve ilkeleri varken, sanatçılar bu ilkelere mahrumdur.

Sanatın *fyaldasının* ne olduğunu ve sanatçıların toplumda ne işe yaradıklarını iyisi mi hiç sormayın. Zira sanatın temel karakterinin ne olduğu konusundaki sorunuzu yanıtlayacak olan profesörler, size açıkça sanatın ihtişamının, tüm kölece ve çıkarıcı koşullardan kurtulmuş olmaktan ileri geldiğini söyleyecekler-

dir. Sanatın özgür olduğunu ve kendi arzusuna göre davrandığını söyler, onu ne memnun ediyorsa onu yaptığını ve kimsenin sanatçıya “*yarattığın eseri görelim*” deme hakkının olmadığını savunurlar. Platon, şair ve sanatçıları devletin dışına atar; Rousseau ise onları ahlaki çöküntüye ve devletlerin gerileyişine neden olmakla suçlar. Peki, filozofların ve büyük sanatçıların temsillerinden yola çıkarak sanatın geçici bir heves, tembellik ve hayalperestlik olduğuna ve iyi ya da yararlı hiçbir şeye yol açmadığına inanmalı mıyız? İtiraf etmeliyim ki, sanat insan zihninin bir yetisi olduğundan, onlarınkiyle benzer bir sonuca ulaşmış olmak canımı sıkardı. Bu yetinin işlevinin veya işlevselliğinin ne olduğunu, buradan hareketle bireysel ve toplumsal yönünün ne olduğunu sorgulamak gerektiğini düşünüyorum.

Courbet tablosuna çakırkeyif papazları yerleştirdi. Flandrin ise papazları ayin sırasında tasvir etmişti. Doğayı izlemeye dönük ilgimizi kaybettiğimizde, resim bize köylüleri, askerleri, atları, ağaçları göstermeye başlar. Resim bize, kimi zaman ifadesiz Antik Yunan karakterlerinden, kimi zamansa roman kahramanlarından, perilerden, meleklerden ve tanrılardan, hurafelerden ve fantezilerden üretilmiş olan ve gerçeğinden daha güçlü olduğu aşikâr olan insan figürlerini gösterir. Peki, biz bununla neden ilgileniriz? Bunun ekonomimiz, yönetimimiz, yaşantımız açısından ne önemi vardır? Bizim refahımıza, yetkinliğimize ne kazandırır? Tüm bu masraflı ıvır zıvırla meşgul olmak akıllıca mıdır? Bu işe ayıracak zamanımız ve paramız kaldı mı? Akıl fikir sahibi, başka işlerle uğraşan ve sanatın gizemleri hakkında en ufak bir bilgisi olmayan bizlerin, sanatçılara itiraz etmeyeceksek bile kendileri hakkındaki düşüncelerimizi ve bizden ne beklediklerini sorma hakkımız var. Bu *asabi irktan* (*genus irritabil*) beyefendiler birbirleriyle tartıştıkları için kimse bu sorulara açık bir yanıt alamamış gibi görünüyor.

Hükümet her iki yılda bir (artık her yıl) halk için resim, heykel, desen ve benzerlerinden oluşan büyük bir sanat fuarı düzen-

liyor. Sanat fuarları hiçbir zaman bu kadar sık gerçekleşmezdi ve bu fuarların düzenlenmeye başlamasından bu yana sanayi fuarları daha da seyrekleşti. Nihayetinde sözünü ettiğimiz, katılımcılarının eserlerini satışa sunduğu ve kaygı içinde müşterilerini bekledikleri bir sanatçılar fuarıydı. Hükümet bu müstesna temaşa için sanatçıların gönderdiği resimleri denetlemek ve en iyilerini seçmek üzere bir jüri görevlendirdi. Jürinin raporuna göre hükümet, kimi katılımcılara altın ya da gümüş madalyalar, mobilyalar, onur dereceleri, para yardımları, konaklama giderleri gibi ödüller dağıtmaya başladı. Seçkin sanatçılar için yaşlarına ve yeteneklerine göre Roma'da senatoda ve akademide yer ayrıldı. Elbette tıpkı düzenli ordunun ve köy yollarının masrafları gibi, bu sanatçıların masrafları da sanattan anlamayan bizlere fatura edildi. Bu durum, ister istemez sanatçılar ile sanayiciler arasında bir benzerliğin oluşmasına yol açtı. Bununla birlikte, ne jüride, ne Akademi'de, ne senatoda ne de Roma'da, sanatın bizzat kendisinin ve sanatın aile içindeki, kentteki ve iktidar nezdindeki işlevinin makul bir tanımını yapmaya ve bu masraf kalemlerini açıklamaya muktedir olan kimse bulunmaktaydı. Neden sanatçıları, tıpkı sokak göstericileri ve ip cambazları gibi kendi hallerine bırakmadıklarını sorabiliriz. Belki de sanatçıların gerçekten nasıl olduklarını ve sanatçı olarak değerlerinin ne olduğunu anlayabilmemiz onları kendi hallerine bıraktığımızda mümkün olabilirdi.

Sanat ve sanatçılar üzerine ne kadar düşünersek, bizi hayrete düşüren konuların sayısı da o ölçüde artış gösterir.

Courbet gibi usta bir ressam olan Ingres de eserlerini yüksek meblağlara satmak suretiyle zengin ve ünlü bir şahsiyete dönüştü. Bu sonuç, en azından onun çalışmalarının sadece fantezilere hizmet etmediğini açıkça göstermektedir. Yakın bir zaman önce, onun, ülkenin muteber şahsiyetlerinden birisi olarak senatoya kabul edilmesi, hükümetin verdiği işaret üzerine, Ingres'in hemşerileri olan Montaubanlı yurttaşların ona altından bir taç sunmalarının sonucunda gerçekleşmişti. Böylece resim; savaş, din ve

sanayi ile eşdeğer kabul edilmiş oluyordu. Peki, ama böylesine büyük bir şöhrete neden muadili olan birçok ressam arasından, yalnızca aynı zamanda senatör olan Ingres kavuştu? Eğer Ingres'in sanatsal değeri hakkında, yazarların ve eleştirmenlerin görüşlerine başvuracak olursanız, bu kişilerin hepsi olmasa da büyük çoğunluğunun, safiyane bir biçimde, Ingres'in mahir bir ressam ve *Klasisizmin* en büyük ustası olduğunu söylediklerini duyarsınız. Oysa en büyük ustasının Ingres olup olmadığı tartışma götürürse de, Ingres'in de mensubu olduğu *Klasik* okul, otuz yıldan bu yana değerden düşmüş ve yerini ise çoktan öncülüğünü Eugène Delacroix'nın yaptığı *Romantizme* bırakmıştır. Dahası, bir dönem oldukça moda olmuşsa da, romantik okulun da günümüze gelindiğinde sönümlenmekte olduğunu ve yerinin kısmen de olsa, başlıca temsilciliğini Courbet'nin yaptığı ve öncülleri pek de bilinmeyen *Gerçekçilik* akımı tarafından alınmakta olduğunu söyleyebiliriz. Yani, tıpkı son tufanı yaşamış hayvanların üzerinin iki ve hatta üç katman toprakla örtülmüş olması gibi, klasisizmin saygıdeğer ve büyük ustası, şöhretli Ingres'in ve temsilcisi olduğu okulun üzeri de çoktan daha genç olan iki okul ve iki yeni sanatçı kuşağı tarafından örtülmüştür. Dahası, insani olayların gidişatı, geçmişe doğru değil, yeniliklere doğrudur. Demek ki, uygarlığın büyük yasası bunu, yani ilerlemeyi arzuluyor. Peki ama öyleyse, eğer uygarlığın kuralı ilerlemekse, hükümet onurlandırmak üzere neden Delacroix'yı ya da Courbet'yi değil de nuh nebiden kalma Ingres'i seçti?

Değerlendirmede sadece icra yeteneğinin ya da beğeni farklılığının dikkate alındığı -ki bunların tartışılmazlığı konusunda genel bir mutabakat vardır- düşünülecek olursa, bu üç ressamın da aynı oranda ya da hemen hemen aynı oranda değerli olduğu açıktır. Öyleyse nasıl olur da hükümet, sanat mevzu bahis olduğunda, ihtiyarlığı gençliğe ve antika olanları yeni keşiflere tercih eder? Sanat uygarlaşmaya mı yoksa gerilemeye mi hizmet edecek? Bazı tabloların nasıl bir değere sahip oldukları nasıl ölçü-

lür? Değerleri yılların birikimine göre mi belirlenir? Acaba bu arkeolojik bir iş midir? Sanatı da, tıpkı siyaseti olduğu gibi, tarihin ilerlediği yönün aksi istikamete gitmeye çalışan ve yeni fikirler karşısında her daim dehşete kapılınan bir düzlem olarak mı düşüneceğiz? Bu şekilde düşündüğümüzde, en yeni sanatçıları ister istemez en kötüler olarak değerlendiririz. Öyleyse gençlere dönük ödül veya teşvikler ne işe yarayacaktır? Platon ve Rousseau'nun tavsiyelerini yerine getirmek hoşumuza gitmiyorsa da, olayları kendi haline bırakalım ve bu sözde sanat dünyasının ve onun üzerine üşüşmüş olan kokuşmuş, kovulmuş, asalak yığınların zarar görmesine izin verelim.

Gerçekten de, eğer din ve siyaset alanlarında olduğu gibi sanatın hakiki yenilikçileri mahkûm edilecekse sadece Courbet'nin değil, herkesin kara listeye alınması gerekir. Kesin olan şu ki, sanat bir mesleğe, bir tür endüstriye, toplum içinde bir uzmanlık alanına, etrafında olup bitenin kâh sezgisine kâh taklidine dönüşmesinden bu yana, daima içinden çıktığı geleneğe sırtını dönerek var olabilmıştır. Hollanda Okulu, ününü Orta Çağ'da paganizme var gücüyle itiraz etmesine borçlu olan İtalyan okulu ile kopuşarak ortaya çıkabilmiştir. Aynı kopuşu Yunanlılar ve Romalılar arasında da gözlemleriz. *Laocoon* ve *Gladyatör*'dü üreten okul ile *Yorğun Herakles*'i ya da *Apollon Vainqueur du Serpent*'ı yaratan okul artık birbirinin aynısı değildir. Bu iki okul arasında, en az Ingres ile Delacroix arasında olduğu kadar ciddi bir mesafe söz konusudur. Courbet'ye sıkça, kendi sistemini formüle etmeyi beceremediği eleştirisi yöneltildi. İyi de, hangi sanat okulu kendisinin hangi prensibe göre ilerlediğini ve çalıştığı üzerine düşünebildi ki? En usta eleştirmenlerin söylediğine bakılırsa sanatın dehasının ayırt edici yönü, kendi varlığına ve geleceğine dönük bilgisizliğidir. Bu kişilere göre sanatçı bir kez *düşünür olunduğunda*, artık sanatçı olmaya devam edemez. Sanatın yanılısamarlarıyla hasar görmüş bir tahayyülle kıyaslandığında sanat hakkında teorik bir fikir geliştirmek, onun işlevini tayin etmek, sanat eserlerini değer-

lendirmek ve tüm bunları kamuoyuyla paylaşmak; hakikate çok daha fazla yakın olmayı gerektirir. Bu, benim de katıldığım bir görüş. Sevgili okur dostum, size ne aşırı güvenmek ne de haksızlık yapmak isterim. Ama bu kitabın devamını okuma zahmetine katlanarak benim hissiyatıma katılacağınızı umuyorum.

Sanata değer biçmek ve sanatçıların konumunu belirlemek bizim gibi köle gibi çalışan ve kuru analizlerle yetinen dünyevilere düşmektir. Bu gereklidir; zira sanat, sanatçıları pratik aklın dışına fırlatıp atar. Sanatçılar, imgelemlerinin tüm zenginliğine ve kibirlerinin yüksekliğine karşın, kendileri hakkında yanıtlar üretecek ve eserlerini savunabilecek durumda değildirler.

Resim eğitimi almadığım için, resim hakkında, heykel ya da müzik hakkında bildiklerimden fazlasını bilmiyorum. Resimden hep ortaya çıkan eserlerin hoşluğu nedeniyle keyif almıştım. Onları, tıpkı bir barbarın kendisine güzel görüneni beğenmesi, imgelemini, kalbini ve duygularını okşayan, parlak şeylere meyletmesi ya da çocukların baskı resimleri sevmesi gibi seviyordum. Üzerlerine kafa yormaya başladığımdan beri, ki bunu yapmaya başlayalı çok olmadı, resimleri daha fazla seviyorum. Yapacağım analizlerden ötürü sanatçıların kişisel değerleri ve eserlerinin değeri konusunda kaygılanmalarının gereksiz olduğunu az önce de söyledim.

Fakat şimdi bana, bu genel teveccühümün yargılarımı haklı çıkarmaya yetmeyeceğini söyleyeceksiniz. Sanatçıların kendilerinden en iyi bilmeleri beklenen şeyler hakkında yeterli açıklamalar getirmeye tam anlamıyla muktedir olmasalar da, sanat pratiğini felsefi aklın alışkanlıklarıyla birleştirme yetisine sahip olmalarından ötürü, bu konuda söz alması gerekenlerin bizzat kendileri olduğunu, muhtemeldir ki söyleyebilirsiniz. Sonra bana dönerek, sağduyunun en önemli gereği olan, *yok sayılanların konuşma hakkını savunma kuralını* ihlal ettiğimi de dile getirebilirsiniz. Benim bu konuda hem sanatın dışında birisi olarak, hem de Winckelmann, Lessing, Goethe tarafından sanat hakkında ya-

zııları okumamış birisi olarak tamamen ehliyetsiz olduğumu ileri sũreabilirsiniz.

Ortaya çıkan manzaranın benim açımdan bir hayli elverişsiz olduğunu itiraf ediyorum. Bununla birlikte, kendi adıma olduğu kadar, bana benzeyenlerden oluşan toplumun çoğunluğu adına da bu konuda yetkili kabul edilmeyişime itiraz etmekte ısrar ediyor ve bunu iki saik nedeniyle protesto ediyorum.

Gerçekten de ben, sanat hakkında hiç bilgi sahibi olmayan, hele ki sanatın icrası ya da sırları konularından tamamen bihaber olan, ehliyeti herhangi bir okul tarafından tescillenmemiş, el maharetini, sanatı icra ederken alt edilen gũlũkleri, araçların ve yõntemlerin yeterliliğini değerlendirmek konusunda yetkinliği olmayan, sadece tek bir oyu olan, ama kesin biçimde sanatçıları heyecanlandıran kalabalığa aitim. Dahil olduğum bu çoğunluğun (okluk) da, bir sanat eserini reddettiğini ya da tercih ettiğini açıklamaya, kendi zevklerini ilan etmeye, kendi arzusunu sanatçılara dayatmaya hakkı vardır. Bu okluk, bir devlet başkanından ya da bir uzmandan farklı olarak, sadece kendisi için konuşur ve kendi adına yorum yapar. Yanılmaya yazgılıdır ve asıl ihtiyaç duyduğu ve en fazla sevdiği şey sõz konusu olduğunda bile yanılır. Zevkleri, mevcut haliyle, uyandırılmaya ve alışkanlığa dõnũřtũrũlmeye ihtiyaç duyar. Yine de bu sanat izleyicisi bir yargıçtır ve hâkim bir edayla kendisini ifade eder: *“Ey sanatçılar, size bana itaat etmenizi buyuruyorum”* diyebilir, ve hiç kimse buna itiraz edemez. *“Zira sizin sanatınız benim ilhamımı geri pũskũrtürse, fantezilerimi takip etmek yerine onlara dayatmada bulunma hakkını kendinde görürse, benim tercihlerimi reddetme cüretini gösterirse, sõzün kısıası, bu sanat benim için yapılmamışsa, onu ve tüm gũzelliklerini hakir görürüm, sanatınızı kabul etmem.”*

İkinci olarak, doğanın mevcut halimizle hepimizi, dũřünceler ve duygular bakımından sanatçılarla neredeyse eşit olarak yaratmış olduğunun farkına vardım. Yine de, sanatçı olmayan bizlerde, bilginin gelişimi yavaş ilerler, çok çaba ve sıkı çalışma gerektirir-

ken, estetik eğitimi çabucak tamamlanabilmektedir. Bizde her şey düşünömsellik sonucunda yapılırken sanatçıda kendiliğindenlik esastır. Biz, zihinsel yetilerimizin benzerliğine karşın, özgün değılidir. Özgürlüğümüzü ve kişiliğimizi sanat yetimiz sayesinde kanıtlamayız. Bunlara ilave olarak, tüm sanat dallarının, aynı kurallara ve aynı gelişim yasalarına tabi olduklarını görürüz. Bu kurallar, az sayıda oldukları kadar aynı zamanda basittir de. Öyleyse herhangi bir sanat eseri hakkında yargıya varabilmek için, kısa bir bilgilendirme sonrasında bu kurallara başvurmak her birimiz için yeterli olacaktır. Ben kendimi bir sanat eleştirmeni olarak böyle geliştirdim ve sanatla ilgili olarak tüm okurlarıma da benim deneyimimi örnek almalarını canı gönülden tavsiye ederim.

Sanat eserlerini, insanın güzel şeylerden aldığı doğal beğeni duygusundan hareketle ve özellikle edebiyattan öğrendiklerim üzerinden değerlendiriyorum. Adolphe Thiers, François Guizot ve benzerlerine bakarak *-ki bu kişiler de öyle sanıyorum ki, onlar da benden daha fazla sanatçı değiller-* şuna kani oldum: Ben kendi bakış açımı ve hissiyatımı, bu alanda bir otoriteye dönüşmek için değil, ama sanatçılar kendi seslendikleri kitleyi tanırsınlar ve buna göre hareket etsinler diye ifade ediyorum. Estetik sezgiye sahip değilim ve işin doğrusu bir şeyin güzel olup olmadığına hemencecik karar vermemizi sağlayan dürtüsel zevklerden de yoksunum. Dolayısıyla, güzel olanı ancak düşünüm ve analiz yöntemini kullanarak değerlendirebiliyorum. Beğeni yetisi ile benimki gibi bir sağduyunun, birbirlerini ikame edemeyecek ölçüde birbirlerinden ayrışmış olduklarını düşünmüyorum. Aynı çerçevede, sanatın başarılarını değerlendirmek üzere ilgi çekeceğini de umarak giriştiğim çabayı ve kendim için geliştirdiğim kimi kuralları aşağıda hep birlikte göreceğiz.

Değerlendirme yapma niteliğim sabit olduğundan, bunu kullanmakta zerre tereddüt etmiyorum. Courbet'ye asıl dokunmuş olanın bu sanatçının az ya da çok eksantrik olan eserlerini hakir görenlerin ve onu savunmayı deneyen hayranlarının ve eleştirmenlerinin va-

sat bir değerlendirme üzerinden hükme varmaları olduğunu söylüyorum. Onlar ele aldıkları kişileri analiz etmeyi ve sınıflandırmayı bilmiyorlardı. Edebiyatta ve diğer tüm alanlarda olduğu gibi resimde de, düşüncenin en temel ve tayin edici şey olduğunu anlamaktan uzaktılar. Sanatın esas sorusu biçime dair olsa da, her türlü sanatsal yaratımda beğeni nesnesini yargılayabilmek için öncelikle düşünce üzerine olan tartışmayı tamamlamak gerektiğini bilemiyorlardı. Peki Courbet'in, sadece bahsi geçen tablolarında değil, eserlerinin tümünde açığa çıkan düşüncesi nedir? İşte her şeyden önce cevaplanması uygun olan soru buydu. Oysa, onlar bu soruya cevap vermek yerine, gerçekten yapılmış olanı tam anlamıyla bilmeden ve sadece yazılmış olandan hareketle *Gerçekçilik* bayrağını göndere çektiler. Böyle olunca da eleştiri bir kampanyaya galebe çaldı. Fransız sanatının ilerleyişinin on yıldan beri kendisine bağlı olduğu düşünülebilecek olan Courbet de, kendisine yakıştırılan bu metafizik lakap nedeniyle bir tür sfenkse dönüştü.

Bana kalırsa yenilikçi bir ressamın en dikkat çeken yarım düzine tablosunu inceledikten sonra, bir sanat eserinin temel fikrine ulaşmak çok kolay bir iştir. (Elbette yanılıyor olabilirim, bunu okuyucu takdir edecektir.) Bunun için, ressamın getirdiği yeniliğin menziline değerlendirmek, art arda gelen resim üslupları içindeki sırasını ve yerini tayin etmek ve onun ve diğer tüm ressamların değerlendirilmesini mümkün kılacak kuralları belirlemek kâfidir. Böylece sanatçıda hâlen eksik olan misyonunun, felsefi bilincinin farkına varmasını sağlamak da mümkün olur. Hayır, Courbet bir sfensk değildir; eserleri de ucube değildir. Sanatın tamamını ilgilendiren bir konuyu, bir kişinin durumuna indirgiyormuşum gibi görünsem de eğer sanat eleştirisinin rasyonel ve ciddi temellerini bu kişi nezdinde atmayı başarırısam, hem sanat kamuoyunun hem de sanatçıların teveccühünü hak edeceğime inanıyorum.

Güzel sanatların tümünde olduğu gibi resimde de, akıldan kaynaklanan genel kurallarla birlikte, hem sanatçıların hem de

filozofların kaçınmasının mümkün olmadığı, akla makul gelen üstün ilkeler söz konusudur. Akıl yetisine sahipken beğeni yetisinden yoksun olunabilir, ancak bu, beğeni ve aklın birbirinin karşıtı yetiler olduğu anlamına gelmez. Öyle ki yalnızca ressam Courbet'yi değil, oluşturmayı önerdiğim eleştiri ilkeleri sayesinde kim olduğuna bakılmaksızın tüm ressamı değerlendirip sınıflandırabilecek ve takip ettikleri yola işaret edebileceğiz. Ben bu tür bir değerlendirmenin kurallarını açığa çıkarmak istiyorum ve yorum yapmayı ise sanat kamuoyuna bırakıyorum.

II. BÖLÜM

Sanatın Prensibi ya da İnsanın Estetik Yetisi Hakkında

Doğada cinsel cazibesi ve maddi ihtiyaçları dışında, zevk kaynağı olabilecek, ilginç, biricik, muhteşem ya da korkunç bir nesneyi fark etmeyi bilen kişi, ilk sanatçıdır. İlk sanatçı, bu nesneden bir temaşa, bir mücevher, bir hatıra yaratabilmiş ve bunu değer verdiği kişiye olan sevgisinin, saygısının ya da dostluğunun belirtisi olarak sunmuştur. Çiçeklerden taç yapan küçük bir kızın, deniz kabuklarından, çakıl taşlarından, incilerden kolye yapan bir kadının ya da kendini daha korkunç bir hale getirmek için ayı ya da aslan postu giymiş bir savaşçının birer sanatçı olduğunu söyleyebiliriz. Bu estetik yeti bizim türümüze özgüdür. Hayvan, beğeni duygusundan yoksundur; tıpkı filozof *Horatius* gibi hiçbir şeye hayranlık duymaz. Haklı ile haksız arasında ya da güzel ile çirkin arasında bir ayrım yapmaz. Saf aşktan ve incelikten yoksundur. İşi bayağılığa ve çıkarıcılığa vardırmasa da doğanın tüm bu saydığımız güzelliklerine ve ahengine karşı duyarsızdır. Hayvan kendini nasılsa öyle kabul eder, zafer kazanmak için can atmadığı gibi, dış görünüşüyle övünmeyi ya da evini çiçeklerle süslemeyi aklından geçirmez. Yaşantısını tantanasız, sıkıntısız bir şekilde ve anlamsız ihtiyaçlardan uzakta sürdürür. Bununla birlikte o da sevdiklerinin, nefret ettiklerinin ve kendisini korkutan olayların hatırasını

taşır; yavrusundan veya eşinden mahrum kaldığında üzüntüsünden ölür. Ancak ölüsü ne bir yadigâr bırakır ardında ne de bir tür külte dönüşür. Hayvan özgürdür ve ihtiyaçlarını doğadan öylece elde eder. Onu asla güneşte avladığı hayvanın derisi kuruturken, yiyeceklerini tuza ya da baharata yatırmışken ya da topladıklarını türlerine göre tasnif ederken göremezsiniz.

Bu farktan yola çıkarak estetiği, insanın kendi benliğinde ve diğer nesnelere; güzel ile çirkin, hoş giden ile can sıkıcı olanı, ulvi olan ile bayağı olanı fark etmeye ve keşfetmeye dönük bir yetisi olarak tanımlıyorum. Böylece insan, estetik algısı sayesinde yeni bir haz elde etme ve zevkini inceltme becerisine kavuşur.

Demek oluyor ki sanat, kendi belirli prensibi ve nesnesi içinde tüm araç ya da malzemeleriyle son derece basit geometrik figürlerden göz kamaştırıcı bitkisel figürlere, Korint sütun başlıkları üzerindeki Akantus süslemelerinden, mermerden yontulmuş ya da bronz dökülerek yapılmış ve tanrısallığa yükselmiş insan heykellerine kadar uzanan geniş bir tanım içinde yer alır. Tüm hayat, kendini sanatın içine gizlemiştir. Doğumlar, evlilik törenleri cenazeler ve ekin hasatları törensiz, şiirsiz, danssız ya da müziksiz gerçekleşmez. Aşık, metresinin resmini yapar; adam karısını mücevherlere, değerli kumaşlara boğar; avcı av hayvanını yemekle kalmaz, kendi çevresini de at, köpek, kuş ve vahşi hayvan resimleriyle donatır. Kabile şefi, kapalı tonozla desteklediği çatısını çam ve meşe kolonların üzerinde yükseltir; yemeğini yediği masanın koç ya da keçi ayakları vardır. İçeceğini koyduğu gaga ağızlı testinin üzerinde kuş figürü bulunur. Diğer insanlarla muhatap olurken davranışlarına, üzerindeki giysilerine, konuştuğu dile özen gösterir; sözcüklerini hecelerine ayırır; karşılaştırmalar yapar, meseller üretir. Bunlardan bir nakarat, bir dördlük ya da bir ağıt yaratır. Özdeyişlerini bir araya getirir; hamasi sözler söyler. Sıradan biçimlerden, utandırıcı jestlerden, kem sözlerden kendini sakınmak insanın gayet iyi bildiği maharetidir; incelik ya da nezaket, sanatın şimdiki kadarki birincil, en olumlu ve değerli

sonucudur. Sanat her şeyi bir fırsata ya da vesileye dönüştürür. Kaçak bir güvercin, ölü bir serçe, ezilmiş bir sinek, sanata bir başyapıt için esin verebilir. Yaratıcılık bir kere hızını aldı mı artık durmaz; taşkın bir okyanus ya da derin bir çöl olur. Sanat eşi benzeri olmayan güzellikleri açığa çıkarır; birbirinden sıradan malzemeler sanat sayesinde bir araya gelir, şatafatlı ve kibirli binalara dönüşür. Köylülerimiz bir evin önünde duran demet haline getirilmiş bir ot yığınının, o evdeki genç kadınların cesaretinin ve evlenme istediğinin bir işareti olduğunu bilirler. Aynı şekilde bizim için de söz konusu olan, sanatın neyi içerdiğini bilmektir. Öyleyse tüm bunları analiz etmeyi deneyelim.

Ben sözünü ettiğim sanat yetisinde, insanın devamlı bir dikkatle kendi varlığını açığa çıkarışında ve kimi zaman doğadan ödünç alınmış kimi zamansa insanın el üretimi olan süslemelerinde üç şey bulduğumu söyleyebilirim. Bunlardan birincisi, şüphesiz *duygudur*. Duygu, güzel ya da çirkin, bayağı ya da ulvi olarak bilinen bazı görünüşler söz konusu olduğunda insan ruhunun bir titreşimi, bir ifadesi olarak ortaya çıkar. Yunancası *aisthetis* olan estetik sözcüğü köken olarak dışıldır ve işaret ettiği şey, *duyarlılık* ya da *duygudur*. Hissetme yetisi (*güzellik ya da çirkinlik, yüce ya da bayağı olan, mutluluk ya da mutsuzluk kavramlarıyla anlayınız*) bir düşünceyi, bir biçimin içindeki duyguyu anlama; gerçek bir neden olmaksızın mutlu ya da mutsuz olma yetisi ya da bir resmin basit görüntüsünü anlama becerisi... İşte elimizde artık ne varsa; sanatın prensibi ya da konusudur. Bu ayırt etme yetisinin açığa çıkması, *sanatçının imgelem gücü* olarak tanımlayacağım şeye bağlıdır. Sanatçının yeteneği, kendi duyumsadığı, aslında diğer insanların da hissettiği duyguları, ruhunun içinden geçirmesinden ibarettir. Bu ilk neden; sanatın temeli, sanatın tüm gelişimini meydana getiren ikinci bir unsura yol açacaktır. Estetik yetiye sahip olan insan, bu yetiyi kendine uygular; güzel olmak ister; güzel olur; değerli, onurlu, üstün olmak ister ve gitgide bu istediklerine dönüşür. Sanatın bunu yapmaya hakkının

olmadığına inanmak ve onun kendini beğenmişliğiyle mücadele etmek, sanatı yok saymak anlamına gelir. Eğer sanat, estetik yeti, şiirsel duygular -ya da artık nasıl tanımlanmak isteniyorsa - içinde kendi prensibine sahipse, *saf aşkın* ya da *kendine saygının* iç devinimini kabul eder. Bu iki yetiden ilki tohum işlevi görür; ikincisi ise gelişimi sağlayan esas hareket gücüdür. Nihayetinde bu iki etkenin, yani estetik yetisi ile saf-aşkın bir araya gelmesinden bir üçüncü yetenek doğar. Bu, sanat içinde büyük role sahip olmasına karşın aslında vazgeçilmez de olmayan ve her halükarda ikincil bir konumda kalmış olan *taklit* yetisidir. Arzulanan bir nesnenin resim, heykel ya da diğer yöntemlerle benzerinin yapılması; nihayetinde, yeniliklerin tadını çıkarmaktır. Taklit, halihazırda orada olmayan bir nesnenin yokluğunu telafi eder ve zararını giderir; onun anısını güzelleştirmeye çabalar. Şiir, şarkı, müzik, dans ya da ayin törenlerinin şatafatı hep aynı amaca hizmet eder.

Burada şunu akılda tutalım; sanatın prensibini taklit etme yetisinin içinde gören bir takım yazarların öne sürdüğünün aksine, sanatçıyı oluşturan nitelikler arasında taklit yetisi, her ne kadar birincil olduğu varsayılsa da, özsayıdan daha fazla önemli değildir. Şair olmadan da çok iyi kafiyeli mısralar yazmak mümkündür; ancak bir kişi kendini sırf çok iyi bir kopya ya da taklit yeteneği var diye sanatçı olarak takdim edemez. Zira ruhun ve duyarlılığın olmadığı yerde sanat yoktur, orada olan yalnızca zanaattır. Bu noktada, toplumun ve eleştirmenlerin en öngörülü olanları bile, ideallerine duydukları inançtan ötürü, model alınmış nesnelerin illüstrasyonlarını dehanın işareti olarak kabul ederek bir yanılığın içine düştüler. İçinde bulunduğumuz şarlatanlık devrinde bu tarz giderek hâkim hale geldi. Nitekim günümüzde gerçek sanatçıların şöhretlerinden kaynaklanan saygınlığın gasp edilmesi hiç de az rastlanan bir şey değildir.

Buraya kadar söylediklerimin ve devamla söyleyeceklerimin başkaları tarafından da söylenmiş olduğunu sanıyorum. Okuyu-

cudan, kendisini beylik sözlerle meşgul edeceğim için peşinen özür dilerim. Fakat yine de dile getirdiklerime benzer şeyler, daha önce benim ifade edeceğim şekilde ifade edilmemiş olabilir. Ne olursa olsun, nasıl ki çağdaş sanatı, antik sanatı anlamaksızın anlamamız mümkün değilse, antik sanattan da onun prensiplerini göz önünde bulundurmadan bahsedebilmemiz mümkün değildir. Kendi adıma tutarlılığı olmayan fikirlerden hoşlanmam. Ben sadece açık bir şekilde ortaya konulmuş, mantıklı bir biçimde formüle edilmiş, yazı ile kalıcılaştırılmış olanları anlayabiliyorum.

Bilgi, estetik yetisi ya da şiirsel duygular, kendine tapınma ya da saf aşk ile taklit becerisinden oluşan bir sacayağının üzerinde duran sanat, aşağıda özetlemeye çalışacağımız şu fikirlere malzeme sağlar:

a) Öncelikle, ruhumuzun güzel şeyleri hissetme yetisi vardır. Bu yeti henüz karşılaştığımız şey üzerine düşünmemişken ve her türlü çıkardan bağımsız olarak aniden açığa çıkarılır. Buradan çıkan sonuç, güzellik fikrinin, büyük filozofların öğrettikleri gibi saf bir algının sonucu olarak ortaya çıktığı değil, aksine güzelliğin kendi nesnelğine sahip olduğudur. Yani bizi kendine doğru çeken güzellik, hayali değil bizzat gerçektir. Öyleyse sanat, bizim basitçe *esthésie*¹ olarak ifade ettiğimiz şey değildir ve kavramdan hareketle yapılmış neolijizm bir kenara bırakılacak olursa, sanat şeylerin pozitif bir niteliğine tekabül eder. Bu konuda uzun uzadıya akıl yürütmeyeceğim. Güzellik fikrini doğanın realitesini hesaba katmadan, insan ruhunun tüm parçalarının bir yaratımı olduğunu düşünmek anlaşılabilir bir durumdur. *Yoksa doğa insan zihninin algısına kendiliğinden mi sahiptir?* Güzelliği meydana getiren düzene koyma, simetri, orantı, tonların ya da renklerin uyumu, hareketler, parlaklık, aydınlık, saydamlık gibi unsurların hepsi pergelle ölçülebilir, rakamlarla hesaplanabilir, bir madde-

¹ Bir tıp terimi olan anestezi, burada duygu yokluğu anlamında kullanılmaktadır.

nin eklenmesi veya eksiltilmesiyle belirginleşebilir veya ortadan kalkabilir şeyler değil midir? Şövale üzerinde güzelliğin şartları ile kesinlik, akla yatkınlık, hız, biçim gibi esasen fizyolojik olan pozitif nitelikler güçlü bir biçimde birbirine karışır. Yukarıda saydıklarımı ünlü bir sanatçı kadar bir veteriner ya da bir asker de bilir. İlk insan Havva'ya elini uzatarak onu yaratıkların en güzeli ilan etti. Böylece bir hayaleti değil güzelliğin bizzat kendisini kucaklamış oldu. *Metafizikçilerin bu konu üstüne bu denli saçmalamalarına neden olan şey, yaratım yetisi için kavrayış yetisini, yani türümüze özgü imtiyazımız olarak güzelliği kendimizde ve doğada fark edebilme yetisine sahip olmamızı esas almalarıdır. Buradan hareketle, güzelliğin yalnızca bizim zihnimizde var olduğu sonucuna vardılar. Bu, ışığın körler onu göremediği için, yalnızca keskin görüşlülere ait bir kavram olabileceğini söylemekle eşdeğerdir.*

b) Elbette ki güzellik, onu görme yeteneğinden yoksun olanlar için söz konusu değildir. Dahası, içkin güzellikleri ne olursa olsun aynı nesnelere tüm insanlarda aynı duygu dalgalanmalarına yol açmaz. Bu benim de inkâr etmediğim ve önemli bulduğum bir noktadır. Peki buradan çıkaracağımız sonuç nedir? Sanatçı doğadan ödünç aldıkları kadar kendinde olanı da sanat eserine aktarır. Sonuç olarak, nesnellikten tamamen vazgeçmesi asla mümkün olmayan sanat, yine de kişisel, özgür ve hareketlidir. Sonuçta, sanatçı kendiliğindenliği ve orijinallliği eserinde ne kadar yansıtır, izleyici de kendi bağımsız bakış açısını o kadar koruyacaktır. Burada ünlü bir hüküm ifade eden bir söz devreye girer: *De gustibus et coloribus non disputandum.*¹ Şüphesiz, her ne kadar bazı nesnelere güzel olduğu konusunda herkes mutabıksa da, bu nesnelere dair hissettiğimiz duygular birbirinden farklıdır. Bu farklılaşma anlarımızdan, zekamızdan, duygularımızdan olduğu kadar estetik yetimizden ileri gelir. Estetik yetisi herkeste aynı

1 Lat: Zevkler ve renkler tartışılmaz. (ç.n.)

düzyeyde bulunmadığı gibi, aynı nesnelere ve aynı görünüşler de herkeste aynı ilgiyi uyandırmaz. Beğeni genellikle yavaş yavaş oluşur. Bir zamanlar sevilmeyenler zamanla sevilir hale gelir. *Kendi kendimizi düzeltiriz.* Bazen başlangıçta hoşlanmadığımız kişi aslında sevmemiz gereken kişidir. Birbirlerinden nefret eden ve uyumsuzluklarını açıkça ilan eden kişilerin sonradan tutkulu aşıklara dönüştüklerini görmüşüzdür. Celimene’i sevdiğini sanan ve onun hafifmeşrepliğini fark ettikten sonra da onu sevmekte ısrar eden Alceste, aslında kendisini inkâr eden bir adamdır. Aslında onun ihtiyacı olan ne hafifmeşrep Celimene ne de ağır oturlu Eliante’dır. İhtiyacı olan bu iki kadının karışımıdır. Tıpkı Orgon’un karısı Elmire gibi neşeli, derinlikli, çekici, görünüşte hafif ama aslında akıllı bir kadını arar. Hayatında daha önce hiç güzel bir kadını sevmemişinden, tüm kadınların güzel olduğunu varsayar. (Bütün kadınların güzel olduğu görüşünü ben de canı gönülden destekliyorum). Ancak kaçınılmaz olarak tüm bu tatlı yaratımlar içinden yalnızca biri hoşunuza gidecektir. Söylemeye çalıştığım şu ki; yaşam alışkanlıklarımız, eğitimimiz, sonradan edindiğimiz fikirlerimiz, karakterimiz, estetik öngörü sayesinde değişikliğe uğrar ve her birimizin güzellik dünyasını daraltır.

c) En acısı ise şudur: Canlılığı ne denli fazla olursa olsun hiçbir duygu başlangıçta olduğu gibi kalmaz. İlk etki geçicidir ve alışkanlıkla birlikte ilk bakışta duyulan hayranlık da azalır. Hayranlık duyulan nesne sıradan, yavan, artık hoş gitmeyen bir şeye dönüşür. Sanatın dışavurumu da havai fişek ya da kayan bir yıldızla aynı etkiyi yaratır; üç gün üst üste olmadığı sürece çok sevilir. İnsanların çoğunluğu bu duruma bir kere tanık olmaktan sonra derece memnun olur. Bundan sonra ruhları soğumaya, kalpleri gayretini kaybetmeye ve duygular kararsızlık göstermeye başlar. İnsanlığın özsaygısı güzelin imgesi tarafından yüceltildikten sonra, bozulmaya ve idealden sapmaya karşı onu güçlendirme gerekliliği doğar. Estetik yetiye sahip olan insan kuralsızdır ve

ara vermeksizin kendine yeni bir idol araması kaçınılmazdır. Asla duramaz ve tıpkı Don Juan gibi kendine yeni zevkler, tarzlar, dostlar, metresler arar. İşten, okuldan, aileden, hukuktan ve vazifeden zevk almamasına yol açan nefret edilesi kusurları, büyük günahlara ve kötülöklere yol açar.

d) Son gözlem: Genel olarak bir nesnenin güzelliği, o nesnenin gücü, onun olumlu terkibi ve üstünlüğü olarak kabul edilmiştir. Platon “*Güzellik gerçeğinin ışığıdır*” der. Ancak o, hiçbir zaman bundan, sanatçıdaki estetik duyarlılığın onun bildiklerinin ya da ruhsal kavrayışının bir kanıtı olduğu sonucunu çıkarmamıştır. Platon bunun çok uzağındadır. Denebilir ki, estetik duyarlılık felsefi zekanın tam tersi istikamette bulunur. Felsefi zekaya sahip bir sanatçının mesleğinin zirvesine çıkmasına pek nadir rastlanır. Kuşkusuz sanat, bilimi bütünüyle ötelemez. Hatta bilimle arasında, pek gülünç bir biçimde, karşıtlık tarif edilmiş olsa da sanat *bilimi savunur* ve kendini üretmeye devam ettiği ölçüde bilime mahkûmdur. Ancak sanat, bilimi beklemez ve kendini ifşa etme konusunda her zaman bilimden önce davranır, kendi ilerleyişiyle bilimi aşar. Duygularıyla bilim hakkında önyargıya varır ve hatta cahillik çağlarında ve zayıf zihinlere sahip kalabalıklar açısından işi bilimin yerini almaya kadar vardırılmıştır. Hukuk ve ahlak için geçerli olan sanat için de geçerlidir. Sanat da bir şairin ya da büyük adamları yüceltmeye kendini vakfetmiş bir sanatçının estetik kudretinden daha fazlasına; bilincinin sağlamlığının teminatına ve ahlakının kanıtlanmasına ihtiyaç duyar. Bizim önde gelen sanatçılarımız arasından ciddi erdemlilik örnekleri nakledebilirim. Buna rağmen, ister sanatçı olsun, ister olmasın ideal peşinde koşanların hepsi kırılğan insanlardır. Şüphesiz sanat kendi doğası gereği, ne adaletten ne de felsefeden nefret eder. Ne hukukla ne de törelerle karşıtlık içinde bulunur. Ama nasıl ki hukuk bilgiyi beklemezse, güçlü bir arzu tarafından harekete geçirilen sanat da hukukla aynı hızda seyretmez. Onun gelişimi çok daha hızlıdır.

Sanat önden gider ve gelişmiş toplumlara gelene kadar, tutkuyla ve aşkla dolu ruhlarda ifadesini bulan mistik ve muğlak kültürün aracılığıyla birtakım katı yasalarla bütünleşir ve ahlakın buyruklarını belirler.

Sanatın organik koşulları ve genel prensibi üzerine genel değerlendirmelerden şu sonucu çıkartabiliriz: Estetik yetinin kaynağı, tıpkı felsefi yetininki gibi, hem zihinde hem de şeylerin içinde bulunuyor olsa bile *-belki de aynı zamanda gözlemlere dayanıyor ki burada söz konusu olan belli türde görünümeldir-* ve ayrıca yine felsefe gibi onun da önünde doğanın ve insanlığın sonsuzluğu uzanıyorsa da, estetik yeti yine de felsefi yetinin eşitmiş gibi ilerlemez. Ne genel kanıda ne de tarihte en üst mevki estetik yetinin değildir. Onun rolü bir çeşit yardımcı gibidir. Eril bir meleke olmaktan ziyade dişildir. İtaat etmeye hazırdır. İlerlemesi, son tahlilde insan türünün hukuki ve bilimsel gelişimi sonucunda hız kazanır. Sanatın gelişmesinin nedeni, eğer bir ilerleme söz konusuysa, kendinde bulunmaz. Sanat gelişimini kendi dışındaki gelişmelere borçludur. Kendi öz gücüyle baş başa bırakılmış bir sanat, doğası gereği fantezici olur, kendini tekrar etmekten kurtulamaz ve durağanlığa mahkûm olur.

III. BÖLÜM

İdeal Hakkında / Sanatın Tanımı ve Amacı

Buraya kadar sanatın prensibini gördük. Bu yeteneğin hangi koşullarda ve nasıl kendini açığa çıkardığını ve bu oyunun hem hayatımızda hem de tüm uygarlığımızda ne ölçüde yer tuttuğunu gösterdik. Nihayet sanatçının diğer insanlardan farkını ve sanatçıdan özellikle ne bekleyebileceğimizi biliyoruz. Şimdi görünmeyen, nesnelere beğenmemizi sağlayan, bizi etkileyen, bizde mutluluk, şefkat, melankoli ve bazen de korku ya da iğrenme yaratan ve sanatçıyı yeniden üretimlerle bu etkiyi artırmaya çağıran şeyin ne olduğunu sorgulamaya geçebiliriz. Acaba bunu adlandırma ve tarif etme gücüne sahip miyiz? Olgular bizlerde duyumsal algıdan, hatırlananlardan, yargıdan, tahayyülden, bilinçten ve mantıktan farklı, özel ve olumlu bir yetinin daha bulunduğuna işaret eder. Biz bu yetiyi estetik yeti veya *sanatsal yetke* olarak adlandırıyoruz. Ancak, bir yetiyi nesnesi olmaksızın düşünemeyiz. Öyleyse sonuç olarak sanatın özgün nesnesi ne olabilir? Önemli olan, o nesneyi kendisi olarak incelemek, eğer mümkünse, onu böylece analiz etmek ve tanımlamaktır.

Halen çok iyi anlaşılmamış olan bu sanatın nesnesi, çoğunluğun *ideal* olarak tanımladığı şeydir.

Realizm, idealizm terimlerinin bugüne kadar yeterince iyi açıklanamadığını, neredeyse anlaşılma hale geldiklerini ve aynı şeyin sanatçıların da başına geldiğini söyleyebiliriz. Birinin çıkıp sanatın da tıpkı doğa gibi hem realist hem de idealist olduğunu ifade etmesi hiç şaşırmayacağım bir şeydir. Courbet ve onun taklitçileri de büsbütün bu kuralın dışında değildir. Bir ressam, bir heykeltıraş ya da bir şairin, kendi eserinden ne gerçek olanı ne de ideal olanı saf dışı etmesi mümkündür. Bunu denemiş olsalardı, zaten sanatçı olmaktan vazgeçmeleri gerekirdi.

Öncelikle iki terimin birbirinden ayrılmazlığını kanıtlamak durumundayız.

Komşu kasaptan dana, domuz ya da koyun, ne olduğu önemli değil ölmüş bir hayvanın bir parçasını alın. Bunu karanlık bir odada bir dürbünün önündeki iyodürlendirilmiş metal bir plağın üstüne yerleştirin ve dürbünün arkasından bakıldığında görüntü ters yüz olsun. Sanatsal açıdan baktığınızda, bu görüntü bir gerçekçinin hayal edebileceği, ışıkla çizilmiş bir imajdan ibarettir. Burada ölü bir beden söz konusudur. Parçalanmış, şekilsiz bir et yığıdır. Elde ettiğiniz resme gelince, bu ise fotoğrafçının uygulamayı bildiği doğal bir etkenin sonucunda ortaya çıkan bir olgudur. Ancak fotoğrafçı da bu eyleme boş yere dahil olmaz. Burada sorulması gereken, estetik duyguları uyandıranın kim olduğu ya da ideal olanın nerede olduğudur.

Bununla birlikte, şu kesindir ki, elde edeceğimiz fotoğraftaki gerçekçilik, ne ideal olandan tümüyle yoksundur ne de bizde bir parça estetik kıvılcım uyandırmaktan büsbütün acizdir. Zira burada “işte, güzel ya da berbat bir et” değerlendirmesini yapmaya ehil olan kasap ya da aşçı veya etin tadını bilen gastronom yoktur. Ama fotoğrafik bir eser söz konusudur ve bize evrende gözlemlenebilecek en harika görüngülerden birini sunar. Burada bir parça etin temsili tarafından uyandırılan estetik duygunun, bir idealin temsili ile kıyaslandığında çok alt düzeyde olduğunu ve hatta sıfırın altına bir düzeyde bulunduğunu söyleyebilirsiniz.

Ancak burada idealin mutlak biçimde var olmadığını söyleyemezsiniz. Eğer öyle ifade ederseniz evrensel duygu tarafından yalanlanırsınız.

Kasap kütüğüne, bir dana butu, bir koyun butu ya da bir parça jambon yerleştirmek yerine saksıya bir portakal fidanı ya da por-selen bir vazoya bir demet çiçek ya da kanepenin üzerine oynayan bir çocuk yerleştirin. Tüm bu imajlar sanatçı tarafından bilinçsizce, güzelliği veya çirkinliği ayırt edilmeden yaratılmış olabilirler. Ama bunlara, yaşayan hiçbir sanatçı tam anlamıyla nasıl yaklaşıla-cağını bilmesede bu detayların eşsiz güzelliği, onun elinde birden bire gerçekçi imajlara dönüşeceklerdir. Bir başka deyişle, burada yaratıcı, yani ışık, kendinden bir şey koymamış ve sizinle ilgilenmemiştir bile. Fakat siz dikkatinizi biraz olsun bu resimlere yönel-tirseniz, bu resimler sizde hiçbir memnuniyet duygusu yaratmaz. Temsil edilen nesnelere daha az realist ve daha çok ideal oldukça, yani saf maddiliklerinden uzaklaşmaya başladıkça, sizin yaşamınıza, ruhunuza ve zekanıza dahil olurlar.

Bu nedenle reel ve ideal ayrımı yapılamaz. Öncelikle bize birini veren ve diğerinin de olduğunu varsaymamızı sağlayan doğada böylesi bir ayrım söz konusu değildir. Sanatta böylesi bir ayrımdan bahsetmek ise, sanatı basit bir fotoğrafa indirge-mek olurdu. Oysa güzellik, aleni ya da gizli olarak, evrende her yerde mevcuttur: *Opera Dei perfecta*. Dahası, halihazırda sahip olduğumuz gözlerimiz ve kalbimiz onu ortaya çıkarmayı bilir. Bu ayrımı Platon, İde'den bahsederken, 'Yaratılmış tüm şeyle-rin ebediliği, tanrı fikrinin içinde yaratımdan önce de mevcuttur' sözleriyle yapar. Fakat bugün Platon'un bu teozofisini kim kabul eder ki? Nesnelere fikirleri kendilerini ifade eden nesnelere iç-kindir ve çözülemez biçimde birbirleriyle bütünleşmiş olan nes-neler ve fikirleri; hayatı, anlayışı, güzelliği ve doğanın gerçekli-ğini meydana getirirler.

Gerçek olan şu ki, ideal olan az ya da çok görünür bir hal-dedir. Bizim ilgimizi de aynı ölçüde çeker. Bize onu duyumsat-

maya az ya da çok ehil olan kişi sanatçıdır. Dahası, sanatın ideal olanı taklit etmek suretiyle onu gözden kaybettirdiği örnekler de yok değildir. Buradan bakıldığında, sanat meselesinin, yani sanatın nesnesine ve amacına dair soruların herhangi bir şüpheye mahal vermeyecek şekilde hallolduğu düşünülebilir. Sanatçının amacı basitçe, görünen realiteyi düşünmeyi bir kenara bırakarak ve ideal olanı da izleyicinin iradesine bırakarak, başka herhangi bir şeyle uğraşmaksızın nesnelerin benzerlerini yapmak mıdır? Diğer bir deyişle, sanat eğilimi, idealin gelişimini sağlamak yani onun tamamen maddi olarak taklidini yapmaktan mı ibarettir? Eğer böylese fotoğraf bu çabanın en son biçimi midir? Öyleyse herkesin anlayabilmesi için meseleyi şöyle ortaya koymak yeterli olabilir: Sanat ne sadece ideal tarafından ortaya konulabilir, ne de yalnızca idealle eş değerdedir. Basit bir taklitçilikle, doğanın kopyasını ya da sahtesini yaratmakla yetinecek bir sanatın, hiç olmaması daha iyidir. Zira bununla yetinen bir sanat, taklit ettiği nesnelere de kimliksizleştirerek kendi anlamsızlığını onlar üzerinden sergilemekten başka bir şey yapmamış olacaktır. Böyle bir mantıkla en büyük sanatçı en fazla idealizasyona başvuran sanatçı olacaktır. Bunun aksini savunmak ise bütün nosyonları ters yüz etmek, doğamıza yalan söylemek, güzelliği inkâr etmek ve medeniyeti ilkelliğe sürüklemek anlamına gelirdi.

Lysandros isimli bir Yunanlı'ya, bülbül şakımasını taklit eden bir adamı dinlemesi teklif edilir. Lysandros teşekkür eder ve bu şakımayı zaten kuşun kendisinden dinleyebileceğini söyler. Bu Yunanlı gerçek bir estetik duyuya sahipti. Burada onun, bülbülü kötülemediğini fark etmenizde yarar var. Tam tersine, o, bir taklidini dinlemeyi reddederek gecelerin sözcüsünden kalan tatlı ve dokunaklı hatırayı muhafaza etmekteydi. Öyleyse birkaç drahmi için taklit yapan ve doğanın en canlı harmonilerinden birini bozan bir sokak soytarısı için önemli olay neydi? Ben onda karatavukların ya da bülbüllerin ötüşünü gördüm ve hayatımda hiçbir şey bana bunun kadar da rahatsız edici gelmedi. Bülbülün vurgularını şiirsel

kılan, ruhun içine ilkbaharda hayatın yenilenmesini, gecelerin güzelliğini, evrensel aşkı, sakin bir melankoliyi işleyen ve *Filomela* solosunun da yorumladığı tüm şeylerdi. İdeal buradadır ve herhangi bir sanat ya da doğa duygusuna sahip olmadan, bu ilahi şarkıyı taklit eden zavallı dilenci ise kahredici ölçüde gerçekçidir.

Yukarıda ideal olanı isimlendirdik. Şimdi bu kavramı analiz edeceğiz.

İdeal, ide/idea kelimesinin sıfatlaşmış hali olan *idealis* kelimesinden gelir ve *ideye* uyan, ona anlam bakımından yakın olan anlamını içerir. Peki ama *ide*'nin kendisi ne anlama gelir? Kelimenin Yunanca etimolojisine göre, tipik, özgül ve üretken bir kavram olan ide, *bir şeyin, maddiliğinden soyutlama yoluyla elde edilmiş ruhu* anlamına gelir. Yani ideal, etimolojik olarak, her türlü ampirik deneyiminin ve çeşitliliğinin dışında, bir nesnenin özünün saflığını ve genelliğini ele almak için kullanılır.

İdeal bir Fransız'ı ele alalım: Bir Fransız sadece kavramın işaret ettiği kişi değildir. Bu kavram gerçek bir Fransız insanına gönderme yapmaz. Bu kişi, Gaskonya, Provence ya da Bröton'da doğmuş, Pierre, Paul ya da Jacques isimli bir kişi değildir. Bu bir hayali varlıktır; şahsında, Fransız öznesinin tüm iyi ve kötü niteliklerini en üst düzeyde bir araya getirmiştir ve kendisini engin Fransız topraklarının tamamında karşınıza çıkabilecek biri gibi sunar. Az önce örneğini verdiğimiz et parçası ise ne Durham'ın, ne Normandiya'nın, ne de İsviçre'nin dana eti ideali gibidir. Bu bir hayvan, bir ağaç ya da başka bir ideal şey olabilir. Bunlar sığırla ilgili veya bitki ya da hayvan alemiyle ilgili kavrayışlardır. İdeal, gerçekte hiçbir yerde mevcut olmadığı halde, cinsin ya da türün ortak karakterini en üst düzeyde tarif eden şeydir. Tek bir cümleyle söyleyecek olursak, ideal gerçekliği değil bir genellemeyi, gözle görülür, elle tutulur bireyin tam karşıtını, yani gerçekliğin antitezini belirtir.

İdeal kelimesinin bu ilk anlamından diğeri de doğar. İdea, katkısız olan, tam ve değişmez olandır. Bir kusursuzluk, mutlaklık içindedir. İdeal bir şey, *idesine*, arketipine uygun olan, kendi

türünde mükemmel olandır. Güneş ışınlarını tam anlamıyla eşit olduğu bir alan gibidir. Ancak doğa üzerinde böyle bir alan bulunmadığı gibi endüstrinin de onu üretmesi mümkün değildir. Madde içinde vuku bulan hiçbir nesne, söz konusu nesnenin fikrine tam anlamıyla uygun değildir. Ancak bu söylediğimiz bir geometriyi böyle bir alanı varsaymaktan ve uygulamalarını mümkün olduğunca bu varsayıma göre yapmaktan vazgeçirmez. Nitekim eğer kendi idealimize mümkün olduğunca yaklaşmayı başaramazsak geometride, mekanikte ve endüstride aynı ölçüde kötü sonuçlar elde ederiz.

Aynı zamanda mantığa ve etimolojiye dayanan bu tümdengelimine göre, ideal sözcüğünü, yetkinliklerin en üst düzeyde ifadelerini bünyesinde toplayan ve doğa tarafından sunulan modellerden daha güzel olan nesnelere bahsederken kullanırız: *ideal güzellik*, *ideal şekil* gibi. Bundan, *İdeal* ismine ulaşırız. İdeal tüm nesnelere bize mükemmel gelen biçim ve tüm objelerden bize yansıyan mükemmel form demektir.

Bu açıklamadan ortaya çıkan şudur ki; ideal, mevcut olmayanıdır. Kendini bize daha fazla temsil edemez ve resmedemez. Böylesi bir temsil çelişkilidir. Fransız figürü, gerçek bir Fransızın tüm çeşitliliklerini bir araya getiremeyecektir. Bir Lyonlunun, Alzaslının ya da Bearnezlinin portresi için de aynı şey geçerlidir. Zira ya biri ya diğeri olacaktır. Aksi taktirde gerçek bir kimse olamaz. Aynı biçimde, sanat ideal bir hayvan; örneğin hem dört ayaklı hem kuş hem balık hem sürüngen olan bir hayvan yaratamaz. Sanatın bu tarzda yaratacağı ucube olurdu. Güzellik ideali için de aynı durum söz konusudur. Bir kadın, bir tanrıça aynı zamanda hem sarışın hem kumral, hem yaşlı hem genç, hem şişman hem de zayıf olmaz. Ne kadar özel bir yaratım yaparsa yapsın, sanatçının temsil edeceği güzellik eninde sonunda bir portre olacaktır.

Ayrıca burada sanatı zanaattan ayırt eden bir husus da söz konusudur. İlerleyen bölümde de göstereceğimiz gibi, geometrinin, matematiğin, mekaniğin kurallarına titizlikle uymaya çalışan bir zana-

atkardan farklı olarak, sanatçı ulaşmaya niyetli olduğu amacına ve yaratmaya çalıştığı etkiye bağlı olarak ister istemez kendi arketipinden uzaklaşır. İşte sanatta çeşitliliği ve yaşamı üreten bu muhtemel uzaklaşmanın bizzat kendisidir. Fakat şimdilik konumuza dönelim.

Eğer ideal olanın, kendini fiziksel olarak ifade edemez ve dolayısıyla resmedilemez durumdaki ruhun saf bir kavramsal-laştırması olduğunu ve sanatın bütün konusunun da ideal olanın duygusu ve hayali olduğunu kabul edecek olursak, bu idealin sanatta kullanımının nasıl olacağını ve sanatçı tarafından nasıl ifşa edildiğini pekala sorabiliriz. Estetiğin görünüşe göre henüz çözülememiş temel sorusu tam da budur. Bu soruya duygusal algımın ve akıl yürütme yetimin, hatta kısmen yazarlık becerimin, bana pratikte laf söyleme hakkını vermesinden ötürü, bir açıklama getirmek isterim.

Kendilerini bize idealin gerektirdiği gibi ifşa eden nesnelerin kopyalarını yapma şansımız hiçbir zaman olmasa da, bunları elden geçirme, düzeltme, süsleme, abartma yeteneklerine sahibiz. Tıpkı onları azaltma, küçültme, biçimlerini bozma ya da oranlarını değiştirme yeteneğine, tek kelimeyle, doğa onlara ne yapıyorsa aynısını yapmak için gereken donanıma sahibiz. Sözün özü, tıpkı, doğanın nesnelere verili belli tiplere ve ideallere göre yaratması sürecinde her bir nesnenin, tamamlanmamış ve az ya da kusurlu özgün bir yaratım olarak ifadesini bulması gibi, sanatın nesnelere de aynı kapsamda düşünülebilir. Öyleyse bizzat kendisine ait olan ve bize iletmeyi arzu ettiği kimi özgün fikirlerinin imgesini üreten sanatçı, aslında doğanın işini devam ettirmiş olmaktadır. İcra sürecini hesaba katmaksızın da, sanatçının figürlerinin, onu harekete geçiren fikir karşısında çok daha güzel, daha anlamlı ve çok daha açıklayıcı olabildiğini söyleyebilirim. Bu amaçla sanatçı, ideal olandan nesneyi tanınır olmaktan çıkararak noktaya kadar uzanan bir aralıkta sınırsız sayıda renk tonundan, figürden yararlanır.

Doğanın devamcısı sanatçı, böyle yaparak gündelik ve insani etkinliğin içine tamamen gömülmüş olur. Bilimi, zanaati, ekono-

miyi, siyaseti içeren gündelik insani etkinliğinin tüm boyutlarıyla gelişimi, yaratıcı eserin devamlılığı ile ortaya konabilir.

Eğer yaratımlarının teması yoluyla doğanın bize verdiği düşüncelerden başka bir şeyimiz yoksa ve eğer bizim bütün bilgimiz şeylerde ve onların arasındaki ilişkilerde zaten mevcutsa, o halde sanata ve sanatçılara neden ihtiyacımız olurdu? Evren üzerine tefekküre dalmak ruhumuza yeterdi. Dilimiz, buna uygun olarak, kendi dağarcığını elbet artırabilirdi. Ancak iş evrenin oluşumuna, biçimlerine, şiirine gelince, olduğu yere çakılıp kalırdı ve bizim idealizmimizi felsefemizden ayırabilmek mümkün olmadığı gibi, sanatımız da fotografik röprodüksiyonlardan ibaret olurdu.

Ancak doğa bize her şeyi söylemez; o her şeyi düşünmüş ve her şeyi biliyor değildir. Yeni bir dünya olan ve ikinci bir doğayı temsil eden toplumsal hayatımız hakkında hiçbir şey bilmez. Doğanın ilişkilerimiz, duygularımız, ruhlarımızın hareketi, bizzat kendisinin ruhumuzda yol açtığı değişken etkiler, onu izlerken başvurduğumuz yeni bakış açıları ve bizim onda yol açtığımız değişimler hakkında bize öğretebileceği hiçbir şeyi yoktur. Bütün bu yeni fikirler, yeni idealizmler, sadece felsefi olmayan ama estetik bir boyutu da olan bir dil ve yeni anlatımlar bulmamızı gerektirir. Bunu aydınlatmaya çalışalım.

Felsefeci ya da bilim insanı için söz ya da işaret tarafından formüle edilen ifade, doğal olarak kusurlu olmasına rağmen anlatımın düşünceye mümkün olduğunca uygun olmasının yanı sıra net ve belirtik olmaya ihtiyaç duyar. Hukukun, matematik ve mantığın dili bunun örnekleridir. Tıpkı sanayi ve mekanikte olduğu gibi, bu alanlarda da keyfi biçimde modelden sapmasına, ona eklemeler yapmasına ya da ondan belli unsurları eksiltmesine, olduğundan daha fazla ya da daha az bir şey olduğunu söylemesine izin verilmez.

Oysa, bizde belirli bir duygusallığı harekete geçirme amacını güden sanatsal ifade, tam tersine, artırıcı ya da azaltıcı, övgücü ya da gözden düşürücüdür. Hiçbir zaman eksiksiz ve aslına tamamen

uyan bir ifade ya da taklitten ibaret değildir. Böyle olsaydı, bu sanatın ölümü olurdu. Öyle ki, estetik ifadeyi ve idealin duygusunu yok eden şey, tam tamına felsefe, bilim ve sanayi ile karakterize olan saf düşünceye körü körüne bağlılıktır. Oysa sanatsal yetkinlik tam tersine bunları yaratmasıyla ayırt edilir. Şiirde ve belagatte *figürler* olarak adlandırdıklarımız bunun güzel bir örneğini sunar. Düşünceyi açığa çıkarmaya yönelik olan bu figürler, düşünceyi biraz daha güçlendirmek, düşünceyi vurgulamakla yükümlüdürler ki, ben bunları idealizmler olarak tanımlayacağım.

Öyleyse sanatın, zaten güzel biçimli olan şeyleri, önce onları taklit ederek, sonra da ideal olana uygun olarak güzelliklerine güzellik ekleyerek veya çirkinliğin kontrastını onların karşısına koyarak bizi hayran bırakma amacına sahip olmadığı anlaşılmalı. Bu olsa olsa bir sanatçının kariyerinin başlangıcında yaptığı işlerde görülebilir. Bizim ruhsal hayatımız bu türden bir yüzeysel ve steril tefekküre indirgenemeyeceği gibi sonsuz çeşitlilikte insan eylemini ve tutkusunu içerir. Yaşamımız içinde önyargılar ve inançlar, yaşam koşulları ve kastlar, aile, din, kent, hane komedisi, forumların trajedisi, ulusal destanlar, devrimler vardır. Hepsi, felsefenin olduğu kadar sanatın da malzemesidir ve bunlar sadece bilimsel gözlemin kurallarına göre değil, ama aynı zamanda *ideale* göre ifade edilmeye de gereksinim duyarlar.

Demek oluyor ki sanat, esas olarak bilimden ve zanaatin kendisinden daha fazla somuttur, onlardan daha fazla özerklik yanlısıdır ve tıpkı doğa gibi belirleyicidir. Bu özerklik, bu belirleyicilik, güzelin ve yücenin duygusunu, mükemmelliyetçilik ve ideale olan aşkını, somut biçimler aracılığıyla, bize de geçirir. La Fontaine masalları, İncil meselleri, tıpkı resim ve heykelin başyapıtları gibi tam da bunu anlaşılır kılarlar.¹

1 İdeal, isim olarak alındığında, soyut model olarak kalan idea'dan ayrılır. Oysa ideal imgelemin, şiirin ya da duygunun ide'ye verdiği az ya da çok hoşça giden,

muhteşem ya da zengin anlatımlı kaplama maddesidir. Örnekler:

İDE: Mütevazı koşullarda yaşamak, soyluluk koşullarında yaşamaktan daha güvenlidir. -İdeal: Meşe ve Saz Masalı; Sıçanlarla Gelinciklerin Savaşı'nda sıçanlar ordusunun prensi, savaş tuğlarıyla birlikte, çukurlardan geçemeyerek topluca ölürlen, ayaktakımı deliklere sığınarak kurtulurlar.

İDE: Bir sanatçı, Fransız imparatoru Napoleon Bonaparte'ın bir heykelini yapmakla yükümlüdür. İdeal: Acaba general kıyafetleri içinde mi olacaktır, Roma imparatoru kıyafeti içinde mi olacaktır, yoksa gri redingotunu mu giyecektir?

İDE: Anne şefkati. İdeal: Bir tavuk ve civcivleri, pelikan, sarig kuşları; bir çocuğu emziren kadın, Floransa Aslanı.

İDE: Bir inek inektir; idealize edilmeye pek de elverişli değildir. İdeal: Bununla beraber, eğer dağ üzerinde otlamakta olan bir inek sürüsünü resmedecek olursanız, bu ineklerin kafalarında çingiraklar, etraflarında hoplayıp zıplayan danalar bulunacak, derinliklerde belli belirsiz bir dağ evi seçilecek ve bunları yapılarak şiirsel anlamda bir bütünlüğe ulaştığınızda inek idealize olmuş olacaktır.

İDE: Bir İsa portresi isteniyor. İdeal: Acı çeken İsa, muzaffer İsa; insan evlatlarının en yakışıklısı, ya da peygamberlerin en hüznüsüsü.

Bu verili açıklama, idealizmden anladığım şeyi kapsayacak.

Genel anlamı içinde ele alındığında; materyalizm, sensualizm ya da komünizm gibi idealizm de ideal olanın sistemidir. Bu sistemde ideal, hem her şeyin ilkesi hem de amacıdır.

Özel anlamı içinde ele alındığında; arkaizm, sofizm, kuraldışıılık, aşırı ilahiyatçılık gibi idealizm de gerçekliğin dışında olsa da doğanın dışında olmayan bir özellik, bir figür, bir jest, bir sahnedir ve bir şeyleri ifade etmeye veya diğerlerinde bir duygu uyandırmaya hizmet eder. İdealizm ide'ye herhangi bir şey eklemeyiz, yalnızca onu belirler ve ifade edilmesini kuvvetlendirir.

Bu nedenle, mutlak, veya geometrik, veya kurallı olmasıyla meşhur Grek güzelliği, bir idealizmdir. Satir, Faun, Priapos, Furies figürleri diğer idealizmlerdir. St Michel'in ve şeytanın figürü; Rafael'in Transfigürasyon eserindeki İsa Mesih figürü, Leonardo da Vinci'nin Cene figürü, veya Bakire figürü, tüm bunlar idealizmlerdir. Bir ressamdan Harpagon'u, M. Jourdain'i veya Tartuffe'ü resmetmesini talep edin, o ressam size idealizmler sunacaktır. Aynı nedenden ötürü, kendi kuyruğunu ısırın yılan, sonsuzluğun sembolü olarak bir idealizmdir. Zira tüm alegorik ve amblematik figürler kaynağını idealden alır. Bu şiir ve belagatte de ayındır, ölçü, kafiye, ses düzeni, semboller, tasvirler, hitabetin devinimi, hepsi birer idealizmdir. Bu saydıklarımız bizim estetik yetimiz tarafından nesnelere idealize etmek ve kendi izlenimlerimize canlılık vermek için kullanılan araçlardır. Bir portrede ilk başta benzerlikle karşılaşmaktan hoşlanırsınız. Konunun karakteri, alışıldık düşüncesini ve duygusu sonra gelir. Sanatsal nesnelere size vereceği şey, kesinlikle dagerreyotipinkinden -ki bir fotoğraf bir figürü anlık olarak yakalar- mümkün olan daha az idealliktir. Dolayısıyla bir an bile idealizme başvurmayan bir ressam, sanatçı, şair, romancı veya konuşmacı yoktur. İdeal olan, sanat tamamen budur.

“İdeal,” demişti Eugène Delacroix, “ister taklit etmiş olalım isterse icat etmiş olalım, tamamen bizim düşüncemize uygun düşer. Öyleyse düşünceye uygun düşen ve ruhumuzu sarsan nedir? Bu ne olduğunu bilmediğim ilhamdır.” (Les Artistes Français (Fransız Sanatçılar) isimli eserden aktaran TH. SYLVESTRE, 1861.)

Bu tanımlama, kendi başına ele alındığında hiçbir anlam taşımaz. *Ne olduğunu bilmediğim, ide'ye uygun olan ve ruhu sarsan İlham...* Bütün bu kelimeler mavi bulutlar üzerine siyah karakterlerle yazılmıştır. Başlamış olduğumuz biraz uzun analizden sonra, Eugène Delacroix'nın ifade etmeyi bilemediği ama sezdiği şeyin ne olduğunu göreceğiz. Bizde ayırt edici ve sanatı davet eden bir yeti vardır. Bu yeti, saf düşüncelerin, şeylerin arketiplerinin -ve devamla güzelin, yücenin veya idealin- kavranışına dayanır. Sanatçının misyonu bunu bize göstermek değil, söz ve işaretler aracılığıyla ve idealizmler olarak isimlendirdiğimiz *figürler*den yararlanarak, bize onu hissettirmektir.

Şimdi artık sanatın tanımını verebiliriz.

Daha önce (İkinci Bölüm), estetik yetisinin bizde ikinci düzeyde bir yeti olarak var olduğunu, onun baskın hale geldiği yerde öznenin önemsizleşmesine yol açtığını ve sanatçının, yardımcı rolünün de ideal vizyonu sayesinde bizde ruhsal duyarlılığa yol açmak, saygınlık ve zarafet duygularını harekete geçirmek olduğunu gördük. Devamla bu bölümde de, sanatçının, doğal dünyanın devamı olarak toplumsal dünyanın yaratımına katkıda bulunmaya davetli olduğunu ekledik. Buna, güzelin, yücenin veya ideal olanın varlığın sadece dış görünüşünde değil, aynı zamanda onun ruhunda ve karakterinde de görüldüğünü ekleyelim.

Öyleyse sanatı şöyle tarif edebiliriz: *Sanat, türümüzün fiziksel ve manevi anlamda mükemmelleştirilmesi amacı doğrultusunda doğanın ve kendimizin idealist bir temsilidir.*

Sanatın başlıca ifade biçimleri üzerinden yapacağımız gözden geçirme, teori üzerinden vermiş olduğumuz bu tarifin doğruluğunu gösterecek.

IV. BÖLÜM

TARİHSEL GELİŞİM

Mısır: Alegorik, sembolik, tipik sanat; özgürlük ve sanatta kolektivitenin gücü

Daha önceki bölümlerde, sanatın, endüstri gibi varlık nedenini veya amacını kendinde taşımadığı, bizdeki en başat yetiyi temsil etmediği, ama müteahhikim yetilerimiz olan adalet ve hakikat karşısında yan bir yetiyi temsil ettiği sonuçlarına ulaşmıştık. Birbirini tamamlayan ve birbiriyle koştut ve uygun olan *doğruluk ve hakikat, bilinç ve bilim, hukuk ve bilgi* terimleri, insan hayatının iki önemli işlevini ifade ederler. Bu iki işlevin hizmetinde olan sanat ve sanayi ise, tekrarla söyleyecek olursam, eşit düzeydedirler (ex oequo) ve yukarıda saydıklarına bağımlıdır.

Sanat, eğer adalet ve bilime bağılı ise onun bağımsız olduğundan ya da özgürlüğün en üst düzeyde ifadesi olduğundan nasıl bahsedilebilir? Burada, sanatın tam bağımsızlığı fikrine alışkın olan ve hayatlarında olduğu gibi eserlerinde de bu fikri olabildiğince uygulayan sanatçıların tepkisini çekmekten endişe duyuyorum. “Sanat özgürdür” derler; ve sanatçılar da dilediklerini yapmakta, kendi konularını seçmekte, onu diledikleri gibi anlayıp işlemekte tek karar merciidirler. Öyle ki, özgürlük duygusunu tatmamış sanatçı varsa onun için ve sanatçı olmayan herkes için üzürlürler.

Sanatın neye hizmet ettiği sorusunu onlara yönelttiğinizde, size hiçbir şeye hizmet etmediğini söyleyeceklerdir. Onlara göre sanat herhangi bir şeye hizmet etme ihtiyacı içinde değildir. Böyle olduğunu ileri sürmek bir fantezidir ve fantezi, idea'yı tıpkı ilke, mantık ve kurallar gibi kullanım dışı bırakır. Sanat nereye doğru ilerler? *Kendisi için iyi gibi görünen yere, her yere ya da hiçbir yere... Tıpkı bir kelebek gibi, bir esinti gibi, oradan oraya giden bir bulut, rüzgar tarafından sürüklenen bir yün yumağı gibi, tüm bunlar nereye giderse sanat da oraya doğru ilerler. Sanatın amacı ve nesnesinin ne olduğunu sorarsanız sizin hoşunuza gidecek her şeydir. Yani bir, quodlibet'tir (potpuridir). Eğer ihtiyacınız varsa ağlayın, gülün, kendinizi sevin, tepinip durun, sonra uyuyun.* İşte onlara göre sanat hepi topu budur. Bunun dışında kalanlar mekaniktir, fabrikadır, işçiliktir, daha fenası, yapmacıklık ve ukalalıktır.

Böyle düşünen sanat dostlarının, akıl yürütme gücünden yoksun olmalarına epeyce üzülüyorum. Belki de onlara kendimi daha anlaşılır kılmayı başardım. Mantığın eli ağırdır ve adalet her zaman neşeli bir konu değildir. Yine de deneyelim bakalım.

Sanatın, özgürlüğün bizzat kendisinin olduğundan biraz daha özgür olmayı talep etmediğini varsayıyorum ve bunu bir ilke olarak kaydediyorum. Zira ilerlemenin en az kuşku uyandıran işareti olan ve haklı olarak sahip olmakla gurur duyduğumuz özgürlüğün, bizi hakikatin ve adaletin yasalarından muaf kılmadığını her gün yeniden deneyimleriz. Tam tersine, adalete ve hakikate daha fazla yaklaştığımız ölçüde özgürlüğümüz genişler, buna mukabil, adaletten ve hakikatten uzaklaştığımız ölçüde azalır. O kadar ki, özgürlüğün fazlalığı hukuk ve bilginin fazlalığı ile çakışır ve aşırı cehalet ve çürüme ile paralel olarak ortaya en ağır esaret çıkar. Öyleyse, benim de özgürlüğün özgül ve özgün bir ifadesi olarak gördüğüm sanat için, başka türlü bir yol olabilir mi? Sanat eğer ne kendine ne de kendi malzemesine, kendi aklına sahip değilse, özgürlüğün iki temel ayağı olan adalet ve hakikate dayanmıyorsa

nasıl ayakta durur, nasıl gelişir? Kendi içinde meşruiyeti olmayan ve hiçbir şeye dayanmayan *sanat sanat içindir* ifadesi hiçbir anlam taşımaz. Bu yüreğin ve aklın feshedilmesidir. Ruhun en yüksek düşüncesi ve insanlığın en üst düzeyde kendini ortaya koyması olarak geliştirilmiş ve araştırılmış, hukuktan ve vazifeden ayrıştırılmış, en değerli kısmından arındırılmış olarak kendini fantezinin ve duyuların hareketle geçirilmesine indirgemiş olan *sanat ya da ideal*, günahın ilkesidir; tüm esaretin kaynağıdır ve İncil'e göre yeryüzünün tüm iğrençliklerinin ve zinalarının aktığı zehirli kaynaktır. Bu bakış açısından hareket eden tarihçiler ve ahlakçılar, devletlerin çöküşünün ve ahlakın çürümesinin nedeni olarak, defaatle, edebiyatın ve sanatın kültleştirilmesini işaret ettiler. Yine aynı gerekçeyle, majizm, Yahudilik, Protestanlık gibi bazı dinler, tapınaklarından sanatı sürgün ettiler. Sanat sanat içindir, manzum manzum içindir, üslup üslup içindir, biçim biçim içindir, fantezi fantezi içindir... Çağımızı, bulaşıcı bir hastalık gibi kemiren tüm bu kendini beğenmişlikler, tüm incelmış hali içinde günahdır ve özünde kötülüktür. Ahlak ve din içinde mistisizm olarak ifadesini bulan, idealizm, dingincilik (kietizm) ve romantizmin tefekkürcü eğilimi bünyesinde en üst düzeyde kibir en azami kokuşmuşlukla bütünleşmiş ve ahlakın gerçek uygulayıcıları, Voltaire olduğu kadar Bossuet de, tüm enerjileriyle bunlara karşı çarpışmıştır.

Sanatın özgürlüğünün neye dayandığını ya da daha doğru bir deyişle, sanatsal kişiliğin neleri içerdiğini anlattım. Bir kere daha, meslek olarak sanat yapmış oldukları halde kendi zararları pahasına ve kendi değerlerini riske atmak suretiyle bunu küçümseyenleri bilgilendirmek için tekrar söyleyelim: Sanatçı, ideal olanı yüksek derecede sezme ve sezdiği ideali figürler, tasvirler, melodiler, ve kendi izlenimleri aracılığıyla diğer insanlara iletme yeteneğine sahip olan kişidir. Öyle olunca, gündelik dille yapılmış bir düşünce iletimi ne denli kişisellikten uzak kalacaksa, iletim sürecinde sanatçı tarafından kullanılan araçlar da o denli sanatçının kendi

kişiliğinin izlerini taşıyacaktır. *Moniteur*'ün koleksiyonu kişisel olmayan, resmi tarzın bir örneğidir. Buna karşılık Michelet'in *Devrimin Tarihi* kişiselliğın, sanatın ve idealin bir örneğini sunar. Sanatçı kendi kişiliğı aracılığıyla bizim kişiliğımız üstünde etkide bulunur. Bizim üzerimizde, tıpkı bir hipnotizmacının, uyuttuğı kişi üzerindeki etkisi gibi, bir kudrete sahiptir. En yüksek yaratıcılık yetisinin ve özgürlüğün sanatçılarda bulunduğunu varsayan kendi eski gözlemlerime dayanarak söylemek isterim ki, kendini daha enerjik bir idealizme uydurduğı ölçüde, yani çarpıcı figürlerin ya da biçimlerin yardımıyla daha orijinal bir tarzda gerçekleştirildiğı ölçüde bu kudret daha da artacaktır. Genç yazar, genç ressam, genç heykeltıraş, sizler de bu gücü hissediyor musunuz? Evet sanatsal özgürlüğünüz var. Bunun dışındaysa, aklınızdan çıkartmayın ki, sizler başıboş ve güçsüzsünüz.

Dahası belki de olgular, üzerinde muhakemenin etkisinin bulunmadığı şeyler üzerinde inandırıcı olmayı başarabilecektir. Sanatın tarihi, dinin tarihi ile paralellik gösterir. Onunla beraber doğar, onun kaderini paylaşır, onunla birlikte yükselir, alçalır, yeniden canlanır ve kendini dönüştürür. Bir kez genellik kazanıp, dogmalar toplamına dönüştüğünde, kutsallık içinde gelişip anıtlarla birlikte yükselmeye başladığındaysa, sanat, rahiplik yapmak üzere göreve çağrılır. Peki din nedir? Ahlakın simgesel hali, hukukun ilk biçimi, bilincin idealist açığa çıkışıdır. İnsan, Tanrı'yı düşünerek kendisini hayal eder. Tanrı'nın ilahiliğini temsil etmek üzere başvurduğı figürler ise aslında, kendi deneyimlerinden başka bir şey değildir. Dahası, ne kadar dindarsa, yani ne kadar güçlü bir ahlaki anlayışa sahipse, en yüce duygularını kült nesnesine o kadar yansıtır ve o onu aynı ölçüde şiir ve sanatla donatır. Hem de çok sık olarak, insan yaşamına dokunan her şeyin üzerinde gelişme özelliğini taşıyan, hayatı bir manto gibi sarıp sarmalayan, hatta denilebilirse, onu batıl itikatların içine çeken *esteziye* dönüşür. İnananlar sefalet içinde kalır. Sanat ise papazlar tarafından ele geçirilmiştir.

Antik Mısır'da insan doğayla halen bütünleşmiş haldedir. Tür olarak, kendisini kuşatan hayvanlıktan pek az ayrılmıştır. Atalarının hayvandan gelip gelmediği konusundan emin değildir. Yine de, kendisini koruyan tanrıların ona hayvan formu altında görüneceğinden hiç şüphe etmez. Dini hem hayvanbiçimci hem de insanbiçimcidir. Dolayısıyla sanatı da benzer bir esin kaynağına sahiptir. Çok yeni olan dili, tamamen benzetmeler üzerinden meydana gelmiştir ve esas itibarıyla figüratifdir. Bu dile göre tasarlanmış ve bizim bulmacalarımıza benzeyen, kısmen ideografik kısmen alfabetik olan yazısı ise bu sanata karakterini verir.

Tüm Mısır heykellerinde ve resminde, dinsel törenler, savaşlar, parlak zaferler, tarımsal ve teknik faaliyetler, avcılık, balıkçılık, denizcilik, ölüm cezaları, ev ve aile yaşamı ile ilgili sahneler, cenaze törenleri ve düşmanı karikatüre varan bir biçimde gü-lünleştirme eğilimiyle karşılaşılır. Portre yaparlar mıydı bilmiyorum, ancak peyzaj resmiyle ilgilenmemiş oldukları görülüyor. Mısır yaşamı ve tarihi gelenekleri, düşüncesi, tapınaklarda temsil edilirdi. Sanatın toplumun yüceltme ve anıtsallaştırma ihtiyacına yanıt vermeye girişebileceğini akıldan çıkartmadan, tüm bunların aynı zamanda tarihsel açıdan altı bin yıllık süreyi kapsayan bir meydana getirme ve tanrılaşdırma süreci olduğunu da görmek gerekir. Nesnelere esas ve amacı açısından bakıldığında Mısır sanatı kendi yüksek misyonuna sadık kalan bir sanat olmuştur ve muadillerinden altta kalmamıştır. Bizi ilgilendirense kendi idealini nasıl ifade etmiş olduğudur.

Mısır sanatı idealar bakımından, hiyerogliflerde de görülebileceği üzere her şeyden önce metaforiktir; amblemantik, alegorik ve semboliktir. Figürler bakımından ise özellikle özgündür, simetriye, yönleme, keskin uyuma, tutkuyla bağlı bir sanattır. Tüm kral, kraliçe, asker, din adamları ve sıradan kimselerin yüzleri, portreler olarak kabul edilmek istense de aslında birbirlerine çok benzeyen basit gravürler olarak değerlendirilebilirler.

Kostümlü olarak ve Mısır'a ait bir duruş içinde temsil edilen Darius, Kambises, Batlamyus ya da Tiberius, Amenhotep'ten ya da Senusret'ten farklı görünmezler. Her zaman aynı duruşu, aynı fizyonomiyi ve olağan yüz ifadesini taşırlar. Mısırlı sanatçıların yabancı efendilerine, üstün ırk olarak gördükleri ve insanlığın en soylu örneklemini oluşturduğuna inandıkları kendi ırklarının özelliklerini verdikleri söylenir. Bu onlara atfedilen bir tür ulusal niteliktir.

Mısırlılar kendi özgün tiplerini mükemmel bir şekilde göstermişlerse de, zaferler ve savaşlarla tanıdıkları ulusları da en az o ölçüde aslına bağlı kalarak ve doğrulukla ifade etmişlerdir. Onların duvar resimlerinde, sadece kendi çeşitliliği içinde zenciler değil, Yahudi, Asurlu, Fars, Grek ya da İyonlar, Germenler, Galyalılar ilk bakışta ayırt edilebilir. Ancak ne kadar iyi karakterize edilmiş olurlarsa olsun tüm bu figürler birbirlerine benzer. Aşırı abartılı omuzlar, ince bedenler, uzunca kol ve bacaklar... Bunlar Eski Mısır'da güzellik olarak mı görülmekteydi? Diğer yandan başlar, genelde profilden gösterilmişlerdir ve gözler ise karşıdan görülür. Tüm gövdeye karşıdan bakıldığında ise bu kez ayaklar profilden gösterilmiştir. Kimi detayların inceliğine rağmen figürlerdeki bu profil ve cephe uyumsuzluğu elbette sanat tecrübesizliği olarak değerlendirilebilir. Oysa sonraki dönemde Hristiyanlık çağına ait tapınaklarda olduğu gibi, İsa'dan iki bin yıl öncesine tarihlenenlerde de rastlanan bu olağandışı figürlerin devamlılığını, geleneğe saygı olarak kasten korunmalarına bağlayamaz mıyız? Bunu, acaba bir yetersizlik kanıtı olarak mı yoksa eskiyi kasti bir olduğu gibi koruma işareti olarak mı kabul etmek gerekir?

Buna, en fazla ajitasyon, kavga, jimnastik egzersizlerini ve hatta fantezileri içeren sahnelerde dahi aşırı ölçüde simetri, yöntem, çeşitli geleneksel duruş ve jest kuralları arayışını olduğunu da ekleyin. Bu sahnelerde gerçeklik ile simgeselliğin, tarih ile mitolojinin birbirine karıştığı görülecektir. Tüm bunlardan ha-

rekette Mısır sanatı ve idealizmi hakkında genel bir fikre sahip olunabilir.

Bu genel gözlemlerden sanatın ilerleyişi hakkında ulaştığım çok önemli iki sonucun altını çizmek istiyorum. Birincisi, sanat az çok düzeni olan ve kendisine toplumsal, siyasal ve dinsel misyonların yüklenebildiği bir insan topluluğu içinde açığa çıkmıştır. Mısır'da sanatın ifadesindeki, şiirsellik ve sanatsal temsil boyu, yazıdan, tarihten, kronolojiden, dogmadan, metafizikten, ahlaktan daha az değildi. Temel ve yüksek öğretim, yurtseverlik coşkusu, tanrıların tanıklıkları ve toplumun içinde iyi olarak ne varsa, hepsi sanatın görev alanı içindeydi. Birinci gözlemimden daha az belirtik olsa da çıkarttığım ikinci sonuç, sanatın bir uygarlaşma aracına dönüşerek, din adamları tarafından hem siyasal hem de dinsel bir araç olarak kullanılmakta olduğudur. Öyle ki, bir okul oluşturan sanat, düşünce topluluğunun ve geleneklerin sürekliliği sayesinde, bireysel düzeyin üzerine çıkan bir kolektif gücün doğuşuna yol açmıştı. Mısır sanatı, idealine, uygulamalarına ve araçlarına bir özgünlük ve kararlı bir tarz kazandırmışsa, bunu, bile isteye ve kendini içinde tuttuğu dar sınırlara rağmen, bu kolektif güç sayesinde başarmıştır. Bilimde, sanayide, savaşta ve siyasette güçlerin birleştirilmesi ve fikirlerin yarıştırılmasıyla nasıl bir enerji üretildiğini elbette ki biliyoruz ve aynı durumun ideal için de geçerli olduğundan şüphe duymamız için bir neden bulunmuyor.

Mısır sanatının gelişmesi uzun sürmüştür ve bu süreç, kurumların gelişimi ve esinlendiği kolektif düşünce ile eşzamanlı gerçekleşmiştir. Genç Champollion¹ Ptolemaioslar dönemine doğru, sanatın gerileyişine işaret etmişti. Bu gerileme kaçınılmazdı. Mısır'ın varlığını sürdürmek için Yunanlılarla, Perslerle ve devamla da Yahudilerle ve Romalılarla ilişkiye girmesi, sanatının yenilen-

1 Jean-François Champollion (d. 23 Aralık 1790 – ö. 4 Mart 1832), Fransız Eski Yunan ve Latin edebiyatı âlimi, filolog, doğu bilimci ve mısırbilimciydi. (ç.n.)

P. J. Proudhon

mesini de içeren bir düşünsel devrimi yaşamasını gerektirmekteydi. Ne var ki devlet dağıldı; din adamları ikiyüzlü hareket ederek filozofa dönüştü. Çoğunluk en aşağılık batıl itikatların içinde çürürken, ulusal özerklik yitirildi. Eski Mısır'ın estetik dehası zamanla sönmömlenecekti. Bu üzücü son, sanat tarihi içinde kaydetmemiz gereken tek örnek de olmayacaktır.

V. BÖLÜM

YUNANİSTAN:

Tapınma biçimi, putperest idealizm / Toplumun sanat tarafından baştan çıkarılması; ikonoklast gericilik

Mısır, özellikle yarattığı tiplere ve kurallara bağlı kalmasından ötürü, sanatın başlıca koşullarından biri olan somut hakikati ihmal etmişti. Mısır sanatı, beyhude bir biçimde simetri, tektiplik ile üzerinde mutabık kalınmış figürler ve nihayetinde de kurgusal bir idealinin peşinden koşarken, hakikatten epeyce uzaklaşmıştı. Bu tek başına Mısır sanatının sorunu değildi. Zira uygarlığın başlangıcında insan, mukayese, analogi ve resimler aracılığıyla düşünmekteydi ve kendi idealini çok yükseğe konumlandırmıyordu. Henüz kendisini gözlemlemeyi düşünmemişti. Tanrılarından kendi özgün imgesini yapmış değildi. Bir çeşit organik çoktanrıcılığa gömülmüş olarak, kendi ruhuyla birlik içinde olan doğayı sezmekten uzaktı. Akdeniz'i geçerek ulaştığımız Yunanistan henüz bebeklik çağından yeni çıkmışken, insan soyunun büyük annesi olan Mısır'ın elli asırdan fazla yaşı vardı.

Bir adım daha atacağız.

Antik Yunan'da kesin olarak insanbiçimci bir din buluruz. Tanrılar yerleşmiş ve bireyselleşmişti. Bugün ortadan kalkmış olan tüm hanedanlar tanrıların soyundan gelmekteydiler. Sefillik

ve kederden azat edilmiş bu ölümsüz tanrılar kusursuz bir güzellikteydiler, *Bienheureux* (çok mutlu) olarak anılıyorlardı. Hiç kimse onları görmediği halde tanrıların yüzleri nasıl temsil edilebilirdi? Paraların üstüne bu ilahilerin portrelerini koymak için modeller nerede bulunabilirdi? Burada, binlerce yıldan beridir Mısır'da görünenden daha hakiki olmaksızın, sanatın kendi idealini dönüştürdüğüne, bir derece daha yükseldiğine tanık olacağız.

Bir bütün olarak sanat daima insan figürünün etrafında döner. Mısır'da resmedilen tipler, tıpkı zencilerde olduğu gibi, kendi tekillikleri içinde olsa da üç aşağı beş yukarı tekbiçimliydi ve ideal tipe bir kez ulaşıldığı zaman figür güzel kabul edilirdi. Görünüşe göre ırkın daha karmaşık olduğu Yunanlılar içinse, fizyonominin genelleştirilmesi yetersiz değerlendirildi. Tanrılar birbirlerine benzemezdi. Bununla birlikte, mükemmel bir güzellikte olmaları gerekmektedir. Peki bu durumda, aynı zamanda tanrıların da tipini oluşturan insan figürü tipi, nasıl değişmez bir mutlak olabiliirdi? Bu ırkın ahlaki olduğu kadar fiziksel üstünlüğünün de kesin işareti, farklılıkların bir kusursuzluk içinde tahayyül edilmesiydi. Jupiter kardeşi Neptün'e benzemediği gibi Herkül ya da Apollon kendi çocuklarına benzemezdi. Aynı şekilde, Minerva'nın Venüs ile müşterek hiçbir özelliği olmayacağı gibi, Venüs'ün ne Diana'yla, ne de Junon'la benzerliği yoktur. Yunan sanatçının karşılaştığı problem, çeşitlilik arz eden ve daima bizzat kendisinden de farklı olan güzelliğin bir modelinin olmamasıdır.

Bu benzersiz sorunu nasıl çözdüklerini biliyoruz. Tıpkı Mısırlı sanatçılar gibi Yunanlı sanatçılar da bir genelleştirmeye başvurmuşlardı. Yalnızca bütün ırkı kucaklayacak tek cins tiple yetinmek yerine, özneleri kategorilerine göre gözlemlədiler. Önce kadınları ve erkekleri, genç insanları ve yaşlıları, Plebleri ve soyluları, köylüleri, balıkçıları, avcıları, atletleri, savaşçıları ve önderleri gözlemlədiler. Ardından, yalnızca etnik tiple değil aynı zamanda bireysel niteliklerle, sınıfsal karakterlerle, yani fizyonomi içinde kolayca fark edilmeyen tüm şeylerle ilgili olan

tüm bu gözlemlerden hareketle de tanrıları yaptılar. Bu tanrılar yalnızca birçok nesnenin imgelem özelliklerinin zoraki birleşmesinden oluşmuyordu. Aynı zamanda yaratımların hepsi en az Mısırlı tipler kadar imkânsızdılar. Onların güzellik tiplerine, orantı kurallarına ve sanatçılar için örneğe dönüşmelerinin önemi yoktu. Böylece, her bir tanrı ve tanrıçanın, sahip olduğu figürler, özgün ve otantik güzellikleri bir kez tespit edildiğinde, değişmeden kalmaktaydı. Bugüne kadar yaratılmış Grek sanatında mimari, müzik ve her şey tanrılara göre düzenlenmişti. Mısır'da olduğu gibi, Yunanistan'da da ulusal dinin, özgürlüğün ve kurumların etkisi altında, ortak bir ideal, genel bir estetik anlayışı, bir gelecek ve nihayetinde bir kolektif güç oluşmuştu. Öyle ki yedi ya da sekiz yüzyıl boyunca grekoromen dünyanın başyapıtları da bu kolektif gücün eseri idi. Bu, aynı zamanda puta tapmanın ya da kült nesnelerin, yani ideal güzelliğin kaynağıydı.

Sözün kısası tıpkı sanatı idea'nın ifadesinin hizmetine sunan Mısır gibi, Yunan da, aynı veriden yola çıkarak, sanatı güzelliğin ifade edilmesinde görevli kıldı. Mısır sanatı daha çok dogmatik ve metafizik özellikler gösterirken Yunan sanatı idealisti. İdealin etkisinin, birinden diğerine geçerken, kelimenin tam anlamıyla doğrunun veya en azından hakikatin aleyhine olarak arttığı apaçıktı. Yunan sanatı açısından değer taşıyan korkunç eğilim, *Græcia mendax* (Yalancı Yunanistan) sözünde ifadesini bulan yalancı sıfatıydı. Bu sıfat Yunan sanatını şöhretin en üst basamaklarına kadar yükselttikten sonra onu tüm çürümüşlüklerin dipsiz uçurumunda alaşağı etti. Ancak gerçekçi ya da idealist düşüncenin tüm itirazları güzellik karşısında etkisizdi ve daha önemlisi, akla dayanan pek çok eleştiri sonuçsuz kaldı. Diyalektik, ideal üzerinde tutunamadı. Ne yürek ne imgelem ne de duygular güzelliği reddedebildi. Nitekim akıl ve ahlak bize bir miktar ihtiyatlılığı dayatsa da, güzellik daima bizi kendine çeker ve eninde sonunda bizi ele geçirir. Güzelliğe olan zaafımızı erdemin katılığına yaslanarak reddedebiliriz. Ancak o zaman da onun tutkunu olarak

kalırız. Ve vazife ve onur bizi güzelliğın çekim merkezinden koparıp aldığıında, bu yoksunluğın ne kadar acı olduğu anlaşılır... İdeal, Grek dehasından hiçbir zaman aşılamayacak olan bir ifade biçimini almayı bildi. Sonra gelen tüm sanatçılar, Yunanlıların eserlerinden esinlendiler, her gün onlardan ilham aldılar. Kesintisizce ilerleyen insanlığımız, mutlak güzelin yakın bir fikrini ne zaman oluşturmak isterse bunu talep edeceği yer daima Antik Yunan olacaktır.

Yunan sanatının ayırt edici ve yeteri kadar hakkı teslim edilmiş özelliğı, biçim idealinin yanı sıra, ölçülülük, özentisizlik ve sade araçlara sahip olmasıdır. Onda hiçbir zaman aşırılık, zorlama davranış ve tutku görülmez. Hiçbir yerinde abartı ya da gereksiz süslemeler yoktur. Kendi desenlerinin saflığı ve kendi çizgisinin zarıflığı içinde, yalnızca formun iyileştirilmesine hizmet ettiği görülür. Bu aslında Yunan ahlakını da belirleyen temel kuraldır. Yunan sanatını, arayış ve gösteriş peşinde olmayan bir kanaatkârlık yönetir. En küçük bir vazo dahi, tanrıların heykelleri ve tapınaklarıyla aynı duygu içinde tasarlanır. Yunan mimarisi iki unsura, iki direk ve onun üzerinde yatay bir kirişe dayanır. Sıralı sütunlar revaklar ve alınlık tapınağını meydana getirir. Roma, bu mimari düzene yarım daire şeklinde kemerleri ve Germenler de sivri kemeri ekledi. Ne var ki, uçsuz bucaksız mekânlar ve devasa katedraller inşa eden bu iki uygarlık da, Yunan eserlerinin sade güzelliğini aşmayı başaramadı.

Yunan sanatı hakkında neredeyse her şey söylendi ve bu sanat için üretilmiş hayranlık sözlerinin hepsi tükendi. Artık onu eleştirmek, bu sanatın günümüz sanatı açısından sonuçlarını değerlendirmek ve çöküşünü belirginleştirmenin zamanıdır.

Her şeyden önce, tüm idealizmine rağmen Yunan sanatı belirli bir doğruyu içermekteydi. Burada söz konusu olan tamamen kendi belirli zamanının içinde yer alan ve kendi ırkının ihtiyacına cevap veren, mükemmelliğe tanıklık eden bir doğrudur. Yunan ulusu felsefi bir dönem olan İskender dönemine kadar,

yüksek derecede dindardır. Bununla birlikte belki dindar olmasından daha fazla özgürlüğüne düşkündür. Dindar olmakla ve tanrılardan korkmakla birlikte, insanı onurlandırmanın yollarını da araştırır. Tanrısallığa saygı ve insana özgü haysiyet, sıradan halk nezdinde kendini sürekli olarak açığa çıkarır. Biçimi kültleştirme, bu halkın ahlaki varlığının özeti gibidir. Heykeller bu eğilimlerini büyüleyici biçimde ifade eder. Yunanlıların bizzat kendileri, Fidias'ın Jüpiter heykelinin, dine ölümlülüğü kattığını söylerler. Bu durum tüm tanrı ve tanrıçaların heykelleri için geçerlidir. Sanat dine yeni bir ivme kazandırır. Bu durum kısa zaman içinde gerçek bir puta tapmaya dönüşecekti; felsefi ruh uyanmış, antik dönem inancı zayıflamaya başlamıştı. Zira ölümsüzlerin maceraları, eğlenmeden, sadece konuşma yoluyla nasıl anlatılır? Dini duygunun dogmadan ne kadar bağımsız olduğunu kanıtlayan şey şudur: Sofistlere kadar, Yunanlılar kendi masallarının absürtlüğünden şüphe etmiyor gibiydiler. O tarihe kadar, bunları bilinçlerinin samimiyeti ve ideallerinin yüksekliğiyle onurlandırılmış olarak savundular. Ne var ki, inançları sarsıldığında da sanatları var olmaya devam etti. Antik döneme özgü alçakgönüllülük yerini gösterişçiliğe bıraktı. Kahramanlıktan gelen bir halk, bütünüyle sanatçıya ve sanat heveslisine dönüştü. Böylece idealizmin bozulma süreci başlamıştı, bunu kısa süre sonra onarılamaz bir gerileme süreci izledi. Yunan sanatı harkalarını din ve adalet içerisinde üretmişti, bu iki kavramı unuttuğunda ise güçsüzlüğün içine düştü.

Son bir gözlemimi daha paylaşmak istiyorum. Yunanlılar, biçim güzelliğini o kadar çok aramışlardı ki, artık çirkin olanı kullanmayı bilmez haldeydiler. Mitolojileri onlara, tepegözler, yarı kadın, yarı kuş canavarlar, cadılar, deniz kızları, yarı insan yarı keçi olan satirler gibi yaratıklar da vermişti. Tiyatroda maskaları, kumpanyalarda Priapos'un gudubetleri vardı. Şiire rezil ve gülünç karakterler ilk olarak Homeros ile girmişti, daha sonra komedi ve benzersiz Aristofanes geldi. İroni, aslında Yunan'a

özgüdür. Bununla birlikte öyle görünüyor ki, Yunanlılar plastik sanatları ironi yönünde geliştirmiş değildir. Bunun nedeni kendilerini utandırmaktan, sanatı küçük düşürmekten ve tanrılara sövmekten sakınmış olmaları olabilir. Elbette onlar açısından sanata ironi karıştırmak tutarsızlık olurdu. Ama ortaya çıkardıkları şey bizim onları daha iyi tanımamızı sağladı. Bizler, Yunanlılarla benzer vesveselere sahip olamayanlar olarak, bu putperest idealizmini hiç hesaba katmaksızın, geçici biçimlerin ve sıradan örneklerin önemli bir kısmını bilebileceğiz. Aristofanes'in çağdaşı olan Aristoteles, dramın, *tutkularдан arınmak* için var olduğunu söylemişti. Aristoteles'in bu düşüncesini benimseyen diğerleri de komedinin bizi gülünç olanla cezalandırdığını kastetmek üzere *castigat ridendo mores* (toplumun tuhafliklarını güldürerek eleştiriyor) diyeceklerdi. Bu ikili tanımı genelleştirelim ve sanatın, kendi evrenselliği içinde, şiir, heykel, resim, müzik, roman, hikaye, belagat kadar komedinin ve trajedinin de bizi erdeme yöneltme ve günahlarımızdan arındırma misyonuna sahip olduğunu söyleyelim. Bunu kâh cezalandırarak, kâh bizim sadık ve anlamlı temsillerimiz üzerinden özsaygımızı cesaretlendirerek yapar: *Castigat pingendo mores, aut erigit*. İdealin ölçüsü göklerden cehennemlere uzanır ve burada imgelemin karşılaşacağı her şey sanatçının alanına girer.

Yunan sanatı çoktanrıcılık ve putperestlikle birlikte sona erdi. Bu kaderden kaçınmak mümkün değildi. Uygarlık onlar tarafından daha öncesinde görülmemiş bir düzeye taşındı. Ne var ki, ahlaki yönün zayıflamasıyla birlikte, aynı uygarlık, çözümlüşünün temel etkenini de yine aynı sanatın içinde buldu. İsa'nın öğretisine inananlara yapılan zulümlerin sona ermesi, Yunan uygarlığının güçten düşmesinin alametiydi. Asıl felaket ise dört yüzyıl sonra gelecekti. 726'da, Bizans İmparatoru V. Konstantin döneminde, üç yüzün üzerinde piskoposun katılımıyla, kült resimlerin tamamen yasaklanmış olduğu Konstantiniye'de bir konsül toplandı. Böylece, yalnızca antik idolleri

değil, İsa'nın, meleklerin, bakirelerin ve azizlerin resimlerini yaptıkları gerekçesiyle bizzat sanatı da tahrip edeceklerdi. Put-perestlik nefreti resim ve heykellere kadar ulaştı. O güne kadar kendini güzelliğin en ateşli tutkunu olarak gösteren halk da, Hristiyanlığın yenilenmesinin etkisi altında, dizginsiz bir resim düşmanına dönüşecekti. İkonoklast sapkınlığın tarihi çok eskilere, Yahudilerden Kambises'e, Kiros'a ve Zerdüşt'e kadar uzanır. Fakat ikonoklazmayı en ateşli biçimde benimseyenler, İsa'da dünyanın günahlarını sırtlamış ve acılara gark olmuş bir insan gören ve onu muzaffer ve ölümsüz bir tanrı olarak değerlendirmeyi reddeden Yunanlılar olmuştur. Daha az alingan olan Latin Kilisesi ise, Petrobruzyenler, Albijular, Waldensliler, Wyclifçiler, Hussistler, Zwingliciler, Kalvinistler gibi çok sayıda sektein etrafında toplandığı bu bağnazlığı geri püskürtmeyi seçti. İdollere taş atılması biraz daha geç bir tarihte gerçekleşecekti. Ancak genç Hristiyanlık, dönemin imparatoruna, onun görkemine ve eserlerine sirayet edecek olan bir nefret aşılımıştı. Tıpkı bir ahlakçı veya bir devlet adamı gibi, sanatçı da bunu asla aklından çıkartmamalıydı. Victor Hugo bir gün *L'evenement* gazetesinde şunları yazacaktı: "*Sosyalistler efendi olsalar ne yaparlardı biliyor musunuz? Notre-Dame'ı ve Vendome sütununu yıkarlardı*". Bununla da yetinmez, tüm bir romantik edebiyatı ateşe atarlardı!.. Taraflar ve duygular hep aynı kalacaktır: İdealizm salgınından canı yananlar, ellerine geçirdikleri her yerde ona saldırarak ve bunu bütün biçimler üzerinden yapacaklardır. Bu, savaşın ve devrimlerin yasasıdır. Üçüncü yüzyılın Hristiyanları için Praksiteles'in Venüs'ü, Fidias'ın Jüpiter'i ve Pallas'ı, Apollon'u ve Merkür'ü ne anlama gelmekteydi? Bunlar, onlar için yoksulluğun ve sömürünün amblemleriydi. Vaktiyle özgürlüğü ve ahlakı bütünleyen şeyler, şimdi tiranlığın ve sefihliğin aracı haline dönüşmüştü, Yunan sanatı kendini mahkûm etmeyi hak ediyordu ve eserleri de kendisiyle beraber ölmeye başladı. 1848'de sosyalistler

P. J. Proudhon

için de, Notre Dame, Chateaubriand ve Lamatin benzer şekilde karşı devrimin binalarını ve şairlerini temsil ediyordu. Öyleyse sanatta da tıpkı siyasette olduğu gibi hakikati ve doğruluğu ararız. İdealin ve sermayenin yasasını kabul edelim ama bunu çalışma hukukuna bağlı kılalım. Bunu yaptığımızda ortalıkta ne ikonoklastlar kalır ne de vandallar.

VI. BÖLÜM

Orta Çağ: Çileci İdealizm

Önceki bölümde, belirli bir hoşgörüyü kabul eden Latin Kilisesi'nin, dindar olması şartıyla sanatı kurtardığını söyledim. Bu tutumu Hristiyanlığın gerçek zekasının bir kanıtı olarak düşünüp düşünemeyeceğimizin kararını başkalarına bırakıyorum. Tüm söyleyebileceğim ve burası için de yeterli olacak olan, putperest Yunan idealizminin yerini Hristiyanların çileci ve spiritüalist idealizmine bırakmış olduğu ve bunun da Gotik sanata yol açmış olduğudur. İdea ve idealin teorisiyle Platon ve hayvan-insan ve spiritüel-insan ayrımı, doğuştan günah, nefsini köreltme ve hidayet teorileri ile deyim yerindeyse Yunan sanatı teoloğu olan Aziz Paul, Gotik sanat için gerçek ilham vericilerdi.

Şimdi tekrar sanatın soy kütüğüne geri dönelim.

Mısır'da sanat, tipik, amblemantik ve hayvanbiçimci bir idealden kaynaklanmaktaydı. İçine doğduğu ortamda ve iç içe olduğu kurumlar varlığını sürdürdüğü sürece bu sanat etkiliydi. Nihayetinde bünyesinde güçlü bir itkiye yol açan toplumsal düşünceyi kabul etmişti. Ancak estetik olmaktan çok etnografik ve metafizik, soyut ve disipline özgü genellemelerle sınırlı olan Mısır sanatı, uzun filizlenme dönemine rağmen, sınırlı bir gelişim göstermişti. Tekrar edecek olursam, bu sanat yalnızca bir ülke, bir ırk ve bir dönem ile uygunluk göstermekteydi ve bu yüzden

de evrensel ve kalıcı bir sanata dönüşemedi. Mısır sanatı, eğilip bükülmez katılıkta biçim anlayışı ve durağan geleneği nedeniyle adeta ölmeye yazgılıydı.

Yunan sanatı misyon olarak kendisine tanrıları temsil etmeyi seçmişti. Onları yalnızca zihinle anlaşılabilir olan tipler üzerinden değil, görünen ve gerçek olan karakterleriyle, kişi kişi temsil etti. Yani Yunanlılar doğüstü ve mutlak güzelliği temsil etmek konusunda aşırı istekliyidiler. Sanatta Yunan tipinin, insan suretinin en kurallı, en soylu, en ideal biçimi olduğu söylenir. Aslında bu tipin tanrısal olduğunu söyleyebiliriz. Kaldı ki Yunanistan'da, belki de başka her yerden daha fazla, güzel kadının ve erkeğin yaşadığını kabul edecek olsak bile, nasıl ki Mısırlılar sanatçıları tarafından temsil edilen tipe benzemiyorsa, Yunanlıların da tanrılarına kitlesel olarak benzemedikleri aşıkardı. Yunan heykeli hakikiliğini, Yunan etnik tipine olan sadakatinden değil, ideal tarafından üzüntüye gark edilmiş olan ruhların, dünyevi yaşamdayken, sanki karşı karşıyalmışçasına, *sicuti erant, facie ad faciem*, tanrılarını seyre dalma ihtiyacından alır. Bu tanrısal tip, en güzel modellerin birbirleriyle karşılaştırılması, insan figürünün hayvan fizyonomisine ait taşıyabileceği her şeyden arındırılması, zekanın, karakterin, soyluluğun, iradenin, yüceliğin, adaletin, mükemmel eserin ifadesi olarak değerlendirilen tüm özelliklerin güçlendirilmesi yoluyla bir kere ortaya çıktı mı, artık ondan modeller üretmek çok zor olmamıştı. Ölümsüz tanrılar insan türünü sonsuza kadar yönetmeliydi. En az dogma kadar hareketsiz olan idealin ölümsüzlüğü fikri, doğası gereği yaşam ya da ilerleme anlamına gelmez. Bu anlayışla kendi doktrini tarafından pek az desteklenen Yunan sanatı da, Mısır sanatından çok daha hızlı yok olmalıydı.

Hristiyan sanatını spiritüalist ve çileci olarak değerlendiriyorum ve bu değerlendirmemi, Gotik katedrallere ve diğer Gotik mimari yapıtlara, buraları dolduran ve bir kısmı halen muhafaza edilen heykellere, 15. ve 16. yüzyılın kimi dini resimlerine, kilise ilahileri ile dinsel içerikli *koşuk*lara dayandırıyorum.

İlk bakışta Gotik sanatın Mısır ya da Yunan sanatına benzediğine inanmak kolay gibi görünüyor. Oysa öyle değildi ve öyle olduğunu düşünmek, ancak bir savaşta sergilenen bireysel kahramanlıkların önemini anlamaktan aciz sıradan insana ait bir tahayyül olabilir. Bu olgu kentler, rahipler ve prensler tarafından teşvik edilen kimi yetenekli kimselerin, daha önce hiç görülmemiş bu harikaları bir anda yapmaya koyulmaları olarak değerlendirilemez. Gotik de tıpkı Helen sanatı gibi insan ruhunun bir takım ihtiyaçlarından doğdu ve bir sanat olarak kolektif bir toplumsal güçle üretildi. Antikite sanatçılarında, şairlerinde ve yazarlarında bugüne gelindiğinde ortadan kalktığı varsayılan ve bizler tarafından taklit edilmez kabul edilen olağanüstü dehalerin bulunduğu varsayan saçma sapan kanaatten ne zaman kurtulacağız ? Deha kendini yalıtılmış bir halde göstermez. O bir insan olarak değil bir topluluk olarak görülmelidir. Dehanın, öncülleri, geleneği, yavaş yavaş birikmiş fikirleri, kuşakların yoğun inancıyla artan yetenekleri söz konusudur. Ona yoldaşlık eden düşünce akımları vardır; yalıtık bir egoizm içinde yapayalnız bir halde değildir; miras yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılarak çoğullaşmış, etkinleştirilmiş, güçlendirilmiş bir ruha sahiptir. Kuşkusuz, Yunan heykellerine nasıl başvuruyorsak, artık Gotik ya da Mısır'daki eserlere de başvuruyor değiliz. Bu eserlerin kopyalarını ya da sahtelerini üretmiyoruz. Bunun nedeni, basitçe tıpkı Mısır ruhunun ölmesi gibi, Yunan ruhunun da bitmiş olması ve artık onların düşüncelerini ve duygularını paylaşmıyor oluşumuzdur. Bizleri bugün harekete geçiren bambaşka bir zihniyettir. Ancak bizim zihniyetimiz, pek çok alanda üretim yapmamıza yol açmakla birlikte, estetik bakımdan, henüz ortak bir tarza sahip bir biçimde açığa çıkmış görünmüyor. Bugün yeni yeni devrimin ilkelerini bilebiliyoruz. Ancak konu sanata geldiğinde, ne yazık ki birer *şoven* olmaktan öteye geçemiyoruz.

Nil kıyısının insanı, kendi figürlerinin içinde bir tipi anlatma isteğine sıkı sıkı bağlı kalmıştı. Bu tip, Yunan'a göre daha somut,

daha gerçekçi ve daha hakikiydi. Ada insanı ise figüratif anlamda bir tip yaratmaktan fazlasına yeltendi. O, güzel, saf, mükemmel ve mutlak olanı arzuluyordu. Bu nedenle, daha fazla idealist, daha az somut ve bu bakımdan daha az hakikiydi. Hristiyan sanatçı ise güzellikle çok az ilgiliydi. Zira güzellik ona göre yalnızca dış biçimle, bedenle ilgiliydi. Hristiyan sanatçı hiç olmazsa aradığının ruh güzelliği olduğunu anlamıştı ki bunun Yunan sanatından çok daha rafine olmuş bir idealizm olduğunu anlayabiliriz. Her üç dönemde de ilerleme söz konusuydu. Kör oklarıyla, ince uzun kolonlarıyla, gizemli tonozlarıyla bu devasa katedraller, göğün onuncu katına yükseldiğimize işaret eder. Bu bahiste her şey söylenmiş olduğundan daha fazla uzatmayı istemiyorum.

Biçimin idealliğine ve geri kalan kısmına pek az meraklı olan Orta Çağ sanatının figürleri içinde ifade etmeye çabaladığı şey tam olarak şuydu: İman, nadamet ve merhamet, güzellik gibi dünyevi ve geçici şeylere ilgisizlik, ahiretle ilgili derin düşünce, teolojik ve çileci erdemlerle ilgili pratikler, hayranlık uyardırmaktan çok inşaa etmek için yapmak. Hristiyan sanatında nü resim, yalnızca çarımha gerilmiş İsa figürlerinde kullanılmak üzere terk edildi. İman, çarımha gerilmiş İsa nezdinde insanı değil, Paskalya kuzusunu, yani bir kurbanı keşfeder. İdeal figür bir kenara bırakılıp, ideal ruhun peşine düşüldüğünde ise, doğaldır ki, en kutsal kişilikler bile yeniden basit tiplere, hatta portrelere dönüşecektir. Figürün biçime gözünü kapatmasının ve sadece dinsel duyguyla ilgilenmesinin ne gibi bir önemi olduğunu sorabiliriz. Böylece, Memling'in Azize Catherine'in gizem dolu ünlü evliliğinin asıl nüshalarını Bruges Sokağı'nda buldum. Bu dönemin ressamı kendi zirvelerine çıkmak için pek sıkıntıya girmemişlerdi. Kendilerini, görünür çizgiler aracılığıyla görünmez olanı resmetmeye vakfetmişlerdi ve bu da onlara iyi geliyordu. Kişisel keşiflerini sanata sadece, keskin bir dindar bakış açısına kusurlu olarak görünebilecek ne varsa bunları iyileştirmek, düzeltmek için katarak, önlere konan modeli bakire ve şehit tavrı

içinde ama dünyevi yaşamı içinde resmettiler. Hristiyan sanatı, bir yandan kendi incelmış inancına sarılırken, diğer yandan Antik Yunan'dan beri unutulmuş olan somut ve pozitif gerçeğe de geri döndü. Rubens, Anvers ve Campine'deki güzellikleri model olarak alırken hakiki bir gerçekçiydi.

Hristiyan sanatını inkâr edenlere, *Dies irae*'yi (Gazap Günü) hatırlatmakla yetinebiliriz. Her bir bent sekiz hecelik üç mısradan meydana gelir ve tek bir kafiyesi bulunur. Bentler, kolay söylenebilmesi için ikili olarak oluşturulmuştur. İlk iki mısra ozan ve koro tarafından sırayla ve tek bir melodiyle söylenir. Takip eden iki mısra ise ikinci bir melodiyle ve sonraki iki mısra da üçüncü bir melodiyle... Sonra, bu altı bendin ardından, aynı düzen aynı melodilerle üç kez söylenmek üzere yeniden başlar. Bu tekdüze uyaklar ve ezgiler içindeki çeşitlilik, melodinin daha dehşetli ve hayal edilebilecek olandan daha kederli olmasını sağlar. Dahası *Dies irae* içinde, müziğin sözlerden ayrılması da gerekmez. Son iki bent kısaltılmıştır; her biri üç yerine iki koşuk, iki uyaklıdır. Bu iki bentten sonra üç sözden oluşan bir haykırış gelir. Bu haykırış kafiyesiz ve aksak ölçülüdür. Solistlerin ve koristlerin son vurguları ile orgun son sesleri birlikte durur. Durma notası karamsardır ve sonsuzluk fikri üzerine odaklanır. Ne Greklerde, ne Latinlerde, ne de Fransızlarda bu güce sahip başka bir şey biliyorum. Hüküm anının tasviri korkutucudur; ölüm duası ve onun İbranice tekrarları çok daha fazla iç karartıcıdır. Üçüncü bentte, trompetin son çınlamasının, *üzerinde bir Allah'ın kulunun yaşamadığı yerlerin mezarları arasından duyulduğuna* inanılır. *Per sepulcra regionum*, dizesi ölümün ve yıkımın en üst düzeyde ifade edilmesidir.

Dahası, Hristiyanlığın tüm temel dogmaları bu yegâne lirik eserde özet olarak bulunabilir ve bu durum *Dies irae*'nin olağanüstü özelliğine işaret eder;

Dünyanın sonu,
Son yargı günü,

Cehennem ve sonsuz ahiret mutluluğu,
Karşılıksız sunulan selamet,
İsa'nın dirilişinin dehşeti,
Sonsuz merhamet,
İsa'dan gelen kurtuluş, onun hayatı, tutkusu, ölümü,
Pişmanlığın zorunluluğu ve onun Tanrı'ya yakınlığının etki-
liliği.

Ciceron ve Vergilius, yeryüzüne yeniden indiklerinde bu söz-
lerin ve bu tuhaf dizelerin tek bir kelimesini anlamayacak ve
şunu söyleyeceklerdi: *Voces quidem latinoe, sermo outem bar-
barus, ignotus.*

Bana gelince, itiraf ediyorum ki, Lauda Sion'da ya da Hora-
tius'un en güzel deyişlerinde veya Orta Çağ kurallarında olduğu
gibi Yunan kurallarında da bulduğum sanatı Dies İrea'da da bu-
luyorum.

Mısır'da ve Yunanistan'da sanatı yücelttikten sonra, engel-
lenemez düşüşüne yol açan nedenlerin aynısı Hristiyanların sa-
natını da hızlandırdı. Eğer kilise öğretisine feodal yapı eklem-
lenmemiş olsaydı, yani toplumun çoğunluğu *gizemlere* tanıklık
ederken, soylular şatoları içinde *şiiir sanatını* geliştirmeseydi, in-
sanlığın kefaret rejiminden çok kısa bir süre içinde bıkmayı kaçır-
ılmaz olurdu. Veya kutsal engizisyonla silahlanmış baronlar ve
din adamları kentlerin özgürleşmeye doğru en ufak bir hareketini
bastırmak için koşmazlardı. Güzellik tutsak edilmişti ve şöval-
yeler onu özgürlüğe kavuşturmayı başaramamıştı. Hristiyan sa-
natı Rönesans'ta sona erdi. Konstantiniye'nin resimler kültü sap-
kınlığına karşı Papalık, tekil olarak, Hristiyan resmini korumuş,
ve tabiri caizse onu vaftiz etmişti. Yeni hareketin patronu olan
papalık, bunu yaparak, aslında kendi cenazesini kutlamaktaydı.

VII . BÖLÜM

RÖNESANS: Yeniden Saygınlık Kazanan Güzellik; Muğlak İdealizm; Yeni Yozlaşma

Rönesans nedir? Sanatın geçirdiği bu yeni değişim ne anlama gelir? Rönesans'ın kaynağı, kökeni nedir, meşruiyeti nereden gelir? Bu sanatı birçok eleştirmenin öne sürdüğü gibi, yalnızca mezardan çıkmış antikite ya da bir Yunan öykünmesi, bir taklit ve neticede bir *geriye dönüş* olarak mı görmek gerekir?

Sanatsal evrimin geldiği noktanın açıklaması, ancak kendinden önceki sanatla ilişkisi üzerinden yapılabilir. Rönesans kendini, daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, Orta Çağ çileciliğine karşı bir tepki olarak gösterir, ancak sonra ise Katolik dogmasının bizzat gelişimini temsil eder. İşin doğrusu, acı çeken ve yeryüzünde günaha, şeytana ve karanlığa karşı savaştan, Orta Çağ'a ve Orta Çağ sanatçılarına ait kilise (*L'église militante*) tahayyülünün yerini, cennette olanları da içeren muzaffer kilise (*L'église triomphante*) tahayyülüne bırakması gerekmektedir. Kilisenin üstünlüğünün işareti ise kuşkusuz hakim Papalık ve Gotik katedrallerdi. Kilisenin bu dönüşümünün ortaya çıkmasına elverişli mekan ise Papalığın zaferinin tamamlandığı yer olan İtalya ve Roma'ydı. Sanat, gelişimini ancak burada sağlayabilirdi.

Papalığın zaferini ilan etmesi Rönesans'ın özgün kökenidir. Araçlarını ise Yunan Antikitesi'nden ödünç almıştır. Bu böyle

olmalıydı, zira paganizm Hristiyanlığın içine sızmıştı. Tüm dinler aslında ortak bir temele, benzer bir akıl ve ruha sahiptir ve aslında tek bir din vardır da denilebilir. İtalyan Katolikliğinin içine paganizmin sızdığı eleştirisinin, az ya da çok tüm dinlere yöneltilmesi mümkündür. Nitekim herkes eskinin batıl inançlarına, eski mitolojilere, eski tanrılara ve geleneklere elinden geldiğince sarılarak bunları yeni dine uyarlamıştır. Bu nedenle genellikle tüm olup biten bir isim değişikliğinden ibarettir. Roma'da pagan tapınaklarının, yeni dinin azizlerine adanması bunun bir örneğidir. Benzer şekilde Gotik mimari ve heykeller Güney İtalya'ya kadar nüfuz edemediğinden bu bölgenin kentlerinde kiliseler, saraylar, anıtlar, sütunlar, zafer takları tamamen eski Yunan stilinde inşa edilmişti. Diğer bir deyişle sırf bu nedenle İtalya diğer Avrupa ülkelerine kıyasla çok daha fazla pagan kalmıştı. Orta Çağ kilisesi kendi acıları içinde ağlaya inleye, köşeli aziz, cehennem, çörlen, iblis, ölüm dansı figürleri içinde kefarete öderken, çilecilik Güney İtalya'da yalnızca birkaç resimde kendini gösteriyordu.

Kendilerinden önceki döneme ve onun tapınma formlarına, güzellik anlayışına bir tepki olarak ortaya çıkan Rönesans sanatçılarının da pagan etkisinden muaf olmaları mümkün değildi. Peki bu söz konusu sanatçıların pagan olmaları Yunan sanatının taklitçileri oldukları anlamına mı gelir? Bu yargı bana fazlasıyla toptancı geliyor. Sözünu ettiğimiz sanatçıların melekleri; sadece Merkürlerin, Dionysosların ya da Faunaların ya da Apollon ya da Adonis'in, Bellerophon'tes'in yahut Perse'nin basit kopyaları mıydı?

Yalnızca küçük bir kısmını bildiğim Rönesans'ın bakire resimlerinin karşısında duruyorum ve tüm söylediklerimize rağmen, *Meryem'in Evliliği*, *Oturan Meryem*, *Kutsal Aile*, *Azize Cecilia*, *Antakyalı Azize Margaret ile Venüs arasında*, ne kadar güzel olurlarsa olsunlar herhangi bir ortak nokta bulamıyorum. Bunlar artık örneğin Parny'nin *Tanrılar Savaşı*'ndaki gibi, bir Hristiyan tiyatrosunda oynayan tanrıçalar değildirler. Elbette güzellikleriyle ama daha çok da erdemleri ve kahramanlıklarıyla

bakirelere ve şehitlere dönüşmüş tanrıçalar olarak da görülebilirler. Bu azizeler Hristiyan sanatına ait ifadeleriyle bana Antik Yunan'ın duygularından arındırılmış tanrıçalarından kesinlikle daha güzel geliyor. Raffaello'nun tüm azizelerine, bakirelerine, şehitlerine ve giysili kadınlarına ve aynı şekilde, bakire Meryem'in evliliğine kadar olan temsillerine aşığım. Evet, av tanrıçası Diana'nın kopyası olan bu güzel bakire kadına, koruyucu melek rolüne yazgılı olarak bir ihtiyara verilmiş bu kadına da aşığım. Ancak, çıplak olmalarına karşın Antik Çağ'ın Diana'sı, Pallas'ı ya da Venüs'ü için aynı duygulara sahip olamıyorum. Meryem benim aşkımdan ancak kollarında taşıdığı bebek nedeniyle ve anelliğın ona sağladığı saygınlık sayesinde korunabilir.

Mübarek bedenlerin gökyüzünde parlaklık, güzellik, çeviklik ve incelik kazanması tipik bir Hristiyan dogmasıdır. İşte Rönesans sanatçıları tarafından hayal gücü aracılığıyla nakledilen ideal tam da budur. Bu sanatçılar azizleri ve melekleri ifade etmek için dünyada henüz olmayan bir anlatım biçimi aradılar. Memling'in yaptığının aksine, Raffaello, tıpkı tanrıçaları gerçek ve canlı bir kadının görünümüyle temsil etmeye çalışmamış olan Fidias gibi bakirelerine, şehitlerine, Meryem'e doğal kişilerin fizyonomisini vermeyi seçmedi. Bugün amatörler, Memling'in başyapıtlarına bayılıyorlar. Ancak zaten kendi aşına olduklarını sunan bu tablolar karşısında dönemin Brüglülerinin aynı oranda bir hayranlık beslediklerinden şüpheliyim. Günümüzde halkın duyguları söz konusu olduğunda da aynı durum geçerlidir. Halk, tamamen saf bir yüz güzellğine tanık olduğunda, *"bu bir bakire yüzüdür"* der ve bununla gökyüzünde yaşadığı varsayılan ve Rönesans sanatçısı tarafından tahayyül edilmiş olan ideal bir bakireyi kasteder.

Rönesans'ı tarihsel ve dinsel evrimi içinde açıkladım. Rönesansın sanatın dönüşümü içinde kapladığı yerin önemini inkâr etmenin imkânsız olduğunu kabul ediyorum. Ama diğer yandan Rönesans'ın değerini abartmayı ve onu göklere çıkarmayı da uygun bulmuyorum. Raffaello'nun, Michelangelo'nun, Leonardo Da Vinci'nin ya-

hut Titian ya da Corregio'nun orijinalliklerini inkâr etmek mümkün değildir. Bu kadar çok sayıda ve önemli kişiliği ne bilim ne üslup ustalığı alanında çıkarabilmiş bir başka dönem vardır. Rönesans sanatçıları ile Orta Çağ'ın tanınmamış ve genellikle anonim olan sanatçıları arasında farkın büyüklüğü görmezden gelinebilir mi!? Bununla birlikte Rönesans, büyük çağların alameti farikası olan kolektife ait güçten yoksundur. Kendinden önceki dönemde Avrupa'da gerçek anlamda yalnızca bir okul varken, İtalya'da on altıncı yüzyılda ne kadar şehir varsa o kadar okul ortaya çıkmıştır.

Çileci sanatın kültleştirilmiş formlara düşman olduğu ve hatta sanatın antitezi olduğuna dair yaygın bir kanı vardır. Eğer başıma iş açmayacaksa, ben bu sanatın da daha az müspet ve daha az özgün olmadığını savunacağım. Gotik sanat da kendi aklına, karakterine, düşüncesine ve amacına sahiptir. Öyle ki, bu sanatın eserleri de, en az Antik Yunan eserleri kadar dehayla yüklüdür. Ağlayan, sızlanan figürleri ve aksak mimarisi (eğreti tonozlara destek işlevi gören dayanma kemerlerine, payandalarına, devasa temel kazıklarına bakabilirsiniz) ile Gotik sanat da kendini en az öncüllerinin sahip olduğu kutsallığa ve güce sahip olarak ortaya koydu. Deha, orijinallik ve sanatsallık olarak Rönesans'tan daha aşağı değildi. Rönesans sanatının başarısının arka planında eserlerinin büyük çoğunluğunda Hristiyan spritüalitesine ait duygusallık ile Antik Yunan figürlerinin idealliği gibi birbiriyle bağdaşmaz iki amacı bir araya getirmesi bulunur. Paganizmle Hristiyanlığın bu karışımı, çileci Katolikliğe karşı kaçınılmaz bir tepki olmasının yanı sıra bir faydaya da sahipti. Bizlerin Antikiteyi zihnimizde yeniden konumlandırmamızı, geçmiş zaman zincirini yeniden birleştirmemizi, türümüze özgü sanatsal inanç birliğini yaratmamızı sağladı ve bizleri devrime hazırladı. İkincil olmasına rağmen söz konusu olanın pek de önemsiz bir görev olmadığını söyleyebiliriz.

Rönesans sanatını ve dönemini ayırt edici kılan, katı prensiplerinin olmaması ya da daha doğru bir ifadeyle, her türlü inancın sahip olduğu dinsel katılıkla bağdaşmayan bir hoşgörüyü bün-

yesinde barındırmasıdır. Muzaffer Kilise, kendi dingin ve parlak dönemine girmiştir. Böylece, günahlardan arınma üzerine kurulu çağın kendini yeniden üretmesi için var olan gereklilikler ortadan kalkmış gibidir. Dingincilik (kietizm) ya da kayıtsızlık, mistik kavramlar ile açık biçimde pagan olan eserlerle sarmalanmıştı. Ne Aretino'nun serbestliğine ne Boccaccio'nun açık saçıklığına ne Rabelais'nin dinsizliğine kızıyordu. Mütehakkimdi; güzel, neşeli, dingin ve mutlu olan her şeyde kendi kendine hayran oluyor ve kendini övüyordu.

Hem bir neden, hem de bir sonuç olan Rönesans, kendini başlangıcından itibaren genel bir çözülme olarak dışa vurdu. Hristiyan sanatının, tıpkı İsa'nın bedeni gibi her türlü çürümeden muaf olduğu söylenebilirdi. Yunan sanatı ise, 15. yüzyılda adeta rakibinden öç almak ve onu kendisiyle birlikte yerin altına gömmek üzere mezarından çıktı. Gözünüzde Epikür'ün hazcılığının ya da Fene- lon'un dinginciliğinin Orta Çağ figürleri tarafından temsil edildiğini canlandırmayı deneyin. Jean Huss ve Luther'in kanıtladıkları gibi, inançlar sarsılmış ama yine de sanat, inançları içermeye devam etmiştir. Sanatın ahlakın bozulmasının sorumlusu olmakla itham edilmesi bu kez mümkün değildi. Antikitenin mezarından çıkışıyla birlikte, frengi ile aynı dönemde Avrupa'yı etkisi altına alan bu vampir sanatın onunla birlikte yok olması illa gerekli değildi.

Her ne kadar olağanüstü yeteneğe sahip olsalar da, Rönesans sanatçıları ne bir prensibe ne de bir kuruma hizmet etmekteydiler. Daha doğru bir ifadeyle, sadece fanteziye boyun eğmiş ve dinsiz, ahlaksız bir toplumun ikiyüzlülüğüne biat ederek basit birer taklitçiye dönüşmüşlerdi. Orta Çağ kötücüllerinin ve kindarlarının dahi içini karartmaktan aciz duruma düşmüş bir semavi hakimiyeti yeniden onarmaya koyuldular. Paganizm ve spiritüalitenin karışımı olan sanatları, sonuç olarak, Antik Yunan sanatına özgü biçimlere tapınmaya dayanan kültü yeniden üretti. Raffaello'nun bakireleri, Venüs'ün kızları kadar olmasa da, utangaçlığın ve çekingenliğin sınırlarını aşmışlardır. Yüzlerinde hüküm süren ruhani hava, göv-

deleri, güzellikleri, elleri, kolları, su perisi boyunları ile ciddiye ve ağırbaşlılık timsali olmadıkları ortadadır. Bu kızlar, daha az tanrısal ve Olympos tanrıçalarından daha fazla insan görünümünde olmakla beraber, bir Antik Yunan heykelinin verdiğinden daha az saflık arzederler. Milo Venüsü büyük  l de çıplak olduğu halde, boğazına kadar giyinik ve kollarında  ocuk İsa bulunan Rönesans Meryem'lerinden daha iffetli ve saygındır. İsa figürüne kadar insan, üzüntüler, kederler içinde, ıstırap için yaratılmış, bedeni işkence tarafından tahrip edilmiş, Peygamber İşaya'nın ifadesiyle, bir yer solucanına benzerdi. Rönesans'ın iki büyük sanatçısı Michelangelo ve Raffaello'ya kadar, seküler bir çarmıha gerilen kutsal İsa figürü yoktu. Onlar bu figüre Jupiter ve Herkül' n ideal ve yenilenmiş havasını verdiler ve yarattıkları İsa figürü tipik bir figüre dönüştü. Papa ve Cizvit papazları onu benimsediler. Nasıl ki bizler, Azize Margaret'e, Azize Cecilia'ya ve tüm Meryem'lere aşıksak, tüm kadınlar da en yakışıklı insan evladı olan İsa'ya açıktır. Bunun neyi gösterdiğini geçerken söyleyelim: Orta  ağ'dan çıkarken, çileciliğin bıkkınlığı, güzelliği esas alan bir birliktelik arayışı, melek ve şeytan kavramlarını yeniden düşünme ya da en azından bir başka ideali yaratma ihtiya ı arttı ca, Rönesans sanatçılarının Antik Yunan'a ait eserleri yeniden yapma kabiliyetleri de artmıştır. Ne var ki, onların bu işleri pek işimize yaramaz: Çok geç bir tarihte icat edilmiş olan bu fantezi ürünü İsa, bize Orta  ağ'ın *Ecce Homo*'sundan daha fazlasını vermez. Artık ne o kadar dindarız, ne de Epikür' n zevk ve eğlence d şk nlerinden olabiliriz. Bu muğlak tanrı bugün demokrat, sosyalist, iş adamı, bilim ve ilerlemenin hizmetinde olan 19. yüzyılın insanları olan bizlere ne verebilir ki? Otuzuncu kararname ve Nice kararnamesi yerine insan hakları resmen benimsendi. Bu nedenle, Leonardo Da Vinci, Raffaello ya da Michelangelo tarzı ya da Renan tarzı mistik bir İsa günümüzün ihtiyaçları ile bağdaşmıyor. Bugün, Danton'un ve Mirabeau'nun karakter özelliklerini taşıyan, adalet savunucusu ve devrimci bir İsa'ya ihtiyacımız var.

VIII. BÖLÜM

REFORM: İnsancıllaşan Sanat; Estetik Yenilenmenin Başlangıcı

Raffaello, resmin görevinin ve kuralının doğayı yeniden icra etmek değil, nesnelere temsil etmek olduğunu ileri sürdü. Resim: “Şeyleri doğanın yaptığı gibi değil, yapması gerektiği gibi” (*di fare le cose non como le fa la natura, ma como ella le dovrebbe fare*) temsil etmeliydi. Raffaello’nun, nerede bulunduğunu anımsamadığım bu yargısını okumamın üzerinden çok zaman geçti. Yalnızca bu sözler aklımda kalmış. Raffaello’nunki Platon’da ve Antik Yunan’da görüldüğü anlamda idealist mesleki inancın mümkün olan en net ifadesidir. Raffaello’nun ilkeleri şöyle devam eder: “Sanat, sanatçıların eserlerinin sayısına göre kolaylıkla değer biçilebildiği tapınımsal bir olguya dönüştü.” Öyle ki, günümüzde sanat eserleri, bir yanda İsa’lar, Meryem’ler, bakireler ve keşişlerin diğer yanda da yerin, göğün ve denizlerin tanrısal neşesi içindeki Venüslerin, Dionysosların (Bacchus’lerin) temsil edildiği eserlerden ibaret hale gelmiştir. Katolik inancı ile mitolojinin birbirine karıştığı bu kargaşa içinde kendini bulması imkânsızdır. Aynı tarihlerde ve benzer tarzları benimsemiş kişilerin eserleri olduklarından, tüm bu resimlerin aynı sosyal düşüncüyü ifade ettikleri, aynı ihtiyaca cevap verdikleri varsayılabilir. Yine bu resimlerde figürler aynı idealizme sahip oldukları için

birbirlerine çok fazla benzemektedirler. Öyle ki artık, mitolojik bir tabloya baktığımızda gördüğümüz figürlerin Yeni Ahit'in kar-naval yapan kutsanmışları olup olmadığını ya da bir aziz hikayesi anlatan tabloya baktığımızda gördüğümüz figürlerin fablin kefa-retlerini ödeyen tanrılar olup olmadığını anlayamaz hale geldik. Rönesans'ı takip eden çürüme, işte bu idealizm nedeniyle ortaya çıktı ve Roma –ki buna kilise de diyebiliriz- birinci yüzyılda ol-duğu gibi, bir kere daha, 17. vahiye anılan “büyük fahişe”ye dönüştü.

Rönesans, Gotik sanat karşısında galip gelmişti; Reform ise yeni bir tapınma biçimi olan Rönesans'ın kazanmasına engel oldu. Ne demek istediğimizi daha iyi anlatabilmek için Re-form'un ne olduğuna bakalım: Reform, dinde ortaya çıkan ifade ve inanç özgürlüğüdür; akıl ve gerçekliğe tapınmadır. Doğaüstü ve sembolik resmin, heykelin ve sonuç olarak Kilise'nin tümüyle ölmeye başladığı bir dönemde; papazlık kurumunun, piskopos-luğun ve papalığın yadsınmasıdır (*Papalığa Hayır!*). Siyasette ise herkesin yasa önünde eşit olduğu, kast sisteminin ve eski vatandaşlık adetinin yürürlükten kaldırılması, bunun yerine *fe-deratif ilkenin*, hanedana ait ilkelere üstün gelmesidir. Peki bu bozgundan sonra sanat için geriye ne kalmıştı? Bertaraf olmak konusunda Rönesans da diğer sanatlarla aynı yazgıyı paylaştı ve nesnelerin değişmeyen gelişim mantığı, geriye kalanın bayağı-lıktan başka bir şey olmadığını gösterdi. Elde, kala kala laik ve avam yaşam ile onun basit uğraşları kalmıştı. Semboller, idoller, soyluluk, yücelik, keşişlik ortadan kalkarken onların yerini üret-ken ve *pozitif insanlık* aldı. İşte sanatın yeni konusu buydu ve sanat idealini bu yeni alandan devşirmek zorundaydı. Kuşkusuz bu sanatın işi, Mısır sanatından, Antik Yunan sanatından, Hristi-yan sanatından ve Rönesans sanatından çok daha zordu. Öyle ki, hem konu, hem malzeme ve hem de araç olarak gündelik hayatın akışını benimsemek, alegoriden, ideal formlar ve kutsal düşünce-den beslenen bir sanatın yaşayacağıyla kıyaslanamayacak kadar

zordu. Ancak yasanın da ortaya koyduğu gibi gerileme diye bir şey yoktur. Bize gereken, bir bakıma, tüm zenginliklerimizi içinde izleyebileceğimiz, aynı zamanda hem gerçeğe hem de ideale dayanan ve birden bire sınırları aşmayacak ya da bir bakış açısı yüzünden kırılıp gitmeyecek, tersine tıpkı akıl ve insanlık gibi ilerleyecek pratik bir sanattı. Nihayet sanat, reformla birlikte bize uzun zamandır değerden düşmüş insanı, yurttaşı, bilim insanını, üreticiyi tüm saygınlığıyla gösterme görevini üstlendi. İnsan türünün fiziksel ve ahlaki bakımlardan mükemmelleşmesi için çalışmak artık sanata düşmekteydi ve bunu karanlık hiyerogliflere, erotik figürlere ya da faydasız bir spirüaliteye başvurarak değil, bizlerin zeki ve parlak temsilleri aracılığıyla yapmalıydı. Aynı biçimde, bize bilincimizin aynasını tutarak, bizi uyarma, övme, onarma, utandırma görevi de sanatın üstüne düşmekteydi. Düşünce temeli ve gelişim bakımından sonsuz olan böylesi bir sanat, kendiliğinden gelişen tüm çürümelerden korunmayı mümkün kılacaktı ve sonuç olarak ne alçalacak ne de yok olacaktı.

Ahlakta nasıl ki bir yenilik yoksa, aslında sanatta da herhangi bir yenilik yoktur. Sembolizme olan tutkularına rağmen, eski Mısırlılar, kendi özel ve toplumsal aktivitelerinin koşulları içinde betimlenmişlerdi. En ileri düzeyde idealist olan Rafaello ise ünlü tablosu Atina Okulu'nu yaparak, kendisini ve tüm çağdaşlarını, öncekileri saf dışı edecek düzeyde bir sanat vizyonuna sahip hale getirmişti. Peki, neden Roma, Floransa, Paris, Basel ya da Amsterdam değil de Atina? Ya da neden Kopernik, Kepler, Galile, Giordano Bruno değil de Aristoteles, Platon, Öklid ve Zenon? Rafaello idealleştirmek konusunda umutsuzluğa düştüğü gündelik olaylar karşısında yüzünü geçmişe dönmüş olmalıydı. Bu aslında sanatın alt etmesi gereken bir güçlüktü ve bu bahiste Rembrandt'ın ünü, Raffaello'nunkinin fersah fersah ilerisindeydi.

Resmin Luther'i addedilen Rembrandt, 17. yüzyılın sanat alanındaki reformcusuydu. Katolik ve kralcı olan Fransa, Antik Yunan ve Latin medeniyeti ile iletişim içinde kendini onarma-

ya çalışırken, reformdan geçmiş olan cumhuriyetçi Hollanda ise yeni bir estetiği başlatmıştı. Yanlış bir şekilde *Gece Devriyesi* (1642) olarak adlandırılan tablosunda, Rembrandt doğaya uygun ve orijinal figürler kullanarak bir yerel yönetim yaşamını yansıtan bir sahne resimlemiş ve başyapıtların başyapıtı bu tabloda, tek bir hamleyle, papalık makamının gösterişini, prenslerin taç giyme törenini, soyluların turnuvalarını, ideali tanrılaştıranların ışığını kesmişti. Bir diğer başyapıtı olan, *Anatomi Dersi*'nde Profesör Tulp'un şahsında bilimi temsil etmişti. Tabloda elinde neşter olan profesör, gözlerini bir kadavra üzerinde sabitlemiştir. Rembrandt bu sahneyi alegoriler, simgeler, kişileştirmeler ve cisimleştirmelerle tamamlarken gerçek ve ideal olanı katı bir biçimde birleştirmiştir. Hem Raffaello'nun *Atina Okulu*'nu hem de Rembrandt'ın *Anatomi Dersi*'ni gözünüzün önüne getirin. İki resmi düşünce ve duygularınızı serbest bırakarak sakin bir kafayla değerlendirin. Sonrasında bu iki resimden hangisinin sizde en güçlü ideali uyandırdığını söyleyin: İdealist ve simgesel yanı ağır basan, İtalyan menşeli olan mı yoksa pozitif ve realist özellikleriyle ayırt edilen Hollanda'ya özgü olan mı? Öyleyse, görünüşte en fazla somut ve en fazla realist olan resim sizde daha güçlü bir estetik duygu uyandırabilir ve ustaların en büyüğü tarafından yapılmış, en idealist resimden daha yüksek bir ideali size düşündürtebilir. Öyle ya, arif olana bir işaret yeter. Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* ve Dr. Nicolaes Tulp'un *Anatomi Dersi*'nden sonra Van der Helst'in *Arkebüzçülerin Ziyafeti* tablosunu anmak benim *Hollanda ilhamı* diye adlandırdığım olgu hakkında yeterli düzeyde fikre ulaşmamıza izin verecektir.

En yetkin sanat eleştirmenlerimizden biri, "*Hayat, günlük hayat*" dedikten sonra sözlerini şöyle sürdürmüştü, "*Bir bütün olarak Hollanda tarzının karakteri insan ve onun alışkanlıkları, meşguliyetleri, neşesi, kaprislerinden oluşur*". Ben bu saptamaya, onun hümanist, rasyonel, ilerici ve kesinlikçi yazarı tarafından yalanlanmaktan endişe duymaksızın, şunları ekleyebilirim:

Kimileri silahların kullanılmasını ya da mücadeleye koyulmuş ve cumhuriyet için eylem halindeki yurttaşı ele aldı, diğerleri insanı, aileleri ya evlerinde ya da sokakta eğlenirken aldı. Bazıları ayrıcalıklı sınıfları, bazıları da emekçi sınıfları ya da eksantrik sınıfları resmetti. Başkaları, ortak yaşamın geçtiği yerleri, denizleri ve plajları, bizzat ülkeye özgü olan denizcilikle ilgili olayları, kır ya da av sahnelerini, kanalları ve dereleri değirmenlerle, kayıklarlarla, balıkçılarla birlikte resmederken, bazıları şehirleri, meydanları ve sokaklarda dolaşan halkı tüm gerçekliği içinde temsil etti. Her yerdeki başı sonu olmayan yaşama özgü canlılık, Hollanda resminde halkın ve ülkenin hikâyesi olarak temsil edildi.

Bu artık, eskinin batıl itikatlarıyla örtülü mistik sanatı değildi. Eski sembolleri hortlatan mitolojik bir sanat da değildi. Tıpkı sadece insan türünün egemenlerinin şerefendirilmesine hizmet eden, bu anlamda istisna teşkil edenin aristokratik, prens sanatı olmadığı gibi. Bu sanat artık ne papaların, ne kralların ne de tanrı ya da kahramanların sanatıydı.

“Latin toplumlarında sanat, inananlar ile kulların biat ettiği KİLİSE ile Saray’ın tepe noktaları arasında çekilmiş bir ipe iliştirilmiş çesine havada asılı kalmıştı. Özellikle İtalya’da ama aynı zamanda Fransa’da da, yani aydınlık, açık ve bağımsız edebiyatın ülkesinde de, yapılan resimler neredeyse yalnızca mistagojik (gizemlere ulaşmayı sağlayan), teolojik, alegorik ya da sanat tarihçisi Emeric-David’in ifadesiyle, şatafat resimlerinden ibaret oldu. Dogmaların ve dinsel seremonilerin, Dionysos için düzenlenen ziyafetlerin ve kurban seremonilerinin, egemenlerin önemli aktivitelerinin, yarışmaların ve soylu eğlencelerinin, tanrıların ve mühim şahsiyetlerin resimleri yapıldı. Tek resmedilmeyen ise ulusun bizzat kendisiydi. İşte güneyli ressamlar tarafından aşılamayan sınır buydu. Fransa’da hiçbir zaman Fransızlar resmedilmedi. Sadece emekçi sınıflardan söz etmiyorum, hepsi birlikte Fransa’yı medyana getiren çeşitliliğin bileşeni olan tüm gruplardan söz ediyorum”. (W. Bürger [Thoré] Musées de la Hollande, Paris, J. Renouard, 1858.)

Nasıl ki Reform, Roma Katolik inancına bir tepki olarak ortaya çıkmışsa, Hollanda Tarzı da, ister Rönesans dönemine ait olsun isterse Orta Çağ'a, bir bütün olarak Katolik sanatına karşı ortaya çıkmıştı. Bununla birlikte Reform, kökenleri ve mezheplerinin büyük kısmı itibariyle ikon kırıcıydı. Devrimi belirleyen şey tamamen buydu. Tapınak tarafından esir edilmiş olan sanat yok olmamalı, belediye binasında ya da evlerde yeniden yaşam bulmalıydı. Böylece eski idealizmin ifadesi olarak mahkûm edilmiş olan sanat, pozitif ve rasyonel insanlık çerçevesinde yeniden doğacaktı. Katolik ülkelerde, W. Bürger'in ifadesiyle, *Hollanda özgünlüğünü aforoz eden bizzat bu radikal dinsizlik* ve bu sanatın "*kâh cehalet ve düzensizlik olduğunu kâh alçaklık ve ahlaksızlık olduğunu ileri sürerek, onu kimi zaman fantezi ve kimi zamansa kaba materyalizm olmakla suçlayarak, bazı yerlerde Apollon adına, bazı yerlerde ise İsa adına bahaneler uydurarak*" zorunlu bir devrimi iki yüzyıldan daha uzun bir süre geciktirdiler.

Rembrandt'ın adını Luther'inkiyle birlikte ele alıyorum. Bu ikisinin yanına eklenmesi gereken bir diğer isim ise W. Shakspeare'dir. Shakspeare, dramatik sanatı temsil eder. Yunan ve Latin olanı, destansı, kutsal kitaplara özgü ve akademik olanı çağdaş ve popüler yapmış olan edebiyattır. Biz diğer Fransızlar ise bir tür olarak edebiyatı hiçbir zaman olmadığı kadar popüler ve moda haline getirecektik. Reformu erteleyerek, kendi ulusal edebiyatımızdan kopmak bizim büyük talihsizliğimiz oldu. Elimizde kalan sadece Yunan, Latin ve İbrani edebi metinleriydi. Neyse ki, bizi giderek daha fazla ukalalaştırmak suretiyle çıldırmanın eşğine getiren bu okuma, nihayetinde Boileau, Racine, Moliere ve Voltaire'in gayretleri sayesinde ruhlarımızın arınmasına hizmet edecekti.

Shakspeare, şiirin ve dramın resim üzerindeki üstünlüğünü kullanarak Hollandalıları geride bırakmıştı. O da bir yanda suçlu prensleri diğer yanda da toplumun alt sınıflarının mutsuzluk ve yoksulluğunu yan yana sahneye koymayı başarmıştı. En derinlik-

li kelimelerini tam da burada arıyordu. Dramlarının fikri ve ahlaki düsturlarını en *aşağılık* ağızlardan dışa vurdurtuyordu. Bizdeki Panurge¹, Gil Blas ve Candide'nin ölümsüz Martin'i de bu türe aittir. Eğer Reform'u kabul etmiş olsaydık 16. yüzyıldan itibaren Bir Rabelais'nin, bir Montaigne'nin, bir La Fontaine'in ya da bir Le Sage'in eserlerine bakarak ve ayrıca Moliere ile Voltaire'in bize daha kişisel düzlemde verdiklerinden hareket ederek, ülkemizin ne olabileceğini tahmin edebilmemiz mümkündür. Şunu tekrarlamakta bir beis görmüyorum: Sanat bir mezarcıda, bir pıncavracıda bile kendine estetik bir araç bulmayı bilir ve bir ideali ortaya çıkartmak konusunda, Olympos zihniyetine ihtiyaç duyan birinden on defa daha muktedirdir.

Bununla birlikte şunu itiraf etmek gerekir ki, Hollanda tarzının üzerinde bir şüphe bulutu gezinmektedir. Estetik gelişimi geciktiren yalnızca dinsel karşıtlık değildi. Kendimize doğru bir yola çıkmış olan Rembrandt ve ardılarının, eylemlerinin nasıl yavaşladığını ve kendi ülkelerinde nasıl bu kadar az anlaşıldıklarını da sormamız gerekir. Bugün bakıldığında Hollanda tarzı kendi vadesini tamamlamış ve tüm muhtevasını ortaya koymuş gibi görünüyor. Öyleyse, bu konu hakkında düşünmemizin bir gereği var mıdır? Sanatsal üretimin duraklamasına yol açan şey, milli duygular ya da Protestanlığın tükenmiş olması mıydı? Basit bir yadsıma olarak Protestanlık, estetiği, kendisinin hiç sahip olmadığı bir gelişim potansiyelini üretmesi için harekete geçirebilir miydi? Hem prensiplerim gereği hem de sözünü ettiğim okulu değerlendirmek için, bu sorulara bir cümle ile de olsa cevap vermek gerektiğine inanıyorum.

Sanatçılar pek tartışmazlar. Sanat felsefesi de dâhil olmak üzere, felsefe onların gündemine pek girmez. Sanatın, bizzat *ustaların* dışında kalan yorumcuları yoksa, bu durumda estetik üzerine ilk kelimenin, teorilere referansla yazılması gerekir. Hol-

¹ François Rabelais'nin karakterlerinden biri.

landa üslubunu yöneten düşüncenin kendi estetiğini açıklamak gibi bir yönelimi olmadı. Kaldı ki bu bahiste hiçbir şey bilmiyordu. Ne tanrılarla, ne de büyük adamlarla, ne papazlarla ne de keşişlerle ilgilenen Hollanda tarzı, cumhuriyetçi ve akılcıydı ve var gücüyle seküler yaşama yönelmişti. Basit insanları, sıradan ölümlüleri, bir birahane ya da bir halk meydanında, oldukları gibi, kendilerini nasıl ifade ediyorlarsa o şekilde ve alçakgönüllülikle resmettiler. Bu üslubun, zorunluluğu erdemlilik addettiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle, melekler ve azizler yerine iyi insanları kendi günlük ve sıradan meşguliyetleri içinde temsil etmeyi ve bu yaşantıyı vernikli güzel resimler aracılığıyla tuval üzerine nakşetmeyi öneren bu düşüncenin, o güne dek sanatçıların aklına girmiş en gözü kara ve tuhaf düşünce olduğundan kim şüphe duyabilir? Ne var ki bu tarzı, toplumsal pedagojinin ana prensibi yapma fikri üzerinde hiç durulmadı. Basit olanı seven, burjuva ve muhafazakâr Hollanda'nın dehası da böylesi bir kavrayışa sahip değildi. Kendisine odaklanmıştı ve kendi ufkunun dışında olan bitenle hiç ilgilenmedi. Dahası Hollanda batağından kurtulmuş birkaç tablo, olur ya Ortodoks bir amatörün karşısına çıksaydı, o, bunun heretik bir ressamın eseri olduğunu düşünür ve figürlerin basitliğinden hareketle bu sanatın yoldan çıkmış olduğunu fark etmekte hiç zorlanmazdı. Devamında ise sanatçıların, kendisini takip edip etmediğiyle pek de ilgilenmeyen olayların akışının sonucunda bu sanat üslubu, tarihsel olarak aşıldı. Söz konusu ekolse, açıklanması herhangi bir diğer okulu eleştirmekten çok daha güç olan bir geleneğe ve biraz da, bir abideye dönüşecekti.

Bu yenilikçi sanat günümüze kadar hep yanlış bilindi. Bugün çok sayıda kişinin Courbet tablolarından neredeyse tiksinti duymasının sebebi, her şeyden önce Hollanda üslubuna, onun öncülleri ve ustalarına dair duyulan antipatiyle ilgilidir. Az önce alıntı yaptığım yazar şöyle devam ediyor: “*Tarih, biyografi, eleştiri, özellikle de yüksek estetikle ilgili tüm Fransız kitaplarında, yazarlar, İtalyan kurallarına yabancı olan ve doğayı özel bir duy-*

guyula yorumlamayı aşığılayan bu üslubu belirgin bir küçümsemeyle karakterize etmek konusunda hemfikirlerdir. Özellikle III. Napolyon'un eski bakanı olan H. Fortoul, Hollanda tarzının aşırı insan merkezli olan natüralizmine karşı mistagogik antipatisini harikulade biçimde ifade etmiştir.”

Hollanda tarzının akıbetine bakarak şaşırılmayalım. Hem anlaşılmış hem de pek takip edilmemiş Hollanda sanatı, verimli ve yozlaşmamış bir dışavurum olmasına karşın evrenselleşemedi. Sanat böylesi bir dışavurumda, tıpkı bir yere özgü federasyon ya da özgürlük gibi yerel bir kavram olarak kaldı. Zaman içinde, ahlaklarıyla birlikte mimarilerini bize aktaranlar ise Cizvitler oldu. Böylece bize Aziz Teresa ve Aziz François da Sales'in mistisizmi, Gerson'un çok meşhur Hz. İsa'nın İmitasyonu, Molinos'nun dinginciliği, Madam Guyon'un aşk *Seller*'i, Fenelon'un softa Özdeyişler'i (Maximes), Ninon'un aşk maceraları ve Brinvilliers'in iç sıkıntıları, Ondördüncü Louis'nin *Madame Montespan*'ı taklit ederek yapılmış etli ve dolgun heykeli, Madam Pompadour'da kişileşmiş Onbeşinci Louis resmi, Crebillon, Parny ve arkadaşlarının edebiyatı kalmış oldu. Sonuç olarak ne kaynaklarının doğallığı ne de yerel nitelikleri, bu eserlerin, ödünç alınmış bir idealizmin çürümüşlüğüne ifadeleri olduğu gerçeğini değıştirmiyordu.

1 Ondördüncü Louis döneminin tüm yazar ve sanatçıları, gibi Fenelon da kuşkusuz, bu çağda yaşanan akıl karışıklığına ve zevklerin değışmesine tanıklık etti. Yunan idealizmi ve Orta Çağ'ın spritüalizminin birleştiğı bu süreç edebiyatta din dışı, siyasette feodalizm yanlısı, Cizvitçi ve gericiydi, dinde ve ahlakta ise dinginci bir dönemdi. Fenelon ne kendi dönemine ne de Kilisesine, ülkesine sahipti. Kendi döneminin gizlice özlemine duyduğu şeylerden uzaktı, geleceğe dönük hiç bir sezgiye sahip değıldi. Dile ve iyi işlere, edebiyatımıza güzelliğı ve Grek dehasının inceliğini taşıyan birinden daha fazla hizmet etti. Ancak bu hümanist çalışma yüksek bir eleştirmen, birinci sınıf bir yazarın nazarında yeterli değıldi ve onu orijinaler arasında ayrı bir yere koydular.

IX. BÖLÜM

FRANSIZ DEVRİMİ: Klasikler ve Romantikler

Bir yüzyıl boyunca olgunlaşan devrim nihayet patlak verdi. Haliyle devrimin, estetikle meşgul olmaya ya da resme ilham verecek fikirleri beslemeye ayıracak vakti yoktu. İdeal ve prensiplerden ya da zevklerin tatmininden önce aklın ihtiyaçlarını karşılamak gerekiyordu. Bu koşullarda sanat da tıpkı özgürlük gibi daha uygun bir zamana ertelenmişti. Devrim, bekleyebildiği ölçüde bekleyecek ve duygularını açığa vurmak için Yunan, Latin, Klasik üsluptan yaralanacak ve hatta kutsal kitaptan işini kolaylaştıracak bir takım araçları ödünç alacaktı. Ödünç aldığı dil, tarz ve kullandığı biçimler ile sol taraftan ilerlerken, sanatsal açıdan ukalaca ve abartılı bir tutumu benimseyecek olan devrimin, en başından itibaren kendini yapay ve yabancı bir estetiğin formülleri içinde ifade etmesi, kötüye gidişinin de alameti oldu.

Tarihin yorgun ve eski bir trajedisinin tekerrür ettiği söylenebilir. Halkın üçte birinin mebusları yeni Çiçerolar, Demostenes'lerdi ve bunlar tumturaklı laflarla gösteriş yapmaya bayılıyorlardı. Her yeni başlangıçta, ilkeler tarzın önüne geçer. O dönem Fransızların elindeki tek değerlendirme ölçütü *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi* 'ydi. Ulusal düşünce henüz kendi dilini ve formlarını yaratmaya zaman bulamadan Lycurgue'un, So-

lon'un, Numa'nın, Platon'un idealleri baskın çıktı. Despotizme karşı sesini yükselttiği her dönem alkışlanan Mirebeau, artık kabul görmemeye başladı. Kendi öncüllerini ortaya koyarak anayasadan söz etmeye ve anayasayı savunmaya başlar başlamaz artık şüphe ve güvensizlik uyandırıyor. Estetik duyarlılıktan uzaklaştıkça, teatral tutumlar, hem de böylesine önemli bir davada, daha fazla hâkim hale gelmekteydi. Genel Meclis'in açılışından devrim takvimine göre 9 Thermidor'a¹ kadar geçen sürede herkes bir aktöre dönüşmüştü. Estetik beğenin bu denli sahte, belagatin bu denli yapmacık, sanat ve edebiyat ilhamının hükmünün neredeyse hiç olmadığı başka bir dönem daha yaşanmamıştır. Karmaşanın bütünüyle hâkim olduğu bu dönemin –sanat ve üslup açısından- özgün sayılabilecek yegâne eserleri, *La Carmagnole* marşı², *Ça ira* marşı³, *Père Duchêne* gazetesinin hakaretamiz manşetleri, üç renkli bayrak ile illüstrasyonları ve dönemin tüm derlemelerinin sayfalarını süsleyen giyotinden ibarettir. Kısa süre sonra, halk da liderlerinin izinden giderek kibre düştü. Önce en iyi yazarların eserlerinden dışarı taşan vıcık vıcık vatanseverlik akımının girdabına kapıldı. Bir sonraki evrede ise içgüdülerine teslim oldu. Noel arifesi yangını, fener infazları, fırın kapılarındaki isyanlar, Versay ve Tuileries saraylarının ziyaret edilmesi, Eylül katliamları gibi bir sürü başıbozuk olay bu dönemde yaşandı. *Le Vieux Cordelier*⁴ gazetesi, okullarda öğretilen klasik tarz ile 1793'ün baldırıçıplaklığının

- 1 27 Temmuz 1794'e denk düşen 9 Thermidor'da Jakobenlere karşı bir darbe gerçekleşmiş ve sonrasında aralarında Maximilien Robespierre ve Louis Antoine de Saint-Just'ün de bulunduğu çok sayıda devrimci hükümet mensubu idam edilmiştir. (ç.n.)
- 2 1792'de yapılmış, anonim ve popüler devrim şarkısı. (ç.n.)
- 3 Eski bir asker olan sokak şarkıcısı Ladré tarafından uyarlanan, Fransız Devrimi'nin simgelerinden biri olan marş. *Ça ira* sözü, düzelecek, geçecek, hal yoluna girecek anlamlarına gelmektedir. (ç.n.)
- 4 1793-1794 arasında yayınlanmış Fransız gazetesi. (ç.n.)

ve senlibenliliğinin beraberinde getirdiği iyilikseverlik fikrinin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bu sentezle alay ediyordu. 92 İdamlarını yönetmiş, Jirondenlere en ağır suçlamaları yöneltmiş ve devrimci mahkemeleri kurumsallaştırmış olan bu yaşlı vatan-severin, Père Duchêne¹'i sinizmi ve terörü abartmakla suçlamasını izlemekten daha eğlendirici ne olabilirdi ki?

Fransız ulusal marşı *La Marseillaise*'e gelecek olursak, o da Vergniaud'nun ya da Robespierre'in hamasi söylevlerine benzeyen retorik bir yoğunlaşmadan ibaretti. Marş iyi niyetli bir çabanın sonucuydu; heyecan ve öfkeyi birbirine harmanlıyordu ve doğrusu bunu iyi yapıyordu. Ne var ki bu marş hakkında söylenebilecek olumlu şeyler bundan ibarettir. Tarzı tumturaklı, yapay ve boştur. Başından sonuna kadar aşamadığı bir banallik söz konusudur. Marşın yazarının ne orijinal bir düşüncesi ne de bir sözü vardır. Bugün bile sözlerini tekrar okuduğumuzda, bu marşı ulusal marş olarak seçmiş ve bu marş eşliğinde düşmanın üzerine yürümüş olan bir halkın gerçekten bilinçli bir topluluk olup olmadığından, özgürlük için yeterince olgunlaşmış olup olmadığından şüphe duyabiliriz. Bu bakımdan 1848 tarihli İşçilerin Şarkısı'nın (*Chant des Travailleurs*) *Marseillaise*'den hem ilham bakımından çok daha hakiki, hem de idealizm bakımından çok daha derinlikli olduğunu söylemek konusunda bir an bile tereddüt etmem.

Devrimin kargaşasının yerini silahların gürültüsü aldığı anda özgürlük yok olmuş, edebiyat ve sanat artık ses çıkaramaz olmuştu. Ruhlar ancak Restorasyon Dönemi'ne geldiğinde yeniden canlanabildi ve klasikler ile romantikler arasındaki tartışma eşzamanlı olarak bu dönemde patlak verdi. Peki bu tartışmanın anlamı neydi ve neyin sonucuydu? Günümüzün bilgi dağarcığını anlayabilmemiz ve geleceği öngörebilmemiz için bunu bilmemiz önemlidir.

1 Fransız devrimcisi Jacques-René Hébert'in liderliğindeki radikal devrimci siyasi gruba ait gazete. (ç.n.)

Hem Yunan ve Roma, hem de 18. ve hatta 19. yüzyıl devrimleri artık bıkkınlık vermişti ve ilgi son yirmi beş yıldan beri komşu ülkelerin incelenmesine kaymıştı. Ülkeler arasında karşılaştırmalar yapılıyordu. Klasik anlayışın ötesine geçen yepyeni bir dünya keşfedilmeye başlanmıştı. Bu sıralarda yabancı bir düşünce olan sanatsal ve edebi milliyetçilik zihinlere böylece girdi. Saint-Ouen'de ilan edilmiş ve devrimin özeti olan Anayasal Ferman istisna olmak kaydıyla, Fransa'da üretilmiş her şeyin Rönesans'a ve öncesine dayanması, kendi üretimlerimizin tam olarak ne olduğu sorusunu akla getirmektedir. Eğer bir Fransız sanattan ve edebiyatından söz edilecekse, bizim eserlerimizin özgün olduğu nokta hangisiydi? Bu soru her ne kadar tüm sanatsal gelişimimizin meşruiyetini inkâr etme niyeti taşımasa da sarsıcıdır ve Birinci François'dan beri olmasa da Ondördüncü Louis'den bu yana edebiyat ve sanat alanındaki gelişimimizin meşruiyetini inkâr etme eğilimine sahiptir. Dahası, bizi, tarihimizin akışını çok da bilinmeyen bir veriye dayanarak yeniden ele almaya iter.

Bu iki okulun argümanlarını da birkaç satırda özetleyeceğim.

Romantikler, yerleşik geleneğe yönelik eleştirilerini iki argümana dayandırdılar. İlk olarak, düşünsel bakımdan sıgılık içinde olmaları ve eserlerinin özgünlükten, hakikatten ve yaşamdan yoksun olması nedeniyle, yerleşik geleneğin on beş yüzyıllık tarihi göz ardı ettiğini ileri sürdüler. İkinci olarak da kullandıkları modelleri dahi anlamamış olmalarından ötürü tutarsız ve bittimsiz bir çelişkinin içine düşmüş olmalarına işaret ettiler. Sordukları soru Hristiyanlığın dünyanın çehresini değiştirmek üzere boşuna mı ortaya çıktığıydı. Bir kiliseye, papalığa, kutsal azizlere, feodal dünyaya, Haçlılara, şövalyelere bağlı yeni bir batı imparatorluğuna bir hiç uğruna mı sahip olmuştuk? Sahnedeki tükenmiş ve eski ırkların yerlerinin, yeni diller, yeni bir edebiyat, yeni bir ideal, yeni bir sanat yaratan yeni ırklar tarafından alınması boşuna mıydı? Ya da Hristiyanlık, reformlara, din savaşlarına, mezhepsel bölünmelere ve en sonunda da devrime boşu

boşuna mı yol açmıştı? Bütün bunlar da en az Troya Kuşatması, Med Savaşları, Solon ve soylu Roma'nın kuruluşu gibi dindışı mitoloji kadar sevimli değil mi? Ve bunlar edebiyatın ya da sanatın konusu olmayı hak etmez mi? Eğer bunlar sanatsal ve şiirsel konularsa, nasıl bizlerden sizin klasiklerinizin sınırları içinde kalmamızı isteyebilirsiniz ki? Devamında, Romantikler muhafazakârlara yönelik eleştirilerini şöyle sürdürürler: Sizler, *biçime*, daha doğrusu klasik biçime tapınarak –ki bunun sizin idealiniz olduğu anlaşılıyor-, hiç bir gerekçe, hiçbir zorunluluk yokken, en az biçim kadar önemli olan İFADE'yi kurban etmektesiniz. Oysa biçim, ifadenin aracından başka bir şey değildir. Ortak benimsenmiş kurallara sıkışıp kalmanız sizi monotonluğa ve bayağılığa sürüklüyor. Sanatı, kurallarınızla, mükemmeliyetçiliğinizle ve kesinlik arayışınızla kaybediyorsunuz. Eskiler, tanrılara hürmeten, onların figürlerine acı çektirmekten her şeyden çok çekinirlerdi. Onlar, acı son kertesine gelinceye kadar, Antik Çağ'ın asalet yasalarına riayet ederlerdi. Gladyatör yere bile düşse, zarif olmak durumundaydı. Zira eskiler, temsilde en küçük bir sinir kasılmasını ya da kasların gerilmesini bile soğuk karşılar ve bunu sanata hakaret olarak görürlerdi. Bu tutumun, onların estetik anlayışlarının bir parçası olmasının basit bir nedeni vardı; dinleri ve ahlaki prensipleri bunu vaaz etmekteydi. Ancak, bugün tanrılara ilgisini kaybeden bizler; artık köleliğin, serfliğin ve feodalitenin ilgasından beri, duygularımızı dışa vurarak azaltmaktan endişe etmiyoruz. Biz her şeyde, hareket, eylem, hayat, renk, tutku, güç arıyoruz ve bunu yaparken aslında kendimizi arıyoruz. Bunun için düşüncenin ateşinde olduğu kadar melankolinin sükunetinde de, basit işlerimizde olduğu kadar yurttaşlık görevlerimizi yerine getirirken de derin düşünceler içinde olmak istiyoruz. Sizin modellerinizi kabul edemeyiz, çünkü onları ne kadar iyi taklit edersek, o kadar gülünç duruma düşeceğimizi biliyoruz.

Bunlar çürütülemez gözlemlerdi ve klasikler bile bunlara yanıt veremediler. Onlar sanatın mutlak, evrensel, ebedi olduğunu

ileri sürüyorlardı. Sanatın yasaları, -ki bunlar hem güzelliğin ve hem de mantığın ve geometrinin yasalarıdır- değişmezdi ve eskiler, bu yasaları daha iyi kavrayabildikleri oranda daha iyi uygulayabilmişler ve bizlere eşsiz eserler bırakmışlardı. Öyle ya, tıpkı hakikatin ve adaletin olduğu gibi, güzelliğin de kuralları vardı ve bu kurallar karşısında bir takım çekinceler ileri sürmek yersizdi. Tam tersine, bizim görevimiz bu kurallara mümkün olduğunca uymaktı. Bu nedenle Yunan sanatı ve şiirinin ayrı, barbarların sanatının ayrı olduğunu söylemek, eskilerin ayrı, modernlerin ayrı bir edebiyatı olduğunu ileri sürmek doğru olmazdı.

Sanat bir ve tekti. Ancak bu sanatı, her millet melekeleri ve varoluş koşulları nedeniyle, az ya da çok başarmaktaydı. Tabii bunu iddia etmek, hiçbir zaman kullanılan yöntemin, benimlenen idealin, tarzın ya da türün değişmediğini söylemek anlamına gelmez. Aynı şekilde, okullar arasındaki ve ilkeler arasındaki farkları, kullanılan materyallerin çeşitliliğine bağlamak da yeterli bir açıklama çerçevesi değildir. Rönesans sanatçılarının, tıpkı Yunanlılar gibi, ispat ettikleri tam da tarihteki devrimlerin, edebiyatta ve sanatlarda paralel bir dizi devrime yol açmadığı gerçeğidir. Uzun bir deneyimi ve çok sayıda başarıyı bünyesinde barındıran bir geleneği, güncellik, ulusallık, değişiklik, hareket, enerji, ifade vb. bahanelerle terk etmek tam anlamıyla geriye gitmek, uçarı davranmak ve form kültürünü, çirkinlik ve bayağılık kültürüyle ikame etmek olurdu. Dahası, yeni sanat üslubu, eleştirisinin hakikiliğini kanıtlamak için, işlerinin mükemmelliğini öne çıkartıyordu. Öyleyse onları pratikte sınamak gerekir: *Opere probabitur opifex*.

Kuşkusuz benim, az önce göstermiş olduğum gibi, bu yanıt romantiklerin tespitlerini ortadan kaldırmıyordu. Diğer yandan, tamamen temelsiz ve hakikatten yoksun olduğu da söylenemezdi. Özellikle sondaki kışkırtıcı ifadenin belirginleştirilmesi tehlikeliydi. 19. Yüzyıl romantik dramaturjisi, 17. yüzyılın komedi ve trajedisinin düzeyini yakalayamadı. Aynı şey heykel ve resim için de

söylenebilir. Sanat eserlerini, en azından şimdide kadarkileri esas alacak olursak, klasik okulun galip çıkmış olduğunu kabul etmemiz gerekir. Ne var ki, halk -ve gelecek kuşaklar- hemen ilk başarısızlıktan sonra kendilerini şu ya da bu okula bağlanmış olarak değerlendirmezler. Güncel ve pozitif değeri ne olursa olsun, halkın ve gelecek kuşakların bu iki rakip okul hakkındaki, görünüşe göre aynı kesinlikteki değerlendirmeleri kesin bir sonuca ulaşamaz. O yüzden, bu okulların gerçek değerlerinin ne olduğu çözümlenmeye muhtaç teorik bir mesele olarak kalmaya devam eder.

Gerçekten de, sanatın ve edebiyatın, insanlığın tek ve büyük evrimi içinde ortaya çıktığını ve bu kapsamda halkların da tek bir aileyi, tüm dillerin de tek bir *Fii'l*'i oluşturduğu savını doğru kabul edebiliriz. Yine, bilim ve sanayide olduğu gibi, beğeni ve sanatta da bir tür Katolikliğin ya da evrenselliğin olduğunu benimseyebilir ve insanlığın kendilerinden önceki kuşakların dışavurumlarını yadsımasının mümkün olmadığı fikrini doğru kabul edebiliriz. Ne var ki, insanlığın aynı amaca ulaşmak için birbiriyle yarışan kuşakların tüm üretimlerinin bileşimine sahip olduğunu söylemek, ideal olanın alanının, tıpkı reel olanın alanı gibi, sonsuz olduğu gerçeğini görmezden gelmeyi gerektirmez. Hiçbir yüzyıl, kendi yolunu bütünüyle kat etmiş olmakla övünemez. Mutlaklaşma eğilimini taşımasına rağmen ideal olan da, tıpkı reel olan gibi, çeşitlenme gösterir. Dahası idealizmlerin hiçbiri diğerlerinden üstün olduğu iddiasını savunamaz ve kendini mutlakmış gibi ortaya koyamaz. Estetik yetimizin, ideal olduğu savunulan formların ve figürlerin tefekkürü sırasında tamamen tatmine ulaştığı iddiası gibi, güzelliğe sahip olarak duygumuzu sonuna kadar kullanabildiğimiz düşüncesi pek de doğru değildir. Dehanın parıltısı, bilincin kıvılcımları, kahramanlık patlaması, tutku ve fedakârlık, ruhun tüm dışavurum halleri, tüm vaziyetler, hayattaki tesadüfler, bütün bunlar idealist alanımızın parçalarıdır. Ne var ki, en iyi ve en geniş alanımızı temsil eden bu alanımız, kendini tapınmacı bir taklitçilik içinde ifade edemezdi. Zira bu, bir ideali bir diğeriyle,

Yunan idealini modern ideal ile ikame etmek olurdu. Estetik akıl bize ideal düzlem içinde farklılıkları ve türleri ayırt etmeyi öğretir. Ancak aynı zamanda sanatı dönemler, uygarlıklar, inançlar ve diller bakımından da ayırıştırmak gereklidir. Zira, Almanların, İngilizlerin, İskandinavların, Yunanlıların, İbranilerin ya da Hinduların olduğu kadar bizlerin, yani Fransızların sanatının da özgünlükleri vardır. Bu özgünlükler Orta Çağ'da trubadurların şiirlerinde bulunabilir. Aynı şekilde, 16. yüzyılda devrime kadar olan süre boyunca eskilerin stillerini ve düşüncelerini bize aktarmayı kendilerine iş edinmiş yazarlarda da bu özgünlükler tespit edilebilir. Geçmiş bu biçimde özümsemiş olmak ve mevcut üretkenliğimize eklemek, zaman içinde özgünlüğümüzün de geçmişini içermesini beraberinde getirmiştir. Öyle ki, biri Orta Çağ'a ait, diğeri insancıl olarak tabir edilebilecek, birbirini izleyen iki estetik dışavuruma da sahip olmakla böbürlenebiliriz.

Bu iki okul arasındaki çelişki, ilerleme ve insancıl inanç birliği teorisi tarafından böylece çözümlendi. Zaten bunun dışındaki diğer tüm çözümler zorunlu olarak tarafsız olurdu. Kendisine üstünlük payesi verilmiş olan gerçek sanatçı, artık bundan böyle ne bir klasik, ne de bir romantik olabilirdi. O artık ne bir Rönesans insanı ne de Orta Çağ ya da Yunan insanıdır. Sanatçı, sanatın içine aldığı tüm unsurları, idealin bütün kavrayışlarını ve geleksel olanın üstün yanlarını bir araya getirmeyi bildiği zaman, kendi döneminin ve ülkesinin en iyisi olacaktır.

Bu sentez bugüne kadar anlaşılmamış görünüyor: Her iki okulda da akıl vardı, ancak iki tarafın akli da yetersizdi. Klasikler ve Romantikler uzlaşmayı başaramadılar. İncelemelere yön veren, akademilerde koltukları işgal eden ve toplumun zevkini yönetme yetkisini elinde bulunduran Klasikler, kendi rutinlerinde devam etmekte ısrar ettiler ve giderek değersiz ve sıkıcı bir hale dönüştüler. Romantiklerin sorunu ise prensiplerini açıkça formüle etmeyi başaramamaları oldu. Dahası, iddia ettikleri gibi, ortaya kendi öncüllerinden daha iyi işler de koyamadılar. Yapa-

bildikleri, muarızları karşısında kendi taraflarını güçlü kılmak adına en az onlar kadar tutarsız ve gerici tutumlar geliştirmekten ibaretti. Feodalitesi, şatoları, katedralleri, şövalyeleri, dili, töreleri ile birlikte 1789'da toprağa gömüldüğüne inanılan Orta Çağ yeniden moda oldu. Romantiklerin uzlaştırımacı fantezileri bir süre sonra, meşru monarşinin gönlünü kazandı. Şair ve edebiyatçı Romantikler yavaş yavaş akademiye kabul edildi. Tarafsız eleştirilenlerin ve halkın büyük bölümünün bu uzlaşmayı kabullenmeleri için yeterince çaba harcamışlardı. Böylece gülmeden karşılıklı bakışma oyunu başlamıştı; karşılıklı olarak birbirlerini taklit ettiler. Aslında hiçbir konuda anlaşma olmadığı ve aralarındaki mesele hallolmadığı halde, sanki sanatçıların ufukları genişlemiş, sanat ve edebiyat ise serbestleşmiş gibi görünüyordu. Savaş bıktırılmış, polemik ortadan kalkmıştı. Bu sanat açısından yeni bir çöküş döneminin başlaması anlamına geliyordu.

Bir astronomun ya da muhasebecinin hesabı en küçük bir hatayı bile kaldırmaz; adalet en ufak bir keyfiyet kabul etmez; bilim, uydurma şeyleri, tamamlanmamış deneyleri, doğaüstü fenomenleri kabul etmesi durumunda imkansız hale gelirdi. Benzeri biçimde felsefe, eğer kategorilerini kualsız bir biçimde oluştursaydı, tanımlarını müphem bıraksaydı ve incelemelerini kesinlikten uzak, genellemelerini de varsayımsal olarak geliştirseydi bir saçmalığa dönüşürdü. Bunlar sanat için de geçerlidir. Sanat, idealin peşinden koştuğu ölçüde hakikate ve açıklığa da ihtiyaç duyar. Belirsizlik, prensiplerin ve fikirlerin kararsızlığı, nesnelere müphemliği ve sınırsızlığı sanata terstir. Bütün bunlar sanatın yaşamasını ve gelişmesini engeller. Klasisizmle Romantizm arasındaki üstü kapalı anlaşma, tıpkı siyasetteki Restorasyon Dönemi'ndeki doktrinerlik topluluğu örneğinde olduğu gibi bir ikiyüzlülüktü. Sanatı öldüren ve itibarsızlaştıran şey, kafa karışıklığı ve irrasyonelliktir. Bir sonraki bölümde bu durumu resim sanatının tanınmış eserleri üzerinden açıklayacağız.

X. BÖLÜM

19. Yüzyılın İlk Yarısında Sanatın Kafa Karışıklığı ve İrrasyonelliği

David, Delacroix, Ingres, David d'Angers, Rude, L. Robert, Horace Vernet

1858'de şöyle yazmıştım: “Kendi ihtişamını gözeterek şeylerin görüngüselliğini keyfine göre yeniden yapan ve doğanın somut temasını *değişik biçimler* aracılığıyla ifade eden sanat özgürlüğün ta kendisidir.”

“Tıpkı özgürlük gibi, insanı ve nesnelere konu edinen sanatın amacı da, onları yeniden üretmek aşmak ve nihai olarak da adanettir.”

“Nesnelerin güzelliği hakkında hüküm vermek için, diğer bir deyişle onları idealize etmek için *nesnelere arasındaki ilişkiyi bilmek* gerekir. Sanat bu bilgiden ne vazgeçebilir, ne bu bilgiye ters düşebilir, ne bu bilginin yerini tutabilir ne de onu tamamen sanatla açıklayabilir. Sanatın bilgi dışında ihtiyaç duyduğu yeti ise güzelin ve sanatın duygusu ya da basitçe *beğenidir.*”

Bu son önerme, sanat konusundaki tüm eleştirel prensipleri içerir. Mantığa ve deneye başvuran bilginin, bilim ve hukuk alanlarında her zaman haklı çıkması mümkündür. Sanat eserle-

rine ise yalnızca ispata dayalı akıl ile değer biçilemez. Eserin izleyicinin ruhunda uyandırdığı duygu da değer biçme sürecinde etkilidir. Tanımlanması mümkün olmayan bu duygunun yegâne yasası ise yasa tanımamasıdır: “*De gustibus et coloribus non disputandum*” (*Zevkler ve renkler tartışılmaz*).

Yukarıdaki alıntıdan hareketle, sanat konusunda açıkça ifade ettiğim prensipler, 1858’de yayınladığım *Devrimde ve Kilisede Adalet*’te zaten ifade etmiş olduğum düşünülebilir. Aynı nedenle de bu prensiplerin bir tez geliştirme ihtiyacından hareketle geliştirilmemiş olduklarına kanaat getirilebilir. Bana göre akıl ve beğeni tüm sanat eserlerinde her zaman en önden yürümek zorundadır. Akıl ve beğeniden birini ortadan kaldırırsanız sanat kaybolur. Bir akla ve ister sezgisel ister düşünsel olsun, bu akılın dayandığı derin bir felsefeye dayanmayan bir sanat eseri, yok olmaya yazgılıdır. Estetik duygumuzu absürt olandan daha fazla sarsıntıya uğratan başka bir şey yoktur. Diğer yandan, tamamen akla dayalı olarak yapılan sanat da, eğer belli bir ideal gücüne sahip değilse, bir bilim olmaktan, bir zanaat olmaktan öteye gidemez. Dahası bilim ve endüstri de bu biçim altında yapılmadığından, tamamen boşa gitmiş bir iş olacaktır bu. Aynı nedenle, beğeniden ve idealden yoksun, bilime dayalı bir sanat da absürt olmaktan kurtulamaz.

Öyleyse, herhangi bir özned, akıl ve beğeni yetilerinin birbirleriyle orantılı bir şekilde bulunmadığı; bir sanat eserinin rasyo- nellığının o eseri meydana getiren sanatçının yeteneğinin ölçüsü olmadığı; ve akıl yürütme becerisinin onun beğeni yeteneğinin garantisi olmadığı saptamalarından hareketle, okuyacağınız satırlarda, sanat eserleri hakkında hüküm verirken her ne kadar ahlaki ve rasyonel değerlendirmeleri esas alacaksam da tamamen öznel olan estetik değerlendirmelerim konusunda ihtiyat payı bırakma- ya gayret edeceğim¹. Böylece, okuru kesin hüküm vermek konu-

1 En iyi akıl yürütenin en iyi beğeniye sahip olduğunu söyleyemeyiz. Tersine o inanılmaz düzeyde yetersizdir. Bu nedenle, sanat eleştirmeninin, büyük hatalar yapmamak için çok ihtiyatlı olması gerekir.

sunda motive etmeye hizmet edecek hiçbir şeyi göz ardı etmeyecek ve onu duygularıyla tamamen özgür bırakacağım.

DAVID

Paris'te öğrenci olduğum sırada, bazı pazarlar Louvre Müzesi'ni ziyarete gider ve neredeyse her seferinde birkaç dakika boyunca *Leonidas Thermopylae'de* isimli tablonun önünde dururdum. İtiraf edeyim bu resmi destansı bulur ve çok beğenirdim. Leonidas'ın o sakin duruşuyla üç yüz Spartalıya, adeta “*Bu akşam çorbamızı Hades’le birlikte içeceğiz*” dediği sahneye bakıp yüreğimde bir tasa hissederdim ve gözlerim dolardı. Dibinde hayatlarını feda edecekleri kayanın üzerine, kılıçlarının sivri uçlarıyla “*Gelip geçenler, Sparta'nın yasasına itaat ederken, burada öldüğümüzü söyleyecekler*” yazan bu yakışıklı savaşçılara, kutsal bir vecd duygusuyla bakardım. Daha sonra, David'in bu eserinin, *klasik* ya da *akademik* tarzın son örneği olarak nitelenerek eleştirildiğini işittim. Peki bu nitelemeler neyi kanıtlar? Yani burada, David'in yerinde en yetenekli romantik olsaydı daha farklı ne yapabilirdi? Sanat, David'i eleştirenlerin de kabul ettiği gibi, insanın idealize edilmiş temsilini amaçlamaz mı? Eğer bir temsil, benim deneyimlediğime benzer bir sonuca yol açıyorsa, bu, sanatçının amacına ulaştığı, sanatının zirvesine yükselmiş olduğunu göstermez mi? Klasik demek, Yunan geleneğine uygun olan demektir. Peki bunun neresi yanlış? Ne mutlu Yunanlılara ki, aradan iki bin yıldan fazla zaman geçmiş olmasına rağmen, hala savaşçıların yurtseverlikleri bize örnek oluyor, sanatçıları hala bize model teşkil ediyor. Zaten bu tablo, tam da büyük devrimci çağımız sırasında kendi zamanından kalkıp gelmemiş miydi? Klasik olsun ya da olmasın bugün David'in sahip olduğu güce sahip çok sayıda ressam yok mu? Bizim neslimiz bu değeri üretme kapasitesine ve ilhamına sahip değil mi?

Niyetim, önce hissiyatıma göre resme değerini biçmek sonra da herkesi kendi kişisel beğenisine göre değer biçmesi için serbest bırakmaktı.

Daha sonra, resim karşısında hissettiğim duygular yatıştığında, çeşitli şüphelere kapıldım. Bunları aşağıda formüle etmeye çalışacağım.

Şüphesiz, tablonun vatana bağlılık olan temel düşüncesi (*idesi*) kusursuzdur ve ressamın teşebbüsü de bunu yaratmak üzerinedir. Peki neden, Leonidas'ın bu konusu seçilmiştir? Herodot hikayesi için kesinlikle iyi bir illüstrasyon olan ve ancak Yunanca bilen bir retorik öğrencisinin eğitimi sırasında işe yarayabilecek olan bu resim, gerçekdışı olduğu kadar yanlıştır da... Hem de birden fazla nedenden ötürü. Öncelikle, bu resim aracılığıyla düşünmeye davet edilen ama Yunanca bilmediği gibi hiçbir zaman Herodot okumamış halkın, Pers kralını Helen kralından ayırt edebilmesi mümkün değildir. Dahası, halk için, bu savaşçıların, kafaları hariç bedenlerinin neden çıplak olduğu, yüzlerinin nasıl olup da bu kadar güzel olabildiği ve neden ressam tarafından kanatsız melekler misali resmedildikleri de tanımsızdır. Yunan tarihi, Yunan tipi, Yunan tanrıları ve atletleri için uygun olabilen çıplaklık, belki bir Helenistin ya da bir arkeoloğun çok hoşuna gidebilir ama 1838'de Parisliler için bu önemli olabilir mi? Zaten müzeyi ziyaretimde Leonidas'ı hayranlıkla seyreden yalnızca ben olurum.

Sonra, kendimi düşüncemin akışına bırakarak, Yunan-Pers savaşlarına tanıklık etmiş olan ve tanrılardan, tapınaklardan, adak ayinlerinden çok yurttaşlarına bağlı olan Yunan sanatçıları'nın, bize mermerden ya da tuval üzerine yapılmış bir Thermopylae Savunması temsiline bırakmamış olmasının üzücü olduğunu söyleyebilirim. Böylesi bir tablo bizi David'inkinden daha farklı bir biçimde ilgilendirebilirdi. En azından böylesi bir resimde çağın, ülkenin gerçekliğini, kıyafetlerinin ve figürlerinin orijinal hallerini bulabilirdik. Yine o günden bu yana sanatın olduğu gibi vatanseverlik duygusunun da en ufak bir şekilde ortadan kay-

bolmadığını söyleyebilirdik. Ancak gerçek şu ki, resim ya da heykel aracılığıyla üç yüz Spartalının şahsına dönük bir ilahlaştırma, Yunan dininin ve törelerinin ruhuna göre tanrılara hakaret etmekle aynı anlama gelirdi. Zira zaferler yalnızca tanrılara atfedilebilirdi. Spartalıları öne çıkartmanın, kendilerini koruyan tanrılarının gazabını üzerlerine çekmesinden kaygılanırlardı. Bir 19. yüzyıl sanatçısının Leonidas'ın yoldaşlarına bu gösterişli ölümsüzlüğü bahşetmemesinin nedenlerinden biri de budur. Bugünün sanatçısı, Yunanlıların unuttuğu bir şeyi düzeltmek yerine, tarihi bir daha ıskaladı. Bunun mazereti olarak, bu büyük kompozisyonda görülmesi gerekenin ne Leonidas ve onun Spartalıları, ne Yunanlılar ve Persler oldukları söylenebilir. Ressamın göstermek istediği 92'de koalisyondan kurtulmuş olan cumhuriyetçi Fransa'nın coşkusu olabilir mi? Peki bu yersiz alegorinin nedeni nedir? Fransızların kalmına ulaşmak için, ta Thermopylea'ya, yirmi üç asır gerilere gitmeyi gerektiren nedir? Biz kendi kahramanlarımıza ve kendi zaferlerimize sahip değil miyiz? Her hâlükârda, David'in tasarımına yönelik rasyonel eleştiri, söz konusu kavrayışın yanlış olduğunu apaçık gözler önüne serer. Sanatsal kavrayış bir kez yanlış olarak kabul edildiğinde, en doğru uygulama bile bizde beğeni duygusunu açığa çıkarmaz. Onun neden kusurlu olduğunu bilmek de bu durumu değiştirmeyecektir.

Az önce Leonidas'la ilgili yaptığım değerlendirme aynı ustanın *Horas Kardeşlerin Yemini* (1784), *Sabınlı Kadınların Kaçırılışı* (1796-1799), *Brütüs ve Ölü Oğulları* (1789), *Belisairus Dilenirken*(1780) gibi tablolarının büyük bir kısmı için de geçerlidir. David'in tablolarını yaparken sahici olduğunu ve tanıklığının hakiki olduğunu kabul etmekte çekince duymam. Zira Fransız Devrimi kısmen Yunan ve Romalıların eseri idi. David'in Yunanlıların ve Romalıların hak ettikleri minnettarlığı bizim adımıza sunduğu doğrudur. Ancak kendini ciddi olarak sunan bu resmin tamamının farazi olduğunu yinelemekte sakınca duymuyorum. Ulusallıkla bir ilgisi olmayan konularının, yalnızca yarı aydın,

yarı eğitilmiş insanların ilgisini çekebileceği açıktır. Kiliselere para karşılığında verileceği kesin olan bu tablolar, illüstrasyon resimleridir. Tüm bu gözlemleri genelleyerek; ressamın tanıdığı olmadığı –ve izleyicilerin de hiç bilmediği- eylemleri resmeden tüm tarih tablolarının, hayalcilik örneği oldukları ve sanatın yüksek misyonu açısından bakıldığında, anlamsız oldukları sonucunu çıkarmakla yükümlüyüz. Kendi adıma, Charles Le Brun’un Büyük İskender’in hikayelerini anlatan gravürlerini çok sevdiğimi itiraf ediyorum. Ama bu gravürlerde anlatılan hikâyeler benim ilgi alanıma girer ve ilgim bir noktaya kadar da arkeolojidir. Özen ve zekayla yapıldıkları zaman, birbirine benzeyen, Bernard de Montfaucon’un *Antikite*’si gibi resimler, çocukların tarihe olan ilgisini artırmaya, eski insanların nasıl yaşadıklarını göstermeye yönelik birer araçtır. Olgunluk dönemine erişmiş her insan, ilk yıllarından edindiği derslere yeniden bakarak, gençliğinin tutkuları içinde eğlenmeyi sever. Bunun dışında söyleyebilirim ki ne Le Brun ne David ne de benzer tarza sahip başka birisi beni ilgilendirebilir. Ne bir *Rubicon’un Geçışı* için, ne de kafaları birbirleriyle bütünleşmiş bir Paris ve Helen için rahatımı bozarım.

David sadece eski tarihten resimler yapmadı. Aynı zamanda aralarında *Napoleon Saint-Bernad Dağı’nda*, *Tenis Kortu Yemini* (1792), *Marat’ın Ölümü* (1793) tablolarını da sayabileceğimiz modern tarihten resimler de yaptı.

Bu resimlerden ilki, sanatçının kendi geleneksel, tumturaklı-alegorik tarzını ifşa eden bir dalkavukluktan ibarettir ve önceki cumhuriyetçiler hatırlandığında onlarla da pek az ilişkilidir. Nasıl yani? Bu yalalaklık örneğini Fransız Konsülü’ne armağan eden, terör ve Marat yanlısı David mi? Marengo Muharebesi’nin mahir ve mutlu komutanını, Brumaire’in gaspçısını, bir tür baş melekmiş gibi, vatanın özgürlüğü ve kurtuluşu için Alpler’i bir sıçrayışta aşan bir ata binerken mi tasvir etti? David’in tablosunda, Napoléon Bonapart, ressamın ifadesiyle, *atılğan bir atın üstündeki sakın kişi* olarak resmedilmiştir. Mantosu, şans tanrıçası Fortuna

tarafından taşınıyor gibi havalanmış olan Bonapart yalnızdır. Öyle yalnızdır ki resmin bütünü tek başına kaplar. Bu tanrısal kişiliğin güzergâhı sanki ulusumuzun güzergâhı ile iç içe geçmiş gibidir. Bu devasa adamın önünde, koskoca Alp Dağları sanki birer küçük tepecik seviyesine inmiştir. Resmin bütününden David'in kahramanını idealize edebilmek için her şeyi yaptığı ve bunun için bir miktar romantizme de başvurduğu rahatlıkla görülebilir. Gerçekte ise, Thiers'in aktarımına göre, General Bonapart gerisinde onu kollayan ordusu ile Alpleri bir yaban katırının sırtında geçmişti. Zira katırın ayakları, Konsül ahırlarının damızlık atlarının gri redingotla kaplanmış ayaklarından çok daha sağlamdı. Ancak, Alpler'den inerken dar bir boğaza gelindiğinde ordusunun önünün surlar tarafından kesildiğinin haberini almasından sonra, Bonapart kaygısından kıvranıp durmuştu. Bu olay, Thiers'in tarih kitabı yayımlanana kadar yeterince bilinmiyordu. Ama itiraf etmek gerekir, harekate altı aydan beri hazırlanan ve Avusturyalıları bastırmakla övünen bir orgeneralin, seferine harita üzerinde çalışmamış olması büyük bir hataydı. Gerçek şu ki Napolyon, Bard Kalesi'nin varlığını ve adını, kaleyle karşılaşana kadar bilmiyordu. Üstelik Alpler'i geçmeden önce kendi ordusunun fare misali kapana kısılacağını kesinlikle hesaba katmamıştı. Öyle ki general Melas, Fransız ordusunun bu dar geçide gireceğini tahmin etseydi, yalnızca birkaç bin kişilik bir güç ile Fransız ordusunu rahatlıkla esir alabilirdi. Sonuçta engeli ortadan kaldırarak değil ama engelin etrafından dolaşarak, namlu gücüyle değil ama kılıç yardımıyla zafer elde edildi. Ödö kopmuş bir orduyu yöneten generalin tesadüf eseri elde ettiği bir zaferden başka bir şey değildi bu...

Sanatta yalandan daha fazla rahatsız olduğum bir şey yoktur. Sanat zaten bir idealleştirme olduğu için hiç olmazsa sanatçı hakikatten hareket etmek konusunda olabildiğince özenli olmalıdır. David'in Birinci Konsül'ün Alpler'e tırmanışını temsil eden tablosu elbette ki güçlü bir güzelliğe sahiptir ve bu benim yırtıp atmak isteyeceğim bir sayfa değildir. Siyasetçiler, Tilsit Antlaş-

ması'nın imparatorluğun gücünün doruk noktası olduğunu ileri sürüp, gerileme döneminin başlangıcı olarak Bayonne Konferansı'na işaret ederler. Bense, estetik ve etik bakış açısından hareketle akıl yürüterek, çöküşün gizli başlangıcının bu düzensiz yalakağın içinde, yani David'in tasvir ettiği haliyle konsülün Marengo'dan dönüşünde olduğunu savunacağım.

İmparatorluklar yalnızca prenslerin sağduyusu sayesinde değil, ulusların onuru sayesinde varlıklarını sürdürürler. Konsül'ün ve İmparatorluğun eleştirel tarihi yazıldığında, Marengo Seferi, politik sonuçları ve sağladığı barış ortamı nedeniyle ne kadar mutluluk verici olursa olsun, gerçekte Napolyon'un can sıkıcı kişisel zaferlerinden biri olarak değerlendirilecek ve üzülererek söylüyorum ki, bu savaş Fransız sağduyusunun ve yurttaş ruhunun tutulması olarak yorumlanacak. Birinci Konsül hata üstüne hata yapmıştı ve kurtuluşunu kendi öngörülerinden tamamen bağımsız olarak ortaya çıkan koşullara borçluydu. Dünyanın en büyük budalalığı olarak kabul edilmesi gereken bu mevzuda, Bard Kalesi'nin varlığından haberdar olunmaması nedeniyle, Napolyon'un ordusu Milano'da hiçbir şey yapmadan altı gün kaybetti. Bu sırada Cenova Garnizonu saman ve farelerle besleniyordu. Yardımına gidemediği için feda edilmiş olan André Masséna ve ordusu ise kahramanca bir savunma sonrasında teslim olmaya zorlanmıştı. General Mélas'ı bir ağ gibi kuşatmayı amaçlayan ve bu amaç doğrultusunda orduyu farklı kollara ayırmaktan ibaret olan sefer planının eksiklikleri, Marengo'daki ilk savaşın kaybedilmesine neden oldu. Zira General Melas, ilerleyişini gizlemek suretiyle önce Bonapart'ı yanılttı, sonra da ağı çökerterek birinci Marengo Muharebesi'ni kazandı. Ve nihayet General Melas, Dessaix'nin vuruşları sonucunda ikinci muharebeyi kaybetti. Kamuyu için birinci yurttaş konsülünü ve Napolyon Bonapart'ı daha mütevazı fikirlere doğru götüren bu vakaydı. Napolyon, İmparator unvanını on beş yıllık hizmetinin neticesinde elde etmişti. Otuz yıldan önce bunu kaybetmemesi gerektiğini düşünecekti.

Sınırsız bir tutkuyla hareket eden aşâğılık dalkavukluk ise buna başka türlü karar verdi.

Bir tabloda bu kadar çok anlamın bulunmasını yadırgayabilirsiniz. Bir sanatçının hatasına bu denli önem verilmesi de aklınıza yatmayabilir. Sanatın öneminin abartıldığını mı düşünüyorsunuz? Biz sanatın tıpkı edebiyat gibi toplumun ifadesi olduğundan ve kendi mükemmelliği için var olmazsa, yok olmaya mahkûm olacağından söz etmiştik. Tüm bunları hafife almalıyım. Zira bu, çürümeye budalalığı eklemek anlamına gelir.

Tenis Kortu Yemini tablosu hiçbir zaman tamamlanmadı. Bu tablonun nerede bulunduğunu bilmiyorum ve onu daha önce görmüş olduğumu zannetmiyorum. Herkes gibi, ancak gravüre göre konuşabilirim. Bu şimdilik benim için yeterlidir.

1789'un 20 Haziran günü devrimin en hayati ve en büyük günlerinden biridir. Fransız Ulusal Meclis'ini ilan etmiş olan vekillerin biri hariç hepsi, Fransa'nın anayasasını hazırlamadan dağılmamak üzere Jean-Sylvain Bailly'nin ardından yemin ettiler. Fransızlar arasında bu önemli günün hikayesini tarihçilerden dinleyip de, mebusların coşkusunu paylaşmayan çok azdır. Dolayısıyla, yine David'in en dikkat çekici eseri olan ve yemin gününün hikayesini anlatan tablosunu alkışlamayan da pek yoktur. Evet, işte atalarımızın 1789'da yapmayı istedikleri ve yaptıkları budur. Bizler atalarımızı bu hareketlerinden ötürü, ardılları olarak daima takdir ettik. Ne var ki, bu büyük eylem bir şaibeyi de içermekteydi. Benzersiz belagati ile sanatçının dışavurduğu bu şüphe, eylemin ahlaki temeli ile de ilişkili olarak kompozisyona sızıramıştı. Olgular ile aramızda zamansal bir mesafe olduğu ve aynı olguların sonucunda meydana gelen olayları gözlemleyebildiğimiz için kendimize ister istemez şu soruları sorabiliriz: Üçüncü tabakanın (Tiers Etat) vekillerinin bu girişimi gerçekten iyi düşünülmüş müydü ve yararlı mıydı? Çoğunluğu yasaları titizlikle gözetmekle övünen hukukçulardan oluşan bu meclis, bu ayaklanmacı yemini ederek yasallıktan uzaklaşıyor muydu? Ya da devrimin sonraki aşamaları ön-

ceden hissedilemediği için başka bir yol izlenmemiş olmasından dolayı bugün pişmanlık duyulmalı mı? Diğer tüm vekiller ayakta, kolları Bailly'ye doğru uzanmış halde bu yazgısal yemini ederken, o oturan vekil, herkese karşı tutum almakta haksız mıydı? Yanlış anımsamıyorsam bu oturan vekilin adın Martin d'Auch idi ve ressam David onun protestosunu temsil etmek için belli ki özenli davranmıştı. Ressamın düşünce özgürlüğüne verdiği değer bir göstergesi olan oturan vekil, burada, ulusal bilincin bağrında var olan derin pişmanlık olarak belirmektedir. Vekiller Fransa'ya bir anayasa hazırlamadan dağılmayacaklarına dair yemin ettiler ve bu yeminlerini de tuttular. 3 Eylül 1791'de bu anayasa kral tarafından kabul edildi ve resmi olarak yayımlandı. Ancak bir yıl bile yürürlükte kalamadı! Bundan sonra sırasıyla 1793, 1795, 1799, 1804, 1814, 1815, 1830, 1848 ve 1852'de ilan ettiğimiz anayasalarımız oldu. Bu on anayasanın her birinin yürürlükte kalma süresi ise *yedi yıldan biraz fazlaydı*. Buna 1789'da eski sistemden kaynaklandığı ilan edilmiş olan ama devrim sonrasında da liberal görünümüler altında devam eden ve Barrère, Lafayette gibi devrimcilerin tanıklık ettiği ulusal gerileyişi ekleyin. Acaba krallıktan ayrılmak için sabırsızlık göstermeye, on üç yıl önce Turgot ve Necker'in belirlemiş olduğu yoldan ayrılarak, bitmez tükenmez bir başkaldırıya katılmaya değer miydi? 1789'da ulusun çoğunluğu *Tenis Kortu Yemini*'ni alkışlamış ve Martin'i haksız bulmuştu. Ama 21 Ocak 1793'ten sonrasını araştırırsanız, aynı çoğunluğun, Terör Dönemi sırasında meydana gelen Direktuar darbesine ve hatta Ramel'in tasfiyesine kadar tüm gelişmelerde Martin'e hak verdiğini görürsünüz. Daha sonra 1799'dan 1808'e kadarki Konsül ve İmparatorluk yönetimleri altında Martin'i yeniden haksız bulan çoğunluk, Rusya bozgunu, işgal, düşman istilası, Restorasyon gibi gelişmelerle birlikte onu ikinci kez haklı bulacaktı. Ve eğer 1830 ve 1848 ona karşı olan eğilimi açığa çıkartmışsa da, çok geçmeden 1852 imdadına yetişecek ve Martin'i haklı bulan bakış açısı yeniden güç bulacaktı. Bu yüzden, çoğunluğun *Tenis Kortu Yemini* hak-

kında düşüncesinin her on ila on beş yılda bir değişikliğe uğradığı söylenebilir. Hal böyleyken, bu tarihsel olayı kutlamak isteyen bir sanatsal kompozisyondan hareketle hangi düşünce geliştirilebilir? Böyle bakıldığında, *Tenis Kortu Yemini*'nin muğlak bir yönü olduğu görülecektir. Bu yön zihnimize bir karmaşa yaratır ve net bir izlenim edinmemize olanak sağlamaz. Devrimin kurucu babaları, bu tabloda gördüğümüz, çoğu idam edilen, kimi sürgün edilen ya da yeniden despotizmin taraftarına dönüşen bu isyancılar mıdır sahiden? Tekrarla ifade edecek olursam, David'in eserinin büyük kusuru, eserin açıkça dile getirilmeyen bir şüpheyi kaçınılmaz olarak harekete geçirmesidir. Figürler, olayı kınayıcı bir bakış açısından hareketle bakıldığında farklı, onaylayıcı bir bakış açısından hareketle bakıldığında farklı görünmektedirler. Sanatçı bu şüpheyeye dair bir bilince sahip değildir. Eğer bu bilince sahip olsaydı tüm dikkatini bu şüpheyeye yöneltebilir ve bu da onun kompozisyonunu benzersiz bir eser yapardı...

Marat'ın Ölümü tablosu ise devrimin fırtınalı gecesinde geçici bir parlıttır. Kendi payıma, vuku bulmasından hemen bir saat sonra, David'in tanık olduğu gerçekliği yeniden üretmek amacıyla yapmış olduğu, son derece dokunaklı ve düşünce derinliğine sahip böyle bir tabloya nasıl bir eleştiri getirilebileceğini bilmiyorum. Bu resimle *Halkın dostu* Marat'yı düşünmemiz istenmekte. Ben bunu yapmayı onun düşmanlarına bırakıyorum. Zira bu beni ilgilendirmiyor. Olayın gerçek ve bana üzüntü veren sonucu, kadavranın, terörün sembolüne dönüşecek olmasıdır. Sanki burada çoğunluğun merhamet ve kızgınlığını harekete geçirmek isteyen şeytani bir deha söz konusudur ve devrimin provokatörleri ile hainlerine, komploları için bahane sağlamak istemektedir. Marat'ın, yani kendini adadığı ayaktakımının hizmetindeyken yaşadığı bodrumda, bu soğuk duvarların arasında hayatını kaybeden; yakalanmış olduğu deri hastalığı nedeniyle içine girdiği su dolu küvette aralıksız olarak çalışan ve son deneşiminin tashihini henüz tamamlamış olan bu halkçı gazetecinin

katledilmesi; güçsüz bir partinin, zarif bir aristokrat kadının aracılığıyla aldığı bu acıklı intikam¹... Dün bir canavar olarak tasvir edilegelen Marat, böylelikle bir şehit ve bir aziz mertebesine yükselir. İşte sanatın icat etmediği ama David'in klasik paletinin üzerine *doğaçlama* bir biçimde fırlattığı şey, bir kadının politik militanlığıdır. 1793 ile 1814 arasındaki dönemde yaşayan halkın ve sanatçıların bir parça olsun düşünme kapasiteleri vardıysa, *Marat'nın Ölümü* tablosuna baktıklarında yol gösterici kıvılcımı görmemeleri, yani çok daha olgun eserler veren Hollanda okulu- nu fark etmiş olmamaları mümkün değildi.

EUGENE DELACROIX

Eğer David için klasik üslubun şefi denirse, Delacroix için de romantik üslubun büyük ustası ve yüzyılın ilk çeyreğinin en büyük sanatçılarından biri denebilir. Eğer sanat tutkusuna ve yeteneğinin büyüklüğüne, düşünce netliğini de ekleyebilmiş olsaydı, onunla denk olan ve onun kadar ünlü bir başka isimden söz etmek mümkün olmazdı. Delacroix'nın idealinin ne olduğunu III. Bölümde açıklamıştım. O'na göre ideal kavranabilir olmayandı; imgelemine sarsan şeyi ideal olarak tanımlardı ve bu nedenle de fırçasını izleyicinin imgelemine sarsmak üzere kullanmayı hedeflerdi. Yani ideal, Delacroix'ya göre, sanatçının kişisel izlenimi anlamına geliyordu ve sanat da, sanatçının öznelliğinin dışavurumuydu. Yine bu konuda şöyle söylemişti: "*Resim izleyicide, gözlerinden girerek zihnine ulaştığı bir yarılsama yaratma sanatından başka bir şey değildir.*" Bu cümle diğerine göre kuşkusuz daha açık değil. Yine de bu ifadeden şu çıkarıma ulaşılabilir: Ressam, insanlara *illüzyon* yapan bir sihirbazdır. Delacroix kendi romantik üslubunu ise şöyle açıklıyor:

1 J.P Marat evinin banyosunda Charlotte Corday isimli Jironen yanlısı bir kadın tarafından bıçaklanarak öldürüldü. (ç.n.)

“Eğer benim romantizminden, kişisel izlenimlerimin özgür dışavurumu kastediliyorsa, itiraf edeyim ki on beş yaşımdan beri romantiğim.”

Bu noktada, benim zihnimde en ufak bir *illüzyon* yaratmayı başaramayan Bay Delacroix’ya şu yanıtı vereceğim: Benim imgelemimi, kendinizinkine suç ortağı yapacak sırrı bulamadığınız sürece, sizin *kişisel izlenimleriniz* beni zerre kadar ilgilendirmez. Benim imgelemimi harekete geçirebilmeniz için ilk koşul, önce davranıp benim aklımı kazanmış olmanızdır. Bunu ise özgün idealinizi ve düşüncenizi *gözlerimden içeri* sokarak *zihnim üzerinde etkide bulunarak* yapamazsınız. Zihnimde etki yaratmanız ancak, zaten benim olan düşünceler ve idealler yardımıyla olabilir. Bu ise sizin yapmakla övündüğünüz şeyin tam tersidir. Tıpkı bir şairin sahip olduğu yetenek gibi, ressam olarak sizin yeteneğiniz de, öncelikle, henüz esere başlamamışken ruhumuza girip orada var olan ideali keşfetmedeki becerinizle, ardından bu ideali hareket geçirmedeki ve kıskırtmadaki başarınızla ve en son olarak da, sizin kişisel ününüz ya da geleceğiniz için değil ama genel mutluluğumuz ve türümüzün gelişimi için bizlerde izlenimler, hareketler ve çözümler doğurmadaki maharetinizle ölçülebilir.

Nerede olduğunu pek hatırlamasam da bir yerde şunu söylemiştim: Tıpkı ozanların kilisede, trampetçilerin bandoda olması gibi şairler ve sanatçılar da insanların içindedir. Bizim sanatçılardan beklediğimiz onların kendi kişisel izlenimleri değil, bizzat bizim izlenimlerimizi yansıtmalarıdır. Sanatçılar, kendileri için resim yapmaz, kendileri için şarkı söylemez, kendileri için enstrüman çalmazlar. Bunları bizim için yaparlar. Dolayısıyla, sanatçılara hayranlık duyulması, sanatçıların alkışlanması ve meşhur olması sırf kendileri ile ilgili değildir. Onlar bizlere bağımlıdırlar, bizler üzerinde yankı uyandırmak ve bizden tepki almak temel ihtiyaçlarıdır. Şiiri ve sanatı mucizevi kılan sahip olduğu idealist yetidir. Ancak bu idealist yeti bireye değil kolektife aittir. Elbette, kolektife bağımlı olmaları sanatçıları memnun

etmiyor olabilir ve keyiflerine göre ve kişisel mutlulukları için şarkı söylediklerini ve resim yaptıklarını iddia ediyor olabilirler. Onları bunu yapmaktan alıkoyacak değiliz. Ancak bir gün kendilerini terk edilmiş ve çölün ortasında yapayalnız bulurlarsa şaşırılmamalıdır. Etraflarındaki birkaç amatör belki onlara sadaka niyetine birkaç övgüde bulunabilir. Ancak çokluk, onlara bakmadan yanlarından gelip geçecektir. Bu tarz sanatçılar unutulmuşluk içinde sönümlenip giderler. Delacroix'nın başına gelen şey tam da budur. Kişisel izlenimleri giderek kederli hale gelmiş ve o kendi izlenimlerini takip ederek daha önce başka hiçbir sanatçıya sunulmamış, iyi bir kariyer imkânını heba etmiştir.

Biyografisini yazanlardan biri onun için “*Delacroix salonları fethetti. Yetkilileri, eserlerinden çok zekasıyla kıskırttı. Zengin ve kültürlü insan, Delacroix nezdinde sanatçıyı kurtardı. Arkadaşları tarafından haksız yere övüldü ve düşmanlarının hakaretlerine maruz kaldı*” demişti. Delacroix anlaşılmadığı, yanlış tanındığı, çağına ayak uyduramadığı hissine kapıldı. Çağdaşlarının haklı ya da haksız yargılamaları karşısında sığınmak için bulabildiği yegâne yer, kendi yeteneğinin yeterince sağlam olmayan bilinci ve illüzyonlarının melankolisi oldu. Orleans düşesinin resim sergisinde kendisini tanımayan kişiler, onun en iyi eserlerine güldüler. Bunun üzerine, soluk bir yüz ve titreyen bir sesle şunu söyleyecekti: İşte, 30 yıldan fazla bir süreden bu yana kendimi aptallara teslim etmiş durumdayım... Fransız Akademisi'nden Ludovic Vitet, Delacroix'yı şair-romancı d'Arlincourt¹'la karşılaştırdı. Kör şair Lamartine ise Auguste Vinchon'un birkaç kötü resmini ona mal etti. Bir gazeteci ise şunu yazmaya cüret edecekti: “*Delacroix resimlerini süpürge fırçası ile yapıyor*” (T. Sylvestre, *Fransız Sanatçılar / Les Artistes français*).

1 1788-1856 tarihleri arasında yaşamış olan ve “romantiklerin prensi” lakabıyla anılan edebiyatçı Charles-Victor Prévost d'Arlincourt, 1821'de yayımladığı *Le Solitaire* (Yalnız) birkaç ay içinde 12 baskı yapar ve 10 dile çevrilir. Yine bu eserden hareketle yedi opera, iki drama yapılır, sayısız şarkı bestelenir. (ç. n.)

Delacroix'da baskın olan ve onun kişiliğini oluşturan şey, duyguların, tutkuların ve renklerin söndürülemez hararetiydi. Dayanaksız mizaca ve hassas bir yapıya sahipti ve atölyesinden çıkmadan sebatkâr çalışma temposunu sürdürürdü. Kendisini ileriye doğru itecek bir enerji ve hareket ihtiyacıyla, klasik eserlerde dahi görülmeyecek ölçüde abartma eğilimine kapılmıştı. Kendimi iki okul arasında hakem konumuna yerleştirmek arzu ettiğim bir şey değil. Bilgelik ve klasik tavır bana bıkkınlık veriyor. Diğer yandan, yozlaşmış ve bayağı çağımızın karakterlerinden biri olan yüzeysel ve duyguların etkisi altındaki romantik enerji daha az midemi bulandırmıyor.. Ne var ki, romantizmi yalnızca Delacroix ile özdeşleştirmek, indirgeme yapmak anlamına gelir. Romantizmi *kişisel izlenimlerini* açığa vurmaktan ibaret gören, resim sanatını izleyiciye illüzyon yapmak olarak tanımlayan ve *ideali* bizzat kendi fikrine ulaşabilenlerle sınırlayan Delacroix'ya bakmakla yetinirsek, sanat reformunu, uygulama araçlarındaki basit bir farklılık olarak değerlendirebiliriz. Oysa onu düşüncelerin derinliğine, çağın bilincine, toplumun durumuna bakarak ayırt etmek gerekir.

Peki öyleyse olan nedir? Romantik okulun yazar ve ressamlarının ayırt edici özelliği olan ve onların tarzlarını ve stillerini oluşturan, *dokunaklı ifade, hareketin dinamizmi, karakterlerin iç şiddeti*, tasvirin şatafatı, sahnelerin tuhaflığı, Delacroix'da da mevcuttur. Yine de o, aslında kendinden öncekilerin, hatta klasik ressamların yaptığından farklı bir şey yapmaz. Tüm önceki konuları, yani antik tarihi, mitolojiyi, dini konuları, peri masallarını ve romanları, gündelik hayat sahnelerini, o da kullanır. Yalnızca bunları kişisel izlenimlerine göre ele alır. *Trajan'ın Adaleti, Nancy Savaşı, Sardanapalus'un Ölümü, Marc Aurele'in Son Sözleri, Haçlıların İstanbul'a Girişi, Lazarus'un Yeniden Doğuşu, Emmaüs'ün Müritleri, Fırtınada Uyuyan İsa, Saint Michel'in Şeytanı Yenişi, Yakup'un Melekle Savaşı, Hamlet ve Ophelia, Lady Macbeth, Othello, Faust, Romeo ve Juliet'in Vedası, Yahudi Düğünü,*

Boissy d'Anglas, Sakız Adası Katliamı. Bütün bu konuları hiçbir fark gözetmeden o da resmetti. Bana, Delacroix, “*ahlaken hasta, hayal kırıklığı içinde, müstehzi, öfkeli ve gözü yaşlı bir çağımız insanıdır*” diyorsunuz. Peki, öyle kabul edelim. Delacroix, Lord Byron'un, Lamartine'in, Victor Hugo'nun Sand'in bir benzeri, Goethe ve Shakespeare'in ise resim yapanıdır. Ama neyleyim ben tüm bu hatipleri ve sulu gözlüleri? Bence önemli olan, Delacroix'nın İngres ile aynı dünyayı temsil ederken, aynı figürleri yapmacıklaştırırken, farklı bir resim tekniği geliştirip geliştirmedir. Ne yani, bu acemice yapılmış resimlerin işimize yarayacağı mı düşünülüyor? Hayatının dörtte üçünü tahayyülündeki Yakup'un, Sardanapalus'un, Marc Aurele'in, Lazarus'un ya da Mefisto'nun karşısında geçirmiş bir sanatçının, yaşayan kişileri doğru görmüş, onları hayatlarının en ilginç durumlarında gözlemleyebilmiş olabileceğinden nasıl emin olabilirim? Şüphesiz *Fas'ta Yahudi Düğünü*'nde hoşlandığım bir şeyler var. *Asiler* ise beni daha fazla cezbediyor. *Boissy d'Anglas* ise daha da fazla... *Sakız Adası Katliamı* konusunda ise emin değilim. Ama yine de, asırlar ötesini gören bu adam, görünmez dünyayı sık sık ziyaret eden, doğaüstünde ikamet eden, bu adamın kendi etrafında olup biteni gözleme ve anlama meziyetine sahip olup olmadığından emin değilim. Benim düşüncemi anlıyor mu, benim ideali mi hissediyor mu, benim izlenimimi yakalıyor mu? Yoksa onun özellikle ilgilendiği, benim gibi tek özelliği onay vermek olan bir faniyi heyecanlandırmaktan mı ibaret? Delacroix'nın eserlerinin yüzde sekseni safi saçmalaktır, kalan yüzde yirminin ise ne idüğü belirsizdir. Örneğin *Boissy d'Anglas*'yı hakkıyla değerlendirdiğinizde, ressamın, alışlageldik enerjisi ile kargaşa sahnesini, ayaklanmanın şiddetini, meclisin yaşadığı büyük ürküntüyü, başkanın takdire şayan dayanıklılığını iyi verdiğini görürsünüz. Ne var ki, uzun bir mızrağın ucunda asılı duran Feraud'nun kesilmiş kafası beklentiyi karşılamanın uzağında ve hatta tamamlanmamış gibidir. Gülünçlük ile berbatlık burada birbirine karışır. Delacroix'nın

halkın davasından bihaber olduğu halde halkı kutsallaştırması, eskizini sanat adına yapılmış bir haksızlığa dönüştürür. Ressamın göremediği, Prairial¹ ayaklanmasının, Thermidor Gericiliği tarafından kışkırtılmış olduğudur². Bu acıklı günde, her ne kadar yasa Konvansiyon'un lehine idiyse de, hukukun halka karşı olduğu da söylenemezdi. Ayrıca ressam, ayaklanmayı destekleyen vekillerin aynı zamanda onurlu insanlar olduğunu, en azından muhafazakâr vekil Feraud'nun öyle olduğunu da dikkate almaz. Tıpkı bundan birkaç gün önce kellesi, ılımlıların giyotini tarafından düşürülmüş olan dört kişinin, yığınların kör kızgınlığına kurban edildiğini dikkate almaması gibi. Oysa sanatçının görevi bunları anlamak ve hissettirmek olmalıydı. Bana bunun nasıl olacağını sormayın. Ben yalnızca Delacroix'nın tablosunun bu gerçeklerin üzerini örttüğünü söyleyebilirim. Ressamın bu eserindeki dürüst olmayan şaibeli yan, David'in *Tenis Kortu Yemini* eserinde de eleştirmiş olduğumuz, bizlerde tereddüt ve memnuniyetsizlik izlenimini doğuran şaibedir. Biyografisinde Konvansiyon'un çocuğu olduğu söylenen Delacroix, aslında Terörden İmparatorluğa geçişin çocuğudur ve yalnızca kendi *kişisel izlenimi* ile meşgul olduğu düşünülecek olursa, kendisiyle aynı fikirde olmayan bir izleyicide yarattığı *illüzyonun* ne olduğunu düşünmeyi size bırakıyorum.

INGRES

Klasik üslubun, aynı zamanda tilmizi olduğu David'ten sonraki şefi olan Ingres'in; *Francesca de Rimini*, *Beşinci Charles 'ın Paris'e Girişi*, *Sistin Şapeli*, *Beşinci Philippe* ve *Mareşal Berwi-*

1 Fransız devrim takviminin dokuzuncu ayı. Miladi takvime göre 20 Mayıs ile 18 Haziran arasındaki süreye denk düşer. (ç.n.)

2 20 Mayıs 1795'te Paris'te patlak veren Prairial ayaklanmasının önünü açanlar Jakobenlerdi. Ancak ayaklanmanın başarısızlıkla sonuçlanması Montanyarlar'ın hakimiyetindeki devrimci hükümet eliyle yürütülmekte olan restorasyon projesinin son bulmasına neden oldu. (ç.n.)

ck isimli eserlerini romantikler topluluğunun güvenini kazanmak amacıyla yaptığı söylenir. Nitekim Enstitü üyesi olduktan sonra kendi tercihlerine geri döner. Ancak tercihlerine geri dönerken, düşüncesine de geri döndüğü zannedilmemeli. Zira, onun estetiğinin temelini oluşturan ve programını şekillendiren, sanatta her türlü düşüncenin yadsınması gerektiği anlayışıdır. Gerçekte Ingres'in rakibi olan Delacroix'nın *kişiliği* de çok farklı değildi. Entelektüel açıdan sığ adamların akınına uğrayan bu eşi benzeri görülmemiş dönemde, bu tipler sanki bu yolla büyük sanatsal sonuçlara varacaklarından emin gibiydiler. Ingres'in, *Homeros'un Tanrılaştırılması*, *Büyük Odalık*, *Antiochus ve Stratonike*, *Aziz Symphorianus'un Şehadeti*, *Altın Çağ ve Demir Çağ*, *Francesca de Rimini*, *Onüçüncü Louis'nin Adağı*, *Venus Anadyomene* gibi başlıca eserlerinde hangi düşünceyi bulabiliriz? “Yalnızca biçime inanan Ingres, resim sanatını şehvetli ve kısır bir tefekkür faaliyeti olarak görmüş, insanın geleceği ve yaradılışın sırları karşısında tamamıyla kayıtsız bir tutum takınarak, düz ve kavisli çizgiler aracılığıyla, her şeyin ilk prensibi olduğunu düşündüğü mutlak biçim güzelliğinin peşinden gitmiştir. Kendi güzellik prototipini yarattıktan sonra ise, yarattığı çizgilere bir ruh vermekten aciz olduğunu dahi fark etmeyecektir.”

Ingres'e, eserlerinin intihal olduğu iddiasıyla eleştiri getirilir. Bu iddiada şaşacak bir şey yok. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, bunda Ingres'in bir kabahati yok. Sanat için düşünceleri yasaklayıp, onu sadece forma bağlayan ve mutlak güzelliğin peşinden koşan sanatçı, gitgide daralan bir çemberin içinde hapsolür. Bu bakış açısı nihayetinde, sonsuz sayıda çeşitlemesi olan modellerden, tek ve aynı olan tipe ulaşır ve tutkusu yeniden alevlenir. Bu bakımdan Klasikler ve Romantikler, her ne kadar birbirlerine karşıt iki yöntemi benimsemiş olsalar da, Klasikler mutlak güzellik, Romantikler ise fantezi ya da kişisel izlenim yoluyla kaçınılmaz olarak aynı sonuca varırlar: Bu sonuç *irrasjonalitedir*. “Ingres yaşamını kâh aynı formları tekrarlayarak,

kâh geleneğin en ünlü tiplerini yaşayan modellere kurnazca uyarlayarak geçirdi. Ortaya çıkan doğal ve suni çizgilerin tuhaf bir karışımı oldu. Hiçbir tedirginlik duymaksızın, Hercules ve Pompei'nin heykellerinden, rölyeflerinden, işlenmiş kayalarından, fresklerinden, vazolarından, avadanlıklarından ve İtalya'nın resimlerinden, baskılarından, mozaiklerinden ve mezarlarından intihal yaptı.” Doğal olarak imgelemi, sanatsal enerjiyi, özgünlüğü dışarıda bırakan bu aptalca emek, ilk ustalarca ifade edilmiş an olarak gördüğü sanatı, düz kopyacılıktan ve uygulamacılıktan ibaret bir emeğe indiriyor. Herhalde başka hiçbir sanatçı Ingres kadar, bu minvaldeki eleştiriler nedeniyle hırpalanmamıştır. Peki, bu denli eleştirilmesine rağmen kendisine önce enstitünün, ardından senatonun kapılarını açan devasa bir şöreti nasıl elde etti? Bana kalırsa Ingres başarısını estetik eğitime sahip olmamamıza borçludur. Çünkü Orta Çağ'ı etkisi altına alan Hristiyanlığa ait duyguları kaybetmemizin ardından Rönesans paganizminde takılıp kaldık. Elimizde güzele dair, kendi portrelerimiz dışında, ancak çıplak ya da bakire Meryem görünümünde tasvir edilen tanrıçalar ile havari, şehit veya İskender görünümünde tasvir edilen çıplak tanrılar kaldı. Bu nedenle, dilenci tarikatı rahipleri ve sofular gibi, yalan için yalan, fantezi için fantezi üretmek konusunda ısrar edersek, ilgililerin çoğunluğunun tercihi, on dördüncü yüzyıl düşüncesine göre üzerinden kan ve su sızan bir İsa yerine, daima Ingres tarzı bir güzel, nazik Aziz Symphorianus olacaktır.

Yaklaşık yirmi beş yıl önce Enstitü'nün alt katındaki salonlarından birinde Ingres'in *Komünyon Bakiresi* tablosunu görmeye gittiğimi hatırlıyorum. Bu tablonun Rus Çarı Nikola için yapılmış olduğu söylenir. Burada, Yunan komünyonunun simgeleri olan kutsal kase ve mayasız ekmeğin önünde adanmışlık duygusuyla duran fevkalade güzel bir kişi tasvir edilir. Bakire-anne tavrına ve masumane duruşa sahip bu güzel kadın, tasavvufi rolünü mükemmel biçimde yerine getirir. Bu sahne

bana, çok değil birkaç yıl önceki Katolik Yortusu'nda gördüğümüz, Meryem, tövbekâr ya da dindar kostümleri taşıyan yaşları on iki ila on üç arasında değişen şirin genç kızları anımsattı. Bu cazibeli figürün yüzünü, kutsal ekmek ve şarabı aldığı anda, belli belirsiz tatminkâr bir gülümseme kaplamıştır: Adeta “size bunu yapan benim, ey güzel Tanrım kutsa beni, bunu tek başıma yaptım!...” der gibidir. Acaba Ingres'in yakalamak istediği bizat bu surat ifadesi midir? Görünüşe göre, o İsa'nın annesini harekete geçiren düşünceyi ifade etmeyi istemişti. Dirilişten sonra, İsa ile havarilerinin yemek odasında kapandığı sırada, Meryem, İsa'yı Tanrı'nın oğlu ilan eden Kilise'nin başı olan Pierre'in ellerinden ilk kez kutsal ekmek ve şarabı almaktadır. Kendisi de gerçek bir pagan olan Ingres bu sahneyi iyi kotarmıştır. Yine de hikâyeye sadık kalarak şunu sormaktan kendimizi alamıyoruz: İsa'nın dirilişinden sonra gerçekleşen bu sahnede, Tanrı'nın annesini en azından elli yaşında göstermesi gerekmez miydi? Onu, *Odalık*'ın ya da *Venus Anadyomene*'in kız kardeşiymiş gibi alımlı bir körpe olarak tasvir etmek nedendir? Daha önce Mesih'in otuz dört yaşındaki annesine, Bakire Meryem'e bakıp da bu tarz fikirlere kapılmış olan var mıdır? Kuşkusuz hiçbir dini tablo daha önce böyle bir etki yaratmamıştır. Ingres İsa'nın annesini sanki bir Çerkes kızı gibi resmetti ve kutsal anneliği onurlandırmak adına, bulabildiği en güzel kadın figürünü kullanmayı seçti. Öyle yapınca da sanki şehvete olan hürmetlerini sunuyormuş gibi oldu. Zavallı adam zihnindeki Yunan ideali ile bundan daha fazlasını hayal etme kapasitesine sahip değildi. Olan, bu resmi ismarlamış olan Çar Nikola'ya olmuş oldu. Hangi akıllı, on dokuzuncu yüzyılda, Ingres gibi bir şekil militanına, bir putpereste, Meryem'in elli yaşında ilk komünyonunu yaptığı sahneyi sipariş verir ki zaten! Vallahi ben olsaydım, önce Ingres'den Meryem'in taslağını çizmesini isterdim. Yapmakla övüneceğim tek şey de bu olurdu. Fakat bugün, ortaya çıkmış olan bu resimden daha absürdünün hayal edilemez olduğunu

söyleyebilirim. Bu ne Hristiyan resmidir, ne de Antik Yunan. Bu iki yüzlü maskaralığı resim diye Çar'a yollamak, onunla alay etmektir. Ingres'inkilerden çok daha üstün olan Raffaello'nun bakireleri, hem epikürcü hem de yobaz olan bir çağda kabul edilebilmişlerdi. Bugün ise ne dindar Hristiyanlığın, ne sanatın, ne de ahlakın bakış açısı bu figürlere katlanabilir. Mistik bir hava verilmiş bu şehvetli figürler ateşe atılsa yeridir.

Galeride bulunan tüm bakireleri, odalıkları, tanrılaştırmaları, *Aziz Symphorianus*'ları bağışlatan, telafi eden ise David'in *Marat'nın Ölümü* tablosundan çeyrek yüzyıl sonra Géricault tarafından yapılan *Medusa'nın Salı* eseri oldu. Bu tablo kuşaklar boyunca sanatın kat edeceği yolu belirlemeye yeterli oldu.

DAVID D'ANGERS VE FRANÇOIS RUDE

Bu iki ismi aynı makalede Panteon ve Zafer Arkı gibi iki yapı arasında analogi kurabilmek amacıyla bir araya getiriyorum. Zira bu iki eser üzerinde de David'in d'Angers ve Rude'ün isimleri vardır ve düşünceleri bu eserlere esin vermiştir. Bu iki sanatçı üzerine yapacağım gözlemler ressam David'in eserleri üzerine yapmış olduğum değerlendirmelerle aynı kapsamda olacak. Bu iki sanatçı, bizim üç büyük eserimizi yaptılar ve yeteneklerini inkâr edecek değilim. Ancak sanatlarındaki kavramsallaştırmanın gerçek dışılığını göstermek istiyorum. Bana göre bu, genç sanatçılarımıza, altmış yıldan bu yana sanatsal dehanın nasıl yanlış işler üretmek için kullanıldığını göstermek için bir fırsattır. Böylece, sanatın düşünülerek edinilmiş bilinciyle ve kendi çağlarıyla uyumlu olmalarının getirdiği duyguyla yaptıklarında sanat için harcadıkları çabaya değecek başarıların geleceğini gösterebilir ve onları bu yönde ilerlemeleri için cesaretlendirebiliriz.

4 Nisan 1791 tarihli anayasa fermanı gereğince, Soufflot tarafından inşa edilmiş olan Sainte Geneviève Kilisesi, Roma'daki Aziz Petrus Bazilikası örnek alınarak, Panteon'a dönüştü-

rüldü ve büyük adamlara kabir olarak hizmet vermeye başladı. İşte böylece, Paris'in ikinci büyük katedrali olan Nanterre'in çobanı lakaplı Azize Geneviève, koruyucularını kaybetmesinin ardından, hemen hemen pagan olan bir tapınağa dönüştü. Binaların kullanım amacının değiştirilmesi mimarlık tarihinde sıkça rastlanan bir durumdur. Gereklilikler kural tanımaz. Ne var ki, her türden gerekliliğin ötesinde, dini öğreti, kutsal suyun kullanılmasını zorunlu kılar. Sanatın bakış açısından da benzeri dönüşümlerin kabul görüp görmediğini kendi kendime soruyorum. Eğer 1791'de bir sanatçıya, büyük adamlar için bir tapınak inşa edilmek istendiği, üstelik buranın bir kabristan olacağı ve ulusa katkıları kamuoyunca kabul görmüş herkesin buraya gömüleceği söylenseydi, bu sanatçının söz konusu tapınağa Sainte Geneviève'in mevcut formunu vereceğine kim inanırdı? Gotik olsun ya da olmasın, bir Hristiyan kilisesi muhakkak, kendi yapısıyla uyumlu olarak, haç planına sahiptir. Ancak bu planın, bir ihtişam tapınağında kullanılmasının bir anlamı yoktur. Yine, kiliselerde ana kısımda dinsel bağlanışın ve Tanrı'nın inananları koruduğunun simgesi olarak göğe doğru yükselen bir kubbe bulunur. Kubbenin simgelediği şeyin, bu tapınağın esas alması gereken eşitlik prensibine, yani büyüklükte ve ölümden eşitlik fikrine taban tabana zıt olduğu ise tartışma götürmez. Roma'da Aziz Patrus Bazilikası'nın kubbesinden şehre ve bütün dünyaya, *urbi et orbi*, seslenilir. Ondan bu Katolik anlamı, evrensellik düşüncesini çekip alın. Sonra bazilikayı, Roma yurttaşlarının kullanımı için bir Pyritaneion'a, yani bir kent yönetim binasına, dönüştürün. Bu andan itibaren, Hristiyanlığın en büyük, en görkemli kilisesi olan Aziz Patrus absürt bir yapıya dönüştürdü. Bu uyumsuzluk durumunu gösteren bir başka neden daha var. Bir azizin adıyla takdis edilen her kilisenin belirli ve mutlak bir karakteri vardır. Yeni kişilerin aziz ya da azize mertebesine

yükselmesine izin vermez. Oysa panteon¹ veya büyük insanların onuruna yapılmış bir tapınak tam tersi bir karaktere sahiptir. Yüzyıllar boyunca içerisine yeni kişilerin gireceği düşüncesiyle yapılır. Dolayısıyla, bir panteon hiçbir zaman tamamına eremez. Yeni mezar taşları için yerinin kalması gerekir ve devamlılık panteonun temel karakteridir. Hristiyan kilisesinin karakteri ise buna karşıttır. Kilisenin koruyucusu kabul edilen aziz ya da azize söz konusu olduğunda, kilisenin karakteri bireyselliktir. Dini düşünce söz konusu olduğunda ise kilisenin karakteri ebediyettir. Dolayısıyla bir kilise olan Azize Genevieve bir panteona dönüştürüldüğünde, ortaya çocukça ve gülünç bir estetik çıkar.

Emperyal çoktanrıcılığı pekiştirdiği için artık *Panteon* ismini de sevmiyorum. Vaktiyle birinin söylediği gibi *Roma'yı yöneten tüm tanrılara ve onların şefi olan Sezar'a...* Ama panteon kelimesi Yunanca olduğundan ve onu evrenselliğe tercüme edenler geçmişin, şimdinin ve geleceğin büyük adamları olduğundan, bu konu üzerinde fazla durmayacağım.

Büyük bir adam derken kimi kastediyoruz? Büyük adamlar var mıdır? Fransız Devrimi'nin ilkelerinde ve insan hakları üzerine kurulu bir cumhuriyetin temelinde olan insanlardan mı söz ediyoruz? Yeni toplumun prensibi olarak insan haklarının yanı sıra ilerlemeyi de kabul ediyoruz. Buna bağlı olarak, homojen olan ve demokratik biçimde örgütlenmiş bir toplumda ilerlemenin sonuçlarından biri de, bilimin, sanat ve hukuk yolundan ilerlemek suretiyle insanlar arasındaki ayrımın azalmasıdır. Devrim düşüncesinde ve cumhuriyet perspektifinde, *büyük insanlar* düşüncesi bu nedenle anlamsızdır. Tersine kurtuluşumuzun teminatı, bu fikrin geçersiz olmasıdır. Kurucu Meclis'te kararname çıkartarak Panteon'u inşa edenlerin düşünceleri ile Lepelleiter ve

1 Terim olarak panteon, bir antik mimarlık formunu ifade eder. 12 Yunan ve Roma tanrısına adanmış yuvarlak formlu yapıların ortak adıdır. Büyük harfle ifade edilen Panteon ile Saint Genevieve Kilisesi'nin devrimden sonra dönüştürüldüğü nihai yapı kastediliyor. (ç.n.)

Marat'ı buraya taşıyan Konvansiyon'un düşünceleri ise bizzat Fransız aristokratlarına özgü düşüncelerdi. Bir gün tüm halkın buraya gireceği fikrini ancak örtük biçimde, belli belirsiz ifade edebilenlerin, o gün geldiğinde de bizleri yıldızlı gök kubbenin altında bırakması zor olmasa gerek.

Panteon'un cephesine yerleştirilen "*Vatan büyük adamlara minnettardır*" yazıtı da eleştirilerin hedefi oldu: Neden vatan kendi adamlarına, kendi evlatlarına minnettar olsun ki? Zannediyorum ki bu ifadenin tam tersi olmalıydı: "*Büyük insanlar vatanına minnettardır*". Şimdi gelin de, kendi özgürleşmesini ilk günden itibaren böyle bir mantıksızlığa dayandıran bir halkın özgür olduğuna inanın! Sürgünden korksam da şunu söyleyebilirim: Cumhuriyeti küçüklerin isyanından ve büyüklerin yağmasından korumak için adalet yeterlidir. Adalet, adalettir. Özgürlüğünü ancak en yetkin ve kendisine en iyi hizmette bulunan yurttaşlarını birbiri ardına sürgün ederek sağlayabileceğine inanan bir halk, elbette ki özgürlüğü hak etmez. Ancak tersinden, vatanın büyük adamlara minnet etmesi ve bunu yasalaştırması da, devlet kültür yaratmaktan başka bir şey değildir. Açıkçası ben bunun yerine sürgünü tercih ederim. Sainte Geneviève Kilisesi'nin, çiçeği burnunda devrimin hemen akabinde Panteon'a dönüştüğünü göz önünde bulunduruyor ve en azından bu yakışsız, onur kırıcı kitabenin silinmesini talep ediyorum.

Bu panteonvari yapının eleştirisinden sonra, David d'Angers'nin heykelleriyle bezeli cephe hakkında söyleyeceğim pek az şey kaldı. Eğer bunları yapan, düşüncelere kayıtsız olduğunu ifade eden Ingres olsaydı şaşırtıcı olmazdı. Ne var ki, David d'Angers bir cumhuriyetçiydi ve tıpkı adaşı gibi, o da Robespierre yanlısıydı. Peki, diyelim ki bir sanat zekasına sahip olmasın, ama demokrat bilinci nasıl oldu da onu uyarmaz? Bu düşüncenin kendi prensipleriyle ve binayla uyuşmayacağını nasıl olur da öngöremez? 4 Nisan 1791 tarihli karnamede dikte edilen düşüncenin yanlışlığını görüp, nasıl olup da yanlış bir eser vereceğini

sezinleyemedi. Bu alegorik Vatan, nasıl olur da, *minnet duygusuyla*, çocuklarının en cesur olanlarına taçlar, unvanlar dağıtır? Bizler feodaliteyi ve feodalitenin batıl inançlarını, ilahi yagasını, Yunan putperestliğine ve Mısır göstergeciliğine yeniden dönmek için mi devirdik? Şimdi de buna ilerleme mi diyeceğiz? Bu düzinelerce şahsiyete, küçük çıplak çocuklar eşlik ediyor. Alın size Fransa'nın eliti! İşte senin tanrıların, İsrail!

- VOLTAIRE: "Parislilerin seksen beş yıldan bu yana, büyük adamları ve ölümsüzleri, tamamen teatral bir ortamda ilan etmeleri çok da günahkâr bir tutum değil. Hatta bundan fazlasıyla memnuniyet duyduğumu itiraf etmeliyim. Ama birçok bakımdan bu durumun bize giderek gülünç görünmeye başladığı da belirtilmelidir. Biz bunu en azından, kralın eteğinin dibinde kat edilen 18. yüzyılda olduğu kadar ölçülü yapmaya özen göstermezsek, durum daha da kalitesiz bir hal alacak."

- ROUSSEAU: "Ben bu çatlak kafanın Fransız olduğunu kabul etmiyorum, biz bu dersleri çoktan geçtik. Bu tamı tamına kendimize özgü romantizmimizin ve absürt demokrasimizin eseridir. Büyük adamlar vatanın, yoksullar komünün... Yurttaş David, yüce Panteon'unuza yerleştirecek on iki Fransız figür bulamadığımızda, araya şöhretinin dörtte üçünü bizim ciddiyetsizliğimiz sayesinde elde etmiş bir yabancıyı sıkıştırmanız bir haddini bilmezliktir. Peki madem ki bir yabancıya istisna yapacaktınız, neden bu istisnayı, yazılarıyla dilimize ün katan Joseph de Maistre için yapmadınız?, Jean Jacques Rousseau'nun yanına neden onu defnetmediniz?"

- FENELON: "Geçelim bunu! Bu sofuyu, bu feodalizm yanlısını, bu cizvit dostunu, Saint Simon ve diğerlerini saray entrikacısı olarak temsil ediyor! Fenelon'un imajı Boussuet'ninkini çağırıyordu: Cambrai'nin başpiskoposundan on kat daha üstün Meaux psikoposu neden unutuldu?"

Daha fazla devam etmemin gereği yok. Panteon'un inşası için açıklanan ferman, devrimin binlerce çığnlığından biridir. Yapı-

nın cephesi bir parti eseridir; herhangi bir orijinalliği, herhangi bir azameti yoktur. Bu dış cepheyi, Fransa sağduyusunu ve özgürlüğü yeniden keşfettiği gün, tapımdan olduğu kadar kitabelerinden de ayırmak gerekecek. Panteon'un ana binasına gelince, bu bina Burbonların geri dönüşüyle birlikte Katolik kilisesine sunuldu. Temmuz Devrimi'nden sonra ise yeniden büyük adamlara geri kazandırıldı. Darbeyi takiben ise tekrar Hristiyan kilisesine dönüştürüldü. Şu anda ne kutsal ne de seküler bir şeye hizmet ediyor. Zira bir cemaati bulunmuyor. Eğer istenirse pekala saman deposuna dönüştürülebilir.

David d'Angers ve Panteon hakkında az önce söylediklerim bir şeyi kanıtıyor. Kamusal ya da kurumsal, hatıra bir anıt söz konusu olduğunda, sanat her şeyden önce çağının karakterini korumakla yükümlüdür. Ulusal olmak, güncel olmak, kendi döneminin düşüncelerini ifade etmek ve ülkenin dilini konuşmayı bilmekle yükümlüdür. Örneğin, Temmuz Sütunu'nun kitabesi, sahip olduğu tüm basitliği içinde, Ondördüncü Louis anısına, güzel Latinceyle yazılmış tüm tumturaklı kitabelerden yazıtlarıdan, daha yüksek değerde değil midir? *"Unutulmaz 27, 28, ve 29 Temmuz 1830 günlerinde halkın özgürlüğünü savunmak için silahlanan ve savaştan yurttaşların anısına ithaf olunmuştur."* Bu kitabe stili, bana kalırsa bu tarzın en gelişmiş halidir. Bu ifadede belagat de yoktur, devrik hanedana hakaret de. Temmuz devrimi, sonuçlarıyla birlikte gelecek kuşaklar tarafından değerlendirilecek. Kitabenin ise altını çizdiği tek bir şey vardı ve bu şey gerçektir. Gerçek olduğu oranda bizim içimize dokundu: 27 Temmuz 1830'da halkın özgürlüğü tehlikedeydi ve bu yurttaşlar silahlanıp özgürlük için savaştılar. Bu cümlelerin nereden esinlendiğini bilmiyorum. Yazarları kim olursa olsun, kesin olan, onların belki de öngördüklerinden daha fazlasını başarmış olduklarıdır. Sütünun tepesine yerleştirilmiş olan, özgürlüğün ve kişiselikten arınmış ölümsüzlüğün sembolü olan periyi ise kabul edebiliriz. Tüm dinlerin olduğu gibi tüm partilerin de perileri vardır. Ölülerin ve

dirilerin, kazananların ve kaybedenlerin başında dolanır durur. Onun yerine başka ne konulabilirdi, tahmin edemiyorum.

Acaba Zafer Takı'nın yapımında da aynı prensipler gözetilmiş miydi? Hayır, bu takı meydana getiren, en azından alt kısmın temel figür grupları, tam bir muammadır. Rude'ün kompozisyonunu ayırt edici kılan kaliteye adil bir şekilde değer veriyorum. Heyecan verici bir kargaşa ve akıl almaz bir hamle görürüz bu kompozisyonda. Peki ama sanatçının duygusu neydi? İzleyicinin ruhunda hangi duyguları meydana getirmeyi arzu ediyordu? Buna bir yanıt vermek imkânsızdır. Ama şu kadarını söyleyeyim, bu intikam melaikesinin yüzünde gördüğümüz, antik trajediler ve masklardan kopya edilmiş taşkın öfkeyi hazmedemiyorum. Bu türlü bir ifadenin, bir ulusu nasıl olup da zafere ya da yenilgiye götürdüğünü de anlayamıyorum. Bir katliam için bu nasıl bir sabırsızlıktır? Bu kompozisyona göre vatan, özgürlük ve peri arkadaş mıdır? Bir figür nasıl olup da bu kadar korkunç olabilir? Acaba savaş, Fransız ulusal marşını söyleyerek vatandaşları orduya mı davet ediyordu? Ama savaş böyle zamanlarda ve sanatçının düşüncesinde adil bir şeydir. Zira Bellona zaten Pallas'tır. İnsan türünü yok etmek üzere cehennemden çıkmış bir ucube değildir. Burada anlatılan bir elinde kılıç diğer elinde zeytin dalı taşıyan askeri adalettir. Rude kahramanlığı abartarak ve öfkeli bir enerjinin tahrikine teslim olarak bir yükümlülüğün altına girdi. Eserinin muğlaklığı, onu önce klasik bir alegori olarak tasarladıktan sonra romantik bir tarzda icra etmesinden ileri gelmektedir. Mesela Rude, onu Luxembourg Bahçesi'nde bulunan yine kendi eseri olan *Mareşal Ney* heykelinden ödünç alarak yeniden üretmişti. Bu sanatçıların aynı şeyleri tekrar etmeyi sevdiklerinin bir göstergesidir. Ama talihsizliğe bakın ki Ney'in çılgılığı kısmen belirsizdir. Tıpkı Zafer Takı'ndaki Tisiphone'un çılgılığı gibi hoşnutsuzluk yaratır. Peki, bu heykeldeki Ney, umutsuzluk içindeki zırhlı süvari bölüğünü İngiliz sahanlığının üzerine doğru harekete geçiren Waterloo'daki Ney midir, yoksa Elbe adasından

dönerlerin karşısında donakalmış askerlerini hareketlendirmek amacıyla “Yaşasın Kral!” diye bağırarak Lons-le-Saunier’deki Ney midir? Zavallı Ney’in heykelinin, Yüz Gün’ün¹ ardından bizzat kurşuna dizildiği meydana dikildiğine bakan insan kendi kendine, bu heykelin, savaşçının hatırasından öç almak amacıyla mı, yoksa onun itibarını iade etmek amacıyla mı yapılmış olduğunu sormadan edemiyor.

Zafer Takı’nın incelenmesi, bize eleştirel gözlem yapmamız için bir konu daha sunar. Yarı alegorik, yarı gerçek bir kişilik olan, tünüğü içindeki Napolyon’un neyi simgelediği üzerine düşünmek gerekiyor. Anıta baktığımızda bir yanda, az önce kendisinden bahsetmiş olduğumuz savaş iblisini, bir yanda *Marseillaise* marşının eşlik ettiği *Devrim*’i Napolyon’a doğru ittiğini, diğer yanda anıtın arka tarafında gizlenmiş olan, anaların kederini, umutsuzluğunu, çocukların ve yaşlıların ölümünü görürüz. Burada temsil edile- nin, imparatorluğun izzeti açısından düşünüldüğünde onur kırıcı olduğunu kesinlikle sezebiliyorum. Peki ama bu kimin hatasıdır? Eğer bu, yapıyı tasarlayanın düşüncesi değilse, kompozisyonu düzenleyen kimdir? Bütün anıtlar bir *ide*’nin, bir düşüncenin ifadesidir ve kendi bütünlüklerine sahip olmaları gerekir. Bu bütünlüğü Zafer Takı’nın dört cephesinde yer alan kabartmaları inceleyerek soruşturmaya hakkım var. Dört cephenin her birindeki kabartmalara baktığımızda, bunların az ya da çok alegorik ve simgesel olduğunu görüyorum. Peki, bütün bu alegorilerin kullanılması neden gerekmiştir? Bu işin, İmparator’a iftira atmamak için, bakanın sorumluluğunda gerçekleştiğini söylemek zorundayım. Bakan, kabartmaları yapmak üzere görevlendirilmiş sanatçıları, kendi konularını belirlemek ve bunları istedikleri gibi uygulamak konusunda özgür bıraktı. Sanatçılar kabartmaları bir araya gele-

1 Yüz Gün, Napolyon Bonapart’ın 1814 Fontainebleau Antlaşması sonrasında sürgün edildiği Elba Ada’sından kaçarak Paris’e döndüğü 20 Mart 1815 tarihiyle, kral XVIII. Louis’in Fransa tahtına döndüğü 8 Temmuz 1815 tarihleri arasındaki 111 günlük dönemi anlatır. (ç.n.)

rek tasarlamadılar ve bunun sonucunda da ortaya bir uyumsuzluk ve ahenksizlik çıktı. Neticede Fransız modern sanatının bu büyük eserinde bir bütünlük ortaya konamamış oldu.

LEOPOLD ROBERT

İncelediğimiz sanat tarzını değiştirelim. David'in *Leonidas*'ında, *Tenis Kortu Yemini*'nde, *Napolyon'un Saint-Bernad Dağı'na Tırmanışı*'nda beni ilk yakalan şey idealdir. Eserin gerçek dışılığını ise daha sonra düşünerek fark ediyorum. Büyük ustaların tablolarının insanlara hissettirdiği ilk şey genellikle bu idealist izlenim olur. Bunun nedeni, bizzat sanatın gücünün uygulanmasıyla açığa çıkan prestijdir. Hal böyleyken, Panteon'un cephesinde Rude'ün yaptığı işlerde ya da Zafer Takı'nda beni çarpan şey gerçek dışılıktır. Bunun başıma birkaç biçimde geldiğini söyleyebilirim. Yani bir sanat eserinin gerçek dışılığını ya ilk anda sezerim ya da onu uzun bir düşünme sürecinden sonra fark ederim. Ama her iki durumda da sonuç değişmez. Eser aklıma bir kez yatmadığında söz konusu eseri beğenmem. Başta beğenmiş bile olsam, beğenim gerisin geri döner. İmgelemimi ve kalbimi harekete geçirmiş olan ideal hükmünü yitirir, esere karşı duyarsızlaşıyorum. Ne var ki, uygarlığın başlangıcından bu yana sanatın evrimine baktığımızda, tam bir rasyonalitenin hiçbir zaman -İlyada'da bile- söz konusu olmadığını görürüz. O zaman, sahip olduğum bakış açısıyla sanatta güzel olan herhangi bir şey bulmamın mümkün olmadığı söylenebilir mi? Bu soruya daha önce şöyle yanıt vermiştim: Sanat, hakikati ve düşüncesi bakımından ne kadar tamamlanmamış ve kendi yüksek misyonunun bilincine erişmek bakımından ne kadar eksikli olursa olsun, dokunulmazlığı ve kendiliğindenliği sayesinde genel kanaate yanıt verdiği ve kitlelerin duygusunu sadık bir biçimde ifade ettiği ölçüde, rasyonellikten de, hakikilikten de fazla uzaklaşamaz. Tam da bu nedenle, kendimi her çağın ahlaki düşüncesiyle özleştir-

diğimde, Orta Çağ, Yunan, Mısır ve hatta Rönesans döneminin sanatçılarının eserlerine tasasızca hayranlık duyabiliyorum. Bu eserlerin iyi niyetinden şüphe duymam imkânsız hale geliyor. İşte bu şekilde, örneğin Rubens'in *İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi* adlı tablosu ile Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* tablosuna eşit oranda hayran olabiliyorum. Rubens fırçasını kullanırken kendini mitolojiye ve alegoriye kaptırmaktan geri duramıyor ve ben de bunlara değer biçmekten kendimi alıkoyamıyor olsam da, Rubens, Katolik ve kilise ressamı haline geldikten sonra, dindar Belçika içinde bir hakikilik kazandı. Tıpkı Rembrandt'ın Protestan ve cumhuriyetçi Amsterdam'da bir hakikiliğinin olması gibi. Peki bugün ressamlarımız arasında hakiki olan var mıdır? Rönesans'ın ya da Orta Çağ'ın, tüm bu klasik, romantik, fantezici, pagan sanatının içinde, ahlaki bakış açımız, inançlarımız, devrimci geleneğimiz, estetik arzularımız bakımından hakikatin gölgesi olduğundan bahsedebilir miyiz? Bunun tam karşısı gerçek dışılığın doğurduğu boşluk değil midir? Okullarda okuduğumuz Yunanlıların ve Latinlerin devrimimize katkılarının olduğunu göstermesi, David'in resminde bir nebze de olsa bulunan hakikattir. Yine aynı biçimde, Delacroix'nın, Ary Scheffer'in ve diğerlerinin tablolarında da, belirli bir dönem boyunca Shakespeare taklitlerine, Orta Çağ ve Doğu anılarına batmış olan edebiyatımızda da küçük de olsa bir hakikat payının olduğundan söz edebiliriz. Bu hakikat türünün bir yalandan ibaret olduğunu, zaten kurumlarımızda, edebiyatımızda ve dilimizde, yani en mahrem neyimiz varsa orada, bizlere bilfiil saldırdığı için bu gerçekçiliğin absürt olana boyun eğmekle aynı anlama geldiğini, kim görebiliyor? Sanatın, hakiki sanatın, eskiden olduğu gibi bize geri dönmesini talep ediyorum. Hem de acilen! Yoksa mevcut sanat, arkeolojik amaçla ya da geçici olarak bile olsa, müzelerde sergilenmeyi hak etmiyor. Çünkü o tarihe ait değil.

Yanlış hatırlamıyorsam Leopold Robert'in *Orakçılar (Moissonneurs)* tablosunun orijinalini görmedim. Ama basılı olduğu

gravürlerde gördüğümde çoğunlukla hayran kaldım. Özgün icatlarıyla imgelemimi tamamladığından, orijinalini görmekten kaçındım. Şimdi bana, “İşte gerçeklik ve hakikat idealle birlikte yeter dozda böyle sunulur” denilecektir. İnsan, hem de halk sınıfından ve doğa, aynı zamanda güzel ve ahlaki. Yani sanat adına ne diliyorsanız hepsi bir arada. İşte burada durmamız lazım sevgili okur. Kusursuz bir tablo, hatasız bir sone gibi nadir rastlanacak bir şeydir. Leopold Robert’inki gibi eserler bana uzun zaman zevk verdi. Bu tarz eserlerin değerlerine dönük övgülerimi geri almayı asla istemem. Bir şey üstüne uzun süre düşününce ve onun düşüncesini yalnızca beğenilen ve hayran olunan şeylere iliştinince, Neuchâtelli ressamın eseri üzerinden ele alınabilecek, birden çok şey buldum.

Öncelikle bir kural koyalım. Bir portre, burada konuyu biraz yukarıdan ele alıyorum, eğer mümkünse, bir fotoğrafın sahip olduğu hatasızlığa sahip olmalı, ancak fotoğraftan fazla olarak, öznenin alışılmış yaşamını, iç düşüncesini ifade etmelidir. Eylemi düşüncesizce ve anlık olan ışık, modelin aniden donmuş bir imajını verebilirken, düşündüğü ve duyumsadığı için ışıktan çok daha yetkin olan sanatçı, figürlerine sürekliliği olan bir duyguyu geçirecektir. Onda yaşamı ve alışkanlığı ifadeye kavuşturacaktır. Fotoğrafla elde edilmiş imaj, iki nabız vuruşu arasında meydana gelen bir kristalleşmedir. Ressam tarafından yapılan portre ise uzun bir oturumun ve gözlemin neticesidir. Sanatçı bir portre için haftalarını, aylarını, yıllarını verir. Dahası insan, fotoğraf aracılığıyla olduğundan daha çok resim aracılığıyla tanınabilir. Diğer yandan, resme bazı özgürlükler tanınmış olmakla birlikte, ressam kendi eserini pohpohlayıp övmekten de men edilmiştir. Portre az ya da çok ifadeci olabilir, zira eninde sonunda bir idealden yola çıkacaktır, ancak bununla birlikte hiçbir zaman haki olmaktan vazgeçmemelidir. Böylesi bir yalan, sanata dönük bir ihanet olur.

Portre ile ilgili az önce söylediklerimi gündelik bir sahneyi temsil eden tüm resimler için yine söylüyorum. Böylesi bir sahne

yüksek derecede hakikiliğe ve abartısızlığa ihtiyaç duyar. Bununla birlikte ulusları ve toplumun sınıflarını tiplerine, ahlaklarına, tutkularına ve düşüncelerine göre de yeniden üretebilmelidir. Ayrıca grubu oluşturan farklı figürlerin portre olarak temsil edilip edilmediklerinin bir önemi yoktur. III. Bölüm’de, sanatçının, tıpkı doğanın yaptığı gibi, figürlerini, güzelden çirkine doğru sonsuz sayıda çeşitlendirmeye hakkı olduğunu söylemiştik. Ondan beklenen yalnızca, figürlerin doğal hakikatleri içinde olmaları ve bir şey anlatmalarındır. Burada ideal, ifadenin gücü ve canlılığı ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan duygudur. Beni *Orakçılar* hakkında şüpheye düşüren şey tam da budur.

Hasatlarını toplayan ve zaman zaman dans etmek üzere çalışmaya ara veren çiftçiler çok yakışıklı genç erkeklerdir. Özellikle yük arabasının önünde duran ve mandaların boynuzlarını tutan genç, hayran olunacak ölçüde esaslı ve mağrur bir figür olarak resmedilmiştir. O kadar ki, böyle bir çehreye zafer arabasının üzerinde seyreden bir imparator bile zor sahip olur. Peki ama bu resimdeki cesur insanlar biraz aşırı pohpohlanmış değiller mi? Önümdekilerin, ruhlarıyla ve bedenleriyle, hakiki İtalyan köylüleri olduklarına, orakçı kostümleri giymiş, sanatçılara özgü bir ideal duygusuna sahip modeller olmadıklarına emin olmakta zorlanıyorum.

Beni şüpheye düşürenin ne olduğunu size şimdi söyleyeceğim. İtalya’ya hiç gitmediğim için, Alpler’in ötesindeki köylülerin Alpler’in bu tarafındakilere göre daha gelişmiş, daha zarif ya da daha cesur olup olmadıklarını kesin olarak söyleyemem. O halde kendimi sanatçının tanıklığıyla yetinmeye zorlamalıyım. Yine de, ne kadar zorlasam da söküp atmadığım bir kuşku içimi kemirip duruyor. Kendi kendime nasıl olup da bu kadar gözü pek, bu kadar şen, bu kadar romantik insanların, bir fırsat yaratıp askerlik mesleğini seçmediklerini ve yaptıkları atış taliminin ardından bir gaydanın eşliğinde dans etmediklerini soruyorum. Böyle vakur bir halkın, bir yabancının egemenliğinden kurtulmak için

başka yabancıların himayesine neden ihtiyaç duyduklarını açıklayamıyorum. Bir sürü sanatçının ilk elden inanmak istemeyecekleri kadar ciddi olan bu düşünceleri geliştirmemi sağlayanın Lombardia Seferi olduğunu ifade etmeliyim. Çok açık biliyoruz ki, Piyemonteliler ve kısmen de Lombardlar hariç, İtalyan halklarının büyük kısmı askerlik mesleğine mesafeli durmuşlardır. Yüzyıllar boyunca yabancı efendiler tarafından yönetilmeleri de bunun sonucuydu. Bu durum doğal ve toplumsal bir eğilimin ifadesiydi ve bu ifade bazen onların fizyonomisinde de kendini belli eder. İtalyanların çoğunluğu kendilerini, esas ödevi ifade etmek olan resme verdiler. Ancak bazılarının resme yönelme sebebi ise kolpacılık ve yalancılıktan, yani başka bir şey yapmak istememelerinden ileri gelmekteydi. Köyü ve kırsal çalışmayı severim, doğanın ve köylü ahlakının temsili beni heyecanlandırır. Hiçbir halka düşman değilim. Ama bana dayatılanı değil, bana sunulan şeyi incelemeyi, tanımayı seviyorum. Leopold Robert hiçbir şekilde böyle düşünmedi. O bize tamamen fantezi olan tatlı bir kır manzarası sundu. Öğrenmeye o kadar ihtiyaç duymamıza rağmen, bize İtalyan dostlarımızın mizacı ile ilgili hiçbir şey göstermedi. Eğer 1859'dan önce onları daha iyi tanıyor olsaydık, Avusturyalılardan kurtulmaları için bu denli çaba harcar mıydık? Buna değer miydi? Onlar kendilerini daha kötü bir durumda bulma riskiyle yol almıyorlar mıydı? İtalyan yakışıklıdır; Fransız'dan daha yakışıklıdır, büyük cüsselidir, akıllıdır, sanatçıdır. Ayrıca yabancıardan nefret eder, merkezileşmeye ise tahammül edemez. Peki o zaman nasıl oldu da, İtalyanlar ne düzenlerini ne de özgürlüklerini korumayı başarabildiler? Ne federasyonlarını kurabildiler, ne de Avrupa'da saygın bir konuma sahip olabildiler? Neden İtalyanlar, daima kendilerini, kâh papadan ya da Fransız kralından koruyacak bir Alman imparatoruna, sonra da onları Almanlardan koruyacak bir Fransız imparatoruna ya da papalığa ihtiyaç duyar? Bu olgu gerçekten açıklığa kavuşturulmayı gerektirir. İşte filozof, tarihçi, fizikçi ya da ahlakçı, bu gizemli

İtalyan ruhunun içine nüfuz edebilmelidir. Bunun aynı zamanda ressamların da görevi olduğunu söylüyorum. Diyeceğim o ki, gönüllü bir biçimde eşkıya, asi ya da kaçakçı olabilen –*ki onlar için hepsi aynı kapıya çıkar*- ama askerliğe katlanamayan bu İtalyan köylülerini, Robert adeta köylerin kılık değiştirmiş tanrıları gibi resmetmişti.

Az önce söylediklerimden sonra tablonun ne kadar gerçek dışı olduğunu ortaya çıkaracak başka detaylar üzerinde durmak yararsız görünüyor. Nasıl oluyor da kucağında bir yavru taşıyan bu iri, yapmacıklı kadın, iki tekerlekli arabanın tepesinde Notre Dame'ın mihrabı üzerindeki keşişler gibi durabiliyor? İtalya'da Meryem'in imgesi tarafından takip edilmeden bir adım dahi atılamaz. Meryem'in imgesi bir İsis ya da bir Ceres olarak görülemez de, aslında onlarla aynı anlama gelir. İnsanlar gelip geçenerlere hasadın yapıldığını duyurmak amacıyla gayda sesi eşliğinde dans ederken, bahsi geçen kadın yük arabasının üstünde oraya buraya atılmış cılız birkaç demetin üzerine doğru ağlar gibidir. Bununla birlikte Leopold Robert, Fransa'da ya da İsviçre'de, köylülerimiz mahsulü toplayıp köylerine dönerken hasat demetlerinden dağların oluştuğunu ve bu dağların tepesine en son tırmanan köylüye, kadınların ve çocukların çığlıkları arasında çimenden ve çiçekten yapılmış bir taç takıldığını gözlemlememiş olamaz. Bu kırsal zenginlikle dolu tamamen farklı bir imajdır ve çiftçinin kalbine yoğun bir sevinç duygusu doldurur. Leopold Robert bu verimli bolluğun karşısında geri adım attı. Görünüşe göre, karakterlerini nasıl kullanacağını bilemeyen ressam, yeteneğini yanlış bir kavrayış ve beyhude bir fantezi için harcadı. ¹

1 Jean-François Millet'nin *Orakçılar* tablosunun kırsal alanın gerçekliğine sadık kalarak yapılmış olduğunu ve Robert'in tablosundan çok daha üstün olduğunu duydum. Bu güzel eseri henüz göremedim. Aynı biçimde aynı ressamın *Aşıcı Bahçıvan* tablosunu da göremedim. Bu iki resim de, daha aşağıda ele alacağım yeni sanat okulunun, *gerçekçilik* okulunun örnekleri olarak anılırlar.

HORACE VERNET

Prensiplerimizin doğruluğunu, Horace Vernet'nin sonsuz şöhreti kadar kanıtlayan başka bir olgu yoktur. Kitleler yüzyılın tüm ressamı arasında en çok onun resimlerini anladılar ve bu nedenle o da, çağının en iyisi olmakla övünmekten hiç geri durmadı. Daha da önemlisi, bu konuma dehasını kullanarak gelmişti. Elde ettiği başarıya olduğu kadar, ulusal karakterimizin de bir özelliği olan askerlere özgü kibre veya *zarafete* teslim olan Vernet, askeri resmi bir tür uzmanlığa dönüştürdü. Fransız ordusunun tarihini ve övünç konularını bir bütün olarak ulusal miras haline getirdi. Bu bakımdan nasıl ki Thiers için milli tarihçi, Beranger için milli şair deniyorsa, Vernet için de milli ressam denebilir. Peki, burada söz konusu olan, yaşadığımız darboğazdan çıkışımız olarak görülebilir mi? Yani üstün yetenekli sanatçı, filozof; hakikati, ahlakı ve sanatı bir daha ayrılmayacak biçimde birleştirerek bizi gerilemeden mi kurtarmaktadır? Veya insanlığın evrimi sonucunda ortaya çıkan insan, şimdilerde tükenmiş ve mahkûm edilmiş olan sembolik, idolatrik, spiritüalist ve fantezici sanat okullarının yerine somut olduğu kadar ideal de olan, rasyonel sanat üslubunu mu ikame etmektedir? Bu soruların hepsi deli saçması! Ressamların en yüzeyseli olan, ve üretkenliğini yüzeyselliğine borçlu olan Horace Vernet'nin uzmana dönüşmesinin nedeni her türden düşünceye kayıtsız oluşuydu. *Kahraman ordumuzun*, cephelelerin ve kampların en aranan ressamı, portrecisi olan Vernet, yaptığı sanat ile askeri okula bağımlı hale gelmişti. Vernet, estetik yenilenmenin başı, yeni, insani, kahramansız ve idolsüz sanatın öncüsü mü dediniz? *Hiç güleceğim yoktu!* Emile Marco Saint-Hilaire¹ neden layık görmüyorsunuz bu pozisyona?

1 19. yüzyılda yaşamış Fransız romancı ve tefrika yazardır. Anekdotlara dayanan anlatıları ve anıları derleyerek İmparatorluk dönemini tasvir etmiştir. Napolyon dönemine ait destanlar kaleme aldığı için, Napolyon'u icat etmekle itham edilir. (ç.n)

Horace Vernet kendisi hakkında şunları dile getirir:

“Ben rolümü oynadım. Artık dükkanı kapama zamanı geldi. Eserlerimde hem fikir bakımından hem de uygulama bakımından neyin eksik olduğunu biliyorum. Daha ne istiyorsunuz? Beni olduğum gibi hazmederseniz iyi edersiniz. Zira ben, yalnızca bir musluğum. Ama iyi akan bir musluk. Bu musluğu benden sonra kim açmayı akıl ederse, oradan iyi bir şey akmayacağını görecektir. Ben çok çalıştım, milyonlar kazandım. Dünyayı gezdim ve şarkının dediği gibi: Çok şeyler gördüm, aklımın aldığından fazlasını.”

“Ben kendimi sadece Fransız ordusunun zaferlerine adanmadım. Onlara kişi olarak başka hizmetlerde de bulundum. Ingres’e ya da diğer ressamalara, benim yaptığım gibi, bu iş için canlarını riske edip etmeyeceklerini sorun. Öyle ya da böyle belki de Afrika seferi sırasında general ve mareşal benim önerilerimi dinleydi, o hezimetli yaşamazdık. Hatta deniz ve kara subayları da hak verdiler bana. 1840’ta *Lizbon’un Alınışı* tablosunu kolaylıkla yapabileyim diye bana gemisinde savaş talimi yaptırtan amiralin adı neydi? Ah evet, Amiral Lalande idi. Çok büyüleyici bir adamdı. O talimde zavallı iki topçu eri hayatını kaybetmişti. Onuruma top atışı emri veren kumandanın adı neydi? Charles, hatırlıyor musun? – İsmi Montagnac – Çok cesur bir adamdı!”

“Benim ne partim ne sistemim var. Doğrudan gördüğüm kadarını vermeye çalıştım; öküzün altında buzağı aramadan, tüm yaptığım kendimi olup bitene uydurmaktı” (akt. Théophile Sylvestre, *Fransız Sanatçılar*).

Alıntı yaptığım biyografi şöyle devam ediyor:

“Herkes, düşünme kapasitesinden yoksun, gelenekleri pek az sezen, Avrupa’da, Asya’da, Afrika’da, o ülkeden bu ülkeye giderken kabataslak resimler çizen ve birkaç ay ortalıklarda görünmedikten sonra tıpkı bir aktör gibi çeşitli kostümler içinde yeniden ortaya çıkan bu doğaçlamacıyı gördü. Ağırbaşlılık ve düşünce ona sessizlik gibi geliyordu. Törenleri de saksağan ve sincaplara göre buluyordu. Güneşin ve kıyıların büyüleyici de-

ğişimi, iklimin, karakterlerin, yasaların şaşırtıcı çeşitliliği onun ruhunu hareketlendirmiyordu. Biçimlerin, renklerin, melodilerin, egzotik parfümlerin insanın içine işleyen dizilişi gibi, şiir ve bilgi hazinelerinde biriken güzellikler de onun gözlerinde camda yansıyan alevler gibi bir görünüp bir kayboluyordu. Onun bir vagonun penceresinden dışarı baktığında gördüğünün, yalnızca etrafında dönerek vals yapan ve janjanlı bir ışığın içinde kaybolup giden insanlar olduğu söylenir. Kesintisiz bir zihin, onun için neredeyse imkânsızdır. Muhakeme onun sabrını sınırlar. Bu nedenle onu, askeri çatışmalarda kendi haline bırakmak gerekir.”

“Horace Vernet, en küçüğünden en yüksek boyutlusuna kadar bilinen bütün tarzları, bir konudan diğerine sıçrayarak, sığınlarda bata çıka ilerlerken ya da Parnas Dağı'na tırmanırken ele aldı. Kompozisyonlarının sıralanışındaki zevk dikkate değerdir: *Judith ve Holofernes*, *Tavuk Yolun Lancier*, *İbrahim ve Hacer*, *Süvari Ejder*; *Çöldeki Madeleine*, *Ayyaşların Barışması*; *Sazlıktaki İsa*, *Piyadelerin Kır Balosu*, *Fontainebleau Ayrılıkları*, *Fornarina*, *Tahta Bacaklı Gazi*, *Kuşu Boyunlu Edith*, *Papa XVI. Gregorious*, *Tanrı'nın Rızası*, *Çiftliğinin Kızıyla Şakalaşan Hussard*, *10. Leo'nun Taç Takma Töreni*, *Çakırkeyif Oynayan Askerler*, *Rafaello ve Michelangelo Vatikan'da*, *Jean-Jean'ın Randevusu*, *XIV. Louis* ve aynı türden birçok diğer şey, kuşatmalar, cepheler, dergiler, ordugahlar, karakollar birbirlerine karışmış haldedir. Bu kadar sıralama bir sanatçının değeri üzerine kesin bir kanıya varmak için yeterlidir. Horace Vernet'nin akıl almaz başarısı bütün bir çağı ve ulusu açıklamak için yeterlidir. Fransız toplumunun ne kadarının romantik ya da klasik olduğunu düşünürdünüz? Belki yüz binde biri. Horace Vernet herkesi temsil etti ve toplumun çoğunluğundan nasıl alkış alacağını iyi bildi. Öyleyse, söylemeyi çok sevdiğimiz gibi, biz bir sanatçı bir halk mıyız yoksa içtenliksiz ve haylaz bir halk mı? Bizde her şey bir bütün olarak yozlaşıyor, kötüye gidiyor. Her yıl ye-

nilenmekte olan hangi müziğin, hangi tarzın, hangi şarkıların çoğunluğu mutlu ettiğini söyleyebiliriz? Artık milli dansımız kalmadı. Karakterli danslar da denilen, menuet ve diğer danslarımız unutuldu. Polka ve mazurka da tıpkı halk dansı ve vals gibi, artık sadece kankan dansının bahanesi haline dönüştü. Bir halk balosu düzenleyin. Yalnızca en edepsiz jestlerin ve duruşların dans figürleri ile iç içe geçmesine polis tarafından izin verilmesi durumunda dansçılar tatmin olacaklardır. Corneille'den Beaumarchais'ye kadar geçen yüz elli yıl boyunca, yenilenen Yunan tragedyasının ve dramasının, edebiyatın ve beğenin vatanı kabul edilen ülkemizde yaygınlaştığına tanık olduk. Sonrasında ise romantizm yenilikçiliğini yitirdi ve biz de açık saçık, edepsiz tiyatro yapıtlarının, Mogador'ların, Rigolboche'ların pornografik edebiyatının, elli tabloyla askeri gelişimi gösteren tarih sergilerinin içine düştük. Hoppa kadınların yaşamından sahnelerin ve vecizelerin eşlik ettiği *Zaferler ve Fetihler*, Konstantin'in alınışı, Malakof'un alınışı, Puebla'nın alınışı gibi savaş resimleri çok geçmeden moda oldu. Kendi kendime, düşüncenin neden sanatın ve ahlakın koruyucusu olarak hiçbir zaman iktidara gelemediğini sorup duruyorum. Oysa onun birçok şeye izin veren sansürü, bu tarz gösterileri yasaklayabilirdi. İçinde yaşadığımız dönem, bir sirkın kasaplarda yaratabileceği tarzda bir tiksintiye, Plautus'un, Terentius'un ve Seneca'nın yaratmış olduğu Roma'nın çöküş zamanlarını andırıyor. Yakın zamanda, prototipi kışla ile başyapıtlarla süslü otel olan, nüfusun oda oda yaşadığı, beş katlı, kullanışsız ve yorucu tek tip yapılardan müteşekkil bir Paris inşa ettik. Bu, mimari yeteneğimizin sınırlarını göstermektedir. Meydanlarımızı ve kamusal bahçelerimizi Manş Denizi'nin ötesinden ithal ettik. Buraların bakımını ise, ne hikmetse, hem kentlerinde hem de köylerinde müstakil konutlara dayanan eski bir yerleşim sistemine sahip olan İngilizlere bıraktık. Uzunca bir süre ne yeterince zengin, ne de yeterince özgür olacağız. Zira bu değerlerimize gereğince saygı duymuyoruz. Bu karmakarışıklık

içindeyken, resmin ve heykelin aniden şovenizmin, gülünçlüğü ve müstehcenliğine içine düşmesine kim şaşırır?

Eğri oturup doğru konuşalım... Vernet tüm bunlardan dolayı, klasik ve romantik okulun baş ressamı olan Ingres'den ve Delacroix'dan daha fazla kınanacak durumda değildir. Bu iki ressam da eserlerinin konularını seçerken en az Vernet kadar gerçekdışı değil midir? Bunların üçü de aynı akademiye mensup değil mi? Aralarındaki tek fark Vernet'nin kendi resmine inanmadığını açık yüreklilikle kabul ederken, Ingres'in ve Delacroix'nın bu işi fazla ciddiye almış olmalarıdır.

“Gördüklerimi mümkün olduğunca doğrudan, öküzin altında buzağı aramadan vermeye çalıştım. (...) Musluğum iyi aktı, milyonlar kazandım, iyi yaşadım ve kendi küçük rolümü oynadım!..” demişti Vernet. Bir atasözünün dediği gibi; bütün kötülükler ve günahların kaynağında kara cahillik vardır. Bir toplumun ahlakındaki bozulma, o halka yol gösterenlerin ve onu eğitenlerin ahmaklığından kaynaklanır. Önce Ingres'in çizgilerinin düzgünlüğünü ve saflığını, figürlerindeki ideal güzelliği takdir edin. Sonra Delacroix'daki hareketi, hayatı, renklerin prestiji ve ifadenin enerjisini de takdir edin. En sonra da gelip Vernet'nin resmindeki *zayıf çizimin, kuru ve kesik kesik dokunuşların, uyumsuz renklerin*, düşünsellikten, şiirsellikten, heyecandan ve karakterden yoksunluğun üzerinde ısrarla durun. Oysa her üçündeki mantıksızlığın, çelişkinin ve absürtlüğün aynı olduğunu ve sonuç olarak onların anladığı ve uyguladığı biçimiyle sanatın, temelsiz olduğunu kabul etmek işten bile değildir. Her ne kadar Vernet, ülkenin beğenisine diğer ikisinden daha fazla zarar vermekle suçlanıyorsa da, bu durum, onun eserlerini halk nezdinde anlaşılır kılmayı diğer ikisinden daha iyi bilmesiyle alakalıdır. Böylece kötü ressamlığını telafi eder gibidir.

Vernet'nin başyapıtlarından birini ünlü *Smala*'yı Versailles'de gördüm. Yaklaşık yirmi metre uzunluğa (66 adım) ve beş metre yüksekliğe (16 adım) sahip, insanın değerini tasvir eden bu deva-

sa tablo, beni resminden her zaman için tiksindirdi. Bilmiyorum okuyucu Racine'in, Boyer'nin *Judith*'i hakkında kaleme aldığı şu dizeleri hatırlar mı?

Judith Boyer, tesadüf eseri
Oturmuştu zengin bir bankerin yanına,
İyi yatırımcıydı, hali vakti yerindeydi,
Ama yüreği sızlıyor, ölçüsüzce ağlıyordu:
“Size rica ederim; dedi ona yaşlı ozan,
Güzel sizi etkilemiş, kendinizi
Boş sözlerinin etkisine kaptırmayın.”
Para babası onu gözyaşı dökerken yanıtladı:
“Ben, Judith tarafından çok kötü biçimde öldürülmüş
Bu zavallı Holofernes'e ağlıyorum”.

Bunun gibi eserleri anlatmak için budalalık ve acizlik dışında kelime bulamıyorum. Trajedi şairi Boyer, İbranilerin azize ve yiğit Amazonlardan biri olarak tasvir ettiği kahramanı *Judith*'i zalim olarak gösterir ve izleyicinin onu lanetlemesini isterken, Tanrı'nın halkı İsrailileri yok etmek için Kuzeyden inmiş olan Barbarların şefine merhametle yaklaşır. Vernet ise Fransız ordusunun savaşta gösterdiği yararlılıkları övmekle görevlidir. Konusunu, tutsak kadınların, ihtiyarların, çocukların ve çadırlarının içinde özgürlükleri ve vatanları için savaşırken katledilmiş olanların gözünden devasa bir tablo üzerinde tasarlamıştır. Yirmi yıldan beri Afrika'ya ayak basmış olan bu yabancılar sü-rüsüne dönük nefret ve öfke resmin bütününde hissedilir. Lakin uygarlaşma adı altında yaptıkları, eski Cezayir parasını yeniden basmaktan, nüfusu çöle sürmekten, tıpkı evvelce Timur'un Cengiz Han'ın, Pers Kralı Serhas'ın, Nabukatnezar'ın ve tanrının diğer musibetlerinin yaptığı gibi yağmalar yapmaktan, ortalığı birbirine katmaktan ve katliamlar yapmaktan ibaretti. Adaletin gelişmesini ise, ki umut edilmesi gereken buydu, başka bir ba-

hara ertelemişlerdi. Elbette ki, Fransızların Cezayir’i almasına neden olan gerekçe haksız değildi. Bu nedenle Cezayir topraklarının fethini ve oralarda yaşayan kabilelerin boyun eğdirilmesini görmezden gelmeyi ve bütün bunların haklı amacın bir sonucu olduğuna kendimi inandırmayı tercih ediyorum. Ama Vernet’nin resminin karşısında dururken kendime şunu da sormadan edemiyorum: Arapları Türkler ile karıştırırken gerçekten haklı bir gerekçemiz var mıydı? Yerlilerin bize atfettiği anlam ile bizim onlara ve ülkelerine atfettiğimiz anlam farklı değildir. Dahası, bu kadar farklı kabilenin kökünü kuruttuktan sonra, peki neden kalktık, bir de Kabiliyelilere saldırdık? Bizim değerlerimiz, dinimiz, fikirlerimiz, sanayimiz, sanatımız bu sömürgeleştirmeyi bir türlü beceremediğimiz ve bizi yiyip bitiren toprak üzerinde nasıl bir gelişim gösterdi? Cezayir’in otuz üç yıllık işgali Fransızlar adına bir utançtır. Vernet’nin tablosu bu utancı başka hiç bir başka nesnenin yapamayacağı ölçüde ölümsüzleştirmiştir. Otuz üç yıllık zulüm ve budalalık! Şoven duygularımızı kıskırtacak bundan daha iyi bir konu bulunamazdı. David’in *Tenis Kortu Yemini’ni Delacroix’nın Boissy d’Anglas’ını* eleştirdim; *Panteon’un* cephesi ve *Zafer Tag’ı* ile alay ettim ama Horace Vernet’nin *Smala’sı* aklıma geldikçe, öncekiler için söylediklerimden pişmanlık duyuyorum. Onu beğenip hayranlık duyan vasatlar için, berbat bir örnek teşkil ediyor. Hangi duygulara karşılık geldiğini bilen onurlu insanlar içinse tam bir vicdan azabı olan bu resmin benden uzak olmasını diliyorum. Sanırım ressama parası verilmiştir. Tuvalin duvardan alınıp, çerçevesinden sökülüp, üstü kazınıp, tinerlerle iyice temizlendikten sonra, kalanın bir paçavracıya keten bezi niyetine satılmasının en hayırlısı olacağını düşünüyorum.

Sanatçı hiçbir şekilde temsil ettiği sahneye kayıtsız kalamayacağı gibi, izleyiciyi de şüphe içinde bırakamaz. Sanatın, Cartouche gibi haydutların ve Messalina gibi seks düşkünlerinin icraatlarını kutlamaya hizmet etmesi asla kabul edilemez. Sanatçı

her şeyden önce, firçasının şerefi için ve tabii kişisel itibarı için, kompozisyonlarında çapraşıklıktan, iki anlamlılıktan kaçınmalıdır. Bir eserin, hem bütün olarak hem de detayları itibarıyla, tasvir ettiği sahneyi haklılaştırdığı mı, yoksa mahkûm mu ettiği hemen anlaşılmalıdır. Daha önce ele aldığım *Tenis Kortu Yemini*'nde ve *Prairial Ayaklanması*'nda olduğu gibi olayın bizzat kendisi ikircikli ise o halde bu konuya hiç girmemenizi öneririm. Tabii amacınız dehşeti ve acıyı, ikirciklilik doğurarak artırmak değilse!

Vernet bütün bunları anlamanın çok uzağındadır. Onun için önemli olan askerlerinin şık olması, tutkularının güçlü olması ve Bedevinin yenilmiş olmasıdır. Vernet için bu kadarı yeterlidir. O üniformanın tarafındadır. Onun için önemli olan başka bir şey var mı? Savaşın nedeni ve sonucu, fethin ahlaka uygun olup olmadığı, savaşçıların zihniyetlerinin ortaya konması ve hatta düşmanın davasının haklılığı onu ilgilendirir mi? Hayır, bize ne söylemişti: "Benim ne partim, ne sistemim var. Doğrudan gördüğüm kadarını vermeye çalıştım; öküzün altında buzağı aramadan, tüm yaptığım kendimi olup bitene uydurmaktı. İyi yaşadım. Milyonlar kazandım!.."

Düşüncelere ilgisiz, siyasete aldırıışsız, her türlü ideale kayıtsız olan Vernet, bu alandaki tüm uzmanlığına karşın, ordunun epik ressamı olarak da görülemez. - "Kırk yıldan beri, askerın fizyonomisini küçümsüyor, karakterini aşağıya çekiyor, onları gülünçleştiriyor ve bu gülünçlük insanı tiksindiriyor. Massena, Ney ve Jourdan savaşçılarını, kabare soytarılarına, disiplin bölüğü amelelerine, koğuş fırlamalarına, *On Saatlik İzin* operası ozanlarına, yağmacı süvarilere, kamp aççılarına... dönüştürüyor. Savaş alanlarının ressamları David ve Gros'dur. Vernet ise asker kantinlerinin Rafello'sudur..."

XI. BÖLÜM

Chenavard'ın Sanatın Gerilemesi ve İnsanlığın Yaklaşan Sonu Hakkındaki Düşünceleri / Sanatın 19. Yüzyılda Karşı Karşıya Kaldığı Zorluklar / Gerçekdışılıktan Gerçekçi Okul Doğar

Nihayet gele gele buraya geldik. 1789 devriminden beri tüm çağların geleneklerinin bilgisini toplamayı ve sonrasında Hollanda düşüncesini yeniden ele alarak derinleştirmeyi misyon edinmiş gibi görünen ulusumuz, şimdiye kadar bu misyonunu yerine getiremedi. Yeteneklerimiz yok değildi. Ancak tanrı vergisi becerilerimiz bunu başarmamıza yetmedi. Cehalet dolu bir kendini beğenmişlik içinde, geçip gitmiş ve ne kadar az bilirsek o kadar hayranlık beslediğimiz geçmişimizle oynamaktan daha iyisini tahayyül etmeyi hiçbir zaman bilemedik. Çok çalıştık, çok ürettik, çok tartıştık. Peki bu çabalar bizi nereye götürdü tanrı aşkına? Koca bir hiçliğe! Eskiler, kendilerini harekete geçiren ruha sadık kalarak, sanatlarında hakiki olmayı bilmişlerdi. Sanatlarının gelecek kuşaklar açısından övgüye değer bulunmasının temel nedeni buydu. Bizse ancak onları taklit ettik, eskileri kopyaladık. Kendi özgün idealimizi yaratmak üzere düşünmek yerine, eskileri taklit ettik ve böylece bir yere varacağımızı sanma yanılgısına kapıldık. Bizi sürükleyen düşünceye yabancı biçimde, ecdadımızın sanatını, kendimizin zanaatı haline dönüştürdük ve üstüne üstlük en üst düzey bir sanatçı

topluluğu olmakla övündük. Paris, moda işleri için olduğu gibi, sanat işleri için de bir süreden beri büyük bir pazara dönüşmüştü. Bu panayırda tanrı ve tanrıçalar, İsa'lar ve Meryem'ler, Kapuçin Papazları ve bakireler, askerler ve fahişeler, krallar, soylular, burjuvalar; köylüler, proleterler, seçkinler ve orta halliler; mitoloji, alegori, semboller, putperestlik, tinsellik, realizm, eklektizm; tarih tabloları, savaş, kır, deniz, akademi, konulu tablolar; karikatür, kışla ve taverna tabloları, mihrap sunakları yerini almıştı. Antik Yunan sonrasının İtalyanları, Almanları, İspanyolları, Hollandalıları hepsi bir aradaydı. Hiçbir zorluk sanatçılarımızı yıldırmadı. Fantezileri, gelmiş geçmiş bütün ilhamları kapsayacak boyutlardaydı. Öyle ki, sanatçılarımız, bütün çağlara ve zamanlara, bütün ülkelere ve dinlere aittiler. İnsanlığın ruhu onların nezdinde adeta yeniden nefes alıyordu! Ne ararsanız vardı; Antik Dönem, Bizans, Gotik, Rönesans, hepsi hizmetinizdeydi. Yazık! Biz onlardan bu kadarını istememiştik. Ucuz konutlar ve düzinesi 3 franka kartpostal portreler! İşte, sanat namına Paris halkının bol bol sahip olabildiği şimdilik bunlar. Halk, hiç olmazsa, genelde kendilerini yanıltmayan içgüdülerini izliyordu. Oysa sahip oldukları bilgelik, sanatçıları sık sık yanılgıya sürükledi. Öyle ki, eserlerini taklit ettikleri her kuşağın özgün bakış açısı ve duyumsayışı bir aradaydı. Biri için ideal olan diğeri için değildi. Her bir dönemde, kendi çağının beğeni anlayışına uyabilenler gerçek sanatçı kabul ediliyordu. Taklit, imitasyon, pastiş ve dekoratif işlerde birbirleriyle yarışan sanatçılarımızın tek yapmadıkları şey, kendileri olmak ve kendi fikirlerini ortaya koymaktı. Zira her ne yapıyor olursa olsun, sanatçının nihai olarak üretebileceği, eserlerinin yankı bulduğu ortamla birlikte, bizzat kendisidir. Sanatın edebiyat ve siyasetle at başı gittiğini ve sanatsal beğeninin çöküşünün düşüncelerin ve ahlaki değerlerin çöküşünü takip ettiğini görürsünüz. Fahişeliğin üstünü örtmekten başka bir şeye hizmet etmeyen ve atölye pozu veren yerlerin parlatılması, cilalanması, şişirilmesi; yalandan, ikiyüzlülükten ve sinizmden başka bir anlama gelmemekteydi.

Chevanard'a¹ sanatın durmaksızın gerilemesinin insanlığın sonunun yaklaştığına delalet olduğunu düşündürten şey, halihazırda durumun yol açtığı keder değil midir?

Bu bilge sanatçı şunu der: *“İki bin yıldan bu yana var olan tüm fizyonomilerin, 50 yıl gibi kısa bir zaman dilimi içinde birbirlerinin ardı sıra moda olduğunu ve -Antik kaynaklara uzanan David'den başlayarak, Flaman natüralizminin yeniden diriltmeye uğraşan Courbet'ye kadar- taklitçilerin eserlerinde ortaya çıktıklarına tanık olduk. Modern sanat bir hafıza oyunundan başka bir şey değil. 20 sanatçının oturduğu Paris'teki bir eve girin. Orada Fra Angelico'nun, Rafaello'nun, Rubens'in, Veronese'nin, Velazquez'in veya Holbein'in öğrencilerini bulursunuz. Bu sanatçıların varmayı arzuladıkları yer neresidir? Yalnızca para kazanmak için sanat yapmak, kabullenilebilir bir amaç değildir. Sanat sanat içindir ilkesinden hareketle, resim yapmak için resim yapıyorlar demek ise anlamsız bir şey. Bunun yerine kendilerini dansa vakfetmeleri çok daha anlamlı olurdu...”*

Chevanard ekler: *“Her uygarlığın öldürdüğü bir sanat vardır. Mimarlık ilkel dinlerle birlikte kendi miadını doldurdu. Antik Yunan'dan sonra heykel, 19. yüzyıl Hollanda resminden sonra da resim bitti. Günümüzde, müzik bir kenara bırakılmak kaydıyla, tüm sanat denemeleri aciz bir arkaizmden başka bir şey değildir”*. Peki müzik nedir? *“Kadim insan türünün derin acılarını teselli eden ve onun mezarında rahat uyumasını sağlayan materyalist ve ahlak bozucu bir sanattır.”* (*Les Artistes Français*, Tu. Sylvestre.)

Ruhumuzun en hassas yetisi olan estetik yetisinin zayıfladığı tezinin doğrulanması halinde, bunun tereddütsüz, türümüzün yaşlandığının, bir gözünün toprağa baktığının ve artık elinden

1 Bu bölümde, Proudhon'un tartıştığı görüşlerin sahibi ressam Paul Chenavard'dır. 1807 ila 1895 tarihleri arasında yaşamış olan Fransız ressam, resim aracılığıyla “tarih felsefesi” yapmayı amaçlamasıyla çağdaşlarından ayrışır. Alman resminin etkisi altındaki ressam, sanata insancillaştırıcı ve uygarlaştırıcı bir misyon yükler (ç.n.)

kendi kefenini örmekten başka bir şey gelmediğinin bariz bir işareti olduğu söylenebilir. Bu, birbirine sıkı sıkıya bağlı olan moral yaşantı kadar fizyolojik yaşantı için de geçerlidir. Aksaklıklar önce uçlarda başlar, yavaş yavaş merkeze doğru ilerler ve kalpte tamamına erer. Uzun zamandan beri, bizim ihtiyar insan türümüzde duyarlılık azaldı ve duyguların keskinliği kayboldu. Öyle görünüyor ki, kalbin ölümü, uzun ve kademeli yok oluşa son noktayı koyacak. Nitekim manevi hayatta da, imgelem, hafıza, şefkat birbiri ardına yok olmakta, vicdan ya da doğruyu yanlıştan ayırma yetisi ölmekte. Sona varıldığında, uzun zamandır var olan ve adeta diğer tüm yetileri kuşatan estetik duyarlılık tamamen aşınmış olacak ve insan yeniden hayvanlara özgü bir kalitesizliğin içine yuvarlanmış olacaktır. Chenavard'ın bu korkutucu düşüncesine gülündüğüne sıkça tanık olsam da herhangi biri tarafından bu savın çürütüldüğünü de görmedim. Bununla birlikte, sanatsal çöküşümüz kimsenin inkâr edemeyeceği şekilde devam ediyor. Estetik yetimizin tükenmesi ile birlikte vicdanın kangren olması sürecinin tamamlanacağını söylemek için ise, artık mizantrop (insan düşmanı) olmak gerekmiyor. Kitleler içinde hakim olan duygu, nihayetinde, gerçek anlamda bir *sanat* ihtiyacı değildir. Daha çok bir *lüks* ihtiyacı ve bu iki ihtiyacın tamamen aynı şey olmadığını söyleyebiliriz. Sanatı, yemek, içmek, kıskanmak gibi olumlu bir ihtiyaç yapan şey ilki iken, ikincisi ise sanatı daha çok şıklık ihtiyacına yakınlaştırıyor. Bu cicili bicili, allı pullu derinin altında meydana gelen ise çürüme ve sefaletten başka bir şey değil. Şarkı mırıldanmak ve piyano tıngırdatmak gerçek bir müzik zevkine sahip olunduğunu mu kanıtlar? Müzik, bugün basit insani arzulara mı eşlik eder? Vicdanlarımız kangren olmuştur ve ahlaki değerlerimizin durumu tüyler ürperticidir. Böyle bir ortamdan gerçek sanatçılar nasıl çıkabilir? Sanat meselesinin dışındaki birçok yazar, estetiğin filizlendiği anın, insanlık ahlakının filizlendiği an olduğunu savunmaktadır. Bu aynı zamanda uygarlığın geri dönüş anına da

denk düşer. Ancak bugün biz, ne güzele ne de iyiye inanıyoruz. Yaptığımız yegâne tercih ölüm ile zevk arasındadır. Yoksulsak ölümü düşünüyor, zenginsek zevke dalıp Asurbanipal'in reçetesini uyguluyoruz: *Ye, iç, eğlen.*

Chenavard'ın getirdiği suçlamanın çürütülmesi serbesttir. Eğer okuyucu düşüncemizi biraz dikkatle takip ettiyse, sanatın güncel bunalımının, Chenavard'ın varsaydığı gibi, içinde yaşanan çağın belirlenimi altındaki toplumun estetik yetisinin zayıflamasından kaynaklandığı fikrine itiraz edecektir. Chenevard, meseleyi yanlış teşhis etmiş ve yanlış değerlendirmiştir. Sanatın bu bunalımının nedeni, Rönesans döneminde açığa çıkan rasyonalitenin, Devrim'den bu yana -kırıp geçirici sonuçlarını X. Bölüm'de göstermiş olduğumuz gibi- eksik olmasıdır. Tek bir cümleyle ifade edecek olursak; sanatın bunalımı, zevkin körelmesinin ya da estetik yetinin tükenmesinin veya hastalanmasının değil, yargıda bulunurken hata yapılmasının bir sonucudur.

Bu hata nereden kaynaklanır? Basitçe söyleyecek olursak, bu hata, Orta Çağ'ın sonuna doğru felsefi aklın, dinsel coşkunun yerini alıp, insan haysiyeti doğaüstü otoriteye son verdiğinde, dünyada çoktanrıçılığa son verip, spiritüel Hristiyanlığı putperestliğin yerine ikame eden Yunanlıların yaptığını andıran bir devrimin gerçekleşmiş olmasından ileri gelmekteydi. Kısaca söyleyecek olursak, üç yüz yıldan bu yana, ufkumuzu çoğu kez fark etmeden değiştirdik. İdeal anlayışımız Orta Çağ'daki anlayış olmadığı gibi Yunan idealizmine de benzemiyor. Bundan ötürü, sanatın koşulları da aynı değil. Hal böyleyken, Rönesans'tan bu yana ne yaptığımızı sorabiliriz? Kâh uzlaşmayla kâh anlaşmayla, hükümetlerimizde ve geleneklerimizde Hristiyan idealizmini muhafaza ettik ve bunu Yunan idealizmiyle ilişkilendirdik. Sonrasında ise, her ne kadar günümüzün modern dünyasında düşünce ile ideal, ruh ve biçim, prensipler ve aydınlanma arasında tam bir bağdaşmazlık varsa da, oryantal ya da feodal tüm romantik fantezilerin, peri masallarının üzerini örttük. Gregoryen ilahisinin-

den ayırarak ve tiyatronun da yardımıyla kendine yeni bir yol açmak suretiyle ilerleme kanununa uygun olarak kendini geliştirebilen, yalnızca müzik oldu. Sanatı, ölümlerin en utanç verici olanını tatmak üzere böylesi bir ıstırabın içine itebilecek başka ne vardır, merak ediyorum.

Hepsi bu kadar da değil. IV. Bölüm ile VII. Bölüm arasında ele almış olduğumuz gibi; tipik ve sembolik olan Mısır idealizminin, kendini formları kültürleştirmeye adanmış Yunan idealizminin, daha önce görülmemiş ölçüde tinsellikle yüklü Hristiyan idealizminin ve yine din tarafından vazedilen ideal toplumun ve ahlakın idealizmi ile içi içe olan muğlak Rönesans idealizminin etkisi altındaki sanatçılar arasında kolektif bir güç ortaya çıktı. Bu kolektif güç yetenekli sanatçıları çok yükseklere taşıdı. Ne var ki bu sanatçılar o denli yükseklere çıkartıldılar, o kadar yüceltildiler ki, kendi bağımsız ve özgür fikirlerini geliştirmeyi hiçbir zaman öğrenemediler. Bu şartlar altında, sanatçıların ilahi figürlere yönelik eşzamanlı ve çoğu kez uzun erimli olan evrensel ve yoğun arayışları, Yunan heykelinin üstün kabul edilmesiyle sonuçlandı. Bu durum Orta Çağ'ın mimarisinde de görülmekteydi. Paris, Chartres, Amiens, Stazburg, Köln, Anvers ya da Gand'daki katedralleri gördükten sonra bu inanılmaz büyük olan ve çeşitlilik gösteren binaların büyük şiirlere benzediğini düşünmüştüm. Katedrallerin planlarının aslında tek bir büyük mimara ait olduğuna ve benzeri bir kavramın bireylerin zihinlerde canlanmasının ancak uzun süreli eğitimlerden geçtikten sonra mümkün olabildiğine kanaat getirmiştım. Bu kanaatim; kalabalık bir sanatçı grubunun parçası olduğu ve gruba sonradan katılanların da dehaları ne kadar az olursa olsun en az diğerleri kadar istifade edebildikleri bir dizi anıt yapma çabasının söz konusu olduğunu varsaymaktaydım¹.

1 İdealler düşünceye bağımlı kılındığında, bir düşünce topluluğunun bir idealler topluluğuna dönüşmesi kaçınılmaz olur. Bu durum söz konusu olduğunda ise

Orta Çağ'dakine benzer bir gücün günümüzde nasıl üretilebileceği bilinmiyor. Bugüne gelindiğinde insanlık olarak beliren idealini tüm işleriyle, başarılarıyla, sefaletleriyle doğaüstü olmaktan çıkmış ve artık kendini, ortodoks bir biçim olarak topluluğun bütününe dayatamaz hale gelmiştir. Bugünün ideali, kendini insanlara sonsuz bir çeşitlilik içinde sunar ve bu nedenle büyük bir kolektif gücü açığa çıkartmaya uygun değildir. Her ne kadar her bir sanatçı, meslektaşlarının ve model aldığı sanatçının çalışmalarından ilham almış olsa da, aslında kendi haline bırakılmıştır ve içinden gelen ilhamının etkisi altında sanatını geliştirir. Tanrıların hayalini kurmaktan yola çıkıp insanın kendisi hakkında tefekküre dalmasına doğru vuku bulan tematik değişimden ve sayısız diğer sıkıntıdan hareketle, sanatçılarda bir düşünüş ve sanatta bir gerileme olduğu sonucunu çıkartabilir miyiz? Bunu iddia etmek, kolonlarımız ya da dikilitaşlarımızı ayakta tutabilmek için artık eğik düzlem kullanmadığımız için, bizim mekaniğimizin Mısırlılarınkinden daha aşağı düzeyde olduğunu ileri sürmekle eşdeğer olurdu. Yahut, Yunan veya Orta Çağ mimarisine özgü tapınakların ve katedrallerin, sırf kütle bakımından daha küçük oldukları için Mısır piramidinden daha geri bir mimarinin eseri olduğunu söylememiz gerekirdi. Devlere ve Tepegözler'e dayanan geleneği gerçek olarak kabul edersek, bizim demirci ustalarımızın bu mitolojik yaratıkların kullanmış olduğu aletleri üretecek ayarda olmadıkları açıktır. Fakat Vulkanus'un, Telchinesler'in ve Kikloplar'ın sanayisi bizim metalürjimiz ile kıyaslanabilir mi? Yunan tarihi ve mitolojisinde, bizim buharlı makinelerimiz, buhar tribünlerimiz ya da basitçe buharlı çeki-

artık sanatın ilerlemesi açısından, bir başyapıtın üretiminden resim yapmayı öğrenmiş 10 bin öğrenci daha önemli görülmeğe başlanır. *Nicelik* ile *nitelik* arasında bir denge kurmaya çalışıyor değilim. Fakat resim yapmayı öğrenmiş on bin yurttaşın, bir bireyin kendi ifade tarzını bularak ürettiği sanatsal başyapıttan çok daha fazla sanatsal kuvvet, düşünsel güç ve idealizm enerjisi yaratmasına vurgu yapıyorum.

cimizle karşılaştırılabilecek ne bulunabilir? Sanat için de durum aynıdır. Onu yalnızca doğurduğu sonuçlara göre değerlendirmek zorunda değiliz. Aynı zamanda sanatın amacını, unsurlarını ve özellikle de alt etmiş olduğu güçlükleri hesaba katmamız gerekir. Bu bakımdan şunu söylemeye cesaret edeceğim: Bizler eskilerden devraldıklarımızın üzerinden ilerliyoruz. Hiç şüphesiz kendi kendimizi incelerken, Tanrı figürünü kendi figürlerinde aramış olan Yunanlılar gibi, kendimizi ilahi gücün çocukları veya minikleri olarak temsil etmeyi başaramayacağız. Fakat Hristiyanlar ve Yunanlıların becerememiş oldukları şeyi başararak, ellerimizden çıkmış imajları düşündürecek ve onları konuşturacağız. Bunun kanıtlarını çok yakında elde edeceğiz.

Chenevard'ın müzik eleştirisine gelince, o *dilettanti*'lerin (sanat sevicilerin) budalalığından sanatı sorumlu tutarak haksızlık yapmaktadır. Bu eleştiri, eğer müzik tek başına tüm diğer sanatların yerini tutacağı ve hepsinden üstün olduğu iddiasında olsaydı, haklı olabilirdi. Oysa bu böyle değildir. Müziğin kendine has bir varoluşu vardır. Resimle kıyaslandığında müziğin araçları daha sınırlıymış gibi görünse de, kendi alanında kusursuzdur. Zaten Chenavard'ı hataya sürükleyen de budur. Müziğin, günümüz modern toplumunda işlevini tam anlamıyla yerine getirmediği savı doğru olsa da, daha ciddi ve daha genel bir görevle yükümlü kılındığını düşünüyorum. Bugün yaşanan yozlaşmada, geri çekilmeyi savunan, neredeyse yalnızca müzik olmuştur. Bu satırları yazdığım sırada, eğer evrensel beğeni tarafından yokuş aşağı gitmekten kurtarılmazsa, sanatın, özellikle de resim ile heykelin yaşayacağı aşağılanma, o güne dek fazlasıyla yanlış değerlendirilmiş olan müziğin yaşayacağı aşağılanmadan çok daha şiddetli olacaktır.

Hayır, sanat ölmüyor; o halde kesinlikle gerilemiyor da. Elbette sanat artık uygarlığın öncüsü olmaktan çıkmıştır. Sanat, dine, bilime, sanayiye, adalete öncülük yapmadığı gibi artık onların peşinden yol almaktadır. Ne var ki, bugünkü ilerleyişimizi teslim eden ve bu ilerlemede çağımızın ayırt edici yönü olarak

zirve noktasına ulaşmış bilimi ve halkların kardeşliğini tespit eden Chanavard, buradan entelektüel gerileyişe, sanatın sonuna ve toplumun çözülüşüne varıyor. Bu noktada ona, apaçık ortada duran çelişkilerin en büyüğünün içine düşmüş olduğunu söylemeye elbette hakkımız var.¹ Bunu ona kanıtlamak için prensipleri hatırlatmak yeterlidir; *ideal* ve *ide* birbirleriyle bağlantılı terimlerdir. Biri harekete geçince diğersinin hareketsiz kalması ve kendini ifade etmesine hizmet eden yetisinin azalması imkânsızdır.

Ne var ki, uygarlığın geldiği aşamada, sanatçıların dikkatini üzerine çekmeye çalıştığım ve sanat için sıkıntıların en büyüğünü teşkil eden tamamen gerçek bir olgudur.

Belli bir eğitim almış tüm insanların; edebiyat, felsefe, hukuk ya da siyaset, hatta endüstri konularında belli bir üne sahip olanların, kendilerini sanat amatörleri, sanatın koruyucuları olarak takdim etme iddiaları vardır. İyi niyetli gibi görünen bu iddiaya aldanmamamız, büyük hayal kırıklıklarına uğramamak için önemlidir.

Az önce söylediğimi bir kere daha tekrarlayacak olursam; önsel bir *düşünce* (*ide*) olmadan İDEAL, verili bir *form* olma-

1 Pascal'ın her zaman öğrenen, biriktiren, yaşlanabilen, eskiyen ama hiçbir zaman ölmeyen evrensel insanına inanamıyorum. Fırtınalara, iniş çıkışlara, aniden yükselen hareketlere göğüs gerebilen bu insanın aynı zamanda ke-sintisiz biçimde yozlaşmakta olduğu fikri de aklıma yatmıyor. -İnsanlığın bir sonu olacak diyoruz. Böylece insanlığın beşiği olan yeryüzünün aynı zamanda onun mezarı olacağını da söylemiş oluyoruz.- Gezegenin yıpranabilir oluşunu ve geçiciliğini kabul edebilirim, çünkü gezegen RUH, BİLİNÇ ve ÖZGÜRLÜK değildir. Ne var ki, bu olduğunda, toprağın verimsizliğinin sonuçlarına maruz kalan ve nüfusunu aralıksız bir biçimde kaybeden insanlığın, daha fazla köh-neleşmek yerine daha yüksek bir tinselliğe erişeceğini düşünüyorum. İnsan mükemmelliğe eriştiğinde bitmeli. Yüksek derecede bir bilince, akla, özgür-lüğe ve ilahlığe ulaşan insan, yıpranmış, asi ve kendisinden daha düşük bir doğayla yüz yüze gelmeye mahkûmdur. Bu noktada insan artık yardı bıraktığı kariyerinden pişmanlık duymaksızın tanrıya dönüşür. Zorunluluğun ahengini oluşturmaya koyulur ve ruhunu daha genç bir dünyaya vasiyet eder. Sonsuzluk ve zaferler kendisindedir. Tanrı insanın bedeninde yeniden canlanır; gezegen, bu yıpranmış küre tek başına ay gibi, ta ki yörüngesinden çıkıp parçalanana kadar döner ve parçaları diğer dünyalar tarafından toplanır.

dan –veya bir bünye, tip, sanatın konusu veya maddesi olmadan-GÜZELLİK, bir felsefe olmadan da *estetik* olmaz.

Peki, bilgilerimizin sınırsız genişlemesiyle birlikte seyreden düşüncelerimizin aralıksız hareketi, neye yol açar? Düşünceler bizzat kendi belirlenimleri altında idealleştirildiğinde, bir noktadan sonra ideal ile ide birbirine karışmaya başlar. Bu noktada sanat işlevsizleşir ve sanatçı kuraklaşır. Sanatçıların üzerinde kafa yormaları gereken şey tam da budur.

Örneğin dinlerin başlangıcında Tanrı düşüncesi neydi? Önce maddi, sonra hayvan biçimli, daha sonra da insan biçimli somut bir düşünceydi. Bir tür arınma biçiminde seyreden bu süreç, üstün, tek, ebedi, maddi olmayan, ölçülemez, gözle görülemez bir mutlak varlık kavrayışına vardı. Tanrı'nın bir bedeni ve sonuç olarak da ilahi bir formu olduğu hipotezini dışlayan Tanrı'nın metafizik kavranışı, yani tanrısallık fikri ile onun tektanrıci inanan nezdindeki ideali, birbirine karıştı. Bu düzeye geldikten sonra, din her türden putu reddetti ve zorunlu olarak putkırıcı oldu. Bu duygu ve düşünce düzeninde, dogma ile sanatın prestiji birbirine ters düşer. Belirli bir andan sonra oraya buraya yıldırımlar düşüren Jüpiter gülünç, güzellik tanrıçası Venüs ise bir günah kadar çirkin görünmeye başlamıştır. Bundan böyle ilahiyatçı sanatçıya baskın gelmeye başlar, sanatçı eğer din için çalışmayı isterse, bunu kendisinin rastgele bir arzusu olarak değil, dine hükmedenlere bağlı kalması koşuluyla yapabilir ancak.

Aynı şey adalet için de geçerlidir. Bugün plastik sanatların ya da şiirsel bir mitolojinin yaratacağı heyecanın, hukuk ve yasaların ilerlemesine hizmet edebileceğini söyleyebilir miyiz? Eskiler, ahlak yasası ilkesini Tanrı'dan alırdı ve Tanrı vergisi olan erdem, irademize adaleti gerçekleştirme kudretini verirdi. Ahlakımızın temelini Tanrı aşkı, Tanrı'nın yargılarından duyduğumuz korku ve O'nun ödüllendirmelerine layık olma umudu oluşturunurdu ve bu hem şiirin hem de sanatın konusuydu. Bugün adalete kendi kaynaklarımıza dayanarak sahip olduğumuzu ve bedeli ne olur-

sa olsun, bir telafi beklentisi içinde olmadığımızı ve adalete ne gökte, ne yeryüzünde ne de yeraltında yaşayan ruhlardan korku duyduğumuz için değil, sırf adil olmak için uyduğumuzu iddia ediyoruz. Bu nedenle içimizdeki tüm çıkar güdüleri ve bu erdem in karşısında alacağımız bütün ödüller bize onur kırıcı geliyor. Nasıl ki bir yargıç teslim ettiği adalet karşılığında hediye kabul etmiyorsa, bizler de kendi çağımızın yargıçıları olduğumuzu ve sırf hakikatin zaferi için namuslu kaldığımızı iddia ediyoruz. Eğer pratiğimiz her zaman teorimize uymuyorsa bunun kabahatlisi, eskiden kalan alışkanlıklarımız, dönüşmekte olan bir toplumun bunalımı ve aynı zamanda ruh ve bedenden oluşmuş varlıklara içkin olan güçsüzlüktür. Yoksa hukuku en yüksek idealimiz yaptık ve *adalet için adalet* kavramını düstur edindik. Michelangelo'nun *Son Yargı*'sı gibi tanrısal müeyyidenin korku verici imgesini temsil eden bir tablo ya da daha aşağı düzeyde olan Pierre-Paul Prud'hon'un ki gibi, ilahi adalet tarafından rehberlik edilse de, kehanete pek az dayalı olan, ve gecenin içinde gizlenen cinayeti idrak eden insani adaleti sergileyen tablo, bir toplumda ne anlam ifade eder? Vaktiyle, Prud'hon'un tablosunun yeri bir ağır ceza mahkemesiydi. Hangi nedenle ve ne hakla eski bir eser gibi müzeye kondu? Michelangelo'nun meşhur *Son Yargı* resmine gelince, ateşli sanat meraklıları bugün bu resimde yalnızca bir anatomi incelemesi görüyorlar. Dahası, suçlulara korku salan, şairlerin ve sanatçıların sayısız başyapıtına ilham vermiş olan eski mitolojinin Temis'lerine, Nemesis'lerine, Adrastos'larına, Tisiphone'lerine de artık tahammül edemiyoruz. Bugün arzu ettiğimiz, sahip olduğumuz hukuki-felsefi kibirle, yasayı incelemekten çok, onu bilmenin getirdiği mutluluktur. Kuşkusuz, kendi bilinçlerimize sadık olmaktan ötürü gurur duyuyoruz. Eğer egemen varlığa yakarış bizim için bir çelişki değilse, Tanrı'ya şöyle seslenmemiz beklenir: Bize akıl ver, biz de sana faziletli davranmayı garanti edelim. Burada İsa'ya "Suça temayül etmiyoruz" diye yakarmaktan farklı bir durum söz konusu. Zira bu yakarış aslında şunu ima

eder: Biz, işleyeceğimiz suçun kendi sonumuz olacağından eminiz. Tüm bunların üzerine söyleyeceğim sanatın artık müdahale edebileceği bir durumun kalmadığıdır. Sanat bizim ilerlememiz için doğrudan bir şey yapamaz. Eğilim onu aşmamız yönündedir.

Olgular daima kanaatle uyum halindedir. Bir avukata her şeyden önce gerekli olan şey bilim ve mantıktır. Üsluba ve belagete gelirsek, ikisine de eskiden olduğu düzeyle karşılaştırılmayacak kadar az bağlıyız ve onlara güvenmiyoruz. Hatta daha da ileri giderek bu ikilinin artık hor görüldüğünü söyleyebilirim. Çok açık ki, Molière ve (Türkçe’de İnsandan Kaçan adıyla yayımlanan ç.n.) *Misanthrope*’tan hemen öncesinden bu yana, hukuk ve hakikat yalnızca kendilerine dayanarak varlıklarını sürdürmekte. Belagatin işlevi ise hukukun ve hakikatin var olmasını sağlamak değil, hukukun ve hakikatin üretilmesine yardımcı olmaktan ibaret. Kendi davasını ispatlama derdindeki bir avukat, davasında haklı olması kaydıyla, aksanında, tavırlarında ve diksiyonunda ne çok hata olursa olsun, davayı kazanmak zorundadır. Diğer yandan, eğer akıl, bilgi ve mantıktan yoksunsa, hitabet bakımından ne denli yetenekli olursa olsun, davayı kaybetmesi kaçınılmazdır. Retoriğin saf araçlarını kullanarak tribünlere oynamanın kendini beğenmişliği içindeki bir avukat, eğer elinde ciddi kanıtlar yoksa, jüriyi hipnotize etmeye dönük belagat hamleleri ya da tutkulu jestler yaparken dinleyicisinin teveccühünü kaybeder ve kendini hukuka davet ettirir. Belagat, her ne kadar eskiden devlet adamının ve genel olarak insanın temel niteliği olarak görülmüşse de, bugüne gelindiğinde, tali bir araç olarak değerlendirilmektedir. Çünkü bugün kamu önünde konuşan biri her şeyden önce anlaşılır olmalıdır. Özenli ve metodik bir konuşma, aynı zamanda hem toplantıyı dinleyenlere bir saygı, hem de onların dikkatlerini toplamanın ve anlaşılır olmanın bir garantisi olarak görülmektedir. Yine de, olayların hep bu ilkeler doğrultusunda gelişmediğini kabul ediyorum. Bugün de, zihinlerin tembelliğinin ve vicdanların zayıflığının, beş para etmez söz oyunlarına başvurarak hukuku ve

hakikati katlettiğine sıklıkla tanık olabiliyoruz. Temmuz monarşisinin ve parlamenter sistemin çöküş nedenlerinden birisi, hiç kuşku yok ki bu gerici belagatin kötüye kullanılmasıdır¹. Olup biten olayların yanı sıra, önermemi geliştirmek için ihtiyaç duyduğum bilgi, düşüncenin ideale hizmet ettiği bir ortamda sanata yer kalmadığıdır. Bu noktada sanat artık bir mesleğe dönüşür.

Az önce avukat için söylediklerim belki bilim insanına ve sanayiciye de uyarlanabilir. Bir mühendis makinanın gücüne, etkinliğinin sağlamlığına, ekonomikliğine hayranlık duyabilir. Parçalara şekil kazandırmak, makineye zarafet katmak ya da onu güzelleştirmek mühendis açısından bir anlam taşımaz. Mühendisnin ideali, formülünün doğru olması ve gerektiği gibi başarıyla uygulanmasıdır. Işıltısıyla resim ve heykel fuarlarını gölgede bırakacak duruma gelen sanayi fuarlarını ele alalım. Sonsuz ihtişamları ve genişlikleriyle, modern sanatı küçümseme hakkına pekala sahip işletmelerin sahibi olan bu hünerli, bu üretken insanların, bu metalurjistlerin idealleri ne olabilir? Bu sorunun yanıtı şu iki terimin birleşiminden ibarettir: Ürün kalitesinin yükseltilmesi ve üretim *maliyetinin* asgari düzeye indirilmesi. Zaten bu iki terimin sentezi *zenginlik* anlamına gelmektedir. Zenginliğin sanat olmadığını biliyorum. Eski bir ressamın meslektaşlarından birine, değerli taşlarla ve altınlarla süslenmiş Venüs'ün ressamına söylediği bir cümleyi alıntılarım istiyorum: “*Güzel yapayım derken, onu zengin yapmışsın.*” Ama zenginliğin de bir estetik yanı olduğunu unutmamak gerekir. Nitekim sanat ve sanayinin bağdaşması bu sayede söz konusu olur. Dahası refahı yaratmak

1 89'da ortaya çıkan siyasal edebiyatın kurucusu Mirabeau'dur. İmparatorluk yıkılmış ve yerine yasama meclisimiz ile bir hayli dikkat çekici olan kimi yasalarımız olmuştu. 1830'dan sonra ise her şey saf bir yalana, gevezeliğe ve densesizliğe dönüştü. Bir köy mahkemesine bile yakışmayacak adamlar, en yavan kamusal mekanları bile büyük avukatların küstah ve hakikat karşıtı belagat kalıplarıyla kuşattılar. Yasama organın ve Grandguillot'nun belagati Veuillot'yu bile tiksindirebilirdi.

da, en az ideali yaratmak kadar zordur ve bu bağlamda, küçük el işleri aracılığıyla hızlıca zengin olmanın hayalini kuran yolundan sapmış sanatçıların, sanayicilerden öğreneceği bazı şeyler vardır.

Bu bölümü özetleyelim.

Fransa'da devrimden beri sanatın, en yetkin insanlar tarafından da kabul edilen sürekli gerilemesi, ne toplumda estetik duyguların azaldığı anlamına gelir ne de sanatsal dehanın zayıflamasının bir alametidir. Chenavard'ın eski eleştirmenlerin devamcısı olarak güncellediği, insanlığın ilerleyişinin güçten düştüğü düşüncesi, kökten yanlıştır. Bu onunkinden çok daha keskin gözlemler sayesinde yalanlanmış ve kendi içinde çelişkili olduğu açık bir düşüncedir.

Çağımıza özgü olan ve Fransız ulusunun, etkilerine dışarıdaki herkesten daha duyarlı olduğu bu gerileme, ilk olarak sanat eserlerinin genel anlamda irrasyonelliğinin; ikinci olarak modern sanatçıların Antik Yunan eserlerini, o eserleri ortaya çıkartan idealizm duygusundan yoksun olarak taklit etmelerinin, bunu yaparken de Antiklerin sahip olduğu kolektif güçten mahrum olmalarının; son olarak da bilimin, hukukun, felsefenin ve sanayinin kat ettiği ilerlemenin, sanatın önceki başarılarını geride bırakarak onu varlık nedeninden uzaklaştırmasının sonucudur¹.

1 Bizler açısından resmin genel olarak daha aşağıda görülmesinin nedenlerinden biri, edebiyatın plastik sanatlardan devasa düzeyde üstün olmasıdır. Diderot'nun Salonları'nı okuyun. Bir tabloyu ya da heykeli bizzat gördüğünüzde alacağınız zevkin daha fazlasını, Diderot'nun o tablodan ya da heykelden bahisle- bazen biraz aşırıya kaçarak- yazdıklarını okurken alabilirsiniz. En kabul gören sanat eleştirmenlerinin değerlendirmelerini okuduğunuzda da aynı hisse kapabilirsiniz. Eleştirmenlerin bu konuda ihtiyatlı olmaları gerekir. Nitekim insanlar, eleştirmenlerce çok eleştirilen bir eseri görme isteğini kaybedebilirler. Diğer yandan bir eseri, eleştiri yazısının güçlü belagatinden ve övgülü değerlendirmelerinden etkilenerek görmeye gitmiş bir kişi ise resmin bayağılığı, soğukluğu, yavanlığı karşısında hayal kırıklığına kapılabilir -ki bu benim başıma birkaç kez geldi. Oysa eleştirmenler sanat konusundaki zayıflığımızdan dolayı bize yardım etmeliler. Güzel neredeyse onu fark edip, ondan keyif almayı bize öğretmeliler. Sanatçıları ise bilgece öğütlerle adilane biçimde cesaretlendirmelidirler.

Artık, buraya dek yazdıklarımızdan bir sonuç çıkarmak kolaydır.

Sanat daha fazla rasyonel hale geldikçe, ilkel çağın sezgilerini ifade ettiği gibi, halihazırda içinde yaşanılan çağın özlemlerini de ifade etmeyi öğrendi. Kendiyle özdeşleştirdiği düşünceleri kullanmaya, içine dahil olduğu evrensel hareketle uyum halinde davranmaya başladı. Gelişmeler bu yönde olunca, üç bin yıllık bir hazırlık sürecinden sonra bilim ve sanayi, ilerlemenin lokomotifine dönüşüverdi. Adalet, felsefenin eksenine ve uygarlığın düzenleyicisine dönüştü. Hareketli ve değişken bir ideale bağlanması gereken sanatın ise, eskiden olduğu gibi uzun süreli çabaların sonucunda açığa çıkabilen bir zihinsel yoğunlaşmayı beklemesi artık mümkün değildi. Bu durumda, apaçık hale gelen aşağılık duygusunun cesaretlerini kırmasına izin vermeyen sanatçılar, ortaya çıkan koşulları kabullendiler ve cesur biçimde işe koyuldular. Dış koşulların kendilerini engellemesine izin vermediler ve insan ruhunun ve sanatın oluşumu için çalışmaya başladıktan sonra başka başarılar elde ettiler. Böylelikle insanlık için derinden ilerleyen bir gelişim süreci ve yeni bir estetik hayat başlayabildi.

Burada, sanki bir kehanette bulunuyormuşum gibi konuşsam da aslında tamamına ermekte olan bir olguyu dile getirmekten başka bir şey yapmıyorum. Devrimden bu yana sanatın irrasyonel bir karakter kazandığı herkes tarafından hissedilmekteydi. Klasiklere karşı Romantiklerin argümanlarına başvuran devrim sonrası sanatı, daha sonra, aynı başarıyla Romantiklerin de karşısında konum aldı. Bu itirazdan ise bir başka okul, *realist* okul –başkalarının adlandırmasıyla *natüralist* okul- doğdu. Ne var ki, ortaya çıktığında bu okul henüz kendini tanımlayabilmenin, tarif edebilmenin uzağındaydı. Kendi başlarına doğmayan, bir şeylerle birlikte meydana gelen düşünceler vardır. Peki nedir bu yeni düşünceler? Ne isterler? Nereye doğru yol almaktadırlar? Bunları nasıl adlandırmak gerekir? İşte şimdi inceleyeceğimiz mesele bu olacak. Eğer bu incelemeyi hakkıyla yapabilirsek, yani sanatçılara takipçisi oldukları düşünceyi gösterebilirsek, daha doğru

P. J. Proudhon

bir ifadeyle, bizzat kendilerinin bilinçlerini onlara verebilirsek, hafife alınmayacak bir işi başarmış olacağız. *A priori* akıl yürütmeler üzerinden değil, halihazırda üretilmiş eserlerin dikkatle incelemesi üzerinden yapmaya çalışacağımız şey tam da budur.

XII. BÖLÜM

Yeni Okul'un İfade Biçimleri / Courbet'nin Bazı Tablolarının İncelenmesi: Fuardan Dönen Flageyli Köylüler

Realizm -ya da *gerçekçilik*-, ismini Courbet'den almıştır. Courbet, bugün gerçekçilik eğilimini, yeteneğiyle olduğu kadar cesaretiyle de en enerjik biçimde ifadeye kavuşturan sanatçıdır. Nihayetinde bana bu incelemeyi yapma olanağını sunan onun *Konferanstan Dönüş* tablosu olduğundan, ona ayıracağım ayrıcalıklı yer için beni şimdiden mazur görmenizi isteyeceğim. Bunu yaptığım için, yeteneği onunkine denk olan, sancağını Courbet'nin taşıdığı devrime katılmış ve övgüyü hak etmiş diğer yetenekleri inkâr ettiğim düşünülmesin. Eşitliği vazederken ve büyük adamlarla dalga geçerken, adaletin, idealin hakimiyetini kırması için bütün gücümle mücadele ederken, hatta işi ikonoklast çılgınlığını alkışlamaya kadar vardırıken, çağdaşlarım arasından bir ressamı, sanatında ne denli büyük olursa olsun, idolleştirmek üzere seçmediğim de ortadadır. Nasıl ki Klasikler ve Romantikler, savaş ya da gündelik yaşam resimleri hakkındaki gözlemlerimi az sayıda tablo üzerinden yapttıysam; şimdi de tek bir ressamın tabloları üzerinden gözlem yapmakla yetineceğim. Zira beş yıldır ülkemden uzak olduğum için diğer ressamları ta-

nıma fırsatı bulamadım. Bu nedenle de, rüşütünü ispat etmiş ve övgüye layık görülmüş sanatçılar lehine ihtiyatlı davranacağım.

Courbet'nin tüm yaptığıının, Hollanda *natüralizmini* devam ettirmekten ibaret olduğu söylenir. Bu belli ölçülerde doğru olsa da, eğer Courbet'nin bir kökeni ve insanlık adına sunduğu bir katkı olmasaydı, bunu söylemek Courbet adına can sıkıcı bir önyargıyı ifade etmek anlamına gelebilirdi. Oysa Courbet, Zuyderzeli bir Hollandalı değil, Juralı bir Fransız'dır. Bir Katolik olarak doğmuş ve hiçbir zaman bir Protestan olmamıştır. Dahası, Hollanda'nın ve Flandres'in, Rembrand, Helst, Téniers gibi büyük ressamalarını ortaya çıkartmasından bu yana, dünya çok sayıda insanın, düşüncenin ve olayın birbirini takip ettiğini gördü. Ondördüncü Louis ve Voltaire çağını birlikte yaşadık, Alman felsefesinin ve Fransız Devrimi'nin gelişimine tanık olduk. 1799'dan 1863'e kadar geçen sürede ise, siyasette olduğu gibi sanatta da kendini gösteren, romantizm, eklektizm, sosyalizm, şovenizm, epikürçülük çeşnili, büyük bir alçalmanın yaşandığı ve her şeyin alınıp satıldığı bir gerileme dönemimiz oldu. Franche-Comté'li üstadın eserlerinde tüm bunlardan herhangi bir izin olmaması mümkün değildir. Aralarında eski okul arkadaşı meslektaşlarının da bulunduğu kişilerin, Courbet'yi Hollanda okulunun sıradan bir devamcısı olmakla eleştirmeleri, eleştiri sahiplerinin adil olmadıklarını da göstermektedir. Fantezi, sanatta miadını doldurmuş olduğundan, bundan böyle sanatın tek kaynağı modern akıldan yararlanmaktır. Öyleyse bu noktadan kafa yormaya başlayalım.

Önceki bölümde, Leopold Robert'in *Orakçılar*'ını (*Moissonneurs*) Klasikçilerin ve Romantiklerin idealizminden Yeni Okul'un gerçekçiliğine geçişin bir örneği olarak analiz etmiştim. Aynı bakış açısıyla, Courbet'nin benzer tarzdaki bir eserini, *Fuar Dönüşü*, ya da *Fuardan Dönen Flageyli Köylüler* isimli eserini ele alalım.

Burada artık Robert'in *adonisleştirilmiş*¹ köylülerinden epeyce uzaktayız. Rembrandt'ın ve Van der Helst'in temsil ettikleri ateşli cumhuriyetçilerden daha da uzaktayız. Hatırlanacak olursa, Rembrandt *Gece Devriyesi*'nde, Helst de *Arkebüsçülerin Ziyafeti*'nde, birbirlerine benzer olarak temsil ettikleri figürlerin yüz ifadelerine, tanrıların suretlerine özgü bir ihtişamı yansıtmaktan kendilerini alıkoyamamışlardı. Courbet'nin *Konferanstan Dönüş*'de ise hiçbir poz ve dalkavukluk emaresi bulunmadığı gibi en ufak bir ideal figüre de rastlamayız. Her şey doğada olduğu haliyle ve gerçeklik içinde ifade edilmiştir. Figürlerin gerçek portreler olduğunu söylemiyorum. Kastettiğim onların her yerde karşılaşılabileceğiniz tipler olduğudur. Sonuçta temsil edilen, hem detaylarıyla ve hem de bütün olarak hakikatin, doğallığın sahnesidir. O denli hakiki ve doğaldır ki, sizler eserin ressamını tam da bu nedenle yaratıcılığı es geçmekle ve sanat eseri diye bir dagerreyo-tipi² yapmakla suçlamıştınız. Oysa, görünüşte bayağı gibi olan bu realizmin üstünde bir an durduğunuzda, bu bayağılığın altında derin bir gözlemin bulunduğunu çok geçmeden fark edersiniz. İşte bana göre hakiki sanatın işareti budur. Büyük ressamların ustalıkları da, tıpkı büyük yazarlarınkı gibi, basitlikten gelir. Basitlik, ilk bakışta çok kolaymış ve herkes gibi konuşmaktan ibaretmiş gibi durur. Bunu bir deneyin, bakalım başarabilecek misiniz?

Coubert'nin *Fuardan Dönen Flageyli Köylüler*'inde sahne 1830'lara doğru bir tarihte geçiyor olmalı. Yani 1789 devriminden en az otuz yıl sonra. Anayasal fermanın ilan edilmesinden hemen önce de olabilir hemen sonra da... İlk planda, uzun ceketi ve aristokratlara özgü kısa pantolonu olan, yanları kalkık üç köşeli bir şapka takmış ve kolunda keten şemsiyesi, ağzında pipo-

1 Proudhon, *adonisleştirme* ifadesini, Yunan mitolojisinde ölümlülerin en güzeli olarak addedilen ve Afrodit'in dahi aşık olmaktan kendini alamadığı Adonis'e gönderme yaparak, insanların gerçekte olmadıkları kadar güzel temsil edilmesini kastetmek için kullanıyor. (ç.n.)

2 19. Yüzyılda kullanılan bir fotoğrafik görüntü elde etme tekniği. (ç.n.)

suyla bir adam ve önünde, yazgısız besiye çekilmek olan yavru bir domuz görünüyor. Biraz ilerisinde, atlarının üzerinde pazara doğru yol alan gömlekli iki köylü var. Biri ileri yaşta ve ağır bir duruşa sahip. Genç olan diğeri ise geriden gelen köylü topluluğunun arasındaki genç kıza yüzünü çevirmiş, ona bakıyor. Diğer köylüler öküzleri çekiyor vs., detayları atlıyorum. Tüm bunlarda fazla enteresan bir şey yokmuş gibi duruyor. Kilise tablolarına, eski tarih temsillerine, Shakespearevari dramların ya da Yunan mitolojisinin resimlerine alışkın olduğumuzdan, gözümüzün önündeki bu tablonun bir han levhası mı, yoksa sebze meyve hali için çizilmiş bir resim mi olduğunu kendimize sorabiliriz. Bütün bunları bir araya getirmek için, bir ressamın hayal gücünü zorlamasının gerekmediğini düşünürüz. Sonra da, bu kadar bayağılığın gerekçesinin ne olduğunu sorgularız. Öyle ya, panayırda veya ahırda, gündelik hayatımızda nereye baksak bu insanları görmüyor muyuz? Bununla beraber, bu insanlar hararetle çene çalmaktalar. Hangi konudan bahsettiklerini tahmin edemesek de, fizyonomilerine bakarak en azından ne düşündüklerini kestirebiliriz. Belki bu bizim ilgimizi daha fazla çekebilir.

Domuzlu adamın gülünç kılığı onun kim olduğunu ele verir. Tahminen bu adam küçük mal sahibi bir köylüdür ve muhtemelen ilkbahardan beri, kış için biriktireceği erzakı düşünmektedir. 18-25 yaş aralığındaki gençleri kapsayan askerlik celbine tabi olmuş ve 1793'te Ren Nehri'ni görmüştü. Sigara alışkanlığı o günlerden kalmaydı. Besançon'daki panayıra bir yandan besilik bir hayvan almak diğer yandan da göçmenlere karşı verilen savaş sonrasında kazandığı küçük emekli maaşının dördüncü vadesiyle ilgili işlerle uğraşmak için gitmişti. Köyüne döndüğünde, köy hayatına yeniden kavuşan bu adama bakarak, ondaki cumhuriyet kahramanlığını tahmin etmeniz mümkün değildir. Ocağına döndükten sonra savaşıllığından eser kalmamıştı. Yani Fransız askeri, askerliğe başlamadan önce olduğu yere gerisin geri dönmüştü. Bununla birlikte, onu burada, dişlerinin arasında sıkıştırdığı

sigarasıyla, domuzuyla uğraşan bir adam olarak gördüğünüze bakıp da yanılmayınız. O, sabit fikirli inatçı bir adamdır. Bu kusuru 1789'dan bu yana taşımaktadır. Dik kafalıdır. Her ne kadar devrimin yarattığı depremden keyif alanlardan olmasa da, eski rejime yönelik öfkesini halen korumaktadır. Öyle ki, 1830 Temmuzunda geldiğinde, papazlara ve soylulara karşı üç renkli bayrağın altında bir araya gelen ilk insanlardan olacaktır.

At üstündeki görmüş geçirmiş adam ise zengin bir köylüdür. Kendi köyünün belediye başkanı ve önemli üreticilerinden biridir. Bu resmi bir kişiliktir. Gömleğinin altında rütbesini muhafaza etmeyi bilir. Az konuşur ve ağzı sıkıdır. İlmli fikirlere sahiptir ve bir otoriteye tabi olmak kaydıyla sorumluluk sahibi olmak, pek hoşuna gider. Nitekim büyük muhterisler, Fransa'da nadir bulunur. Cumhuriyetin generallerinin neredeyse tümünün iktidar hevesi geçicidir. Bunun tek bir istisnası vardır; o da, ırkı, dili ve eğitimi bakımında aslında bir Fransız olmayan Napoléon Bonaparte'tır. Bizim belediye başkanımızın ciddi ve ölçülü figürü, halinden memnun köylünün pozitif ruhuyla taban tabana zıttır. O düzen adamıdır. Atının güzelliğiyle gurur duyar ve "*insanın değeri, sahip olduğu hayvanının değeri kadardır*" atasözünü iyi bilir. Verdiği vergi itibarıyla seçimlerde oy verme hakkına sahiptir. Muhalefet etmeyi, kendi saygınlığına yakışmayan bir tutum olarak görür ve daima bakanlığın adayına oy verir. Ona eşlik eden ve genç bir delikanlı olan oğlu ise askere alınma riskini kısa süre önce savuşturmuştur. Dünyaya kazanmak üzere gelmiş gibi bir hali yoktur. Zaten yeryüzünde zaferlere Fransız köylüsü kadar az arzu duyan başka kimseyi bulamazsınız. Binek hayvanının üstünde olan genç adam, gruptan bir kadınla gülümseyerek selamlaşmaktadır. Acaba gülümsediği kişi nişanlı mı? Hayır, belediye başkanının oğlunun nişanlısının tek başına, hem de yürüyerek seyahat ettiğini düşünmek delilik olur. Acaba metresi mi? Büyük ihtimalle. Evlilik konusunda, Franche-Comté'li köylü yalnızca hesapçı değildir, dengi dengine olmayan evlilik, en az burjuvalarda ve soylularda

olduğu ölçüde köylüler arasında da hoş karşılanmaz. Özgür aşka gelince, bunu iki kere düşünür, çünkü skandaldan ve engellerden korkar. Özellikle de bunların açığa çıkmasından. Dolayısıyla, bir kadına centilmence davranan bir adam görürseniz, aralarında hiçbir şey olmadığından emin olabilirsiniz. Genç kadın ise kendisini onurlandıran bu bakışa gülümseyerek karşılık veriyor olsa da, kalbini susturmasını çok iyi bilir. Dengi dengine olmayan evliliğe o da inanmaz ve kendi yolunda ilerlemeye önem verir.

Franche-Comté’li köylü, hatta Fransız köylüsü de dersek yanlış olmaz, böyledir. Devrimin otuz ya da kırkıncı yılında, onu kırsal hayata özgü binlerce görüntüden birinde, doğasının olanca içtenliğiyle görüyoruz. Tekinsiz mizacı ve pozitif aklı, basit dili, tutkuları, şatafatsız tarzı, bulutlardan çok yeryüzüne yakın düşünce biçimi, demokrasiye de demagojiye de eşit mesafede duran adetleri, idealist yüceltmelerden uzak haliyle Fransız köylüsü. Bizim halkımızı ayırt eden özellikleri aslında, servetine, yaşına ve cinsiyetine bakmaksızın Fransız toplumunun tüm sınıfları içinde de bulabilirsiniz. Aslında Fransız köylüsü, yüzyılın taşkınlığı doğal olanın yerini henüz almamışken, ılımlı mizacı, sade karakteri, eşitlikçi töreleri, yönetme hırsından azade olması, isyan etmeye ise çok daha az meyilli olması ve onu sıradan yolundan çıkartacak olan her şeye büyük bir antipati duyması ile ayırt edilebilir. *Fuardan Dönen Flageyli Köylüler*’de, kendi düşünceleri ve çıkarlarının alanı içinde olan herkesin, kendi meşrebine göre ılımlı bir ortalamacılığın partizanı olduğu söylenebilir. Belediye başkanı otoritesini uygularken ortalamacıdır. Yaşlı askere gelindiğinde, o da, 1789’dan sonra kurulan hükümetleri beğenirken ya da eleştirirken olduğu kadar, cumhuriyeti, imparatoru, Bourbon Hanedanı’nı şüphayla, kuşkuyla bir biri ardına suçlarken de hep ortalamacıdır. Genç adam ile genç kadın, kalpleri birbirleri için çarpmaya başladığı, şehvetli bakışları birbirlerine değerken bile, ihtiyatlı duygularının, tutkulu duygularına ağır bastığı bir ortalamacılık içinde kalırlar.

Elbette, bizi yalnızca edebiyatımızın başyapıtlarından, devrim dekorlarımızdan, *Marseillaise* marşından, *Zaferler ve Fetihler* kitabından, mahkeme söylevlerinden, gazetecilerimizin ve gezgin tüccarların hamasi anlatılarından tanıyan yabancı, bizim az önce yapmış olduğumuz açık sözlü ve hakiki Fransız analizini pek az kabul edecektir: “*Bu ırk L. Robert’in Orakçılar’da (Moissonneurs) resmettiğinin üzerinde bir ırktır. Bu resimdeki tipler nasıl da ortak bir fizyonomiye sahiplermiş gibi resmedilmiş, figürlerin tamamında, soyluluk ve de farklılıklar nasıl da yok edilmiş!*” diye sitem edecektir yabancı. Oysa bizlerin hepsinin kökeni bu köylülüktedir. Atalarımız oradan çıkmıştır ve bizden sonraki kuşaklar da oradan hareketle gelişecektir. Yeter ki modern yolsuzluk kurdu, bizi ölümcül biçimde ele geçirmesin. Dehanın tüm atılımlarına, tutkunun tüm parlaklıklarına, coşkunun tüm yüceliklerine, yeniliğin tüm şevklerine elverişli olan bu ırk, nedense, her seferinde namuslu ortamına, alışkanlıklarının sakinliğine, görüşlerinin ılımlılığına, yaradılışının kararsızlıklarına büyük bir zevkle gerisin geriye döner. Bu yönüyle kendine has, tekil bir ırktır.

Şüphesiz bugün, özellikle de Paris’te, Courbet’nin tablosunu açıklarken yaptığım gibi, kendimizi tasvir etmeye uzağız. Bizim ortalamacılığımız utanç verici bir mahrumiyetle son buldu. Atalarımızın ayırt edici yönü olan ortalamacılığa değer verme tutumu, sanayileşme konusunda sabırsızlığa, borsacılıkta ise açgözlülüğe yol açtı. Safsatalarla dolu, tumturaklı boş sözler için Galyalı sağduyumuzdan uzaklaştık ve zevki dışarıda arayan yanımız, bizi, eski törelerin yavan mütevaziliğine sürükledi. Vaktiyle çok övülen Fransız çapkınlığının altında bir akıl, aşk konusunda bir bilgelik bulunurdu ve bunlardan, ailelerin ermişliğinin de katkısıyla, karakterlerin gücü doğardı. Şimdi biz başka alışkanlıklar elde ettik. Erkekler eğlenmek için çapkınlık yapmıyor ve kadınların süslenme merakının da bir anlamı var. Köylü evlilikte, tıpkı kentli gibi, öncelikle parayı önemsiyor ve arzularını

gidermek için de hizmetçileri ve yoksul kızları baştan çıkartıyor. Günümüzde bilinçlerin ve vicdanların yozlaşması, aşkların yozlaşmasının neticesidir.

Ne var ki, ahlâkın ve düşüncelerin bu kesintisiz dönüşümü, tastamam yeni sanatın varlık koşulu ve sonucunda da sürekliliğinin teminatı haline gelmiştir. Toplumsal eğitimin ulvi yararı için kendimiz hakkında güven verici temsillerin yapılmasını isterken, aslında aynı temsillerin gelecek kuşaklar için de geçerli olmasını isteriz. *Fuardan Dönen Flageyli Köylüler*'in ressamının da, haki-ki figürleri, idealleştirerek, jestlerini soylulaştırarak, tutumlarını ulvileştirerek temsil ettiğini varsayın. O zaman beklenen sonuç elde edilemezdi. O da L. Robert'inki gibi hoş giden bir tablo yapmış olurdu. Yani, bizim bir tane daha yanlış, kavramsal olarak klasik veya romantik olan ama zerafet bakımından sıradan, orijinal olmayan, değersiz, fikirsiz, sanat için önemi olmayan ve daha da önemlisi de bugünün ve geleceğin insanları için yararsız bir eser daha olmuş olurdu. Eh! Bugün, Fabricius ya da Scipionlar döneminin Romalılarını, Solon, Themistokles ya da Perikles dönemlerinin Yunanlılarını, Hannibal döneminin Kartacalılarını, Vercingetorix döneminin Galyalılarını, mahrem hayatları için- deyken, gündelik uğraşlarını yaparken, ev işlerini yerine getirirken temsil edildiklerini bir hayal edin! Tarih için ne önemli bir şerh düşülmüş olurdu! Eskilerin gündelik yaşamını araştıran bilimler için ne etkili bir kaynak olurdu! Bizler kendi payımıza tarih sahnesinden belki tamamen yok olacağız. En azından, birkaç yüzyıl içinde tamamen değişmiş olacağımız şüphe götürmeyecek ölçüde ortada. Nasıl ki bugünün Flamanları ve Hollandalıları, giyim kuşamları, düşünceleri, gündelik alışkanlıkları bakımından Rubens ve Rembrandt'ın çağdaşlarına benzemiyorlarsa, bizden üç yüz yıl sonra yaşayacak kuşaklar da bizlerden o kadar farklı olacaklar. Bu nedenle, Courbet'nin yaptığı türden tabloların gelecek kuşakların gözünde birer aile hatırası olarak değerlendirilmeyeceğine ve soyutlama bakımından, David'in, Delacroix'nın

ve Ingres'in fantezilerinden ve çizimlerinden yüz kez daha değerli görülmeyeceğine emin misiniz?

Fuardan Dönen Flageyli Köylüler tablosu, yeni resmi savunulara göre Courbet'nin en iyi eserlerinden biridir. 1851 Salonu'nda *Taş Kıranlar* ve *Ornans'ta Cenaze* ile –bu eserlerden aşağıda bahsedeceğiz- birlikte ilk kez sergilenmiştir. Bir eleştirmen Courbet hakkında şöyle söyler: “*O, şaşkınlık, tiksinti ve hayranlık çılgınlıklarının atılmasına neden oldu. Courbet, panayır alanının Herkül'ü gibi herkese okkalı bir tokat attı. Eleştirmenler onu Akademi'nin buyrukları ve üslubun soyluluğu ile zarafeti adına öfkeyle kınadılar*”.

Ne soyluluk, ne zarafet, ne duruş, ne üslup, ne jest, ne de bir sanat eserinin icrasını oluşturan ve eski eleştirinin geleneksel nesnesi olan herhangi bir şey üzerine tartışma yürütmek istiyorum. Tüm bu şeylerden hiçbir şey anlamadığımı ve bu nedenle kendimi kutladığımı söylemek konusunda da bir tereddüt içinde değilim. Bir sanatçı olarak Courbet, kimsenin inkâr edemeyeceği çok güçlü vasıflara sahiptir. Elbette kusurları da vardır ve bu kusurları onun değeri gibi görececek değilim ama eğer bazıları vahim derecede olan kusurlara sahip olmasa şaşardım. Courbet, Hollanda üslubunun devamcısı olduğu kadar, radikal bir yenilikçidir de. Kendisinin bile farkında olmadığını düşündüğüm bu yenilikler hakkında kimi kanıtlar sunacağım. O, ne kamuoyunun, ne eleştirmelerin ne de ustaların desteğini, rehberliğini ya da yol göstericiliğini görmedi. Kamuoyu, onun eserlerini, Klasik ve Romantik resmi ne kadar anlıyorsa o kadar anlayabildi ve dolayısıyla onun ne yapmaya çalıştığını anlayamadı. Eleştirmenler ve ustalar ise eserlerini görmezden geldi. Hal böyleyken, sendelememesi düşünülebilir mi? Peki o zaman üretildiği ilk anda bile hiç itiraza uğramamış sanata ne diyeceğiz? Perikles'in ya da İskender'in Yunanistan'ında, kitlelerce en fazla bağlılık gösterilen heykellerin, en eskileri, yani dinin ve sanatın ilk denemeleri olan hareketsiz, jestsiz, idealsiz, neredeyse biçimsiz olan heykeller olduğunu unutuyoruz. Bu ne-

denle, şu anda, resim sanatında eskilerin ve modernlerin bıraktıklarından daha büyük olan bir şeyin doğuşuna tanıklık ettiğimizi size söylemiş oluyorum. Elbette mevcut çılgınlığımız onu boğarak gelişimini engellemezse. *Nescio quid majus nascitur Iliade*.¹ Nihayetinde talep ettiğim şey, zaten yıkmak istediği önyargının bir sonucu olarak onu yenilikçi olarak görmemekte ısrar etmeniz, yeni bir sanata yeni bir eleştiri yöneltmeniz, onu kendinden hareketle değerlendirmenizdir. Yani, nasıl ki bir filozof bir düşünceyi, bir teoriyi, bir sistemi eleştirirken, onun bir diğeri ile benzerliği ya da farklılığı üzerinden değil de, onu kendi ilkesi içinde ele alıp, dayandığı mantığı ve bu mantığın bir çelişki doğurup doğurmadığını dikkate alırsa ve bütün olguları içerip içermediğine ve felsefenin sorduğu tüm sorulara yanıt verip veremediğine bakarak yargılsa, Courbet'nin yenilikçi sanatı için de aynısının yapılması gerekir.

Sanat nedir ve sanatın toplumsal güzergahı hangisidir?

Bunu daha önce de söylemiştik. *SANAT, türümüzün fiziki ve ahlaki gelişimi amacıyla doğanın ve bizzat kendimizin idealist bir biçimde temsil edilmesidir.*

Nasıl ki yasalar bizde bir adalet yetisi olduğunu varsayıyorsa, sanatın bu tanımı da insan zihninde, estetik veya idealist bir yetinin olduğunu varsayar. Önceki bölümlerde eski zamanlardan bugüne sanatın farklı ifade biçimlerini gözden geçirmiştik ve sahip olduğu biçim ve kullandığı araçlar ne olursa olsun sanatın amacının ve sonucunun estetik ve idealist yeti olduğunu saptamıştık. Ne zaman sanat, bu son derece ahlaki ve hijyenik olan misyonunu unutmuşsa, farklı çağlarda da tanıklık etmiş olduğumuz gibi, araçlarını yenileme yoluna gitmiştir. Bizim içinde olduğumuz dönem de böyle bir dönemdir. Yani eski idealizm sahip olduğu bütün anlamı yitirmiş, anlamsızlaşmış, sanatın topyekûn yenilenmesi ihtiyacı bir zorunluluk haline gelmiştir.

Bu idealizm artık eskisi gibi anlamsız cisimleştirmelerden

1 Ilyada'dan daha önemli ne var, bilmiyorum. (ç.n.)

ve kişileştirmelerden ibaret değildir. Dillerimizin ve akıl yürütme yöntemlerimizin soyutlama gücü bunları yararsız kılmıştır. Artık sanatsal tefekkür, bedensel güzelliğin ve ruhani ermişliğin temsilinden hareketle ideal olana ulaşmaya çalışmıyor. Bu mükemmeliyetçilik arayışını artık gerçek dışı ve yararsız olarak değerlendiriyoruz. Bunun yerine, pratik akıldan ve sanatın amacından hareket ediyoruz. Bizim idealizmimiz, kendimizi öğrenmeye, günden güne kendimizi iyileştirmeye dayanıyor. Artık, *a priori* düşünülmüş ve ustaca tasvir edilmiş tiplerden değil, felsefi gözlemin ve deneyimin kesintisiz biçimde sağladığı verilerden hareket ediyoruz. Bu bağlamda, sanatçının eseri, soyluluk ya da kabalık gibi bahanelerle, hiçbir şeyi dışarıda bırakamaz. O, mutlu ve mutsuz yönleriyle insan yaşamının bütünü ve insanlığın tüm duyguları ile düşüncelerini, tıpkı ilerlemenin bizzat kendisi gibi sınırsız biçimde kucaklar.

Nasıl yani? Siz halen doğayı konuşurmaya muktedir olmayan, yalnızca sizin imgelemenizin illüzyonlarına, zihninizin soyutlamalarına ve kalbinizin kifayetsiz taşkınlıklarına dayanan idealden, idealizminizden mi bahsediyorsunuz? Doğaya en yakın olması gereken manzara resimlerinizde, deniz resimlerinizde, *janr* tablolarınızda yer verdiğiniz tanrılarınızın, azizlerinizin, büyük adamlarınızın, tüm bu tarihsel, büyüsel, dramatik, alegorik, hayali ve şövalyeliğe özgü kişiliklerin figürlerine bir bakın... Tüm bunlar, hayal gücünün, soyutlamanın, kuruntunun ve daha da önemlisi iktidarsızlığın itirafı değilse nedir? İcattan, yaratımdan ve özgürlükten bahsediyorsunuz; sonra da, sanki sanatçı düşünmeye ehil değilmiş, tiplerini seçemezmiş, düşüncelerini geliştiremezmiş gibi ve de sanat sanki yalnızca vahiyi, destanı, tiyatroyu veya tarihi resmetmek için varmış gibi, yaptığınız mitoloji uzmanlarının, teozofistlerin, şairlerin, romancıların, fabl yazarlarının ve tarih yazıcılarının peşine takılmaktan ibaret oluyor.

Sizler insanların, hemşerilerinizin, çağdaşlarınızın, kardeşlerinizin, düşünen, eyleyen, acı çeken, seven, tutkuları, çıkarları,

düşünceleri olan insanların önündesiniz. Burada ideal nihayet nefes alabiliyor. Oysa sizin fırçanız, ister klasik ister romantik, ister zarif ve soylu olsun, onları hakir görüyor. Onların yerine, bize, tiyatro kahramanlarını, roman kişiliklerini ve cennetin bakirelerini veya bizler için diğerleri ile aynı anlama gelen, tarihsel isimleri, Fas'ın veya Arabistan'ın yurttaşlarını, fantazmagorileri, Çin'in gölge oyunlarını sunuyorsunuz. Sizin bu sözde idealinizin bende sebep olduğu yegâne düşünce aslında, gerçekte bir idealinizin olmadığıdır. Ruhunuz kurumuş ve tüm yapabildiğiniz kuklalarından, oyuncak bebeklerden, mankenlerden, le *Charivari*¹ için çizimlerden veya moda dergileri için tasarladığınız heykelciklerden ibaret. Biçim! Biçimi gerektiğinden fazla önemsiyorsunuz. Yunanlılardan sonra, biçim adına, sizin yapacağınız herhangi bir şey kalmadı. Bu saatte sizden beklenen, biçim dolayımıyla bize akli göstermeniz. Bunun içinse, sizi uyarıyorum, Venüs'ün kalçalarını ya da Apollon'un burnunu keşfetmekten çok daha güçlü bir idealin kudretine ihtiyacınız var.

Evet, elbette Courbet'nin de kusurları var. Bu kusurlardan ben dahi bir şeyler öğrendim. Fakat onu düşüncesi nedeniyle eleştirelim. Bizzat yapmış olduğu yasa nedeniyle yargılayalım. Ona karşı aylakları nezaketsiz ve bayağı biçimde haykırmaları için kışkırtmıyorum. Zira o yüz defa daha fazla kusurlu olsa da, hepinizi ağzından çıkacak tek kelimeyle ezebilir. Ve onun ağzından aldığım, derinliği olduğu kadar manevi yanı da olan bu kelime adeta onun tablolarının birinin uygulaması gibidir: "*Charlmagne*'i, *Sezar*'ı ve bizzat *İsa*'yı temsil etme iddiasında olan sizler, acaba babanızın portresini yapmayı biliyor musunuz?"

1 Le *Charivari* (Curcuna)1832 ile 1937 yılları arasında yayımlanmış sağ görüşlü Fransız resimli mizah dergisidir. (ç.n.)

XIII. Bölüm

Aynı Konunun Devamı: Uyuyan Örgücü, Ornans'da Cenaze, Yıkılanlar

Şunu itiraf edelim ki diğer sanatların yanı sıra resim ve heykel alanında bir devrime ihtiyaç vardır. Bir büyük sanatçıya ihtiyaç vardır demiyorum, çünkü büyük sanatçılar her dönem gelirler.

Modern sanatın gerçek hareket noktası, bana göre, öncelikle insanları, doğalarından ve alışkanlıklarından kaynaklı doğallıkları içinde, işlerini yaparken, gündelik sorumluluklarını yerine getirirken ve halihazırdaki fizyonomileriyle, özellikle de hareket halindeyken resmetmektir. Ayrıca onları, görünmek istedikleri gibi değil, tabiri caizse, bilinçlerinden soyunmuş olarak temsil etmek ve bunu onlarla alay etmek için değil, aksine genel eğitim amacıyla ve estetik olarak dikkat çekmek için yapmaktır. Bunu yapmak, bir kez ideal olanı anlamış olduğumuzdan, gelecekte, idealize edilmiş ve öz saygımızı pohpohlayan sergilerin düzenlenmesini de dışlamaz. Ancak bundan bugünküne benzer herhangi bir şey ummadığımı gizlemeyeceğim. Zamanın akışıyla birlikte, ne Courbet'nin, ne diğer bir kişinin böyle bir şeyi yapacağını zannetmiyorum. Kendimizi olduğumuz gibi göstermeyi bilmek az bir şey değildir. Bütün bu bağlantılar içinde, sanat icrasının bitmesinin yanı sıra, sanat düşüncesinin devrimi, sanatın tarzın-

da da bir devrimi içermektedir. Bu bakımdan, Courbet'nin resmi başka türden bir ciddiyete sahiptir ve Hollanda üslubunun bırakmış olduğu hedefin çok daha ötesinde bir ufka sahiptir.

Böylece, artık yeni reformdan ne bekleyeceğimizi bildiğimizden, onun ürünlerini daha yetkin bir bilgiyle değerlendirebiliriz ve reform hakkındaki duygumuzu söyleyebiliriz. Eğer halkın sanatın ürettiklerine yabancı kalması mümkün olsaydı, bu bizzat sanatın kendisi yüzünden olurdu. Bu noktada, Boileau'nun kendi çağının çirkin sanat zevkine karşı başlattığı reformu hatırlayabiliriz. Boileau'nun reform çabaları, çağdaşlarının iyi niyeti ve desteği olmasaydı başarıya ulaşmış olmazdı. Öyleyse, incelememize devam edelim ve yeni okulun üst düzey düşüncesine aşına olmaya başlayan halkın, ona ilgi duymayı öğreneceğinden şüphe duymayalım. Ne zaman ki, kitlelerin sağduyusu artık gelenekselleşmiş olan kötü zevke galebe çalar, o zaman sanat yükselme doğru ilerleyişini yeniden başlatır ve sanatın halkın ruhu üzerindeki etkisi paha biçilemez bir hal alır.

UYUYAN ÖRGÜCÜ

Courbet'nin mükemmel bir resmi olan *Uyuyan Örgücü*, *Fuardan Dönen Flageyli Köylüler*'le, dayandığı düşüncenin benzerliği bakımından ilişkilidir. Bu resimde de, Courbet, sanatın amacının ve saygınlığının halk hayatının sahnelerinde bulunduğunu gösterir. *Uyuyan Örgücü*'nün son derece sade olan konusu, eski okulun yaklaşımlarına ve çağın bıkkınlık veren zevkine sadık olan bir başkasına verin. O size, su perisi figürüne sahip, narin, ince bacaklı, ancak eğitilmiş kişilerin sahip olabileceği, işçilerin çalışmalarından bahsederken bıktırana kadar tekrar ettikleri gibi, maharetli ellere (*peri parmaklarına*) sahip Florianlı veya Operalı, minyon bir kişi, kısaca hakiki bir taş bebek figürü çizecektir. Bunu yaparken, eteğini biraz havaya kaldırırken kalçasını gözden uzak tutmayı, boynunu göstermeyi ve nihayetinde

de örgücünün mümkün olan tüm erdemleri terk etmeye meyyal olduğunu göstermeyi unutmayacaktır. Uyuyan bir örgücünün, evi süpüren temizlikçinin ciddi duruşuna sahip olması beklenemez. Dahası, sanatçının sizi biraz keyiflendirmesi, sizde belli bir ideali canlandırması gerekmez mi? Zira bu olmaksızın onun örgücüsünü merak etmeniz nasıl mümkün olabilir? Yoksa eğrilmekte olan yün ile sanat arasında nasıl bir ortak nokta olabilir ki? Yukarıda *Fuardan Dönen Flageyli Köylüler* hakkındaki görüşünü aktarmış olduğum eleştirmen, Örgücü hakkında şunu söylüyor: “*Basit, sağlam, koyu ve ağır bir figür*”. Açık ki, bu eleştirmen kelebek gözlükleriyle günün modasına bakarak, resimde Courbet’in isteyerek yaratmış olduğu bir etkiyi, kusur olarak değerlendirmiştir. Yani hiçbir şey anlamamıştır. Bu densiz insanları saçma sapan ve bir şeye benzemeyen imgelemleriyle baş başa bırakalım.

Ömründe tanrıları hiç görmemiş ve yalnızca insanları tanıyan Courbet, fizyolojik güzelliği, kudretli ve sakin yaşama göstermekte uzmanlaşmıştır. Sanat tarafından temsil edilen güzellik, anlamlar üzerinde, Yunan heykellerinin ideal güzelliği ile benzer bir etki yaratır. Hakikat de tıpkı güzellik gibi bir idealdir ve bizleri bedenini yarattığı iç gıdıklanmasından da şehvetin fırtınalarından da kurtarır. Bu örgücü ne muhteşem bir yaratıktır ve nasıl da uyumaktadır! Örgüsü elinden düşmüştür. Çıkrığın takırtılarının yerine onun nefes alıp vermesinin işitildiği duyabiliriz. Her sabah şafakla beraber uyanır, akşam en geç o yatar. Görevleri çoktur ve kesin-tisiz işleri acı vericidir. Ancak boş zamanlarda örgüsünün başına oturabilir. Örgü küçük bir iştir ve gürültüsü yoktur. Dolayısıyla evin sahibini uyandırmaz. Şimdi neden Courbet’in örgücü olarak Franche-Comté’li köylüyü temsil ettiğini anladınız mı? Böyle olmasaydı, ters bir anlam doğurabilirdi. Hatta bir uygunsuzluğa yol açabilirdi. Malikâne hanımları örgüyü bırakalı çok zaman oldu. Burjuvalar hiçbir zaman örgü örmediler. Büyük kentlerin işçileri ise örgü örmeyi öğrenemediler bile. Onlara örgü örmekten muaf olmaları için, ama aynı zamanda da örgü örecek yaşamlarını ka-

zanmalarını engelleyen iplik fabrikaları inşa ettik. Bunlar dışında örgü ören kadınlar ise *zanaatçilerdir*. Onlar örekenin sıkıcılığına, ördükleri şey ancak bulvarda bir vitrinin arkasında, şıklık ihtiyacını giderecekse katlanırlar. Burada, yünlerini ören hafif ve becerikli eller görürsünüz. Onu köyünden, kır evinden çıkardığımızda, uykuya dalmış örgücü fikri, bir anda evde yapılan tembellik imajına dönüşürdü. Bir başka ifadeyle, bizim yapmacık zevk mantığımızın arzulanacağı lükse dönük bir kıskırtmaya dönüşürdü. Courbet'nin örgücüsü ise esmerdir; oturmaktadır. Güçlü bir bedene sahiptir; sağlam kolları, dolgun parmakları, saf bir yüzü vardır. Uykuya dalmışken bile mütevazı alışkanlıklarını terk etmez. Hakikat, saf olmayan tüm düşüncelerden arınarak burada hem bir düşünce hem de bir ideal akla getirmeye başlar. Zaten "ide" ve ideal olmaksızın sanat keyfileşir, değersizleşir ve yok olurdu.

ORNANS'DA CENAZE

Courbet'nin düşüncesi en cüretkar biçimde kendini *Ornans'da Cenaze*'de dışa vurur. Aşağıda bahsedeceğim *Konferanstan Dönüşü*'ü de bu bakımdan bir istisna olarak görmüyorum. Bu esere hak ettiği değer, genelde hem sanatçısının yeteneği hem de fırçasının enerjisi dikkate alınarak verilir. Eleştirinin böylesi itiraflarda bulunabilmesi ancak hakiki biçimde yeteneğin var olduğu durumlarda söz konusu olur. Bununla beraber, ne *Ornans'da Cenaze*'nin konusunun ne de sanatçının bu konuyu ele alma üslubunun gerçekte ne ifade ettiğinin anlaşılması söyleyebiliriz. Örneğin *Fransız Sanatçılarının Doğaya Göre İncelenmesi*'nin yazarı, sanat eleştirmeni Théophile Sylvestre, *Ornans'da Cenaze*'yi tasvir ederken onu adeta karikatürleştirmiştir. Kendi adıma ise itiraf etmeliyim ki, halkın resimdeki figürler ile bu figürleri bir araya getiren dini örüntü arasındaki kontrastın içerdiği şiddeti, yeni düşünceyi duyuran ve yayan bizler ne söylersek söyleyelim, çok uzun bir süre daha anlayabileceğini zannetmiyorum.

Yaşamdaki tüm safhalar içinde, en ağır olanı ve en az ironi içereni kuşkusuz, hayatı bitiren aşama olan ölümdür. Eğer hem inançlı hem de inançsızlar için bir şeylerin kutsal kalması gerekiyorsa, bunlar yaşamın son anlarına ait olan, vasiyetler, uğurlama törenleri, cenazeler ve mezarlardır. Tüm halklar bu sahnelerin görkemini hissetmiş ve ölümü dinselikle çerçevlendirmişlerdir. Aynı duygu, tüm zamanlarda sanatçılara da esin vermiştir. Hatta hem çağlarının idealine sadık kalıp, hem de misyonlarının ezeli hakikati içinde kalmayı bilenler sadece sanatçılar olmuştur, diyebiliriz. Nihayetinde etrafı, dostları ve yakınları tarafından çevrelenmiş ve bir rahibin eşlik ettiği acılı ailenin, büyük ve nihai ayrılığı kesinleştirmek üzere, bir kocayı, bir babayı toprağa verdikleri bu yürek parçalayan sahne içinde, sanata özgü hiçbir sapkınlığın yeri olamaz. Peki öyleyse nasıl olup da Courbet böylesi bir sahneyi gülünçleştirmiş, böyle sahnenin aktörlerini grotesk bir hal içinde resmetmiştir? Öncelikle bu sahnenin Ornans'da, Franche-Comté'nin bir köyünde, basit köylüler arasında geçtiğini fark edelim. Burada, hala biraz din kalmıştır ve inanç tamamen yok olmamıştır. Bu durum, sanatçının düşüncesini daha akıl almaz kılmakta ve neredeyse kutsala bir saldırıya dönüştürmektedir. Şu hayvanın karşısındaki yassı suratlı mezarcıya; dini adabı pek önemsemeyen ve haylazca davranan çocuklara; birkaç kuruş için bağlarını bırakıp cenaze merasimine katılan sivilceli burunlu kilise hizmetlilerine; vaftiz törenine olduğu kadar cenaze törenine de isteksizce katılan şu bıkkın rahiplere bir bakın lütfen. *De profundis (Derinliklerden sana yalvarıyorum Tanrım)*: Ne hüznü, ne acılı bir gösteri! Peki Courbet bu tabloyu kim için ve nerede sergilenmek üzere çizdi? Bir Kilise için değil elbette. Zira bu bir küfür olurdu. Bir okul için, bir belediye sarayı için, bir tiyatro için de değildi bu tablo. Tablo, ilgi çekici eserlere meraklı, ama bu tabloyu salonunda sergilemekten kaçınsa da, onu çatı katında koruyabilecek bir büyük senyör için yapılmıştı. Elbette resimde, çukurun öteki tarafında yer alan ve sizi ağlamaklı hale getirecek ölçüde dokunaklı resmedilmiş kadın figürleri de var. Fakat şu buz

gibi soğukluk içinde dikilen kalabalık, şu eski bir aile dostu olan ve bu nedenle de bir tanıdığının, bir merhumun cenaze törenine katılmaktan yırtamamış olduğu için sıkkın sıkkın duran adam... Tüm bunlar kutsala dönük önceden tasarlanmış bir saldırının işaretleri değil mi? Peki buradaki sanatın amacı, ahlaki düşüncesi nedir?

Benimsenmesi çok kolay olan bu tarz bir eleştiri, bizzat Courbet'nin gerekçesini oluşturuyor. Onu suçlayan ikiyüzlülere şunu soracağım: Sahi biz hangi yüzyılda yaşıyoruz? Siz hiç cenaze törenine katılmadınız mı? Orada ne yaşandığını gözlemlemediniz mi? Biz, ölümlerin dinini yitirdik ve Hristiyanlığın hemfikir olarak çevrelediği bu yüce şiiri artık anlamıyoruz. Dualara inancımız kalmadı ve öbür dünya ile alay ediyoruz. Günümüzde, evrensel düşünceye göre insanın ölümü hayvanın ölümünden farklı değildir. *Unus est finis hominis et jumentis*. Okunan ağıt, kullanılan tabut, çalan çanlar, kilise ve onun yordamı bir kenara konulduktan sonra sürecin geri kalanını aynı biçimde ele alıyoruz. Neden cenaze törenleri? Neden kabirler? Bu mermerler, bu haçlar, bu yazıtlar, bu çelenkler ne anlama geliyor? Polislin emriyle iki tekerli bir kağnı arabasının gelip cenazeyi, örneğin Montfaucon'a götürmesi niye yetmiyor?

Courbet'nin çıplak biçimde göstermeye cesaret ettiği şey, modern ahlaksızlığın bu iğrenç yarasıdır ve bu konu hakkında yaptığı tablo en az Bridaine ya da Bossuet'nin aynı konu hakkında verebilecekleri söylevler kadar etkileyici olmuştur. Courbet'nin bize söylediği şuydu: Ben cenazede annelerin, kız kardeşlerin, ablaların, eşlerin ağlamaları ve çocukların saflıkları dışında saygıdeğer hiçbir şey görmüyorum. Geri kalan her şey bir tiyatrodan, bir komediden ibarettir ve tam da sizin söylediğiniz gibi kutsal olana asıl saygısızlık budur. Ruhları çürümüş ve kadavraya dönmüş sizin gibi insanlar, kutsal olana yapılan bu saygısızlığı fark edemezsiniz. Ta ki, resim, temsilin bütün korkunçluğuyla sizin bilincinize bunu sokana kadar. Tam da bu yüzden, Félicité de Lamennais, Père-Lachaise mezarlığının ortak çukuruna tıpkı

bir köpek gibi törensiz ve kortejsiz olarak gömülmek istemişti. Bizim polisiye kanunlarımızın kişiye bir arkadaşının bedenini gizlilik içinde gömme hakkını vermemesinden ötürü, *Din Konusunda Kayıtsızlık Üzerine* başlıklı kitabın yazarı olan Lamennais, bize gereksiz meraklılıktan kaçınmamızı ve işi sıradan bir ölü gömücünün bitirmesini vasiyet etti!

Courbet, *Ornans'da Cenaze* tablosunda, derin bir sanatçı olduğu kadar derin bir ahlakçı olarak da, size acımasız ve yürek yaralayan hakikati gösterdi. Sahip olduğunuz ideali devrimcileştirerek, size saygınlığınızı hatırlattı. Kusursuz olmasa da sağaltıcı ve özgün bir eser yarattı. Ruhu, aklı, zekası, vicdanı tamamen uyuşturulmamış ve sanat duygusunu tamamen yitirmemiş olanlar, bu tabloyu olağanüstü bir eser olarak değerlendirdiler. En kötücül eleştirinin esere koyduğu rezervlerin ağırlığı ne kadar olabilir ki? “*Cenaze'nin kompozisyonu tüm kuralları ihlal ediyor... Kişiler bir tür düzensiz duvar kabartması oluşturuyorlar... Arka planda fazla belirginleştirilmiş olan kafalar ön plana mı geliyor?*” Ben sizin tüm söylediklerinizle uzlaşabilirim. Ancak Courbet'nin yeni sanata ve muazzam bir perspektife açık olduğu da bir o kadar doğru değil mi? *Ornans'da Cenaze* 'ninki gibi bir düşünce kendi başına bile bir ilhamı göstermiyor mu? Ve bize sanatçının yeterince yapmadığını düşündürten şey, eserin yarattığı idealist heyecanın gücü değil mi? Yunanlıların tanrılarının figürlerinin asla yeterince güzel olmadığına kanaat getirmesi gibi, bizim de Courbet'nin eserini yirmi kez sınımadan geçirmemiz, eserin böylesine yeni, böylesine suçlayıcı ve böylesine heyecan verici olmasından kaynaklanmıyor mu?

YIKANANLAR

Biraz da ünlü *Yıkananlar* tablosundan bahsedelim. Bu eser, kendisinin realist olduğunu iddia eden üsluba karşı genel bir lanetlemenin ortaya çıkmasına yol açtı ve yaygara halen Courbet'yi hedef alıyordu. Bu, “seyirciye sırtını sinizle dönmek su-

retiyile, çok etkili biçimde anlatılmış konuyu” ilk alkışlama onuruna sahip olanlardan birisinin kendim olduğumu söylemeliyim. Ayrıca, şuna dikkatinizi çekmek isterim; bütün alaycılıklarına, nefretlerine, kınamalarına rağmen, eleştirmenlerin kalemlerinde Courbet’den yana bir övgü muhakkak bulunur. O zaman ciddiyle sormak isterim: Tasdikli sanat eleştirmenleri, büyük basının uzmanları, bu yeni eserde eleştirecek ne buldunuz? Desen ya da rengin olmayışı mı? Araç gereç, atölye yahut el becerisi mi yok bu resimde? Hoşunuza gitmeyen nedir ve neden? Bana gerekçelerinizi gösterin. Öyle ya; siz Eros’un oklarının sivri ucunun önünde fizyolojik açıdan neredeyse imkânsız bir duruşa sahip Pradier ya da Clésinger’nin bir perisini daha çok beğenirdiniz. Inges’in *Odalığı*’nı ya da tamamen başka bir afrodizyak aynayı yeğlediniz. Tefrikalarınız, romanlarınız, küçük mısralarınız, bu konuda, bize etik ve estetik anlayışınızın ne olduğunu zaten gösteriyor. Zevkinize mazhar olacak, fahişe yahut milyoner, giyinik ya da burnu kalkık bir Venüs olmadığı için mi eleştiriyorsunuz? Banyodan çıkan ve arkadan görünen bu iffetli kadın neden sizden övgü almıyor? Bir anlığına epikürücü zevklerinizi unutalım ve akıl yürütmeye başlayalım.

“*Kadın çirkindi ve hoşunuza gitmedi*”, bunu mu söylüyorsunuz? Hiç abartmadan şunu belirtelim: Burada sanat yapıyoruz, şehvet değil. Burada Courbet’nin bize gösterdiği, içerdiği ihtiyatlı tutum içinde, çıplaklığın ideal güzellikten daha az güzel olmak durumunda olmadığıdır. Dahası ressamın niyetinden bağımsız olarak, böylesi bir güzellik gerçekten de mümkündür. Yağlı ve tombul, kalın belli ve dolgun boyunlu, esmer ve parıltılı bu kadın hiç şüphe yok ki bir Diane, ya da Hebe değildir. Şuna da dikkat edin ki, bütün bunlarla birlikte bu kadın ne kambur ne eğri bacaklıdır, ne de kötü gelişmiş bir vücuda sahiptir. Dünya, çıplak görünmeyi istemeyen güzel kadınlarla doludur. Nasıl oluyor da buradaki kabalık, hatta iğrençlik olarak değerlendirdiğiniz ve tanımlamayı bilemediğimiz şeyin, sanatın bir sonucu olduğunu ve ressamın

bir tasarısı olduğunu göremiyorsunuz? Aslında aramızda şöyle bir fark var: Siz sanatçının ne istediğini ve ne yaptığını bilmediğini söylüyorsunuz. Bense, Courbet'nin, hiçbir şeyin asla aşamayacağı bir hakikatin, bir gerçekçiliğin ifadesi olan bu figürü resmederken düşüncesinin ne olduğunu kendi kendime soruyorum. Siz kendinize sadece bu soruyu sormayı hiç düşündünüz mü?

Yıkananlar'ın ilk kez sergilendiği 1853 Salonu'nda, İmparatoriçe Eugénie de Montijo'nun yalnızca Rosa Bonheur'ün *At Pazarı* tablosunu görmeye geldiği bana anlatıldı. Endülüs kökenli olduğu bilinen İmparatoriçe'ye, bizim at ırklarımızı kendi ülkesindeki at ırklarından hareketle değerlendirmesinin doğru olmayacağını söylemeli ve *At Pazarı*'nı değerli ve ulusal özsaygı için ilginç kılanın, ressamın bizim en iyi at ırkımız olan Percheron ırkını aslı gibi sunmak konusunda gösterdiği sadakat olduğunu anlatmalıyız. Bu, 1853'ten beri Courbet'nin sahip olduğumuz tek realist ressamımız olmadığının bir kanıtıdır. İdeali inkâr etmeden gerçeği uygulayan Courbet gibi başkaları da vardır ve bu kişiler de en az Courbet kadar realistler arasına sınıflandırılmayı hak etmektedirler. Tüm zamanların heykeltıraşları ve ressamı, insanı idealize ettikleri gibi, *insanın en soylu fethi* kabul edilen, atı da idealize etmiştir. İlk Çağ'dan beri bu güzel hayvana yaptığımız şey budur. Ama ideal at nerede bulunur? Kimse görmüş müdür bu ideal atı? Limousin, Normandiya, Percheron, Endülüs, Arap, Mecklenbourgeois hatta Kazak atlarını tanıyoruz. Bu saydığım ırk çeşitliliği içinde türünün en iyisi denebilecek atlar bulunsa da, bunlar ideal at değildir. Çünkü ideal at, bizim ortak saf hayalimizdir. *Yıkananlar*'ın önüne geldiğinde, İmparatoriçe "*Yoksa bu da bir Percheron mu?*" diye beklenmedik bir çığlık atmaktan kendini alamadı. Eğer o anda orada olsaydım ve majestelerine cevap verme özgürlüğüm olsaydı, şapkamı çıkararak ona şöyle derdim: Hayır madam, bu basit bir burjuvadır. Tıpkı çoğumuzun olduğu gibi. Ve onun kocası; Louis-Philippe yönetimi altında liberal, Cumhuriyet yönetimi altında gerici ve şimdilerde de İmparatorun en sadık kullarından biridir.

İşte bu semiz ve hali vakti yerinde, yağdan ve lüks hayattan şekli bozulmuş, vücudu hamlık içinde ve ideallerini bastırmış olan bu burjuvazi, ödleklilik içinde ölmeye mahkûmdur. Bizi bu hale getiren burjuvazinin aptallığı, bencilliği ve mutfağıdır. Ne bolluk, ne zenginlik! Doğurmak üzere olan inek celladını beklermiş. *Yıkandanlar* ile *Uyuyan Örgücü* arasında bir karşılaştırma yaptığınızda, burjuvazi ile köylülük arasında temeli itibariyle bir farklılık olmadığını görürsünüz. Ama gelenekleri ve alışkanlıkları sonucunda şekillenen fizyonomileri arasındaki farklılık devasadır. Acaba, sanatçının düşüncesini vermek açısından bakıldığında, gevşek maddiliği içinde yağlı bir fizyonominin ustalıklı bir alegoriden bin kere daha iyi olduğu söylenemez mi ? Ne La Fontaine'in,

*Yere bakıp yürek yakan bu kedi,
Kalın kürklü, büyük ve yağlı,
Bu aziz kedi;*

sözleriyle betimlediği Raminagrobis'i, ne de fabl ustasının peynirin içine hapsolüp semirerek yusuvarlak olan fare tasviri, Courbet tarafından yaratılan tipe yaklaşabilir. Hikayedeki kedi de, fare de ders veren bir masal, bir çocuk muzipliğidir. Courbet'ninki ise yüksek komedyadır.

Burjuvazi dediğim zaman bundan ne anladığımı konusunda uzlaşmamız gerekir. Sözünü ettiğim yurttaş sınıfı, kendini halkı eğlendirmeye adanmış bir sınıf değildir. Siyaset yapmadan, basitçe aleyhinde olduğum bazı alışkanlıklarının sakıncalarından söz ediyorum. Teoloji, bize yeryüzünde iyilik kadar kötülük eğilimlerinin de olduğunu öğretir. Dahası, bu bir ölçüde, müzikte olduğu gibi resimde de mevcuttur. Herkes kendine göre iyi olarak gördüğü her neyse resimde onu görme hakkına sahiptir; ressam için esas olan, onun eserinde bir şeyi keşfetmemizdir. Burada geniş kalçalarıyla bir burjuvanın ete kemiğe bürünmüş hali olarak sunduğum kadın, keyfinize ve bakış açınıza göre, bambaşka bir şeye de dönüşebilir.

Örneğin, o pekala niteliksiz bir kadın yazar olabilir. Bunu onun geniş sırt kısmına bakarak gördüm. Zira kalem kullanmak bir kadını tıpkı bir külçe gibi ağırlaştırır. Ya da bu kadın, belki daha da az değer verilen bir kişi olabilir. Örneğin geleneklerimize tamı tamına uyan, bir başrahibe olabilir. Yaltakçı ve pisboğazdır, cadıdır, hızla bir yağ huzmesine dönüşür ve irileşir. Tüm bu çeşitlilikler konu forma gelince aynı tipte ifadesini bulur. Rus generali Morawief Polonya vatanseverlerini, işini bilmeyen birinin saldırganlığıyla vurup dağıtmıştı. Courbet kurbanlarına daha kötüsünü yaptı; onları çıplak kıçlı ve kendi köşelerinde neşeli bir şekilde resmetti. Tanıdığım ateşli bir ideal savunucusu bu tablonun benzersiz enerjisiyle büyülenmiş bir halde, bu modelle tanıştı. Peki ne buldu? Bu ona sormayı unuttuğum bir şey ve bizim için neredeyse bir önemi yok. Yüksek bir kayanın tepesinden bir uçurumun dibine bakan bir dağlının gözlerine sahip olmayan biri olarak bu idealist adamın resmin karşısında başının dönmesi, benim inancıma göre fazlasıyla aceleciliktir. Kendi adıma, Akademi ressamlarına ve sanat partizanlarına sanat adına bunun gibi nice zaferler diliyorum.

XIV. BÖLÜM

Yeni Dönemde Sanatın Karakteri; Yeni Üslubun Tanımı

Bu bölümde, Courbet'nin tablolarını incelemeye devam ederek son on-on beş yıldır içine girmiş olduğumuz yeni dönemde sanatın karakterini göstermeyi ve ortaya çıkan yeni okulu tanımlamayı deneyeceğiz.

Sanatın kendi prensibine sahip olduğundan ve bu prensibin insan aklının özel bir yetisi olan estetik yetisinde bulunduğundan söz etmiştik. Sanatın, ahlaki ve fiziki açıdan kendimizi mükemmelleştirmek amacıyla icra ettiğimiz, kendimizin ve nesnelere az ya da çok idealize edilmiş temsilleri olduğunu eklemiştik.

Hakikatin ve adaletin dışında varlığını sürdüremeyen sanatın lokomotifini ise bilim ve ahlak olmuştur. Dolayısıyla sanat, ikincildir ve ilk yasası geleneklere ve rasyonelliğe saygı duymaktır. Klasizm ile Romantizmi içine alan eski sanat okulu ise tam tersine, tüm ahlaki ve felsefi koşullardan bağımsız olarak, sanatın varlığını doğuştan sahip olduğu yeti sayesinde kendi kendine sürdürdüğü düşüncesine dayanmıştı. Bu düşünceyi derinlemesine bir araştırmaya tabi tutacağız. Zira sanat üslupları arasında ayrımlara yol açan mesele tam da budur.

Sanat düşünen, bilen, akıl yürüten, sonuçlara ulaşan bir şey midir? Bu kategorik soruya, rakibinden daha atılgan olan Romantik

Okul, sorudan daha az kategorik olmayan bir yanıt verdi: HAYIR. Aslında, sistematik cehaletten başka bir şey olmayan; fantezi, deha, ilham, öngörülemelik olarak isimlendirdiği şeyi, sanatın asli koşulu olarak tanımladı. Sanatçılara yaşamın sıcaklığını kaybettireceği ve ilhamı yok edeceği gerekçesiyle hiçbir şey bilmemeleri, bir şeylere kafa yormaktan imtina etmeleri, kendilerini düşünmekten sakınmaları önerildi. Felsefeye dehşetle ve korkuyla bakmak *sanat sanat içindir* düşüncesine bağlı partizanlarının vécizesi gibiydi. *Biz bilimi mahkûm ediyor değiliz*, dediler. *Onun yararını ve saygınlığını eksiksiz bir şekilde teslim ediyoruz ve bilimin temsilcilerini en fazla resimleyenler de bizleriz. Yalnızca bilimin sanata hiçbir faydası olmadığını, tersine sanat için öldürücü olduğunu ileri sürüyoruz. Sanat bütünüyle kendiliğindedir; kendisi hakkında bilinçsizdir. Saf sezgidir. Sanat ne kendisini götüren şeyin ne olduğunun, ne yaptığının, ne de hangi yöne gittiğinin bilgisine sahiptir.* Bir de kendi ifadelerinde mantığı esas alanlar, eserlerinde akli arayan ve ilişkiyi gösterenler var. Romantiklere göre bunlar felsefecilerin meseleleriydi. Güçlü bir şekilde akla yatkın olsalar da, gerçekte sanatçıları ilgilendirmiyorlardı. Ele avuca gelmez, analize ve disipline başkaldıran esin perisi; evrensel yeti ve ilahi ilham, bir onu bir bunu gezecek ve seçtiği sanatçıya şunu fısıldayacaktır: *Sen sanatçı olacaksın! Ve* ilham perisi, alnında büyük işler başaracağı yazan bu kişiyi koruyucu kanatları altına alacak. Sanatçı ise bu sayede insanların hayranlığını kazanacak, ölümsüzlüğü ele geçirecektir. Sanatçının tefekkür zinciri aracılığıyla tanrısal ruhu kazanmaya çalışması kadar, tanrısal ruhu bir teori adına yönetmeyi istemesi de boşunadır. Zira diyalektik onu her zaman elinden kaçırmasına neden olacaktır. İnsanların en cahil olanı bile mutluluk veren bir ilhama sahip olabilir. Daha gözü kara olanlar ilham perisini, felsefe, eleştiri ya da saf akıl yoluyla ele geçireceğine inanırlar. Ancak bunu başarmaları mümkün değildir.

Sanat alanından bilimi dışlayan bu anlayış ahlak alanına da uzandı. Halen sanatın, kendi kendisi sayesinde var olduğunu,

adaletin ve erdemın nosyonlarından bağımsız olduğunu söylüyorlar. Sözünu ettikleri ancak kendi mutlakiyeti içinde bir özgürlük olabilir. Romantiklerin söyledikleri devamla şunlar: *Kuşkusuz, ahlakın her türlü övgüye değer olduğunu ve suç işleyenin de kınaması gerektiğini inkâr etmiyoruz. Sanatın doğayı ve nesnelere niteliğini değiştirme gücünün olduğunu, erdemi suça dönüştürebileceğini, ahlaki olarak iyi olanı kötü haline getirebileceğini asla ileri sürmedik. Söylediğimiz, sanatın sanat olarak, tüm ahlaki görüşlerden ve tüm felsefi incelemelerden azade olmasıdır. O kendini ancak bu şekilde ifade edebilir. Sanat bilimden ve ermişlikten yola çıkabileceği gibi ahlaksızlığın ve boş inançların içinden de gelişebilir. Başyapıtlarını, düşünce merasimleri ve tüm sivil ve ailevi faziletler üstünden üretebileceği gibi ahlakdışı ve absürt konular üstünden de üretebilir.* İşte bunları söylüyorlar.

Böylece bizler, sanatın, sırf Jules Romain ve diğerleri muhteşem bir yetenekle açık saçık resimler yaptığı için, Panny ve Voltaire, ilki *Tanrılar Savaşı*'nı, ikincisi *Orléans Bakiresi*'ni yazdığı için, geri kalan her şey sönümlenirken sanatın kendi kendine yetebildiğine; kadvraları hortlatma ve insanlığı onurlandırma gücüne sahip olduğuna inandık. Sakil bir sofizm üzerinden aldatıldık. Alıntı yaptığım eserlerle ilgili anlaşılmayan konu, bu eserlerin birer gudubet olduğudur. Burada önemsiz konuların, *uzun zaman önce keşfedilmiş, defalarca kullanılmış* güzellik formlarıyla keyfi olarak birleşmesi söz konusudur. Mesele gerçekten, dilin, edebiyatın ve sanatın gelişimini tamamlamasının ardından gelen Voltaire ve Jules Romain gibi sanatçıların, stillerine ve fırçalarına güzel görünenleri yapıp yapamamaları değildir. Burada mesele, eğer dil ve sanat, gelişimini *Bakire ve Aretin*'in gravürleri gibi eserlerin etkisi altında tamamlasaydı, bu büyük sanatçıların bir gün verili buldukları düzeye gelip gelemeyeceğinin meçhul olmasıdır. Unutmayalım ki, Fransız dilinin yaratıcıları, Malherbe, Corneille, Boileau, Pascal, Bossuet ve benzerleri gibi unutmadığımız, dehaların en ciddileri, en net-

leri ve en temizleri idi. Geri kalanını bu kişilerle analogi yaparak değerlendiriyoruz.

Sanatın bağımsızlığı meselesi bizi bir diğer konuya, sanatın sonu ya da güzergahının ne olduğu sorularına götürür. Eski okulun, bu konuda da öncekinde olduğu gibi, kesin ve net görüşleri vardı. Klasik ve romantiklere göre –bu bahiste bu ikisini ayırmak gereksizdir- sanat, bizzat kendi sonunu da içerir. Güzelin ve idealin ifade edilmesinin, sanata zevk verme ve eğlendirme dışında herhangi bir amacı yükleyemediğini düşünürler. Onlara göre sanat her türlü faydacı amaçtan uzak durur. Eğer geleneklere katkısı olursa, eğer esenliğe yardımı dokunursa, eğer zenginliği artırırsa ne mutlu onlara! Hal böyle olunca devlet adamı, sanata bazı polisiye sınırlamaları zorla kabul ettirmek için bir yönetmelik kaleme alabilir. Ne var ki, bu nafiye bir çabadır; çünkü sanat hiçbir zaman kendi doğası dışında bir hükümdarlığı tanımaz. Kanun koyucuların yönetmeliklerinin kendi saikleri vardır. Sanatçı, bir yurttaş olarak bu yönetmeliklere uyum sağlar. İdeal'in yorumcusu olarak bundan hiçbir şekilde şüphe duymaz. Onun biricik amacı, sizi kendi kişisel izlenimlerine doğru çekmek, hangisi olursa olsun, sizde gerçekliği iki kat keyifli hale getiren içsel bir zevk alma mekanizmasını uyarmak ve sıklıkla kendi bağımsızlığında kalmaktır. Burada ahlaka uygunluk olgusunun ya da onun mantığının ne gibi bir önemi olabilir? Nesnelere maddi ya da moral değerinin ne önemi vardır? Onlara göre baştan çıktıysanız, tutkularınız harekete geçti ve kendinizden geçtiyseniz yeterlidir; bir sanatçının tüm istediği budur. Geriye kalan her şey sanatçının yetkisinin ve sorumluluğunun dışındadır.

Zamanımı bir şüphe üzerine kurulu ve her biri bugün kendi meyveleri aracılığıyla yalanlanan bu teoriyi çürütmeye harcamayacağım. Zira bu teori altmış yıldan beri, daha yükseğe çıkamadığı gibi devamlı düşüyor ve değer kaybediyor.

İnsan ruhu bir çeşit ikilikten meydana gelmiştir. Bu ikiliğin unsurlarını *vicdan* ve *bilim*, ya da *adalet* ve *hakikat* oluşturur. Bu

temel eksenin ve onun hakim karakterinin etrafında ise hafıza, tahayyül, yargı, söz, aşk, siyaset, sanayi, ticaret, sanat gibi diğer yetiler bulunur. Sanatçıların bu yapıyı bilmemeleri ya da daha doğru bir ifadeyle, yapay bir estetiği benimsemeleri, onlara yollarını kaybettirir. Romantikler, insanların ruhunun üçlü bir yapıya dayandığını farz ettiler. Duyguyu, *aesthesia*'yı, insan ruhunun ilk iki terimine eşit üçüncü bir terim olarak tanımladılar. Oysa insan ruhu, vicdan ve bilimden (ya da adalet ve hakikatten) oluşan ikili bir yapıya sahiptir. Az önce söylediğim gibi, sanat bu yapı içinde ancak yardımcı bir işlev üstlenebilir. Sanatın vicdan ve bilim karşısındaki ikincilliğinin kanıtı, tıpkı az önce (XI. Bölüm'de) gösterdiğimiz gibi, saf bilim ve hukukun içinde olan her şeyde olduğu gibi, *ide* ve *ideal*in birbiriyle olan özdeşliği ve uygunluğudur. Bu özdeşlikte sanatın oynadığı hiçbir rol yoktur. Sanat, yalnızca, özel nesnelere, bireyler ve onların eylemleri söz konusu olduğunda, ideal'den farklı olarak tip ya da yasa oluşturmaksızın, özgün bir ide olarak, yani biçim olarak (figür ya da imaj olarak) devreye girer. Kendi yasalardan hareketle incelenmesi gereken bir yeti olan 'ideal'in iki kaynağı bilim ve vicdandır. Öyleyse sanatın kendini bilimden ve ahlaktan bağımsız addetmesi, sanatın kendi özgün prensibine karşı olması anlamına gelir ve bu başlı başına bir çelişkiyi oluşturur.

Bu konuyu daha fazla uzatmayacağım. Sanatın tarihsel evrimi hakkında daha önce söylemiş olduğum şeyi tekrar etmek yeterli olacaktır: Sanatın tarihsel evrimini izlemek, adım adım uygarlığın evrimini izlemektir. Bunu yaptığımızda, sanatın gelişiminin uygarlığın gelişiminden ne zaman uzaklaştığını görürüz. Daha önce de söylediğim gibi, 18. ve 19. yüzyıllarda sanatın, sefahat ve ahlaksızlık içinde yozlaşarak gerçek dışılaşması, dehanın ölümünü beraberinde getirmiştir. Burada, sanatın temel prensibini yeniden vurgulamakla yetiniyorum. Gerisini okur zekasıyla kavrayacaktır.

Bu alçaltıcı "*sanat sanat içindir*" kavrayışına Courbet ve bir bütün olarak bugüne dek realist olarak isimlendirilen okul, şiddetle ve yüksek sesle itiraz etti. Burada Courbet'nin düşünceleri-

ni ve söylediklerini alıntılamaktansa, onun eserlerine dayanarak tercüme ediyorum: Hayır, sanatın amacı sadece eğlence olamaz. Kaldı ki eğlencenin kendisi bir amaç değildir. Sanatın kendisinden başka amacının olmadığı da doğru değildir. Zira insanlığın ve doğanın içinde her şey nasıl birbiriyle tutarlı, birbirine zincirleme bağlı, birbiriyle dayanışma içindeyse, her şeyin aynı zamanda bir amacı da vardır. Amaçsız bir yeti, sonuçsuz bir prensip, sonuçsuz bir neden düşünceleri en az nedensiz bir sonuç düşüncesi kadar absürttür. Sanatın amacı düşüncelerimizi, gizli eğilimlerimizi, faziletlerimizi, günahlarımızı ve gülünçlüklerimizi açığa çıkarmak yoluyla, bizi kendimizle tanıştırmaktır. Sanat bu yolla hayşiyetimizi artırmamıza ve varlığımızı mükemmelleştirmemize yardımcı olur. Sanatın bize sunduğu, klasiklerin ve romantiklerin ya da boş idealler peşinde koşan tüm çömezlerin zannettiği gibi, bizi kuruntularla oyalamak, illüzyonlarla şaşırtmak, yanıltmak ve kötülüğe sürüklemek değildir. Tersine sanat bizi bu tehlikeli yanılsamalardan onları açığa çıkarmak suretiyle kurtarır.

Buradan hareketle, kendi adıma sanat eserinin kaba, dikte eden ve insanı mutsuz eden bir üsluba özenmesi ve kendini öfkeli bir tanrısallık olarak ortaya koyması gerektiğini savunmuyorum. Her şeyden önce sanatın alanı güzellik ve iyiliktir ve bu ikisi her durumda kabalığa ve çirkinliğe baskın gelir. Sanatın toplumların gençlik döneminde nesnelere, Rafaello'nun da dediği gibi, gördüğü gibi değil, *olmalarını istediği gibi*, bir aşk halesiyle sarmalanmış ve doğada olduğundan daha güzel olarak temsil etmesi bundandır. Buna sanatın çocukluğu diyebilirsiniz. Ama çocukluk güzelliği sever ve kendini onda tanır. Çocukluğu insan hayatının dışında konumlandırabilir misiniz? Eski sanatçıların hakkını teslim etmek adına şunları not edin: İnsanlık; günahlarından, başındaki tirandan ya da yoksulluğundan kurtuldukça, insan figürü de, -yaşayan insanın figürünü kastediyorum- yavaş yavaş aydınlanmaya başlar; kendisini ve modelini eski çağlarda olduğu gibi resmeder, böylece antik ideali bedeninde canlandırır ve onu yeni

yaratımlara doğru ilerletir. İlerlemenin her türlüünü inkâr etmeyenler açısından bu nihai son kaçınılmazdır. Hiç şüphe yok ki, halihazırda böyle bir geleceğin çok uzağındayız. Otuz yüzyıldır varlığını sürdüren bozuk medeniyetin zihinlerimizdeki birikimi, bizi sanat konusunda başka çareler bulmaya zorluyor.

Bunları ortaya koyduktan sonra, yeni okulu ve onun belirginleştirdiği düşünceyi tanımlamayı deneyebiliriz. Bunun için, az önce ele almış olduğumuz dört tablo yeterli olacaktır.

Courbet'nin eserleri karikatüre benzeyen resimler değildir. Düşmanları da yandaşları da onun gerçeğin hakikati içinde kaldığını bilirler. Bazıları bu realizmi nedeniyle ona ağır eleştirilerde bulunmuş, bazıları ise onu aynı gerekçeyle övmüştür. Eserlerinden hicivli düşünce eksik olmasa da, ortaya çıkan eser bir hiciv değildir. Dolayısıyla hicivli düşünce onun düşüncesini tüketmez. Hiciv, Courbet'nin eserinde, tıpkı Bolieau'nun ya da d'Horace'ın eserlerinde olduğu gibi, bir çeşitliliğe, ayrı bir tarza yol açar. *Fuardan Dönen Flageyli Köylüler*'de en ufak bir eleştirel dokundurma bulmak mümkün değildir. Courbet hiçbir zaman abartı, alay ya da sövüp sayma yoluyla ilerlememiştir. Ondaki ironi hiçbir zaman bir çamur atmaya dönüşmez. Onun tarzı husumet içermediği gibi dalkavukluk da içermez. Eğer, sanatçı olarak belli oranda öfkesini dışa vuracak olsaydı, bu öfke resmettiklerine dönük değil, yanlış bir yolda ısrar eden dik kafalı meslektaşlarına dönük olurdu. *Ornans'da Cenaze, Yıkılanlar* vs. gibi eserlerini 1851 ve 1853 fuarlarına göndermesinin Osmanlı tokadı gibi bir etki yaratması bundandı.

Onu Hollandalı ya da Flaman tarzı bir *tür* ya da *janr* ressamı olarak adlandırmak da doğru olmaz. Zira *tür* ressamlarının resimleri, ister komik isterse keyif veren tarzda olsun, hafif ve nesnelere derinliğine nadiren ulaşan, felsefi bir zihin uğraşını açığa vurmeyen ve gözlemden çok hayal gücünü açığa çıkaran resimlerdir. Courbet'nin çalışmalarının herhangi birinde Teniers'e herhangi bir gönderme var mıdır? Bunu söyleyebilmek mümkün değil. Ama her halükarda Teniers kendi çağının erken bir temsilcisiydi

ve çağının tek erken örneği olma özelliğine sahip tek ressam da o değildi. Orneans'lı ressamın tabloları ise hakikatin aynasıydılar ve onu bugüne kadar çizgi dışı yapan değeri, icrasının vasıflarından ve kusurlarından hareketle, düşüncenin derinliği, yarattığı tiplerin tutarlılığı, neredeyse bir cam kadar saf oluşları ve düşüncenin gücü içinde yaptığı soyutlamaydı. Bu tarz resim, sanatın kendisinden daha fazlasını hedefler. Onurlu bir yaşam sürmeye dair şiarını Delfi tapınağınınından almıştır: “*İnsanlar, kendinizi tanıyın*” dedikten sonra üstü örtük bir tarzda Jean Babtiseur'un sözleriyle onları uyarır: “*kendinize çekidüzen verin*”.

Nihayetinde yeni okulun yazarlarının yaptığı gibi, *tür* tablolarının saf realizm ile çizilmiş olduğunu mu söyleyeceğiz? Gardınızı alın, zira onlara vereceğim yanıt şudur: Her ne kadar hakikate hizmet ettiğinizi ilan etseniz de idealiniz hakikate zarar veriyor. Gerçek (reel) ile hakikat aynı şey değildir. Gerçek daha çok maddeyi bilmekle, tanımakla alakalıdır, hakikat ise maddeyi yöneten yasalarla. Kavranabilir olan hakikattir ve bu nedenle sanatın nesnesi ve amacına hizmet edebilecek olan da odur. *Gerçek* ise kendisi için bir anlama sahip değildir. Eski sanat okulları hakikatten kaçarken ideali bir kapı olarak kullandılar. Siz de hakikatten kaçarken, gerçeği bir kapı olarak kullanmayın! Gerçekçiliğinizi kanıtlamak üzere, Neron'un ve Vitellius'un büstü gibi Antik Çağ'ın başyapıtları ile Clesinger'e ait şişirilmiş ve sahte Sezar ve Napolyon büstlerini karşılaştırıyorsunuz¹. Antik Roma eserleriyle onların Fransız uygulamaları arasındaki farkı tereddütsüz kabul ediyorum. Birisine hayranlık duyuyorum; diğeri ise ancak biraz ilgimi çekebiliyor. Ama iki antik eserin gerçekçiliği hakkında yargıya varmadan önce, bu portreleri resmettikleri suretler ile karşılaştırmadığınızı unutmayın. İkinci olarak bu büstlerin yüksek değeri, bunları yaratan sanatçıların, modellerini

1 M. Castagnary'nin *Courrier du Dimanche* gazetesinde 13 Eylül 1838'de yayınlanmış makalesi. (ç.n.)

tıpkı bir kalıp ustası gibi kopyalamalarından ileri gelmektedir. Sanatçı, hakikatten ayrılmaksızın, fizyonomi, duruş vs. gibi unsurlardan hareket etmiştir. Sizi bilmem ama bana göre bir portrede çarpıcı olan, maddenin değil ruhun temsilidir. Bu nedenle, eserlerini görmemiş olduğum Clésinger'yi, sekiz yüzyıl önceki sanatçıların çok iyi bildiği şeyleri yapmayı bilmemekle eleştirirken, hiç şüphe yok ki haklısınız. Eski sanatçıların sahip oldukları, bize iki imparatorun ruhlarını gösterebilmekteki hünerleridir. Onun yapabildiği ise imparatorların yüz çizgilerini Yunan prensibine göre çizmekten ibaret olmuştur. Unutmayın ki, fiziksel gerçekliğin değeri, ancak içinde nefes alıp veren akıl ve ona ilham veren ideal kadardır. Yani yalnızca belirli bir simetriye ya da biçimin zarafetine dayanmaz. İdeali aramak adına gerçekliği hayale kurban eden form meraklılarının yaptığı gibi, gerçekliğe ulaşmak adına ruhu *maddeye* kurban mı edeceksiniz?

Bunlardan, sizin değerlendirmelerinizi de gözeterek çıkardığım sonuç, bir portre yapmak için, üstelik de toplumsal hayatın içinden bir portre yapmak için, idealin müdahalesinin zorunlu olduğudur. Bu müdahale, yalnızca doğayı, toplumu, hatta belki de bir suçu, onarmak, düzeltmek, güzelleştirmek için değil, özellikle kişiliklere ait hakikati, yaşamı ve fizyonomilerinin ruhunu korumak için gereklidir. Bu, Courbet'nin, çoğu kez iyi ifade edememiş olsa da, söylemeyi istediği şeydir. Buradan hareketle muarızlarına meydan okur: *Sezar'ın Charlemagne'in portrelerini yapma sorumluluğunu üstlenen sizler, nasıl olur da kendi babanızın portresini yapmayı bilmezsiniz?*

Öyleyse, ideal, yeni okul için olduğu kadar önceki okullar tarafından da sanatın en temel unsuru olarak görülüyorsa ve gerçek, bu okulların tamamında, hammadde ya da cisim olarak ya da biçimin, düşüncenin, idealin dayanağı olarak mevcutsa, o halde yeni okulun ayırt edici yönünün gerçekçiliği olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Yeni okulun ayırt edici yönü, ideali kullanma biçimidir. Mısır sanatı, idealinden ötürü, tiple, sembolle ilgiliydi ve metafizik-

ti; Yunan sanatı ise aynı nedenden ötürü kendini formlardan kültler yaratmaya adanmıştı ve putperestti. Hristiyan sanatı kendi payına, İsa'nın öğretilerinden dolayı, spiritüalist ve çileciydi. Rönesans muğlaklığı; yarı pagan yarı Hristiyan ve bütün bunlardan ortaya garip bir sonuç çıkmıştı. Nihayet mitolojiden, alegoriden, putperestlikten, spiritüalizmden, çilecilikten ve hiyerarşiden arınmış olan Hollanda sanatı, demokrasiden ve liberal düşünceden doğmuştu ve kendine özne, başat tip, egemen ve ideal olarak halkı seçmişti. Bu nedenle de bizler tarafından *insani sanat* olarak tanımlanmayı hak etmektedir. Ama felsefi olmaktan çok devrimci olan ve yaşanan dönüşümü çok iyi gösteren bu tanım, her ne kadar Katolik ve feodal dünya ile özgürlük ve bilimin dünyasını birbirinden keskin biçimde ayırıyorsa da bizim açımızdan yeterli ölçüde ayırt edici değildir. Zira sanat açısından bir ufuk sunmaz. Sanata Hollandalıları izlemek dışında bir yol bırakmaz. Oysa sanatın Hollandalıları halihazırda aşmış olduğu apaçıktır. Fransız Devrimi ile İkinci İmparatorluk arasındaki döneme damgasını vuran Klasikler ve Romantikler adlı fantezi idealistlerine gelecek olursak, onların idealleri yoktu ve idealsizlik bakımından saf gerçekçilerle yarışabilirlerdi.

Böylece yeni okulu ve yeni sanatın karakterini tanımlamak için gerekli olan soru, romantiklerin ve klasiklerin başvurmaları zorunda oldukları idealizmin doğasının ne olduğu sorusuna indirgenmiş durumdadır. Her şeyden önce, Mısırlılarda, Yunanlılarda, Hristiyanlarda ve aynı şekilde Rönesans döneminde gözlemlediğim sanatsal ideal, dini dogmaya denk düşüyordu. Dinsel dogmanın tercümesinden ibaretti; sanat bu dogma etrafında dönüyor ve tüm yaratımlar bu dogmadan hareketle gerçekleştiriliyordu. Öyleyse genel bir ifadeyle buna *dogmatik idealizm* diyebiliriz. Lutherci Hollanda Reformu'ndan beri bu *a priori* dogma yerini liberal düşünceye bıraktı. Sanat her yerde kendi idealini insanlıktan ve doğanın sonsuzluğundan, insanın ihtişamının tefekküründen ve toplumun yasalarından almaya başladı. Artık, eskiden olduğu gibi, tüm ilhamların kaynağı olan ve tüm ideal-

liklerin merkezi olan en üstün bir idealin cazibesi altında değildi. Sanattan ve insan türünün gitgide artan eğitiminden çıkmış olan yeni ideal, insanın yüksek bir amaca doğru ilerlemesiydi. Öyleyse, yeni sanata yön veren, ademimerkeziyetçi, evrensel, doğal ve insani yeni idealin, *anti-dogmatik* olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz. Aslında olumsuz olan bu sıfatı (*anti-dogmatik*), olumlu bir muadiline dönüştürmek üzere önce şu tabirleri önerebilirim: *eleştirel idealizm*, *eleştirel okul*. Dilimizin biraz da keyfi olan elverişliliği, *eleştirel sanat* tabirini kullanmaya izin vermediğinden, müşkülpesentlere yapacağım öneri, sanat kelimesini *rasyonal* sıfatıyla nitelemeleridir. *Rasyonal* sıfatı, hem yüzyılımızın ilk yarısında sanatın *irrasyonel* oluşuna gönderme yapar, hem de *eleştirel* sıfatıyla aşağı yukarı aynı anlamı taşır.

Nitekim, nasıl ki Descartes ve Kant'tan beri, anti-dogmatik ya da eleştirel bir felsefe var olmuşsa, edebiyat da felsefenin örneğini izleyerek, kendi payına prensipte eleştirel olabilmıştır. Benzer şekilde sanat da, felsefeyle, bilimle, sanayiyle, siyasetle ve edebiyatla paralel bir şekilde ilerleyerek, eleştirelilik içinde yenilenmek zorundaydı.

Yunancası *krino* olan eleştiri hakkındaki kanaatim şöyle; nasıl ki, adil sanat tabiri, adaleti önce kendine uygulamakla işe başlayan sanatı akla getiriyorsa, eleştirel sanat da mutlak olanın değil, saf aklın ve hukukun hizmetinde olan sanat anlamını taşır. Eleştirel sanat, kendini yalnızca ifade etmekle ya da izlenimler doğurmakla, düşünceleri veya inançları sembolize etmekle yetinmeyen sanattır. Bu sanat vicdanı ve bilimi duyularla bütünleştirerek, onları fark eder, tartışır, suçlar ya da kendi tarzında onaylar. Ayrıca, felsefenin ve ahlakın tanımlarına, kendine ait onay ölçütü olan güzelin ve hayranlık uyandıranın ölçütlerini ekler. Son olarak eleştirel sanat, uygarlık hareketine iştirak ettiği ve prensipler edindiği için, idealin kötüye kullanımı nedeniyle bozulmaya ve kendisi bizzat yozlaşmanın aracına ve körükleyicisine dönüşmeye karşı korunaklıdır.

Sanat bize, yeni okul aracılığıyla, şunu söyler: Hukuk ve felsefe tarafından beyan edilen, doğru ya da yanlış, haklı ya da haksız, erdemli ya da kabahatli, faydalı ya da zararlı, herhangi bir düşüncenin, herhangi bir eylemin, herhangi bir alışkanlığın, herhangi bir kurumun; güzel ya da çirkin, cesur ya da korkak, nazik ya da kaba, nüktedan ya da aptal, tatlı ya da üzüntü verici, ahenkli ya da ahenksiz olup olmadığını, ben de kendi kullandığım araçlar vasıtasıyla kanıtlayacağım. Öyle ki, aynı nesne üstüne hem bilimin kanıtı, hem yargının hükmü, hem de elinizde sanatın onu ele alış tarzı varsa, bu nesne hakkında olabilecek en yüksek kesinliğe sahip bir kanaate sahip olursunuz ve bu kanaat sayesinde ya onu sonsuza dek seversiniz ya da ondan nefret edersiniz.

Kuşkusuz yeni okulun doğuşuna kadar sanat, misyonunu bu boyutta ve netlikte kavrayamamıştı. Aklın yardımcısı ve tamamlayıcısı olduğu hakkında en ufak bir fikre sahip değildi. Eğiticilik rolü taslamıyordu. Kendini ahlakın ve inançların ölçütü yerine koyarak ve mutlak olanın yetkileri elindeymiş gibi davranarak, aslında ahlaksızlığı allayıp pullayarak ve yücelterek şekillendiriyordu. Böylece, aşkıta aşırılık tarafından bozulan estetik yeti, insanlık için günahın prensibine, toplum içinse bozulmanın tohumuna dönüşmüştü.

Artık sanatın kendi kendini yozlaştırması mümkün olmadığı gibi, genel ve kişisel ahlakın da sanat tarafından yozlaştırılması mümkün olmaktan çıkmıştır. Rasyonel ve akil, eleştirel ve adil bir karakter edinen sanat, pozitif felsefeyle, pozitif siyasetle, pozitif metafizikle birlikte ilerliyor. İnanç, siyasi idare, ahlak konularında artık kayıtsızlık mesleğini icra etmekten vazgeçen ve idealizmi akla tabi kılan sanat, artık, tiranlığın, fuhuşun ve yoksulluğun körükleyicisi olmaktan çıkmış durumdadır. Yalnızca ilhamı değil, gözlemi de esas alan sanatın, kendi kendini kandırması ve de kasıtlı olarak kendini tahrip etmesi artık mümkün değildir. Sanatçı kendini satabilir. Nitekim uzun süre boyunca, tıpkı resmin, heykelin ya da roman ve dramının olduğu gibi adı kötüye çıkmıştı. Sanat bundan böyle yolsuzluğa ve bozulmaya karşı dayanıklıdır.

XV. BÖLÜM

Eleştirel Teorinin Doğrulanması Taş Kıranlar / Seine Nehri Kıyısında Genç Kızlar

Eleştirel okulun 1851 ve 1853 sergilerinde ortaya çıkışı, genel olarak hoşla gitmeyen bir etki yarattı. Bunun böyle olmaması mümkün değildi. Öncelikle bir devrimin başlangıcındaydık. Tarihin de yazmış olduğu gibi, sanat kendini bütünüyle yeniden yaratmalıydı. İlk denemeler arzuların serbest kalmasını sağlayacaktı. Bunu beklemek gerekti. Sonra genel beğeni kötüleştirdi ve doğruluğa yönelik had safhada bir sabırsızlık başladı. Bir gün Guizot¹ Lisieux’lü seçmenlerine “Çürümenin kokusunu alıyor musunuz?” diye soracaktı. Alacağı yanıtta da, bu dürüst vatandaşların kendisine göstereceği teveccühten de emindi. Courbet’in hakikat ile ilişkisi ise tamamen başka bir şeydir. O hakikati halkın hoşuna gidecek şekilde kullanmaz. Nitekim bu nedenle seyrek alkış almış ve ortalama bir başarı elde etmiştir.

Bir toplumun başına gelebilecek en büyük kötülük, idealizm için duyulan heyecanın törpülenmesi, kaybetmiş olduğu bu heyecan için artık isteğinin kalmaması ve onu geri getirmek için ça-

1 1787 ile 1874 yılları arasında yaşamış olan François Guizot, Restorasyon tarihçilerinin önde gelen isimlerinden biridir ve aynı zamanda Temmuz Monarşisi (1830-48) sırasında meşruti monarşi yanlısı muhafazakarlara yaptığı önderlikle tanınır. (ç.n.)

balayan reformcunun, sanatçının veya filozofun gayretine prim vermemesidir. Bu iştahsızlık hastalığına benzer; ne egzersiz, ne diyet, ne açık hava, ne de yemek sanatının incelikleri onun iştahlı olmasını sağlamaz. İdeal, bizim ruhumuzun güçlerinden biridir ve bir kez tükendi mi, bir daha yenilenmesi için bilincin aşırı bir çaba göstermesi gerekir. Eğer herhangi bir şeyden zevk almak, ahlaki dirayeti zayıflatacak ölçüde abartılırsa, insan biter; o noktada sanat da akıl da artık bir şey yapamaz hale gelir. İnsan bir kadavra döner.

Bu düşünceleri aklıma getiren, Courbet'nin konu bakımından tamamen farklı iki tablosu oldu: *Taş Kıranlar* ve *Seine Kıyısında Genç Kızlar*. Courbet, gerçekliği yüzünden ideali öldürmekle itham edilmiştir. Oysa, ideali, onun bu iki tabloda başardığı ölçüde coşturabilmiş başka bir ressam yoktur.

TAŞ KIRANLAR

Courbet'den önce başkaları da sosyalist resimler yapmayı denemiş ama başaramamıştı. Bu yalnızca istemekle olacak bir iş değildir; bunun için sanatçı olmak gerekir. Gerçekliğin tuval üzerinde bir kez daha üretilmesi hiçbir değer taşımaz. Sanatın insanları düşünmeye sevk etmesi, gerçeğe temas etmelerini sağlaması ve insanların bilinçlerinde, muazzam kuvveti nedeniyle gözlerden kaçan bir ideal olarak gerçeği aydınlatması gerekir.

Taş Kıranlar bizim endüstriyel uygarlık serüvenimize dair bir ironidir. Öyle ki, uygarlığımız her yeni gün; çift sürmek, ekmek, biçmek, hasat kaldırmak, öğütme, yoğurmak, örmek, dokumak, basmak; çiviler, toplu iğneler, haritalar üretmek için muhteşem makineler icat etmektedir. Ne var ki, her türden işi, çoğunlukla da karmaşık ve nazik işleri yerine getirmek üzere icat eden makineler; insanı hala en kaba, en acı verici, en tiksindirici işlerde çalışmaktan ve sefaletin sonsuz tekelinden kurtaramamıştır. Şaşmazlık bakımından birer başyapıt olan makinelerimiz, genelde

bizlerden daha mahirler ve onlardan zeka ve hatta sanat gerektiren işler talep ettiğimizde bile bizim yapacağımızdan daha iyisini yapıyorlar. Bir kez harekete geçtiklerinde devasa bir üstünlükle yerimizi alabiliyorlar. Onlara ancak tek bir nedenden ötürü, yani kendi kendilerine hareket etmediklerinden, gözlenmeye, yönetilmeye ve hizmete sokulmaya ihtiyaç duymalarından ötürü sitem edilebilir. Öyle olunca bu makinaların köleleri yine insanlar olmak zorunda. Modern sanayileşmenin son sözü de bu yüzden köle insan oldu. Eğer makineler hareketlerini kesintisiz kılmayı başarabilse ve sanayinin lokomotifini insan olmaksızın yol alabilseydi, uzunca bir süreden bu yana süregelen, işçilerin ücretlerinden gasp edilen miktarın sermayenin hesabına aktarılmasına dayalı kapitalist spekülasyon da sona erebilirdi.

Şimdi, bir tablo hakkında, ‘amma da felsefe yaptın’, diyeceksiniz. Nasıl ki taş biçme makinası icat edilmişse, taş kırmak için de bir makinanın icat edilmesini kim engelleyebilir? Eğer taş kırma makinası icat edilmiş olsaydı, Courbet’in bu konuda söyleyecek bir şeyi kalmazdı diye düşünülebilir. Ben bu düşünceye şöyle yanıt veririm; Courbet, bu durumda yalnızca konusunu değiştirirdi ve ele aldığı problem çözümlenemez olduğundan, konu değişse de fikir yine aynı kalırdı. Emek gücünden kurtulabilmek adına yapılan her yeni icat, bir diğerini çağırıyor ve bu bizi evrensel bir makineleşmenin içine itiyor olsa bile, hareketliliğin sürekliliği, imkânsız olduğu kadar çözümsüzdür de. Kuşkusuz taş kıran bir makine yapılabilir. Ama kapitalizm, kendi bakış açısıyla tutarlı olarak, taşları taş ocağından çıkartacak bir makineye, taşları araçlara yükleyecek bir başka makineye, taşları araçları sürerek bir yerden diğerine götürecek bir diğer makineye ve daha sonra da onların dağıtımını yapacak bir başka makineye ihtiyaç duyardı. Yani kapitalizmin ihtiyaç duyduğu makinelerin sonu yoktur. Ancak hepsi bu kadar da değil. Kabullendiğiniz bu makineleşmenin sonucunda, bugün bu ağır işleri yaparak geçimini sağlayan bahtsızları ne yapardınız? Makineleşmeyle birlikte işsiz

kalacak ve geçinmelerini olanaklı kılacak sermayeden, mülkten ve de gelirden yoksun kalacak olan bu insanlar ne olurdu o zaman? Her ne kadar bu makineleri bizler icat etmiş ve onları bizler bizler çalıştırıyor olsak da, etrafımızı daha fazla makinelerle doldurdukça köleliğimizi de o kadar daha fazla artırmış oluruz. Zira makineleri çalıştıran kölelerin fiziksel, zihinsel ve ahlaki sefaleti, çalışma saatlerinin fazlalığı ve işlevlerinin makinelere bağımlılığı oranında büyür. İşte bu çalışmanın yasadır ve kaçınılmazdır. Başka türlü olabilmesi mümkün değildir. Peki, bu durum hakkında ne düşünüyorsunuz? Bu artık çok da üzücü bir durum olmaktan çıktı. Hafifletmek için bir takım çareler bulmanın bir yolu yok mu? Bilinen tek bir yol vardır; o da bu ağır görevin, toplumun tüm sağlam üyeleri arasında, angarya ya da ödenekli, bir kamu hizmeti olarak paylaşılmasıdır. Bu yapılmadıkça, burada ırksal aşağılamadan yola çıkan sömürü ve birilerinin diğerleri tarafından köleleştirilmesi var olacaktır. Nasıl yani! Estetik de bu sonuca mı varıyor? Kuşkusuz bu sonuca varıyor. Eğer sanat bu konuda kendi kelamını daha erken söylemeyi bilememiş olsaydı, insan ve yurttaş hakları, açılmamış bir mektup olarak kalırdı. İsa'dan 1789 yılına dek olan durum budur. Keza, hem Mısır idealizmi hem de Yunan idealizmi köleliği kabul ediyordu.

Şimdi gözlerinizi kapatın. Courbet'nin tablosunda resmettiği iki karakterden biri 18 yaşında genç bir delikanlı, diğeri ise altmışında yaşlı bir adamdır. Resmi incelemeye geçmeden önce, size göre, bu iki adamdan hangisi köleliği ve sefilliği daha iyi temsil etmektedir, bunu bana söyleyin. Elbette yaşlı olan diye düşünüyorsunuz; genç olan amorti edebileceği ağırlardan muzdaripken, yorgunluk, ihtiyar olanın mevcut mutsuzluğuna ve sefaletine eklenir. Böyle düşündüyseniz yanıldınız. Şimdi, yeniden bakın.

Elindeki uzun saplı çekiçle yol kenarındaki taşları kırmak üzere tek dizinin üzerine çökmüş olan bu ihtiyar, merhametini kolayca üzerine çekti. Gerçekten de melankolik bir havadaki hareketsiz figürü yüreğe dokunuyor. Kolları hareketin devini-

miyle adeta bir kaldıracın düzenliliğiyle inip kalkıyor. İşte başka hiçbir şeyle kıyaslanamayacak üstün sanayimiz ve göz kamaştırıcı uygarlığımızın perişan etmiş olduğu mekanikleşmiş ya da makineye dönüşmüş insan! Bununla birlikte bu ihtiyar adamın vaktiyle daha iyi günleri de olmuştu. Bugün onun için gizemsiz ve umutsuz olsa da, o hiç olmazsa geçmiş hatıralarından, üzüntülerinden bahsedebilir. Hatırlayacak bir şeylere sahip olmak, hiç olmamasından iyidir. Buna karşın, taşları umutsuzca ve hiçbir yaşam sevinci göstermeden sırtlanan bu zavallı genç, hayatın zevklerini hiç bir zaman bilemeyecek. Zamanından önce sırtlandığı angaryayla zincire vurulmuş olan bu gencin şimdiden omuzları çökmüş, yürüyüşü bozulmuş, pantolonu düşmüş... Gamsız bir sefalet, henüz 18 yaşlarındayken benliğini ve canlılığını kaybettirmiş. Daha ergenlik yaşlarında ezilmiş olan bu genç, asla gerçek anlamda yaşamayacak. Modern kölelik, büyüme çağındaki kuşakları işte böyle ezip tüketiyor; alın size proletarya! Ve bizler özgürlükten, insan onurundan bahsediyoruz. Siyahların köleleştirilmesine karşı atıp tutuyoruz. Hayvani güçleri onların en azından aşırı sefaletten korunmalarını sağlıyor. Tanrıya şükürler olsun ki, bizim proleterlerimiz fiziksel olarak en az siyahlar kadar iyi muamele görüyorlar! Kuşkusuz, bu elim örnekten hareketle, 10 milyon egemen seçmene sahip bu büyük halk hakkında yargıda bulunmak pek de adil bir tutum olmaz. Ama yine de, toplumumuzun utanç verici suretlerinden birinin de bu olduğu açık değil mi? Ve kaderin bir cilvesi sonucu, şehirli ya da köylü, işçi ya da mülk sahibi, içimizden birinin bu ortama düşmesi ihtimalinin olmadığını kim söyleyebilir? Taş kıranların durumu, Fransa'da 10 milyondan fazla insanın içinde bulunduğu durumdur. Bu yüzden, sanayinizle, hayırseverliğinizle ve politikalarınızla ne kadar gurur duysanız azdır!

Bizim ekolümüzden olmayan bir eleştirmen, *Taş Kıranlar* tablosunun kendi tarzının içinde bir başyapıt olduğunu söyledi. Bu yargıya katılıyorum. Bugün *Taş Kıranlar*'ın dahil olduğu

tarz, en gelişkin ve tek benimsenebilir tarzdır. Peki, bu tablonun herkesçe beğenilmesine mani olan eksikliği nedir? Elbette kendi tarzı içinde yeterince ileri gidememiş olması. Eğer Courbet, örneğin, Victor Hugo kadar antitez hayranı olsaydı, tablosunun içinde bir karşıtlık kurmasından daha kolay bir şey olmazdı. O zaman, taş kıranları bir şatonun parmaklıklarının yanına yerleştirirdi. Bu parmaklıkların gerisinde, perspektifte uçsuz bucaksız ve görkemli bir bahçe olur; bahçenin gerisinde, efendinin meskenine ait revaklı avluda Venüs, Herkül, Apollon ve Artemis'in mermerden heykelleri boy gösterirdi. Böylesi bir karşıtlık elbette güçlü bir etki yaratırdı. Courbet ise tüm çıplaklığıyla, ıssız ve monoton bir yol yaratmayı tercih etti. Onunla tıpatıp aynı duyguda olmamanın sebebi de bu. İssız yolun şiirselliği, varsılık ile sefaletin karşıtlığının doğurduğu şiirsellikten tamamen farklıdır. Burada, oyalanmadan sarf edilen bir emek, eğlencesiz bir yoksulluk ve tek başına yaşanan bir keder vardır.

Courbet'nin tablosunu görme fırsatına sahip olan köylülerin, onu nereye asmak üzere istemiş olabilecekleri hakkında bir tahmininiz var mı? Kiliselerinin ana sunağının tam üstüne... *Taş Kıranlar* bir İncil meseli değerindedir. Bu resimde olan şey, eylem halindeki ahlakıdır. Bu köylüce düşüncüyü Flandrin'e tavsiye ederim. Zira bu düşünce onu dinsel kompozisyonlar yaparken aydınlatılabilir.

SEİNE NEHRİ KIYISINDA GENÇ KIZLAR

Yoksulluk sizi üzüyor; sarf edilen emek, sizde gözü bağlı beygirler misali görme bozukluğuna yol açıyor. Trajediye, talihsizliği ya da destansı mutsuzluğu, bu bayağı acıları ancak sanatın saygınlığı ile yeniden üretilirse kabul ediyorsunuz. Yaşantımızın toz pembe ve güllük gülistanlık olmadığını bildiğinizi söylüyorsunuz. Hastanelerimizin, cezaevlerimizin, sürgünlerimizin, rehincilerimizin, zindanlarımızın, acılarımızın devasa anıtları

olduğunu ve acının bu aşağılık dünyada neşeden daha fazla yer tuttuğunu söylüyorsunuz. Peki bunları neden birbirine karıştırırlım? Öyle ya neden zaten azıcık olan mutluluğumuzu da, gerçek hayatın imgelerini sanatın imgelerine karıştırarak zehirleyelim? Sanat çağımızın sefil yüzünün üzerine, anlayışlılık ve avuntu örtüsünü atmakla mükelleftir. Kolezyum'u inşa eden Roma'nın da kuşkusuz ne halkın ne de senatonun toplandığı, lağımaları ve bok çukurları vardı. Ah! Gerçekliğinizi bizden gizleyin: *Eleştirel sanatınızın inceliklerini ona eklemesiniz de, o zaten kendi başına yeterince tiksindirici...*

İşte bu ifadeleriniz, sizin ve dünyanın başlangıcından beri var olan tüm sanat üsluplarının hatasının ne olduğunu tam olarak gösteriyor. Siz, ayrılmamış ve bir bütün olarak var olan şeyleri ayırıştırmak istiyorsunuz. Işığı karanlıktan, ruhu maddeden, biçimi tözden, güzelliği çirkinlikten, mutluluğu acıdan, sanatı bilimden ve sanayiden, ideali vicdandan, mutluluğu çalışmadan ve hastalıktan, özgürlüğü kölelikten, yaşamı ölümden, namusu utançtan ayırmak istiyorsunuz. İnsan yaşamının tüm bu karşıtlıkların çeşitli dozlarda bileşiminden oluştuğunu bilmiyorsunuz. Kendinizi tek bir tip tanrıdan ve tek bir tip insandan, tek bir tip aristokrat, tek bir tip köleden hareketle temsil ettiniz. Bir yanda mükemmelleşmeye ve mutluluğa dayalı bir varoluş hayal ettiniz, bir yanda ise cehennem azabı. Ve dediniz ki: *bu İdeal'dir, Cennet'tir ve Sanat'tır, şu ise Gerçeklik'tir, Barbarlık'tır ve Cehennem'dir.* Böylece insan türünün onda dokuzunu çalışmaya mahkûm edip, ideali ise yalnız kendinize ayırdınız. Sizin egoist kategorilerinizi reddediyoruz. Sizin için ve sanat için bir utanç olacaksa da, sanatın, herkesi kucaklaması gerektiğini savunuyoruz.

Ama sizin memnun edilmeniz gerekiyor; işte lüks, işte zarafet, işte özel zevkler, alın size yüksek ve tutkulu düşünceler, ateşli tutkular... Hayranlıkla seyredin ve karar verin.

Seine Nehri Kıyısında Genç Kızlar anlamdan yoksun bir başlık ve adeta bir sanat eserini öldürmek için kusursuzca hayal edil-

miş. Seine Nehri'nin burada pek bir yeri yok. Onu tek başına ayırt edemiyoruz. Ressam aslında şunu söylemek istiyor: "İkinci İmparatorluk döneminde, fevkalade şık iki genç karakter". Ama böyle bir başlık seçseydi başkaldırı olarak görülürdü. Buna izin verilemezdi. Bununla birlikte, buradaki İmparatorluk'un yalnızca bir dönemi ifade ettiğini not ediniz. Tıpkı, kinayeli olarak kullanılmış olan Seine'in, Parislilerin uygarlığını tasvir etmesi gibi Courbet'nin tablosunda bulabileceğiniz yegane politik öge budur.

Birinci İmparatorluk dönemi olsaydı bu genç kadınlar ne havalı ederdi? Bu resimdeki düşüncenin, tıpkı bizim zamanımızda Courbet'nin aklına gelmiş olduğu gibi, 1812'de yaşayan bir ressamın aklına gelmiş olduğunu varsayalım. O farazi ressam, bu iki figürü, tıpkı Evripides'in *Troyalı Kadınlar*'ı gibi, deniz kıyısında ağlarken resmederdi. Muhtemelen Borodino Muharebesi'nin ve Berezina Muharebesi'nin resmi tebligatlarını okuyor olurlardı. Dul kalmış kadınlara özgü solgunlukları ve zayıflıkları hemen göze çarpan bu iki kadın, muhtemelen kalplerinde sevgililerinin yasını taşırlardı. Tanrıya şükür ki orada değiliz; III. Napolyon büyük savaşlar yaptı, büyük çarpışmalara girdi, önemli zaferler elde etti. Yine de onun bu icraatlarının bir erkek kıtlığına yol açtığını söyleyemeyiz. Eğer bugün daha az evleniliyorsa, nüfus azalmış gibi görünüyorsa, bunun başka nedenleri var. Düşüncelerimiz kadar geleneklerimiz de başka bir yöne doğru seyrediyor. Kitapçığın *Seine'in Genç Kızları* olarak adlandırdığı, önümüze konmuş umursamazlık içindeki bu iki figürün bize öğrettiği budur. Genç kızlar, evet... Zira onlar ne evlidir ne de dul. Bu ilk bakışta fark edilir. Hatta söylenmiş dahi değillerdir ve bu belki de onların kusurlarından kaynaklanmıştır. Belki onları derin düşüncelere dalmış olarak görmeyiz. Nedeni de budur.

İlk kız, keskin ama hafiften erkeksi hatları olan kumral bir güzeldir. Yüz hatları ona 18 ila 22 yaş arasındaki kadınlara özgü şeytani bir baştan çıkarıcılık kazandırıyor. Çimenlere serilmiş. Alev alev yanan göğüsleriyle üzerine yattığı çimenleri eziyor.

Yarı açık gözleriyle, belli ki, içine dalmış olduğu erotik rüyalarda yüzüyor. O, Hippolyte’i rüyasında arzulayan Fedra’dır:

“Tanrılar! Bana ormanların gölgesinde oturmak nasip olmasın!”

O, kalbini kaptırdığı ve kendine acı yaşatan erkekleri, sevmeyi bilmemekle suçlayan, ama diğer yandan da utangaç ve Sadık Sténio’yu da elinin kenarıyla iten Lélia’dır¹. Genç kızın, ilk bakışta sizde yarattığı duygu, kaygıyla karışık bir acıma olabilir. Kâh yoğunlaşmış kâh yerinde duramayan ama asla doyurulmamış olan tutkulu yaratıklar bizde içgüdüsel olarak korku uyandırır. Bu yaratıklar içlerinde bir vampir barındırırlar. Sonra, alışılmadık ölçüde çekici olan bu çok güzel yüzü inceledikçe acıma duygunuz sempatiye döner. Büyülenir ve siz de ona tebellüş olmuş olan şeytan tarafından ele geçirilir ve kanınız pahasına, bu genç kıızı tüketen yangını söndürmeyi arzu edersiniz. Eğer özgürlüğünüze ve namusunuzla düşkünseniz ve bu Kirke’nin² sizi bir yük hayvanına dönüştürmesini istemiyorsanız, oradan hemen kaçın!

Sarışın ve oturmakta olan diğeri ise mermerden bir büste benziyor. Diğer yandan, o yüksek sesle konuşurken arkadaşı onu dinlemiyor. Yani kendi kendine konuşuyor. O da hayallere dalmış. Ancak hayalleri aşkla değil maddi tutkularla ilgili. Niçin bir gün o da tıpkı diğerleri gibi bir prenses, bir milyoner karısı olmasın? Genç, güzel, akıllı ve yetenekli değil mi? Bir gün daha iyi bir konuma yükselmesi gerekmez mi? Bu genç kadın kendi dengini istiyor. Bu arada kimse bu kızın çeyizi olmaksızın evleneceğini düşünemez. Çeyizini çoktan hazırlamış, bir şey daha bekliyor. Yalnız bir kadın için oldukça yeterli olan servetini de artırmayı başarmış. Hisse senetlerine ve rant gelirlerine sahip olmuş. İş nedir biliyor ve işlerini yakından takip ediyor. Oynamıyor, fırsat buldukça, vaktiyle edindiklerini yönetiyor. Yok hayır, hazırlıksız yakalanmayacak.

1 Proudron, Fransız yazar George Sand’in 1833’de yayınlanmış olan ve yazının “feminist” romanları arasında sayılan Lélia’ya gönderme yapıyor. (ç.n.)

2 Yunan mitolojisinde büyücü tanrıça (ç.n.)

Kendini hayallerle kandırmıyor. Delicesine aşklarla kendine acı çektirmez o, bekleyecek. Zaten her şey, beklemeyi bilene gitmez mi? Arkadaşından farklı olarak, o kalbinin efendisi ve kendi arzularını yönetmeyi biliyor. Körpeliğini uzun zamandır koruyor. Otuz yaşına geldiğinde artık yirmilerindeki gibi görünmeyeceğini gayet iyi biliyor. O yaşa gelene kadar, belki bir lortla, bir Rus prensi ya da bir İspanyol kalantoruyla ya da bir simsarla tanışabilir mi? Dahası, hangi yaşta evlenirse evlensin çocuk yapmayacak. İhtiyatlı bir kızın evlilik sözleşmesine koyacağı ilk şart budur.

Seine Kıyısında Genç Kızlar tablosu, *Taş Kıranlar*'la hem karşıttır hem de onunla benzerlikler taşır. Tablolardan biri diğerini açıklar. Bu iki resim birbirini tamamlar ve doğrular niteliktedir. İkisinde de gerçeklik tüm çıplaklığıyla verilmiştir. Ayrıca idealeri bakımından her ikisi de güçlüdür. Buna ikna olmak için, birkaç dakika durup, onları arka arkaya değerlendirmek yeterlidir. Geliştirmiş olduğumuz prensiplere göre bu iki konu da sanatın alanına girer. Bu arada, edindiğiniz izlenimleri hesaba katarak, bu iki varoluştan hangisinin, yani zavallı gündelikçi işçilerin varoluşunun mu yoksa bu alımlı genç kadınların varoluşunun mu, yani maddi sefaletin mi, ahlaki sefaletin ve onun taşkınlıklarının mı daha fazla anti-estetik, daha fazla şeytani olduğunu kendinize sorun. Bu iki genç kadın, refah içinde yaşıyorlar ve etraflarında varoluşa incelik katacak tüm lüks mevcut. Onlar ideal denilen şey neyse onu büyütüyorlar. Gençler, güzeller, tatlılar... Yazmayı, resim yapmayı, şarkı söylemeyi, tumturaklı konuşmayı biliyorlar. Yani gerçek birer sanatçılar. Ama aynı zamanda, kibir, zina, boşanma ve intihar, aşkların yerini alarak onlara eşlik ediyor. Çeyizlerinde bunları da taşıyorlar. İşte bu nedenle, sonuç olarak berbat görünüyorlar. *Taş Kıranlar*'daki figürler ise, tam aksine, üstlerindeki paçavralarla sanata ve topluma karşı kinle haykırıyorlar. Ancak esasında ruhları sağlıklı ve saldırgan değil.

Seine Kıyısında Genç Kızlar'a yönelik, tam olarak hangileri olduğunu benim de unuttuğum, sitemlerde bulunuldu. İkinci fi-

gür, bana da fazla silik geliyor. İtiraf edecek olursam, dışavurumcu resimde, her şeyin daha gerçekmiş gibi ve vurgulu olmasını seviyorum. Anlam, ne denli fazla vurgulu ve derinlikli olursa, ihmallere o denli az katlanabiliyorum. Birkaç fırça vuruşuyla yapılmış eserlerden nefret ediyorum. Bu rezervleri koyduktan sonra bu idealizmden, kendini din mertebesine yükseltmeksizin, felsefenin ve ahlâkın hizmetine girerek gücünü artırmasını bekliyorum.

XVI. BÖLÜM

Sanatta Yozlaşma / Eleştirel Üslubun Sağlamlığı / Venüs ve Psyche

Tıpkı doğa gibi sanatçı da ürettiği formları sonsuz sayıda çeşitlendirme yeteneğine sahiptir. Sanatçı insan figürünün mükemmelliğini aramak yerine, bütün figürleri kullanabilir. Bir kez, sanatın yüksek amacına, yani insan türünün eğitime, katkı sunmaya karar verdiğinde, kendini buna zorunlu hisseder. Başka bir deyişle sanatçı, *biçim idealizminin yerine düşünce idealizmini* geçirmeyi ilke olarak benimsemek zorundadır.

Bu biçim değiştirmenin önemi daha ilk bakışta anlaşılır; Rembrandt "*Düşünmekten vazgeçtiğimde resim yapmaktan da vazgeçerim*" derken, bunun önemine işaret etmişti. Sanatçıda düşüncenin eksikliği ve ahlaki ilke zayıflığı, onun ele aldığı konularının anlamını ve ruhunu kavrayamamasına yol açar. Figürleri güzel olsun diye yalnızca biçimle ilgilenen bir sanatçı, eserinin hakikatle ya da esinlendiği temanın ahlakiliğiyle tezat oluşturup oluşturmadığını pek az dert eder.

Örneğin, çok sayıda *Yusuf'un Ayartılması* ve *Suzanna Banyo-da* resmi gördüm. Bunlar arasında, ele aldıkları konuyu hak ettiği biçimde ele alan bir tane resme bile rastlamadım.

Yusuf'un Ayartılması resimlerinde, Potifar'ın karısı güzel bir kadın olarak resmedilirken, Yusuf, isteyerek olmasa da, bir budala olarak resmediliyor ve kutsal kitaptan çıkarılan ahlak dersi, yol açtığı öfke nedeniyle, zinaya karşı bir meydan okumaya dönüşüyor. Peki, burada da ortaya çıkan başarısızlık neden kaynaklanır? Şehveti, göze hitap ederek uyandırmaya çalışan sanatçılar, nefesine hakim olma davranışının da yine gözlere hitap ederek resmedilebileceğini bir türlü anlamadılar. Vasat bir sanatçıysanız, bu tarz zorlukları yenmek üzere risk almazsınız. Tersine, vasat ressam, kendi yarattığı kadın ne kadar güzel olursa, Yusuf'un baştan çıkmamak için gösterdiği faziletin, izleyici tarafından o kadar büyük olduğunun düşünüleceğini varsayar. Fakat bu fazilet bir dayanağa, bir motife, yukarıdan bir himayeye, yani bilince ihtiyaç duyar ve sözünü ettiğim sanatçılar bunu göstermeyi bilmiyorlar. Şehvetli bir imaj için gerekli olan, ona karşı çıkan bir başka imajın olmasıdır.

Eskinin ressamı Herkül'ü erdem ve şehvet arasında resmederken bu zorluğun farkındaydılar: Eğer erdem olmazsa ya da bir kelime oyunundan, bir vecizeden ibaret olursa, Herkül'ü ortadan kaldırmış olacaklarını biliyorlardı. Peki onlar ne yaptılar? Erdemi kişileştirdiler ve onu kahramanlara özgü güzelliğinde temsil ettiler. Böylece her şey söylenmiş oluyordu. Herkül, Venüs'ten bile güzel olan erdemi seçecekti ve biz de seçimimizi tıpkı onun gibi yapmalıydık. Eğer, rakibi erdemden daha güzel olursa, sanatçı kendini çok üzgün, çok kifayetsiz hisseder.

Yusuf'un hikayesi için de aynı prensip izlenmelidir. Burada alegori yoktur. Potifar'ın karısı gerçek bir kadındır ve yalnızdır. Kadının davranışına bu kadar karşı çıkmamızı gerektiren nedir? Kocasının imgesinin temsil edildiği dairede, onur duyduğu arkadaşlığı anımsayarak ihanetten kaçınan Yusuf, yıkılmış bir ifadeyle zavallı kadına kendine gelmesi için yalvarmakta ve ona, koruyucusunu işaret ederek, sahip olduğu her şeyi borçlu olduğu kişiyi hatırlatmaktadır. Bu prensibin yerine hiçbir şey konmadı-

ğında ise şöyle olur; neredeyse tamamen çıplak, aşka susamış güzel bir kadın, arzu uyandıran bir ses, bir bakış ya da dokunuşla kendisini reddedecek olan yakışıklı bir genç adamı baştan çıkar-maya çalışır. Böyle bir sanhede bizler izleyici olarak, haliyle, bu adamın böyle güzel bir kadını neden reddettiğini bir türlü anlayamayız. Tahmin bile edemeyiz. Aklımıza gelebilecek tek neden, adamın bakir kalmak için ant içmiş olmasıdır. Durumu daha da imkânsız kılmak için, sanatçı, iki kişi arasında mücadelenin yaşandığı anı da kaçırmaz. Kadın adamı alıkoyabilmek için güç kullanırken, adamın serbest kalabilmek için kadına fiziksel olarak direneceğinden endişe duymaz. Tüm bunlar absürttür!

Suzanna Banyoda'da imkânsızlık bir başka tarzdadır. Bir bahçede tek başına banyo yapmak üzere çırılçıplak soyunmuş olan Suzanna temsilinin; Kutsal Kitap anlatısında en üst zümreye mensup, evlilikte sadakat ve mahcubiyet modeli olarak geçen Suzanna temsili ile uygunluğunu sorgulamıyorum. Bana kalsa, Suzanna'yı da, tıpkı Lukretius ya da zamanımızın tüm onurlu kadınları gibi, yani yabancı bakışlardan kendilerini korumak üzere örtünmüş bir biçimde betimledim. Öyle ya, her ne kadar topluca yıkıyor olmalarından dolayı olsa da, Türk ve Arap kadınları aynı şekilde örtü kullanıyorlar... Neyse bunu geçiyorum. Artık eleştirmeye başlayabilirim.

Burada kutsal bir hikaye, gençliğe ve tüm kadınlara örnek olsun diye anlatılan bir olgu söz konusudur. Suzanna tek kelimeyle bir iffet abidesi ve bir azizedir. Bu böyleyse ve sanatçı da bunu iyi anladiysa, çırılçıplak bir Suzanna saygı uyandırmalıdır. Yani Suzanna'nın, *Milo Venüsü*'nün doğaüstü çıplaklığı ile uyandırdığı edepsiz düşünceler gibi düşünceleri uyandırmaması beklenir.¹ Öy-

1 Benim hemşerim olan heykeltıraş Huguenin bu gözlemin doğruluğunu hissetmişti. Onun Suzanna'sı, kendini Tanrı'ya bırakmış enerjisiz kadın değil, fark edilir fark edilmez banyodan dışarıya yakışsız bir biçimde atılan Suzanna'dır. Huguenin'in hafiften kare olan çizimleri, çok sıkı, çok güzel ve çok ender görülen tiptedir ve kadına güçlü ve erdemli bir hava kazandırır. Ona bakıldığında,

leyse, Suzanna'yı izlemekte olan ve biri diğzerinin önünde duran iki vicdansız senatörün ona teklifte bulunmaya cesaret etmeleri anlaşılabilir değildir. Bu imkânsızdır; bunu insanın vicdanı kabul etmez. Burada mutlak bir mantıksızlık vardır. Kişi olarak Suzanna'ya uygulanan bu ikili tecavüz akıl almazdır ve bu haliyle bana hiç inandırıcı gelmiyor. Ne var ki, biz bu mantığın çok uzağındayız. Kadının çok davetkârmiş gibi görüldüğü doğu törelerinde, haremde o çok methedilen zevklerinde, bu iki yoldan çıkmış kişinin tasvip edilmesine çalışılmaktadır. Bu vakada belki tek hata, birinin başarıma şansı varken, kadının kendini iki kişiye göstermesidir. Burada, iki erkeğin vicdansızlığı –ki bence daha çok bir birlikte hareket etme durumu söz konusudur- Suzanna'nın erdemi olarak belirir.

Neden sanatçılar bu güçlüklerden asla şüphe etmezler? *Suzanna Banyoda*'yı temsil eden bu kadar çok tablo olmasının nedeni nedir? Ve bu tablolarla Suzanna neden saygı doğurmak yerine, arzuyu kışkırtır? Giderek daha az ahlakçı ve daha az filozof olan sanatçılar, konuları ele alırken, artık bunu bir nü çizme ve kadınları az ya da çok kışkırtıcı bir davranış içinde gösterme fırsatı olarak değerlendirmiyorlar.

Form kültürü, insanlığın birden fazla yenik düşmek durumunda olduğu bir yönelimdir ve her zaman sanatın yüksek amacının yerini almaya çalışmıştır. Bu durum yabancılara karşı giriştiği savaşta yurttaşlarını kumanda etmiş bir generalin, onları özgürlüğe kavuşturacak yerde, onların hükümdarı olmayı istemesi gibidir. Oysa bu savaşın amacı bir krallık yaratmak ya da generali taltif etmek değil, özgürlüğü sağlamaktır.

B biçim hayranlığı en üst düzeyine Yunanlılarda ulaşır ve onlar

onun kara çalmalar karşısında boyun eğmeyecek ve kendini suçlayanları suçlamayı ve titretmeyi bilecek bir kadın olduğu hissedilir. Sanki şöyle demektedir: "Korkaklar!". Saygınlığı o denli yüksektir ki, insan onunla göz göze geldiğinde gözlerini kaçırmak ister. Tam bu anda sahip olduğu güzellik fark edilir. İrade, ihtiyat, bilinç, enerji hepsi ondadır. Huguenin'in Suzanna'sı, Suzanna'ların çoğunluğuyla aynı tipte değildir.

bu eğilimlerini dinleriyle özdeşleştirirler. Aziz Paul bu putperestliğe tepki vermiş ve bunun karşısında kendi spirüalizmini konumlandırmıştır. Hristiyanlık ise dini, sanatın çok üstünde bir konuma yükseltmiştir. Rönesans sanatçılarının denedikleri sentez ise uzun süre destek görmemiştir. Protestanlarda olduğu kadar Katoliklerde de Hristiyanlık fikri günden güne azalmış, böylece biçim kültürü mutlakiyetini yeniden ilan etmiş ve bugün de haki-miyetini sürdürmektedir.

Biçimi *Düşünceye* bağımlı kılan eleştirel okulun, herhangi bir ilkesi olmadığı için, sitem ettiğimiz sanatçıların yanlıglarına düşmesi söz konusu değildir. Eleştirel üslup, güzelliğin hak ettiği değeri -ve güzelliği aramanın ve çizmenin zevkini- hiçbir şekilde inkâr etmeden, onu çok daha değişken ve *anlamlı* kılar. Böylece sanatı, fikri olmayan figürler ve ruhu olmayan bedenler çizmekten ibaret olan dar ve çocuksu anlamından kurtarır. Bir kez bu yük-sekliğe erişen sanatın irtifa kaybetmesi artık mümkün değildir. Gelecekte, ister istemez, sanatın düşünmesi gerekecektir. Çoktan-rıcılıktan çok daha uzun süre dayanmış olan biçim idealizmi kesin olarak yenilmiştir. Artık yalnızca düşünce sayesinde var olabilir.

Güzellik, ne aşağılanacak ne de küçümsenecek bir şeydir. Yal-nızca güzelliğin artık tek başına saltanat sürmesi mümkün olma-yacak, tahtını düşünce ile paylaşması gerekecek ve daha ayrıca-lıklı olmayacaktır. Düşünce kendi başına yaşayabilir. Bunun için güzelliğe ihtiyacı yoktur. Bu anlamda düşünce asla tükenmez. Oysa ki tek başına güzellik hiçbir şeydir. Böylece, hiç şüphesiz idealist olan, ama idealist olduğundan daha fazla da rasyonel, po-zitif, eleştirel ve pratik olan toplumumuzda, aktif, titiz ve hamarat olan bir kadın, güzel olmasa da, kendine yirmi eş bulabilirken, yalnızca güzelliği olan bir kadın hiçbir şey bulamaz. Bu kardeşle-ri birbirlerinden ayırmayalım; istediğim bundan ibarettir. Düşün-ceyi daha güzel, güzelliği ise daha akıllı hale getirmeye çalışalım. Bunu yaparsak, kendimizi hem her türlü hayal kırıklığından hem de üzüntüden korumuş oluruz. Ancak, eleştirelliğin ve düşünce

idealizminin biçim idealizminin yerini almasının en önemli sonucu, sanatın yozlaşmasının bütün zararlarından kurtulmasıdır.

Üstüne bir kitap yazılmayı gerektirecek kadar geniş bir konuyu burada ana hatlarıyla ele almakla yetineceğim.

İdeal ile *haz* arasında mahrem bir ilişki söz konusudur. Hatta birinin diğerinin sevgilisi olduğu dahi söylenebilir. Sanatçı olarak alınan *haz* aynı zamanda idealize edilir. İdeal, sahip olma duygusunu harekete geçirir. Güzelliği hayal eden ona sahip olmayı ister. Güzelliğe sahip olduğunda ise, onun idealizmi bir *hazza* dönüşür. İdeali, özellikle de biçim idealini uyandırmayı amaçlayan sanat, zevki de kışkırtır. Zevkin kışkırttığı şey aşk ise o zaman bu bir *pornokratik ajana*, yani hepsinin en tehlikesine dönüşür.

Böylece, putperestliğe tepki verdiği ve Hristiyan tinselliğinin sözcülüğünü yaptığı Orta Çağ hariç olmak kaydıyla, sanat her yerde yozlaşmanın ajanı oldu. Bugün hiçbir zaman olmadığı kadar yozlaşmanın ajanıdır. Astarte, Afrodit veya Venüs etrafında oluşturulmuş çoklu kült; hazzı, diyonizyak veya Bacchus'çu ayinler; Adonis'in ölümü üzerine dökülen göz yaşları, Tanrıça Flora için düzenlenen oyunlar, kutsallaştırılmış fahişelikler, evrensel şehvet düşkünlüğü, erotik şiirler, fahişelerle yaşanan aşklar vb. hepsi bu yozlaşmanın anıtlarıdır. Bunlara; tiyatroları, dansları, şarabı, ziyafetleri eklenebilir. Yani hepsi birbiriyle bağlantılıdır. Sanatların daha rafine hale gelmesi onları yozlaşmaya götürüyor.

Bu ilişki, dindarlığın en rafine hale gelmiş halinde de, sanatın en rafine hale gelmiş halinde de aynı sonuca yol açar. Hristiyanlığın ortaya çıkmasından itibaren, putperest idealizmi imha oldu. Yeni Hristiyanlar ile dönme paganların dogmaları yeni bir biçim olarak mistisizme dönüştü¹. Gnostiklerin, Karpokratların, Ada-

1 Bu iki aşkı da tanıyoruz. İlki hepimizin deneyimlemiş olduğu; ideal, uhrevi, ilahi, platonik, göksel olan aşktır. Akıl ve adaletin tercihen aradığı aşk budur. Burada nişan törenleri enfestir, ilahidir. Dini olanın göksel olanla evliliği, ruhun yeryüzüne hayran olmasıyla sonuçlanan tinsel bir nikahtır. Bununla birlikte, ikinci bir

mitlerin ve bunlar gibi nicelerinin, oluşturduğu sayısız tarikatın yaptığı şey, aşkın gizimini İsa'nın bayrağı altında sürdürmekten ibarettir. Onlar tarih karşısında dehşete kapılmışlardır. Flagellantlar, Quietistler veya Molinistler bilinir. Tüm bunlar idealizmin sonuçlarıdır. Modern sanat da hep bunu yapar. O da, bir yandan dinle, gelenekle, topluma karşı duyarsızlıkla çelişmezken, diğer yandan törelerin edebine ve çağın ahlaki eğilimlerine biçimsel bakımdan karşıt olduğu için baştan çıkartıcıdır.

Öyleyse sanatçıların bize Ariadneler, Hebeler, Kahramanlar, Sapfolar, Nemfler vermelerinin mantığı ne? Aynı biçimde neden Suzannalar, Havvalar, Potifarlar çiziyorlar?

Yalnızca bir kez, o da çok hızlı biçimde gezdiğim 1863 sergisinde, büyük salonun onur köşesinde, çıplak biçimde yatan ve sırtından görülen bir kadın figürü vardı. Onun bir Afrodit Kallipygos olduğunu düşündüm. Omuzlarını, kıvrak bedenini, dolgun kalçalarını tamamen teşhir eden bu Afrodit, bir iyi niyet göstergesi olarak da başını geriye çevirmiş, seyirciye bakıyordu. Mavi ve hınzır gözleri tıpkı Aşk'ın gözleri gibi bakıyor, kışkırtıcı endamı ve şehvetli gülümsemesi ile tıpkı bulvar fahişleri gibi adeta "benimle gelmek ister misin?" diyordu.

Bu *Kallipygos*, her şeye rağmen, -iyi yapıлып yapılmadığını dikkate almaksızın söylüyorum- *gerçekçidir*. Courbet, eğer sanatın, *toplumsal amacına ya da sonucuna* bakmaksızın, kendine

aşk daha var. Öyle ki, bu ikincisi olmasa ilk aşk steril kalabilirdi. Bu dünyevi, dürtüsel, tutkulu, yaşamın yeniden üretimine hizmet eden, ilahi aşkı da bünyesinde barındıran aşktır. Aşk evlilikleri böylece meydana gelir ve bu da annelik bağının doğmasına yol açar. Dolayısıyla evlilikte, iki aşk da mevcuttur. Ancak itiraf edelim, biz birini de diğerini de tıpkı yüce iyiyi arzular gibi arzularız. Şehvet bizi büyüler, gücümüzü bize verir zira onun meşruiyeti, hakkı vardır. Şehvet elbette şeytandır, diğer aşk ise melek. Bu ikisi mücadele eder. Antagonist bir çatışma halindedirler. Ancak insan kalbini ya yalnızca birinin, ya da yalnızca diğerinin kültüne doğru kışkırtana ne yazık... Zira böyle yaparak ikisini de bozar. Susmak, yalnızca arada sırada konuşmak ve de idealde olduğu kadar tutkuda da ihtiyatlı ve mutedil olmak gerekiyor.

keyif vereni yeniden üretmekten başka bir prensibi olmasaydı, bunu yadsıyamazdı. Peki, Courbet'nin tablolarını reddeden polis, nasıl olup da bu ahlaksızlığı kabul etmiştir?

Her şehvetli resmin ya da günah temsilinin, son tahlilde bir toplumsal faydası olduğu söylenebilir. Ancak bu durumda da *Seine Nehri Kıyısında Genç Kızlar*'ı hangi nedenle kabul etmedilerse, aynı nedenlerle *Kallipygos*'u da kabul etmemeleri gerekmez mi? – Neden? Çünkü, *Seine Nehri Genç Kızları*'nın ahlaki niyeti şaibeli değildir. Ressam, idealize edilmiş bir günahın yanına, bu umutsuz bitkinliğin kemirdiği ve talihsizliklerinin farkına varan mutsuz kadını bir düzeltici olarak koymuştur. Oysa diğer resimde, hiçbir koruyucu yok. Yalnızca muzaffer bir fahişe Venüs var. – Böyle bir resmi ahlaki kılmak nasıl mümkün olabilir? Bunun yalnızca tek bir yolu olabilirdi: Afrodit'in kalçasına bir frengi çıbanı koyarak. Zira frengi ve ahlaksızlık, bizim toplumda kardeş sayılırlar. Denilebilecek şey bu olabilirdi: *Gençler, gelin ve görün!* Ama buradaki nahoş ve korkunç görüntü insanların tiksinererek isyan etmelerine ve aforoz diye haykırımlarına neden olabilirdi. Dolayısıyla mümkün değildi.

Eğer jüri, kendisine böyle şeyler gönderildiğinde görevini layıkıyla yapmış olsaydı, bunları parça parça ederek sahiplerine göndermeleri gerekirdi. Utanma duygusu dahi olmayan bir jüri üyesi-ne, sanatın ahlak dışında bir şey olmadığı nasıl öğretilir? Güzel Sanatlar ve Edebiyat Akademileri ile Ahlak Bilimleri Akademisi kardeş değiller mi? Bu sorunun yanıtını nasıl öğrenebilirim? Ahlak Bilimleri Akademisi'nde Malthus doktrini öğrenilirken, Güzel Sanatlar Akademisi'nde insan resmi ve heykeli yapmak öğreniliyor. Malthus, bunlar Pradier'nin ve Clésinger'nin kibar fahişeleri.

Eğer halk kendisine yapılmış olan hakareti anlamış olsaydı, sergiyi ateşe verirdi. Bunu vandallık olarak nitelendirecek olan sanatçılar ise Fransız Guyana'sına, Cayenne'e sürülürlerdi. Ne var ki, saldırıya uğrayan halk tüm inisiyatifi kaybetmiş durumda. Ona sahip olmakla övünen gençlik ise bilfiil suç ortağı durumun-

da. About'ya gürültü yaparak yanıt veren gençlik, tacizcilere karşı sesini çıkartmadı ve yalnız sanatçıların değil, toplumumuzun ve ülkemizin onurunu da zedeleyen şehvet düşkünlüğünü sessizce onayladı. Paris'i ulusların *büyük fahişesi* ve evrenin zehirleyicisi haline dönüştüren müstehcen resimlerin, edepsiz gravürlerin ve fotoğrafların ticaretine sesini çıkartmadı.

Tüm sergiler bu tarz heykeller ve resimlerle dolup taşıyor ve bu da bu tarz resimlerin çok satıldığına dönük fikrimi güçlendiriyor. İktisatçıların dediği gibi talep arzı belirliyor. Sanatçılardan düzenli alıcıları ne arıyor diye soracak olursanız, yanıtımız "*Edepsiz konular*" olur.

Zengin ve kibar bir hanım, bir sanatçıdan kendisine hayal edebileceği her durumda kendi nü resminin röprodüksiyonunu göreceği bir yatak odası dekore etmesini talep etmiş. Elbette çok kazançlı bir iş. Ama sanatçı açısından ne büyük bir başarısızlık ve yeteneğine dönük ne büyük bir hakaret!¹

Bir ressam, bana, kendisini himaye eden üst düzey bir kişinin, figürlerinin birinin övme ücreti kadar parayı kendisine ödedikten sonra şu sözleri sarf ettiğini anlattı: "*Tüm bunlar çok şirin ama yeterince keyifli değil, beni anlayabildiniz mi?*"... –“Çok iyi anladım!..

Aklı başında sanatçılar bu utanç verici manzara karşısında çok üzülüyorlar ve bu durum karşısında ne yapacaklarını bilmiyorlar. Belçika'dan döndükten sonra bir heykeltıraşa yaptığı işin ne olduğunu sordum. Sesini alçaltarak bana şu yanıtı verdi: *Kıçıma benze-yen işler yapıyorum!* O da böylelikle fahişeler yığımına, kamusal fuhuş görevlilerine katıldı. Bugüne dek bundan daha korkunç bir şey işitmedim. Yeteneklerin en ustalarının dahi tekrar etmeye cesaret etmediği bu dışavurumlarda hakikatin üstünü örtemediği şeyi bulabilmek için bir Cambronne ya da çok uç bir yetenek olmak gerekir.

1 Ben ressam olsaydım, ona şu yanıtı verirdim: Eşinizle işinizi kendi başınıza görün; bunu her gün yapın, çocuklarınız olsun. Göreceksiniz ki imajınız benim yapabileceğimden çok daha güzel olacak.

Courbet, Hezekiel ve Juvenal gibi ahlakçıların şiir aracılığıyla yapmış olduğu şeye, yani zamanının mide bulandıran şeylerinin eleştirisini yapmaya, 1864'te reddedilmiş olan *Venus ve Psyche* başlıklı tablosunda girişmiştir. Ancak ressamın araçları ile yazarın araçları aynı değildir. Ressam, Asurluların ve Mısırlıların *fal-lus*larını çizmeye cesaret edemez. Oholiva'yı Peygamber tarafından betimlendiği gibi (*Denudavit quoque fornicationes suas et discoperuit ignominiam suam - O zaman, onun fahişelik yaptığını ve çıplak vücudunu sergilediğini anladı*) göstermeye kalkışamaz. Bize *Messalina*'yı yirmi beşinci erkekle yattığı sırada da gösteremez. Tıpkı sanatçı gözüyle bir dişi geyiği, kızışmış inlerken, ya da 'edep heykeli'ne karşı ay ışığında işerken çizemeyeceği gibi.

Bu şeyleri resimde ifade etmek mümkün değildir; ressam bu durumda konuyu apaçık çizememek durumuyla karşı karşıya kalır. Zira bütünüyle çıplaklık kadar uygunsuz bir jest, bunun kadar kösnül bir tutum yoktur. Uyuyan sarışın bir kadın, tahmin edilebileceği gibi Aşk'ı bekleyen Psike olarak tasvir edilmiştir. Gecenin içinden hiç ses çıkartmadan çıkagelen esmer kadın ise başka bir şeyi olduğu kadar kıskançlık da olabilecek ifadesiyle Psike'ye bakmaktadır. Ornans sakinleri resme baktıklarında, üstlerini yaz sıcakları nedeniyle daha rahat olabilmek ve bunalmamak için çıkarmış iki kadın görürler. Ornans'ın yaz sıcaklığını bilmeyen başka insanlar ise onların yıkanmakta olan iki kişi olduklarını düşünecekleridir.

Sanatçıyı anlayabilmek için bazı şeyleri bilmek gerekmektedir. Örneğin George Sand'ı (Leila), Théophile Gautier'yi (Matmazel Maupin) okumuş olmak; çağımızın iffetsizlik konusundaki iki yüzölçümünü tanımak; Courbet'nin nü resim yapmayı bilmemekle eleştirildiğinden haberdar olmak ve onun da bu eleştiri sahiplerini nü resimde yalnızca şehvete değer vermekle itham ettiğini bilmek gerekir. Keza Pradier'nin adının Breda semti heykelcisine çıktığını, soylu, kahramanlara özgü güzelliği arayan en usta sanatçılardan bile, *güzel şeyler, keyif veren* figürler

yapmaları istendiği, kendine kıyan Lucretius'ların bıkkınlık doğurduğu bilinmelidir. Yine son yıllardaki sergileri gezmiş olmak gerekmektedir. Emilien de Nieuwerkerke'in İmparator'a apış arasında kuğuyu tutan *Leda* tablosu satın aldırdığından haberdar olmak gerekir.

İşte Courbet, tablosuyla bütün bu dünyaya konuşmakta ve şöyle söylemektedir: *Sizler, ikiyüzlü hdkler srssnz. Sizi tanyorum. Sizlerin tek istediği hamileriniz tarafından talep edilmek. Sizin önem verdiğiniz ne bir n çizmek, ne de açlığını hissettiğiniz güzel doğa, istediğiniz sadece pislik. İşte, mesele n çizmekse, n çizerek size meydan okuyorum. İbneler ve lezbiyenlerle aynı soydan gelen sizlerin aradığı şey işte budur.*

Mutlak biçim kültünden kurtulmuş ve düşünce ile yol alan, eleştiri ile dönüşen, ahlak ile arınan bir sanatın bugün kendi doğal misyonuna kavuşması mümkündür. *Hukukun lkesi* olan Fransa'da, sanatın dengesini bulması beklenirdi. Ancak elde etmemiz işten bile olmayan bu onurun kaçıp gitmesine göz yumuyoruz.

Vaktiyle tapılan sanat, günümüzde, eğer meşru yolunu takip ederse zulüm görecek. Bu zulüm şimdiden başladı bile. Hakikat peşindeki sanatçılar formun düşmanı oldukları gerekçesiyle hakarete uğrayacak ve belki de kamusal ahlaka saldırdıkları suçlamasıyla cezalandırılacaklar. Ve bu da yurttaşların bazılarının diğerlerine yönelik nefretini tetikleyecek.

XVII. Bölüm

Papazlar ya da Konferanstan Dönüş

Böyle bir işin içinde polisi bulacağımızı hiç beklemiyorduk. İşlediğimiz günahlar ve yaptığımız budalalıklar nedeniyle her yerde karşımıza çıkan polis, bu tabloda da dine karşı ciddi bir saygısızlık gördü. Bir yanda dinsel ahlaka hakaret ediliyor diğer yanda, belli bir yurttaşlar sınıfına, işlerini yapan memurlara saldırılıyordu. Sonuç olarak, yukarılarda bir yerlerde alınmış karara dayanarak Courbet'nin tablosunun sergi dışı bırakılmasına karar verilmişti. Bizim ülkede polis ve otorite bir şey söylediğinde, nüfuzlu kişiler (iş insanları, sansür kurulu üyeleri, Kilise işbirlikçileri) bu sözü ayakta alkışlamak için bir an bile duraksamazlar. Dolayısıyla, Courbet'nin tablosuna ilişkin otorite tarafından alınan kararı eleştirmeyeceğim. Otorite bir şey yaptığında, riayet etme duygumuz bizi bu kararda bir hikmet olduğunu düşünmeye itiyor. Bu da sanattan çok siyasetin sorunu. Ama “Courbet'nin tablosu *kötü bir eylemdir*” sözünü sarf eden süreli bir gazetenin köşe yazarı olduğunda, bu yorum, polisin sessizce yerine getirdiği icraatından ayrı bir önem kazanıyor. Bu namert cümle, polise, eylemi için her bakımdan gerekçe verdi. Daha önce yazılarında bahsetmiş olduğu sanat etkinliklerinde eşi görülmemiş ölçüde olağanüstü bulduğu bu sanatçının kavrayışı, böylece itibarsızlaştırılmış oluyor. Ne mutlu Courbet'ye ki, kamusal alandan dışlan-

dı. Bu yasak olmasaydı, siz hepiniz, edebiyatın ve sanatın meyve kuruları olan eleştiri müteahhitleri, birilerini üne kavuştururken diğerlerini yerin dibine batıranlar, tıpkı *Panurge'ün koyunları* gibi birbirinizi izleyerek, düşüncesini bile kavrayamayacağınız bir sanat eserinin önüne gelip, idrarınızı üzerine salacaktınız.

Ne yani, yetenekten çok akliselime dayandığı için reddedilmiş olan, -ve kendisine az bir miktar tuval yeterli olan- bir adam; dedikoducular tatmin olacak ve Voltaireci olarak anılmayı kesinlikle hak etmeyen kaba saba bir toplum eğlenecek diye, bu oyunun bir parçası mı olsaydı?

Tabloda, temsilcilerini seçmek üzere toplanmış olan köy papazlarının toplantısı bitmiş ve hepsi masaya oturmuş haldedirler. Sohbet koyulaşırken en yaşlılarının çakırkeyif olduğu anlaşılmaktadır. Geri dönmek üzere yola çıktıklarında açık havanın onları çarpıp kendilerine getireceğini tahmin edebiliriz. Eğer sanatçının anlatmak istediği şey bundan ibaret olsaydı, bu kadar zahmete boşu boşuna girmiş olduğunu, gereksiz yere uykusuz kalmış olduğunu ve dehasını boşuna harcadığını söylememiz gerekirdi.

Söyleyeceğimizi fazla uzatmadan söyleyelim; burada sanatçının anlatmak istediği tamamen başka bir şeydir. Courbet'nin göstermek istediği çakırkeyifliğin gülünçlüğü ya da papazlık sisteminin katılığı ile uyum yasalarının ihlali arasındaki kontrastı muzip bir şekilde ortaya sermek de değil. Bu saydıklarımız büyük resmin temel düşüncelerinin en itibarsız, en yavan olanlarının ortak mecrasıdır. Courbet burada gerçek bir sanatçı üslubuyla, dinsel disiplinin, yani idealist düşüncenin, katı bir erdemi desteklemek konusundaki büyük acziyetini, papazlar üzerinden göstermek istemiştir. İnancın, sofuluğun ve mistik ideal ile tefekkürünün hedeflediği ahlaki yetkinleşmenin, büyük çöküntülere nasıl yol açtığını göstermiş ve günah işleyen papazı, riyakar ya da dinden sapmış olarak resmetmekten çok bizzat kendi mesleğinin kurbanı olarak temsil etmiştir.

Kim, benzeri bir kompozisyonun bir sanatçının zihnine düşebilmesinin, sanatın bizzat kendi ilkesinin ve kaderinin bilincine erişmesiyle, yani çok uzun bir zamandır kendi idealizminin kölesi olmuş sanatın zincirlerini kırmasıyla mümkün olduğunu fark edemez ki? Bilakis, bizim çağımıza ait olan asıl tablo *Konferanstan Dönüş*' tür.

Din adamı tıpkı ideal ve mutlakçılık tutkunu olan romantik ve klasik sanatçı gibi, ne kendi izlenimlerinin ne de kendi düşüncesinin ustasıdır. Tersine din adamı da kendi düşüncesinin tutsağıdır ve bu er ya da geç utanç verici bir çöküntüye yol açacak olan ahlaki sefaletin nedenidir. Onun dogması, insanın erdemini ve bilincini inkâr etmeye dayanır ve bu yönüyle güzellik konusunda aynı inkârı yaşayan klasik sanatçıya benzer. Din adamı tüm güvenini tanrının inayetine yatırmıştır ve bu onu sadece suçla meyletmekten koruyabilir. Yine düşünce ve bilimin yardımından kaçması ve kendi ilhamından başka hiçbir şey düşünmemesi nedeniyle klasik veya romantik bir sanatçıya benzemektedir. Nasıl ki, sanatçı ideal aracılığıyla iktidarsızlığa varıyorsa, hayatı din kardeşlerine model olması gereken din adamı da, teoloji aracılığıyla ahlaksızlığa varır. Heyecanlı duaları sırasında, yaşamın ve kutsiyetin ruhunu *Veni creator Spiritus* (Gel, yaratıcı Ruh) diye yakararak yardıma çağırması boşunadır. Tanrı yardımına gelmeyecektir. Herhangi bir canlılığı ümit etmesi gereksizdir. Zira, erdemimizin prensibi bizzat bizdedir. Sadece, olgunlaşabilmek için çalışma ve çaba gerektirir. Bu hakikati bilmeyen kişi, tehlikeye atılacak ve ister istemez yenik düşecektir. Oysa kiliseye göre kusursuz hayat bir tefekkür ve iman yaşantısıdır; papazların görevi eylem değil tapınmadır. Teoloji bir bilim değil gizemdir. Kuşkusuz papaz hayatı takdire değer içinde bir keramet barındırır. Ama idealin tiranlığına yönelen sanat gibi, din de boşluğun üzerinde durur. İşte Courbet'nin çok başarılı biçimde gözlemediği şey budur. Vicdanı ancak Tanrı ile sağlamlaşan papaz ile dehası yalnızca formel, tinsel idealite ve idoller ile bes-

lenen sanatçı arasındaki benzerlik kusursuzdur. Her ikisinin de aynı çürümenin sonucu olarak yok olacaklarını öngörebiliriz.

Courbet'nin temsil ettiği sahne bu usta gözlemin örneklerinden biridir. Acaba tarikat üyeleri bir tartışmanın ardından hep beraber yemek yiyip sarhoş mu oldular? Böyle bir şey olması kuvvetle muhtemeldir. Ve hasbelkader ikisinden birinin başına gelmiş olan bu küçük talihsizliğin, hem kişisel ahlak açısından hem de toplum için yarattığı skandal bakımından etkisi ne olur? Kesinlikle hiçbir şey. En fazla bir karın ağrısının, sindirim güçlüğü'nün, romatizmanın ya da tespit dahi edemeyeceğimiz ufaklıkta bir kazanın etkisi ne kadarsa o kadar etkisi olabilir. Din ve ibadet adamlarının günaha yaklaşmasının çok güç olduğuna nasıl da inanmışız... Çalışın, düşünün, kafa yorun, gözlemleyin, meşru duygular çerçevesinde sevin; bedensel ve düşünsel baştan çıkarıcılık sizin karşınızda kudretsiz olacaktır. Bedensel isteklere, böbürlenmeye ve kibre direnin; (*Non appropinquabit ad te malum*) böylelikle kötülük yanınıza yaklaşamaz. Biraz daha ileri gidiyorum; bu din adamlarının, dünyevi olaylarla uğraşmak için bilim, siyaset ve sanayi ile buluştuğunu varsayalım. Böylesi bir durumda onların mutsuz olmayacağına emin olabilirsiniz. Öyleyse onları bu denli zayıf kılan ne? Onları, köylülere alay konusu olacak şekilde davranışlar içine sürükleyen ne? Hatta papazların masaya oturmadan önce bir ya da iki saat boyunca teolojiden söz etmiş olduklarını da biliyoruz. Öyleyse taşkınlıkları neden bu kadar alay konusu oluyor? Bu sorunun yanıtı olarak şunu te-reddüt etmeden söyleyebilirim: Çünkü ruhlarının derinliklerinde sadece dinle ve Tanrı'yla meşgul değiller. Bilimin dünyevi olanının uhrevi olanına, eylemin tefekküre üstünlüğü tam da burada...

Şimdi Courbet'nin tablosunun detaylarına yakından bakabiliriz.

Kırsal bölgelerde papazların, bağlı oldukları kantonun diğer din adamlarıyla, kurum ruhunu güçlendirmek ve teolojik konularda görüş alışverişinde bulunmak üzere her ay düzenlenen top-

lantılarda bir araya gelmesinin bir kural olduğunu herkes bilir. Kâh bir papazın kâh diğerk papazın mekanında gerçekleşen bu toplantıların ardından bir yemek düzenlenmesi gelenektir. Bu yemeklerde ateşli münazaraları, arkadaşça dertleşmeler izler. Köy papazlarının yaşam koşullarının iyileştirilmesinin de konuşulduğu bu yemeklerde insanlar yakınlaşır, yürekler ferahlar ve papazlar kendilerine büyük neşe veren bu yemeklere olanca canlılıklarını katarlar. Courbet bir grup papazı kanton konferansını takip eden yemekten çıkıp konaklayacakları misafirhaneye doğru yol alırken temsil ederek, yarı dini, yarı epikürcü idealist bir neşenin sonucu olan bu durumu titizlikle resmetmek istemiştir.

Sahne Fransa'nın Franche-Comté bölgesinde bulunan Jura ilinin en güzel vadisi olan Loue vadisinde geçmektedir. Ön planda dört kişiden oluşan bir papaz grubu görülür. Bunlar arasından biri, şişman gövdesini taşımaya mecali olmayan, bir merkebe binmiş, daha doğru ifadeyle, bütün ağırlığıyla hayvanın üzerine abanmış durumdadır. Kırk sene hizmet verdikten sonra tutkulu yaşlarını epey geride bırakmış olan, eşeğin üzerindeki bu duayen papazın yüzü tasasız, dudakları kalın, gözleri şu an biraz şehvetlidir ve Silenus'u andıran tavrının altında sonradan görme bir neşe göze çarpar. Aynı zamanda köy papazı olan bu adamda açığa çıkan uyuşuk, idealist ve duyumcu varoluş, aynı zamanda yüksek derecede bir maddileşmeyi ifade etmektedir. Bu şişmanlıktaki bir beden içinde bir ruh nasıl var olabilir, bunu bilebilmek mümkün değil. Aslında kendi dini cemaati içinde tek bir düşmanını dahi bulamayacağınız, iyi bir adamdır. Sol tarafta (karşıdan bakıldığında sağda) bulunan genç bir naip tarafından desteklenir. Papaz, bu genç naibi, belli ki oğlu gibi olmasa da yeğeni gibi görmektedir. Kilise mensupları arasında oğlanlık yapan, dindarlar tarafından ise yakışıklılığı nedeniyle kabul gören bu dağlı gencin, kilise bünyesinde kariyer yaparken aradığı, refah içinde, korunaklı ve zahmetsiz bir dindarlığın getireceği mutluluktan başka bir şey değildir. Belki bahtiyar ama edepli

çehreye sahip bu ilginç naip, açık sözlü ressamımız tarafından henüz türlü kötülükleri deneyimlememiş, saf bir halde resmedilmiş olabilir. Yine de bu saflığına kanmayın. Onun tombul yanakları, yalpalayan gözleri, toparlak gövdesi görüldüğünden daha fazlası olduğuna işaret eder. Hatta bu “fazlalıklar”ın asayiş polisi tarafından ifşa edilmesi durumunda nutkumuzun tutulacağından emin olabilirsiniz. Sağında ileri yaşına rağmen dinç ve canlı bir köy papazı bulunur. Mavi gözlüklü, soluk tenli, sinsiy ya da kurnaz görünümlü biri... İhtiyatlı ve tecrübeli bu zat, yaşamakta olan skandalın sakıncasını anlamıştır ve hiç olmazsa görüntüyü kurtarmanın derdindedir. Aynı zamanda yaşlı sarhoş meslektaşının durumunu pek hoş karşılamadığı da anlaşılmaktadır. *“Dilediğiniz kadar için, ama bu kadar içecekseniz evinizde kalın ve yatıp zıbarın,”* der gibidir.

Eşeğin yularını tutan kişi, makbul rahip imajına sahiptir. Şatoya ve ülkenin güzel evlerine misafir edilen, kadınlar tarafından hayran olunan, genç kızlarla müzik yapan, yaldızlı dua kitabı ve tokalı ayakkabısıyla konteslerin günah çıkarıcısı, piskopos olma hayalleri kuran, bu dünyanın makbul din adamıdır. Kınayan bakışlar henüz ona ulaşmış değil. Bakışlardan kaçmayı istiyormuş gibi başını yere eğmiş ve var gücüyle asi eşeği çekiştirerek mahcubiyet azabı içinde yolu kısaltmayı diliyormuş gibi görünüyor.

Grubun arkasında bir papaz okulu öğrencisi yürüyor. Temiz, saf yürekli ve gençlik ateşiyle dolu bir genç. Bugüne kadar yalnızca Tanrı'ya ve günah çıkardığı papazına açtığı gizli arzusu, uzun misyonlarda görev almak ve bu sırada şehadete ulaşmak. Tanık olduğu manzara karşısında biraz sarsılmış, değneğini yere çarparak ve sendeleyerek yürüyen kilise adamına merhamet dolu bir ihtimamla destek oluyor. Bu ihtiyar, sanki az önce bir tartışmada, Yahudileri, heretikleri, felsefecileri, ez cümle tüm kilise düşmanlarını tek bir argümanla yerle bir etmiş de şimdi geri dönüyormuş gibi bir havadadır. Onların yanında ve bu ikinci grubu tamamlayan bir figür olarak bir köy papazı tüm gruptan ayrı olarak tek başına dosdoğru ilerlemektedir. Dimdik ilerle-

yen ve korkutucu bir yüze sahip olan bu Herkülvari din adamı, kaba görünüşü, içki ve sigara içmesi, kendi cemaatine karşı kolaylamaz üsttenci bir tavır içinde davranması nedeniyle köylüler tarafından sevilmemektedir. Gösterişsiz konutunun işleri ve kilise binasının yönetimi ile uğraşmak onun alt sınıflara özgü enerjisini tüketmeye yetmemektedir. O yüzden dünyevi hayata dahil olmuş, kendini din dışı işlere kaptırmıştır. Ekin ekmekte, yetiştirmekte, hasadını toplamakta, yatırım yapmakta, elindeki hisseleri yönetmekte, borsada oynamaktadır. O kereste, tohum, içki, ya da at tüccarıdır. Böylesine katı ve esnemez bir doğaya sahip bir insanın 12. yüzyılda yaşadığını tahayyül edin. Çok ama çok küçük bir ihtimalle -o da koşulların zorlamasıyla- bu kişi bir Pierre de Castelnau, bir Aziz Dominique, bir Amaury olabilirdi. Büyük ihtimalle engizisyonun kurucusu olurdu. Heretiklere karşı Haçlı Ordusu'nun başına geçer, kiliseye boyun eğmeyen halkın yaşına ve cinsiyetine bakılmaksızın katledilmesini buyururdu. *"Kilisenin dışında selamet yok! Hepsini öldürün. Tanrı zaten kendisine itaat edenleri tanyacaktır!"*.. Sırf tanrı onu, 19. yüzyılda, yani Voltaire ve devrimden sonra, felsefenin ve insan haklarının üstünlüğünü ilan etmesinin ardından dünyaya getirdiği için bu adam yalnızca zavallı bir köy papazıdır. Enerjisi gayri meşru ticari işlere ya da zevksiz ama *ellerde kadeh -inter pocula-* yapılan kilise toplantılarına yönelmektedir. Ah keşke tanrı kendisini sevenlerin tarafını tutsaydı! Şu anda onun onurunu kıran şey, meslektaşlarının düzeylerinin düşüklüğüdür. *-Bir kadeh şarabı nasıl içeceğini bilemeyen efemineler!* der gibi, hor gören bir jest yaparken görürüz onu. Hareketi şapkasını başından uçuracak denli anidir ve başpapazın köpeği sıkıntıyla ona havlamaktadır.

Hizmetçiler grubunun, papazları saygı gereği belirli bir mesafeden izlediği görülür. Bunlar ziyafeti hazırlamış aşçının yardımcılarıdır ve muhtemelen sepetlerinde ziyafetten artmış yiyecekleri taşıyorlar. Belli ki onları yarınki kahvaltılarında değerlendirecekler. Papaz hizmetçisi, yalnızca ideal dünyada karşılaşabileceğiniz türden, kolayca tanımlanamayacak bir varlık. Bu kadın için ilk ba-

kışta bir cariyeye ya da bir eş denemez. Ama bir hizmetçiden fazlası olduğu da kesin. Düzensiz yürüyüşü, karanlık gözleri ile halinde bir bıkkınlık seziliyor. Ama, bu mutsuz insan çobanlarının ruhani yönetim yapısı içinde, bu hizmetçinin de bir payı olduğu aşikâr.

Grubun tamamı yaşlı bir gürgen ağacının önünden geçmektedir. Ağacın üzerindeki oyuğun içine belli belirsiz bir Meryem heykelciği yerleştirilmiş. Ruhban sınıfının halkın dindarlığını körüklemesi, köylerde, yol kenarlarında ve kavşaklarda dinsel resimleri ve haçları artırdığı görülüyor. Kilise çanının altında, iman etmişlerin kabirlerinin, aziz resimlerinin, kutsal kaselerin, takdis sembollerinin, her türlü kült ve kutsal nesnenin bulunduğu bir kilisede yaşayan papazın geçen her anının, onu manevi açıdan Tanrı'ya doğru biraz daha yaklaştırması beklenir. Bizzat Tanrı'nın elinden çıkmış bu tarz eserlerin ona görevinin kutsallığını hatırlatması gerekir. Ancak her ne kadar o, dini bağlılığını göstermeksizin bir adım daha atamaz hale gelmişse de, gerçekte açıkgozlülüğü pek azalmıştır. Hayatı uzun bir küfürden ibarettir.

Tablonun tam solunda ahlaki temsil eden bir köylü ve karısı bulunur. Yolun kenarında toprak kazan bu köylüler, kendilerine doğru gelen kabileyi görmüş ve işlerine ara vererek gösteriye tanıklık etmektedirler. Okuma yazma bilmeyen bu kaba köylünün, bu özellikleriyle çağından eksik kalır bir yanı yoktur. O hiçbir şey okumadı; Voltaire, Rousseau ya da Dupuis okumayı istemedi de... Tıpkı Strauss'u ya da Renan'ı okumak istemediği gibi. Felsefeciler, teologlar, sanatçılar... Hepsi ona sıkıntı veriyor. Nedenini pek bilmeseydi de kiliseye pek gitmiyor. Tıpkı Candide'in Martin'i gibi, pozitif ruha ve pratiğe sahip olduğundan, göklere olan inancını ve papaz takımına saygısını çoktan kaybetti. Dindarlığın hülyaları ve idealin asaleti onu yolundan saptıramaz. O, dosdoğru olguya ve nesneye yönelir. Zira bu köylü realizmin beden kazanmış halidir. Çalışmak ibadettir! Yeni Ahit'te olan bu sözü onun kulağına kim fısıldadı bilmiyorum. Ama bu sözün so-

rumluluğunu bizzat üstlendiği aşikâr. Köylü, bu aziz adamların çakırkeyifliği, başpapazın kendini beğenmiş ruhsallığı ile varlığının ayyaş gerçekliği arasındaki sersemleştirici tezatın önünde müstehzi bir biçimde sırıtıyor. Onun bu köylülere özgü kabalığı, bastırılması güç bir kahkaha kadar bulaşıcıdır. Kilisenin tam istediği gibi yetişmiş bir papaz ile mukayese edilebilecek derecede ciddi, anlayışlı, alaycılığa hiç başvurmayan bir insan bile, bu manzaraya baktığında, Tanrı tarafından vicdanları aklasin diye var edilmiş olan ruhban sınıfının bir komediye dönüşmüş olduğunu düşünmekten kendini alamaz. Çocukluğunda edinmiş olduğu dini eğitime ve ilahi aşka sadık olan ve gördüğü manzara karşısında üzüntüye gark olmuş olan köylünün karısına gelince, o ise, Tanrı'ya, her daim onun lütuflarını dağıtan bu aciz din adamlarını affetmesi için dua etmektedir.

Courbet'nin bu resimde karşıtlıkları nasıl dağıttığına dikkat edin. Sahnenin bayağılığı ile manzaranın güzelliği, papazlık mesleğinin vakarlığı ile içine düştükleri durumun komikliği, kadın köylünün hurafelere bağlılığı ile kocasının inançsızlığı, eşek ile eşeğin üzerine binen arasında hep karşıtlıklar söz konusudur. Bodur, iri kemikli ve toprak benizli köylü, besili bedenli, al yanaklı kilise adamları tarafından yaratılan skandala bayağı bir gülüşle dahil olur. Geniş gövdeli ve hayli kısa boylu, bedeni ve ruhu içinde namizaç duran karısı ise, sahip olduğu idealizmi zedeleyen bu önemli aktörlerin uygunsuz davranışlarını, zihnine kazımamak için hiçbir şey yapmaz. Kilisede ayin eşyası bölmelerinin ve hakiki dindarlığın, kadınlıklarının öldürmüş olduğu anlaşılan papaz hizmetçilerinin ise ne düşündüklerini, ne hissettiklerini kim bilebilir? Yaşlı bakireler, günahı aşk olmaksızın, taassubu din olmaksızın öğrendiler. Burada ne kalp ne ruh söz konusudur. Tablonun en şaşırtıcı figürü ise muhtemelen eşektir. Eğer eşek inatçı bir tavır sergiliyor ve eşekliği bize hatırlatıyor olmasaydı, o durumda, tablodaki herkes arasında en akıllı olanın eşek olduğunu ifade ederdik. Ancak burada eşek, sanki insanın

imanın aşkınlığıyla aptallaştırılmasını sembolize etmek için oraya yerleştirilmiş gibidir.

Bu noktada, tablonun anlamından azıcık uzaklaşmak ve amaçladığı etkiyi tahrif etmek anlamına gelecek olsa da, şunu söylemeliyiz ki, bu papazlar dindarlıklarında samimidirler. Yani hepsi İsa'ya inanırlar. Başpapaz ve onun güven vermeyen yeğeni dışındakiler, inançları için çabalayan hakiki dindarlardır. Tutkuları ve tensel olanı, dünyayı ve şeytanı alt etmek üzere yapılmışa benzeyen bir inancın enerjisiyle çok kırılğan bir erdemle birlikteliği, onları diğer ölümlülerden ayırıştırır. Ancak bu noktada doğanın ideal olana reaksiyonu ortaya çıktı. Semavi şeylere dönük aşkları sürekli kışkırtıldığı için, bir süre sonra duyumculuğa sürüklendiler. Çağın ruhu olan, gevşeklik ve şehvet ruhu günümüzün papazlarını da içine çekti. İyi yaşamayı ve hiçbir şey yapmamayı sevdiler; tövbekârlar ile birlikte günah işlediler ve bu günahlardan utanmamayı öğrendiler. Çekingen bir alçakgönüllülükle *“Biz de diğerleri gibi insanız. Bu bizi ikiyüzlülükle suçlamaları ve imanımıza hakaret etmeleri için bir sebep değildir”* diyorlar artık. Dahası daha fazla günah işledikçe, daha fazla ayınle ve daha fazla tefekkürle bunlardan kurtulacaklarına inanmaya başladılar.

Eğer dini inançtan daha yüksek bir akıl ve yasalarca yetkilendirilmiş kültlerden daha yüksel bir ahlak bulunmuyorsa ve yine, eğer eskiden olduğu gibi Kilise devletin anası ve hamisiyse, o halde Courbet'nin bu eseriyle büyük bir münasebetsizlik yapmış olduğu aşikârdır. Papazların küçük kabahatlerini göstermekle ahlakın temellerini sarsmıştır ki, bu da kara listeye alınması için yeterli bir sebeptir. Ancak gerçek olan şu ki, devrimden beri toplumla din arasındaki ilişki değişmiştir. Yasama organı başpiskoposluğu koruması altına almış, insan hakları yargınınin temeli olmuş ve dini yasaların üstüne çıkmıştır. Ahlak ise artık yukarıdan gelen bir emir gibi değil, bilinç tarafından belirlenmiş kurallar olarak şekillenmiştir. Öyle ki, doğrudan akılı esas alan

bir erdemin mi yoksa ideale kendini dayandıran bir erdemin mi daha fazla garanti sunduğu tartişması çok ne çıktı ve bunu tartişma özgürlüğü bizim kamu hukukumuzda önemli bir madde oldu. Yani söylediğim şudur: Ülkenin kurulması ve anayasanın kilise karşısında üstün pozisyona yükselmesiyle ortaya çıkan bu sorun, örtük olarak olsa da üzülmüştür. Courbet tablosunu tasarlarlarken yalnızca hukuku ve evrensel düşünceyi esas almıştır. Onun eseri sergi salonunda burjuva yasanına tabiyken, Akademi veya Mze'deyken de oraların yasanına tabidir.

XVIII. BÖLÜM

Courbet'nin Kişiliği ve Çekincelerim

Önceki bölümlerde, Courbet'nin temel eserlerini gözden geçirdim, inceledim ve değerlendirmemi İDE ölçütü üzerinden yaptım. Bunu yaparken eserlerindeki perspektif ve oran kusurları ya da *Konferanstan Dönüş* tablosunda olduğu gibi, tek tip koyu renk kullanılması, köylünün gülüşünün çok abartılı ve zorlama olması ya da karışıklığı açığa vuran özensizlikler gibi eksikliklerinin üstünde durmadım. Courbet'nin bazen insanı şaşırtacak düzeyde *kaba* eğilimler göstermesi, bana göre, sanatın ve sanatın prensibinin yüksek bilincine tam olarak vakıf olamamasından kaynaklanıyor. Mesleki vasıfları söz konusu olduğunda onun savunuculuğuna soyunmayı düşünmem. Bu konuda bir otorite de değilim. Ben mümkün olduğunca kendi alanımda kalarak eserlerin ve gerçekçi ekolün düşüncesi ile ilgileniyorum. Tam da bu nedenle konuyu fazla dağıtmadan insan fikri ile neyi kastettiğimi açmak istiyorum.

Şu anda okuduğunuz kitabı yazmaya başladığım sıralarda bir gün, Courbet'ye kitabın sonunda onu kendisinden bile daha iyi tanıyacağımı söyledim. Zira onu analiz edecek, yargılayacak ve onu bir bütün olarak kamuoyunun ilgisine sunacaktım. Bundan ürktü. Hata üzerine hata yapacağımdan hiç şüphesi olmadığından, bu hatalara düşmeyeyim diye bana uzun mektuplar göndermeye başladı.

Bana sanatçı olmadığımı ısrarla anımsatan bu mektuplardan pek fazla yeni bir şey öğrenemedim. Ona verdiğim yanıtlarda, kendimin de en az onun kadar sanatçı olduğumu yazdım. Ressam değilim elbette ama yazar olarak bir sanatçı olduğumu belirttim. Zira eserlerimde sık sık belagat için, diyalektik bir kurgu için boşluklar bırakırım ve bu konuda bir yetkinliğim olduğuna inanırım. Bu onu biraz sakinleştirdi ve bana kendini olduğuna inandığı kişi olarak *–ki gerçekten inandığı gibi biri değildi–* tanıtmaktan vazgeçti.

Aslında filozoftan çok bir sanatçı olan Courbet, benim bulmuş olduğum ilkeler üzerine hiç düşünmemişti. Olay basitçe bundan ibarettir. Yine, *Konferanstan Dönüş*'ünü tasarlariken de, benim o eserde gördüğüm ve tespit ettiğim konular üzerine düşünmemiş olduğu kesindir. İnanıyorum ki o, bir ressam olarak doğuştan gelen yeteneğiyle, prensibinin sezgisine sahip. Ancak bu prensibin bilgisine bir düşünür olarak, hele hele bir filozof olarak sahip olmadığı da ortada. Bu nedenle dışavurumda çoğu kez tereddüte düşmüş ve değişken davranmıştır. Yine de onun figürlerinde bir düşüncenin var olduğunu düşünüyorum. Elbette düşündüğüm şeyin bir illüzyon olduğu ileri sürülebilir, bunu da kabul edebilirim. Ancak eğer sanat doğurduğu etkilerden hareketle değerlendirilecekse, onu kendi meşrebime uygun olarak yorumlamakta sakınca görmüyorum. Eğer Courbet'nin düşünür olarak önemini abartıyorsam, bunun da ziyarı yok. Böylece en azından, okurlarıma sanatta neyi istediğimi ve aradığımı anlatmış olurum.

Courbet gerçek bir sanatçıdır ve her gerçek sanatçı gibi, hem dehası, hem ahlakı ve mizacı hem de kendini beğenmişliği, önyargıları ve hataları vardır. Her şeyden önce, tıpkı meslektaşları gibi o da evrensel bir insan olduğuna inanır. İşte bu inancını bu damak gerekir.

Güçlü ve etraflı bir zekaya sahip olmakla birlikte Courbet'nin entelektüel kapasitesi ortalama bir yarı aydından daha fazla değildir. Ne yazmayı ne konuşmayı bilir. Yalnızca resim yapar. Klasik incelemeler onda pek az iz bırakmıştır. Nasıl ki bir çocuğun eline

demir çubuk ağır gelirse, kalem de onun eline o oranda ağır gelir. Seri biçimde konuşabildiği halde, düşünceleri kesik kesiktir. Birbirinden kopuk, kimi doğru kimi yanlış, bazen mutludur; çoğu kez sofistike sezgileri vardır. Düşüncelerini inşa etmek konusunda yetenezsiz görünen Courbet, tam da bu saydıklarım nedeniyle saf bir sanatçıdır¹.

Düşünülmemiş genellemeleri çerçevesinde, o her şeyin, ahlak gibi sanatın da değişken olduğuna inanır. Adaletin, hukukun, sosyal prensiplerin tıpkı resimdeki gibi gelişigüzel olduğunu düşünür. Aslında bizzat adetlerin gerektirdiği gibi davranırken, kurumlardan özgürleşmek üzere istediğini resmetmekte serbest olduğunu zanneder. Bu onun sanatçıların sonuncusundan daha ileri olarak görünmesine yol açar. Bu, basitçe onda tıpkı diğer meslektaşlarında olduğu gibi idealizmin diğer yüksek toplumsal yetilere ağır bastığının göstergesidir ve erdeminin güçsüz olduğunu kanıtlar.

Courbet halen kibrin savunuculuğuna soyunmaktadır. Bu konuda, kendini tam bir sanatçı gibi, ama ikinci kalite bir sanatçı gibi gösterir. Zira eğer yüksek bir duyarlılığa sahip olsaydı, mütevazılığın bizzat bir değerinin olduğunu estetik olarak sezerdi. Elbette sanatçıların mütevazılığı her zaman samimi olmasa da, bunu genellemeyiz. Alçakgönüllülük, insana tatması için bahşedilmiş en narin şeylerden biridir. Bu duyguyu tadamayan kişinin insanlığından bahsedemeyiz artık. O bir hayvana dönüşmüştür.

Diğer birçok sanatçının yanı sıra Courbet'de de olduğunu fark ettiğim belirli bir tarz kurnazlığı açıklamak için izninizle sanata ait olmayan bir konuya kısaca değineceğim. Courbet her şeyi kendi düşüncesine bağlamak ya da düşüncesini çok da iyi anlamadığı şeyler üzerinden geliştirmek konusunda var gücüyle

1 Mantıkçı ve sanatçı birbirlerinin anti-tezidir. Her ikisi de uçlardadır fakat, tam da bu nedenle, birbirlerini anlarlar ve hatta birbirlerine benzerler. Biri ide, diğeri ideal gibidirler. Aynı sağduyu ikisini de yönetir ve kurtarır.

çaba harcar. Buna karşın, ne zaman kendisini aşan şeyle karşılaşsa, bu şeyi inkâr etmeyi sanki ilkesel bir tutummuş gibi bize yutturmaya kalkar.

Yeniden konumuza sanata ve sanatın prensiplerine dönüyoruz.

Öyleyse Courbet bütün yeteneklerin tek bir yetenekte yoğunlaşmış olduğu büyük bir zeka olarak tanımlanabilir. Eğer daha iyi kategorize etmeyi bilseydi, Courbet'nin sanatçıdan çok bir mantıkçı olduğunu söyleyebilirdik. Şu anda bile halen kendini keşfetmeye çalışması ve ancak kısmen tanıyor oluşu şaşırtıcı değil. Bu nedenle, sanat konusundaki ilkeleri konusunda ciddi çekincelerim var.

Örneğin Courbet sanatçının sipariş üzerine çalışmasını istemez. Bu yargısı onun bağımsız ve içinden gelerek sanat yapmaya ne denli önem verdiğini gösterse de, mutlak biçimde kabul edilmesi mümkün olmayan bir yargıdır. Sanatçı estetik yetisinin elverdiği ölçüde, diğerlerini neyin memnun edeceğini anlayıp ve hissedip, bunu düzelterek ve güzelleştirerek yeniden ortaya koymak zorundadır. Bunu yapmayan sanatçının, sanatın varsaydığı duyarlılığa sahip olduğundan bahsedemeyiz.

Courbet sanatın geçmişi biçimsel olarak mahkûm etmese de, onu bir kenara bırakmayı ve artık onunla ilgilenmemeyi ister. Geçmişin ancak eğitim bakımından işlevli olabileceğini, onun eserlerinde göreceğimiz esinlenmenin ise yalnızca bugüne ait olduğunu söyler. Kendini sanatın prensi, biricik sanatçı olarak ortaya koymaktan kaynaklanan bu değerlendirme doğru ve kabul edilebilir değildir. İnsanlığın geçmişteki düşüncelerinden ve yaratımlarından bir şeyleri kaybetmesi gerekmez. Tersine insanlık bütün zenginliklerini biriktirir ve hepsinden yararlanır. Evet ilerlemeliyiz ama geçmişi koruyarak... Bu düşünceye yeniden döneceğim. Şimdilik çekincelerimi, itirazlarımı belirtmekle yetiniyorum.

Courbet kendisinin tüm diğer sanatçılardan daha kişisel ve daha bağımsız olduğunu savunur. Evet, tıpkı sadece canının istediğini yapan şımarık çocuklar gibi onun da mizacı, karakteri,

iradesi bağımsızdır. Evet sürekli kendiyile meşgul olmak ve biraz da kendiyile övünmek anlamında kişiseldir. Onun resimlerinde en fazla yergiyi hak eden konu, tamtamına kendi kişiliğini görünür kılmasıdır. *Lut ve Kızları* tablosundan daha fazla değerli olmayan, *Gerçek Alegori* adlı tablosu tamamen kişiseldir. Sanatçının orijinalliği konu seçiminden ve seçtiği konuyu tasarlama ve uygulama tarzından belli olur. Courbet bu bakımdan tüm gerçek sanatçılar gibi davranır. Yani kendini düşüncesiyle özdeşleştirir, o düşüncüyü derinlemesine irdeler, yalnızca onu düşünür ve bunu elinden gelen en iyi temsile dönüştürür. Bunu ne kadar kişisel olmayan bir biçimde yaparsa, eseri o kadar beğenilir. Ressam da tıpkı tarihçi, şair, oyun yazarı, romancı, oyuncu gibi karakterinin arkasında yok olmak zorundadır.

Courbet'yi de karakterlerin yaratıcısı olduğunu kabul etmekle birlikte, onun sanatta bugüne dek hiç bilinmeyen ufukları keşfetmiş olma iddiasını kabul etmiyorum. Her şeyden önce, deha hiçbir zaman yalıtık biçimde ortaya çıkmaz. Onun devamcısı olduğu öncülleri, bir geleneği, yaslandığı düşünce birikimi ve giderek gelişen, kuşakların inancıyla pekişen yetenekleri vardır. O kendi bireysel tekbaşınalığı içinde düşünmez. Sahip olduğu düşüncesi zamanla büyüyen kolektif düşüncedir. İkinci olarak, her ne kadar ne Courbet ne de Fransız okulu bunun farkında değilse de, Fransız okulu Courbet ile aynı yönde ilerlemektedir. Fransız okulu, manzara ve hayvan resimleri üzerinden doğaya ve demokrasi nesnelere yüzünü dönmektedir. En ünlülerinin isimlerini saymak yeterli olacaktır: Rousseau, Fromentin, Daubigny, Corot, Baryei Rosa Bonheur, Marilhat, Millet, Brion... Hepsi eleştireliliğe varmak zorundaydılar.

İdealizm ve de Gerçekçilik doğanın icadı olmadığı gibi Courbet tarafından da icat edilmemiştir. Onun yaptığı tüm şeyler zaten ondan önce yapılmıştır. Courbet, kendisi dışındakiler sayesinde, çoğu kez rakipleri sayesinde, bazen de kendisini aşmış olanlar sayesinde bugün olduğu kişi olabilmıştır. Bu nedenle hem onun

hakkında başkalarının söyledikleri hem de bizzat kendisinin kendi hakkında söyledikleri akliselimden uzaktır¹.

Courbet'nin tablolarını reel alegoriler olarak tanımladığını duydum. Bu ifade anlaşılmaz olduğu kadar bizzat kendiyi de çelişki oluşturuyor. Nasıl mı? Courbet hem gerçekçi diye geçiniyor, hem de kendini alegoriye vakfediyor! Bu kötü tarz, bu yanlış tanımlamalar onun sahip olduğu tüm eksantrikliklere zarar veriyor. Bu tanımlamaya göre o bir gerçekçi ama alegori aracılığı ile ideale geri dönüyor!

Oysa doğrusu, gerçekçiliği içinde Courbet'nin, en canlı imgeleme sahip en iyi ideal üreten ressamımız olduğudur. Yalnızca *Geyiklerin Dövüşü* adlı tablosunu bile bunun kanıtı olarak gösterebilirim. Öyle ya, tablodaki geyikler, Courbet onları çizsin diye önüne konmuş değildi. Anlaşılabilirdi taktirde onun küçük *Chavot Balıkçısı* heykelinin evrensel ölçekte bir hayranlığa yol açmaması mümkün değildir. Balık tutan Ornanslı çocukların hayatından bir sahneyi yansıtan heykelde, elinde mızrak tutan bir çocuk Loue nehrinde küçük tatlı su balıklarını avlamaktadır. Bu sahneyi Ornans kentinin merkezinde bulunan çeşmenin üzerine yerleştirmek ise heykeli olağanüstü kılar. Courbet'nin idealizmi en derin idealizmlerden biridir. Bu idealizm hiçbir şeyi sıfırdan türetmeye kalkışmaz. Ruhu beden aracılığıyla görür ve onun için bedeninin tüm biçimleri bir dil ve beden her çizgisi bir işarettir.

Bedensel figür ile ruhun duygulanımları, karakteri, alışkanlıkları ve tutkuları arasındaki ilişkiyi kavrayan Courbet, as nartabela@gmail.com lında şunu söylemiş olur: Düşüncesinde,

1 Courbet bana ölümlülerinin üçte ikisinin idealin sanatıyla meşgul olduğunu yazdı. Bu konuda haklıydı. İdeal ile savaşmamı istedi. Bunda da haklıydı. Ancak, idealle savaşarak insan türünün çoğunluğunu idealin düzleminden bilimin ve hukukun düzlemine geçirdiğimde, bu çoğunluğun efendisi olmamdan ve hem onun hem de meslektaşlarının bana bağlı işbirlikçilere dönüşmesinden en ufak bir endişe duymuyordum.

ruhunda, bilincinde, aklında, zekasında ne varsa, insan, onu suratında ve tüm varlığında dışa vurur. Resim yapmaya ise bunu ona gösterebilmek için ihtiyaç duyuyorum, der Courbet. Beden bir ifadedir. Bunu temsil eden ve yorumlayan resim ise bir dildir. Nasıl ki bir filozof zihnin görüngüsünü tasvir ederse, ben de tablo yaparım. İçini göstermek için dışını temsil etmek; işte Courbet'nin gerçekçiliği budur. Nasıl ki Knidos Afroditi basit bir portre, basit bir fotoğraf değilse, Courbet'nin temsili de portre ya da fotoğraf değildir. Bu temsil, gerçekliklerin gözlemlemesinden sonra kişisel özelliklerin bir araya getirilmesi, birleştirilmesidir. Bu haliyle, saf bir idealizasyondur. *Banyo Yapan Kadın*'da dişil güzellik ideali örtük olarak bulunsa da, sanatçının göstermek istediği bu değil, burjuva ruhudur. İdeal bir figür tasarlamasının nedeni düşüncesini daha iyi ortaya koymaktır. Işıl ışıl parıldayan bu ideal, şaşırtır ve altüst eder. İşte Courbet, bu iki unsuru, ideal ile gerçeği, gözlem ile imgelemi böylece bir araya getirir. Eğer ben bakan, büyükelçi ya da imparator olsaydım, kesinlikle kendimi Courbet'ye çizdirirdim!

Özetle eleştirel, analitik, sentezci ve insancıl bir ressam olarak Courbet, kendi zamanının ifadesidir. Onun eserleri Auguste Comte'un *Pozitif Felsefesi*, Vacherot'nun *Pozitif Metafiziği*, İnsan Hakları ya da benim *İçkin Adalet*'imle örtüşür. Kapitalizmin sonunu ve üreticilerin egemenliğini müjdeleyen çalışma hayatı yasalarının ve çalışanların haklarının yasaladığı dönemde eser veren Courbet'nin eserleri Gall ve Spurzheim'in freneolojisi, Lavater'nin fizyonomisi çağdaştır. Diğer yandan, Courbet Ornans'da yaşamış olduğu mutluluğa da inanılmaz ölçüde borçludur. Eğer o bir Akademi'de doğmuş ve yetişmiş olsaydı, aynı kişi olamazdı. Yolunu bulmasını sağlayan sahip olduğu özgürlüktü¹.

1 Genel yararlarını inkâr etmek mümkün olmasa da, *okulların, yöntemlerin, geleneklerin* evrensel zararları; çoğunlukla *rutine* yol açmaları, önyargılara neden olmaları ve *ruhları* zincire vurmalarıdır. Hataların sürekleşmesinin, durağanlığın, direnç tutumunun ortaya çıkmasının nedeni, vasat yeteneklerin, kliklerin,

O çok yüksek ve verimli bir düşünceyi keşfetti. Işıltılı bir şekilde sunmasına rağmen bu düşünceyi yönetmeyi, ifade etmeyi henüz öğrenemedi. Bu düşünce onu zapt etti. Başlangıçta, Courbet'yi herkesin ağzına pelesenk olan çılgın bir gösterişçiye dönüştürse de, eğlenceli olduğu kadar naif de olan bu hal, insanda ve düşüncesinde şüphe uyandırmıştı. Hatta bu şüphe neredeyse onun cidiye alınmasını engelleyecek düzeydeydi. Ardından, çelişki ve ateşli bir polemik doğurdu. Bunlar Courbet'yi eksantrikliğin ve paradoksun yollarına doğru sürükledi. Bazıları hiç anlamadıkları halde onu göklere çıkardılar. Bazıları ise yine hiç anlamadıkları halde onu aşağıladılar. Courbet ilk günden itibaren sınıflandırılmamış olmanın üzüntüsünü yaşadı¹. Bu onu sakinleştirmiş olmalı ki, kendinin çok daha doğru ve çok daha abartısız duygusundan

kumpasçıların dayanışmasıdır. Bu dayanışmanın en yüksek ifadesi Akademilerde açığa çıkar. Fransız Akademisi'nde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Ahlaki Bilimler Akademisi'nde bu tarz dayanışmaları bol bol görebilirsiniz. Sanata en fazla zararı dokunanın ne olduğunu kendinize bir sorun. İktidarın desteği mi yoksa sanatçı genleri mi, okulların ya da akademilerin desteğinin mi yoksa özgürlüğün desteğinin mi?. Kendi adıma artık ne profesörlük kurumunu istiyorum ne de *Konservatuarı* (Ne iğrenç bir kelime!).. Yalnızca ustalar olsun ve de özgür davranan çiraklar... Profesörlük ve okul, her türlü prensibi ve kuralı inkâr ederek bütünüyle çözülmeye başladı. Oysa saf özgürlük Courbet nezdinde kendi hakiki yasalarını ortaya çıkarttı. Bu nedenle, prensiplerin olmayışı köleliktir. KURALLAR, ÖZGÜRLÜKTÜR. Yazar ve sanatçı bitki gibi yetiştirilemez. *Grandes Ecoles* öğrencilerine bir bakın: kolejlerin en iyileri arasından seçilmiş olan ve bu sıcak serada yetiştirilen bu çocuklar, bizzat eğitim yüzünden, özgünlüklerinin, kişiliklerini, yasayı kaybederler. Kuşkucudurlar. Kendiliğinden, güçlü, aniden bir şey yazamayacak kadar iyi yetiştirilirler. Vasat ukalalara dönüşürler.

- 1 Benim tam da yapmaya çalıştığım budur. Ancak Courbet, tıpkı tüm sanatçılar gibi, dünya gibi sınırsız, ideal gibi gizemli olmak istiyor. Özellikle kendi tarzında tüm ressamlar arasında biricik olmayı arzuluyor. Ona tamamen adaletli yaklaşarak göklere çıkarsam bile bundan pek az tatmin olacağından endişe ediyorum. Onu tanımlayıp, sınıflandırıp, kategorize edip, hak ettiği yere koymuyor muyum? Bu ne cüret! Ünü bundan ötürü kazanacak, ama kibri ona acı çekecek. Gelin de bu bayları memnun etmeyi bir deneyin. Bir filozofla, bir bilimle, bir sanayiciyle, bir askerle, bir hukukçuyla, bir iktisatçıyla, yani ölçen biçen, aklı yürüten, birleştiren herkesle anlaşabilirsiniz. Ama bir sanatçıyla asla.

güç olarak, önemli bir itirazla karşılaşmayacak olan, birkaç büyük başyapıtını böylece verdi.

Şimdi Courbet şunu bilmelidir: İlerlemesi gerekiyor ve yürüdükçe kendisinden daha fazla söz ettirecek. Ne istediğini, nereye gittiğini biliyoruz. Ondan eserlerini yapmasını bekliyoruz. Meslektaşları arasında onun kadar aydınlanmış olanlar var. Tilmizleri, devamcıları, rakipleri olacak. Onların da Courbet'nin ününden dolayı kaygılanmalarının lüzumu yok. Düşüncelerin sahibi yoktur. Nasıl ki yağlı boya resmi icat eden, sırf bu keşfinden dolayı, bu yeteneğin zirvesinde olduğunu iddia edemezse, Courbet de sırf bu büyük ve mutlu düşünceyi ilk kez kendisi gün yüzüne çıkarttı diye, kendisinden sonra gelenler karşısında üstünlük taslayamaz.

XIX. BOLÜM

Okullar: Muhafaza ve ilerleme

Realist denilen okul günümüzde vardır ve benim *eleştirel* okul olarak adlandırdığım, insani, felsefi, analitik, sentezci, demokratik, ilerici olarak nitelenebilecek bu okul günümüzün hakim sanat okuludur. Ne var ki, kendisinin bilincine henüz sahip olduğu söylenemez. Teoriden yoksun olması nedeniyle kendisini tanımlamayı, kendi yasalarını ve prensiplerini tanımlamayı bilemediği görülmektedir. Sahtelik ve suiistimal daha şimdiden bu okulda da görülmeye başladı. En anlamsız üretimler kendilerini gerçekçi olarak takdim etmeye başladı. Artık yeter!

Sokaktaki ya da tarladaki bir grubu, sıradan bir barakayı, ev alet edevatını resmetmek belki gerçekçi olabilir. Buna kesinlikle hayır diyemem. Ama sırf bu konuları işliyor diye bir resim gerçekçi olamaz. Bu tarz resimler, sanatçının pratik yeteneğini geliştirmeye hizmet edebilirse de, sanat eseri olarak bir değeri yoktur. Bir fotoğrafı buna yeğlerim. Zira bir fotoğraf bana sadece 15 sente mal olur ve kendini beğenmişlik taslamaz. Bir sanatçının; işçi, köylü ya da burjuva, önüne artık ilk kim çıkarsa onu modellemesinin ya da resmetmesinin onu yeni ekolün sanatçısı yapacağını zannetmemek gerekiyor.

İşte tam da bu, hataların hatası, EN BÜYÜK HATA'dır. Bu hata, hızlı biçimde sanatı ortadan kaldırırken, bizi de, banallikle

ve zevksizlikle mitolojiye doğru sürükler. Resmin bir değere, bir amaca sahip olması, düşünmesi ve düşündürmesi gerekiyor. Ben kendi adıma böyle olmayan eserleri hor görüyorum. Salt şiirsel ya da ideal bir ifade olarak ya da bir fantezi olarak yapılmış eserleri istemiyorum. Raffaello'yu, David'i, Ingres'i bunlara yeğlerim.

Saf anlamda gerçekçi sanat yoktur, olamaz. Bunun sonucu olarak da gerçekçi tarz ya da Realist Okul da söz konusu değildir. Gerçekçilik, sanatın üzerinde çalıştığı maddi temelden ibarettir ve bu bakımdan tek başına gerçekçilik, sanatın ya altında ya da dışında kalmaya mahkûmdur.

Sanat özü itibariyle idealisttir. Bununla birlikte idealizm, daha genel ve geniş anlamı içinde, ne bir okulu ne bir tarzı, ne de bir çağı ayırt edebilir. İdealizm her dönemde farklı biçimler altında açığa çıkar. İşte farklı tarzları ayırt etmek buradan hareketle mümkün hale gelir.

Sanatın evrimi ile ilgili incelememizde, bu evrimin *anlarını* ve bu anların denk düştüğü *tarzları* gördük. Bunlar sayesinde *okulları* belirleyebildik.

Gördük ki, sanatın birinci basamağı, Asurlular ve Mısırlılar'da açığa çıkan *tipik* okuldu. *Tarzı*, ırk tiplerini, insan tiplerini, kast tiplerini yeniden üretmekten ibaretti. Bugün ise artık yalnızca bireysel portreler yapıyoruz. Tipik okulun yapabileceği ırk portreleri olurdu. Bugün hor görülen bu devasa çalışma etnograflar için de benzersiz bir kaynak sağlardı. Ben biraz gezdim ve Fransa'da Franc-Comté'li, Lyonlu, Burgonyalı, Auvergnelilerin hiç birbirine benzemediğini gördüm. Aynı zamanda Fransa dışında, Avrupa'daki ve dünyadaki tipler de incelenseydi ne olurdu? İngiliz, Alman, Yahudi ırkları bayağı önemli farklılıklara sahipler. Ya da her ikisini de Slav olarak değerlendirmekte ısrar ettiğim Moskovalı ve Polonyalı arasındaki farklılıklar da diğerlerinden az değil. Çinlileri hiç katmıyorum bile. Peki tablolarında tüm bu tipleri aralarında hiçbir ayırım gözetmeden resmeden ressamlar nereden geliyor? Sanat onlar için sadece figür demek de-

ğildir, bu absürt olandır. Tüm ırklar, oldukları haliyle korunmayı, kendi tiplerine göre, kendi fiziksel özellikleri, mizaçları ve yeterlilikleriyle ifade edilmeye ihtiyaç duyarlar. Mısırlılardan beri bu kuralı uygulayan tek okul Flaman okuludur. Bu okul bizi kendi ırkının tipine alıştırdı. Öyle ki, Hollanda'yı yalnızca Louvre Müzesi'ndeki resimlerden tanıyan bir Parisli, Brüksel'e, Anvers'e ya da Amsterdam'a gittiğinde kendini tanıdık bir yerdeymiş gibi hissediyor.

İkinci dereceden sanatın ve idealizmin göstergesi olan ikinci okul, *alegorik*, sembolik, mitografik, hiyeroglifik okuldur. Bu okul dinle ve dini sembollerle birlikte ortaya çıktı. Ancak bir kez eserini tamamladıktan sonra artık yapacaklarının tükendiği görülür. Birbirinin taklidi olan anıtları; sarayların, bahçelerin, kitapların süslenmesi dışında bir işlev üstlenemediler.

Üçüncü okul orantı ve uyumla karakterize olan, saf güzelliği arayan okuldur. Sahip olduğu idealizmin vardığı nokta biçim için biçim kültürü olduğu için bu okulu, *putperest* okul olarak adlandırıyorum. Çoktanrı din heykeltıraşların çalışmalarıyla inşa olmuştur. Tanrılara tapınma bizzat, gözle görülebilir güzellik kültürünün sonucudur. Güzellik kültürü ile onu temsil eden sanatı, Hristiyanlıkla beraber kaybolup gitmişti. Ancak okul 15. ve 16. yüzyıllarda yeniden canlandı ve tanrıları değilse de kendisi yeniden itibar kazanmayı başardı.

Dördüncü okul, *spiritüalist* veya dinsel yönüyle öne çıkan Hristiyan Okuludur. Burada sanatçı, biçim idealini değil, dini duyguyu açığa çıkartmaya çalışır. Figürlerine mistik ve doğaüstü bir ifade verir. Dış güzellik, iç güzelliğini dışa vurabilmek için, ihmal edilmiş, ortadan kaldırılmıştır. Aynı nedenle, yeryüzünde dinler ya da dinsel duygular var olduğu sürece, huşu, tapınma, ruhun yükselmesi, iç arınma, çile, boyun eğme duygularını ifade eden, spiritüel ve ruhani bir resim de var olmaya devam edecektir. *Putperestlik* ve *spiritüaliste* birbirleriyle bağlantılı ve birbirlerine meyillidirler.

Beşinci okul olarak, Rönesans'tan günümüze dek var olan hareketi sayabiliriz. Putperest, mitolojik, sembolik taklitçilikleri bir kenara bırakılacak olursa, bu okulun ayırt edici iki özelliği vardır: 1-Güzelliğin ve spiritüelitenin birliği (Bakire Meryemler, İsalar, vs.). 2- Güzelliğin ve dışavurumun kurallarının, tarihsel veya farsî kişiliklere keyfi biçimde uygulanması. Bu okulun Klasikler ve Romantikler olarak ikiye bölünmesine gelince; bunu doğru bulmuyorum. Bu ikisini birbirinden ayıran yegâne şey, ilkinde biçimsel güzelliğe, ikincisinde ise duyguların dışavurumuna öncelik verilmesidir. Yoksa her şeyi birleştiren, karıştıran her iki hareket de *fantezicidir*. Gözlemi, inancı ve ahlakı dışarıda bırakarak yaratmak konusunda ortaklaşırlar. Aslında, her ikisinin de temelinde ideale tapınma vardır. Resmin yalnızca kendinde ve kendi için var olduğu iddiası, en azından sanat için sanat söylemi kadar absürttür.

İdealizmin en yüksek evresine denk düşen altıncı ve son okul *Eleştirel Okul*'dur. Sanatı düşünen, akıl yürüten, araştıran bir faaliyet olarak gören bu okul, doğa ile düşünce arasında bir uyumun gerekli olduğunu anlamıştır. Eleştirel Okul, gözlemin sanatı olarak; çizgilerin dışavurumundaki düşünceleri ve karakterleri inceler. Özünde ahlaki ve devrimci olan bu sanat; törelerin eleştirisini kendi özgün araçları üzerinden yapar. Bu mertebeye erişen sanat, artık ne satılık olmak ne de kendini pazarlamak zorundadır. Satışa çıkarılmak bu sanatın ruhuyla taban tabana zıttır.

Tüm bu okullar ve onların temsil ettiği üsluplar, sanatın büyük evrimi içinde farklı *anlara* ve çağlara ait olduğundan ve hepsi birikimlerini okulların en sonuncusuna aktarmış olduğundan, aslında önceki okulların tamamen yok olmuş ve ortadan kalkmış olduğundan bahsedemeyiz. Sanat bir yandan gelişirken diğer yandan tüm geçmişini aklında tutmak zorundadır. Kendisine, kendisinden vazgeçmeyi ya da çocukluğundan, gençliğinden ilham almayı yasaklayamaz. Bu, sanatın ilerlemeci ve sonsuz olduğunun kanıtıdır. Diğer yandan uyarlılığımız tüm eserleri

kavrayacak ölçüde kapsayıcı ve geniştir ve iyi olan, güzel olan, faydalı olan her şeyden yararlanır.

İşte bu nedenle bahçelerimize, parklarımıza, kavşaklara, binalarımıza, anıtlarımızın üstüne mitolojik ve alegorik heykeller koyarız. Gençlik ve bereket tanrılarını, Ceres'i, Dyonisos'u, nemfleri, faunları, satirleri, Venüsleri, Apollonları yerleştirmek bizim hakkımızdır. Bu hatıralardan neden vazgeçelim ki? Neden ilk yıllarımızı sansürleyelim? Gençliğimizden neden utanalım? Pallas, Mnemosyne ve Musa heykelleri akademi binasında kötü mü duruyorlar? Ya da Melpomene, Erato, Terpsikhore'lar tiyatro binasına yakışmıyorlar mı? Doğa tanrısının doğal tarih müzesinde, Adalet tanrıçası Themis'in Adalet Sarayı'nda, Sfenslerin sobalarımızda ve şöminelerimizde, Grifonların ise koltuklarımızda olması neden yanlış olsun ki?

Neden Lafontaine'in fabllarını, Peraault'nun masallarını, Heredot'un ya da Titus Livius'un tarihyazımını yasaklayalım? Eğer bir yazar, tarihsel bir figür olarak İsa'yı yeniden ele almayı deniyorsa, neden bir ressam da tarihçilerin görüşlerinden hareketle onu büyük adamların figürlerinde yeniden kurmayı denemesin? Aynı nedenle İsa'nın, bakirelerin ve Hristiyanlık şehitlerinin yasaklanmasını savunmuyorum.

Hatalı olan tutum bütün bunları aynı değerde görmek, sonsuz çeşitlilikte düşünceye ve nesneye aynı sanatsal önemi atfetmek, artık var olmayan bir çağın hatırası olan sanatın içindeki hoş görülebilir olanı, övgüye değer olanı yok sayıp hepsini aynı sanatsal eleştiriye tabi tutmaktır. Bu eleştirilerden hareketle modern sanatın başarısını kanıtlamaya çalışmak ve modern sanat eserlerini eski eserlerle karşılaştırmak absürtlüktür.

Aynı nedenle, uzak bir dönemin olaylarını ve kişiliklerini temsil etmeye yarayan tarihsel denilen resim türü, akademi tarafından resmin ilk türü olarak tanımlansa da, bana göre tarih resmi, resim sanatı içinde ikincil bir yer işgal eder. Böyle bir sanat bana göre gerçek değildir. Pozitif gerçekliği esas almaz, bütünüyle hipotezlere dayanır ve sanatın büyük amacına ancak

dolaylı bir yoldan, kurgu yoluyla hizmet eder. İllüstrasyondan, dekordan, arkeolojiden ibarettir. Elbette bu sanatın da beğeniy-le alakalı ya da pedagojik faydaları vardır. Ancak bunlar sanatın gerçek güzergahının çok altında kalırlar. Yine Dante'nin, Goethe'nin, Shakespeare'in tüm romantik illüstrasyonlarının ve Valleda, Francesca da Rimini, Faust, Marguerite, Mefisto gibi Orta Çağ'ın masalsı kişiliklerinin temsillerinin çok daha altındadırlar.

Tarihsel olma iddiasını taşıyan romanlar hakkında, örneğin *Notre Dame'in Kamburu* hakkında da benzer bir gözlem yapılabilir. Bu türden kitaplara şüpheyle yaklaşmamız gerektiğini gösteren en açık kanıt, güncelliğin dışına çıkmadığında bile romancının yanılmaya meyilli olması ve karakterlerini hiçbir zaman tamamen kavrayamamasıdır. O gözlerinin önündeki gerçekliği tahrif eder, doğasını bozar ve kendisine benzeyen kişilikler yaratır.

Ortaçağ'a ya da daha da eskilere, örneğin Romalılara veya Kartacalılara ait bir fabldan hareketle kaleme alınmış bir roman gerçekliğe uygunluğunu ve ciddiyetini iyiden iyiye kaybeder. Varsayımlardan hareket eden eserler, varsayımlar olarak sunulmalıdır. Martin'in, Monteil'in, Michelet'nin hikayeleri, bizi babalarımızın adetlerine götürebilir ve bazen onları bize tüm duygularıyla birlikte aktarabilir¹. Ancak bunlardan hakiki bir roman yapılmaz. Bu, Latince'yi ya da Yunanca'yı, Çiçeron ya da Demosthenes'in çağdaşları gibi konuşmamız ne kadar imkânsızsa o kadar imkânsızdır.

1 Ne tarihsel incelemelerimiz ne de tarihsel materyallerimiz eksiktir. Fakat bizim bir tarihimiz olduğu söylenebilir mi? Providansiyalist (kayracı) tarihimiz (Boussuet, Ancillon, Cantu); sözde felsefi tarihimiz (Gibbon, Raynal); klasik tarihimiz (Vertot); şoven tarihimiz (Vaulabelle, *Zaferler ve Fetihler*); savunmacı ve lafazan tarihimiz (Thiers, *Konsül ve İmparatorluk Tarihi*); doktriner tarihimiz (Thiers, *Devrim Tarihi*); epik tarihimiz (Michelet); romancı tarzı kaleme alınmış tarihimiz (Lamartine); jakoben ve hitabete dayalı tarihimiz (Louis Blanc); günlük tarzı kaleme alınmış tarihimiz (Bucheze) var. Bunların dışında, bakalorya sınavına hazırlanan gençliğe yönelik tarih el kitaplarımız, tarih derslerimiz, tarih özetlerimiz var. Ama tüm bunlara rağmen, kendimiz olmadığımız için aslında bir tarihimiz yok.

İlyada'nın birinci şarkısının Littré tarafından büyük bir emek harcanarak yapılmış olan çevirisi, çok fazla bilim, yetenek ve üstün filoloji gerektirmekteydi. Daha önce bir edebi eserde görmediğim kadar harika bir filoloji bilgisinin sonucuydu...

İnsanlık asırları geride bırakırken kendini unutamaz. Ama gelenekleri ve zevkleri değişir. Dolayısıyla sanatlarımız atalarımızın sanatları ile aynı şey olmaz. İşte geçmiş çağların uzlaşması ve sanatçıların gerçek dehası bu noktada ortaya çıkar. Bundan dolayı tüm dekoratif eserler öğrenciler tarafından, şimdiki zamanın resimleri ise *ustalar* tarafından yapılır. Bunun sırasını artık karıştırmayalım!

Sanat her zaman sahip olduğu ihtiyaç ölçüsünde, derin olan ya da olmayan bir idealizmin sonucunda eserler yaratacaktır. Demek oluyor ki, sembolik sanatı yeniden yapmamız gerekecek, asla ne alegoriden ne de güzellikten vazgeçeceğiz. Dinden ve fanteziden her zaman yararlanacağız. Ancak hepsi son tahlilde eleştirel sanat tarafından açıklanmaya ve tamamlanmaya mecburdur. Tüm saydıklarımız, sanatın en üstün mertebesi olan eleştirel sanatın etrafında konumlanmak durumundadır.

İdeal, hakikate ve adalete bağlı olmakla yükümlüdür. Çünkü ideal bizi hareketsizlik içinde tutup gevşetirken, hakikat ve adalet bizi kesintisiz biçimde eyleme, araştırmaya doğru iter. İdealist durumundan memnundur. Kendine hayrandır, başka şeyleri hor görür, her şeye yabancıdır. Adaletsever ise daha gösterişsizdir. Kardeşlerinin düşündüğü ve başlarına gelen ne olursa olsun, adaletsever tarafsızlıktan vazgeçmez.

İdealizm daima *bilime ve bilince, hakikate ve hukuka* götürülmek zorundadır. Bunlar, idealizmin yargıya, sağduyuya bağlı hedefleridir ve idealizm bu hedeflerin ancak hazırlayıcısı ve yardımcıları olabilir. Adalet ideali olan Tanrı adaletten ayrılmış mıdır? Bize göre o bir adaletsizlik kaynağına dönüşmüştür.

Güzel olanın, Platon'un sözleriyle, hakikatin en üst mertebesi olarak görüldüğü Antik Yunan zamanlarında ve Rönesans'ta,

idealin yolundan sapılamayacağına dair bir sonuca varmamız kaçınılmazdı. İdeal ve ide, tıpkı güzel, doğru ve adil gibi özdeş olarak görülmekteydi. Ancak, hakikatten ve hukuktan soyutlanmış bir biçimde tek başına güzelliğin peşinden gitmenin yetersiz bir düşünce olduğunu ve bir illüzyona yol açtığını fark ettik ve yeteri düzeyde bir adalet bilincine ve buna denk bir felsefeye de dayanmaksızın güzelliğe ulaşamayacağını söylemekte ısrar ediyoruz.

Güzellik, bilim ve adalet unsurlarının giderek birbirlerine yaklaşıyor oluşturalarını uyum, aynı zamanda ilerleme adına yöneldiğimiz hedefdir.

XX. BÖLÜM

Tanrısal Güzellik ve İnsani Güzellik

Eleştirel okul da tıpkı kendisinden önceki diğer okullar gibi sanatın tarihsel evrimi içinde bir andan ibarettir. Yeni bir evreye hazırlığı temsil ettiğini hissedebildiğimiz Eleştirel Okul'un amacı, henüz bilemediğimiz bir ideal çerçevesinde, ahlaki güzellik ile fiziksel güzelliği bir araya getirmektir. Bunu, İNSANİ GÜZELLİK olarak adlandırıyorum; zira bizim şu ana dek bildiğimiz yegane güzellik en yüksek ifadesine Antik Yunan'da kavuşmuş olan *tanrısal güzellik* tir.

Antik dönemde güzellik dengenin tasviriydi. Bu, tanrıların, yani ideal olanın, kusursuz olanın ve bu nedenle de değişmez olanın güzelliğiydi. Sanatın ve mitolojinin prensiplerinden hareketle, kendimize Venüs'ün (Afrodit'in) neden Pallas'tan (Athena'dan) ve Juno'dan (Hera'dan) daha güzel olabildiğini ve Paris'in kararını neye dayandırmış olduğunu kendimize sorabiliriz¹. Antik Yunan yurttaşının, tapmakta olduğu şu ya da bu tanrıcının herhangi bir kusurunun olmasını kabullenmesi düşünülebilir mi? Bu imkânsızdı. Üçünün de güzelliği tanrısal, ölümsüz ve kusursuz olmalıydı.

Antik Yunan'da sanatçının yaptığı bariz bir hata olmadığı sürece, tanrı ve tanrıça heykellerini güzellik bakımından birbirle-

¹ Proudhon burada *Üç Güzeller Efsanesi*'ne atıfta bulunuyor. (ç.n.)

rinden ayırt etmek, birinin diğerinden daha güzel olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir. Bu Jüpiter, Neptün, Mars, Merkür, Apollon, Dionysos gibi eril formlar için de geçerlidir... Yalnızca tanrı olmayan ve bir yarı-tanrı ve bir atlet olan Herkül biraz aşığıda görülebilir. Yine de Herkül, Perseus, Castor ve Pollux gibi atletler de çok güçlü ve güzellerdir ve tanrıdan geldikleri için, kendilerini kas kuvvetinin enerjisiyle değil, tanrısal enerjiyle dışa vururlar. Aynı durum tanrıçalar ve periler için de geçerlidir. Güzellik bakımından hepsi eşittir. Dönemin şairlerini gözden geçirecek olsak, onların arasında da tanrısallık bakımından pek az bir fark olduğunu görürüz.

Bu gözlemin doğruluğunun bir başka kanıtı ise tanrıları ve tanrıçaları, özel niteliklerini sembolik olarak temsil ederek birbirinden ayırmaktır: Jüpiter elinde şimşek, Merkür değnek, Apollon ise lir tutar. Neptün'ün üç dişli asası vardır. Dionysos'un asma yapraklarından tacı vardır, Amphitrite ise bir deniz kabuğu üzerindedir. Juno'nun (Hera'nın) kraliyet tacı ve tavus kuşu vardır; Pallas (Athena) Aegis, Medusa başı ve baykuşla, Venüs (Afrodit) ise meşhur kemeriyle temsil edilir. -Bazıları Pallas'ın sarı saçlı ve siyah gözlü olduğunu iddia etseler de aslında o esmerdir. Diğerleri söylentidir. -

Tarihi dikkatli bir biçimde okuduğunuzda, Paris'in kararının arkasında Venüs'ün Paris'e olan vaadinin bulunduğunu görürsünüz. Venüs, Paris'e, en az kendisiyle yarışabilecek düzeyde güzel olan Yunanistan'ın en güzeli kadını ile mutlu etmeyi vaat etmiştir.

Bu ideal, mutlak ve tanrısal güzelliğe zaman zaman değinmemiz gerekiyor. Sözü ettiğimiz, daha az düzenli ve daha az geometrik bir güzelliştir; yaşam gibi, hareket halindeki eylem ya da taşmış bir sıhhat gibi hareketli, tutkulu, şevkli bir güzelliştir. Hayat gibi atılgan ve eylem halindeki güç gibi sağlık doludur. Bu haliyle şeytani bir güzelliştir. Diğerinden doğruluk, açıklık, soğukkanlılık, dinginlik, huzur, tanrısallık bakımından daha alt düzeyde ama ondan daha çekici, baş döndürücü ve daha sürük-

leyicidir. Bizi ele geçirip peşinde sürükleyen, tutkuyu, hayatı, hareketi temsil eden bu şeytani güzelliği çılgınca seviyoruz. Yunanlılar, hikayelerinden anladığımız kadarıyla bu tür güzelliğin üstünlüğünü sezmiş gibidirler.

Aşkın tanrılar arasında pek seyrek rastlanan bir şey olduğuna dikkat edilmelidir. Juno (Hera) Jüpiter'le (Zeus) evlidir; Amphritihe Neptün'le (Poseidon), Proserpine (Persephone) Plütön'la (Hades), Rheia Satürn'le (Kronos) evlidir ve hepsinin evliliği de son derece sıkıcıdır. Müzler ve Kharitler, Pallas (Athena) ve Artemis bakire kalmıştır. Tanrılar genelde Olympos'ta oturan ölümlüleri eş olarak tercih eder. Jüpiter'in (Zeus) eş olarak Callisto'yu, Maya'yı, Semele'yi, Danae'yi, Alkmene'yi ve Europa'yı; Neptün'ün (Poseidon) Theophane'ı, Tyro'yu ve Iphimedia'yı; Apollon'un Daphne'yi, Cassandra'yı, Koronis'i, Klymene'yi seçmesi bunu gösterir. Tanrıçalar da aynı biçimde insanları, çobanları veya prensleri eş olarak seçerler: Diana (Artemis) ile Endymion, Kibele ve Kral Atys gibi... Venüs (Afrodit) ise eş seçimi yaparken tanrı, ölümlü ayrımı yapmamıştır: Jüpiter (Zeus), Apollon, Mars, Baccus, Merkür, Adonis, Anchises, Butes...

Şairlerin itiraf etmekten kaçındıkları şey, şeytani güzelliğin tanrısal güzellikten üstün olduğu değil midir? Tanrı ve tanrıçalar birbirlerini yüz üstü bırakıp ölümlülerin peşinden koşarlar. Bu durum neredeyse her şeyi açıklar. Pallas (Athena) ve Juno'nun (Hera) tanrısal güzellikleri Paris'te herhangi bir istek uyandırmazken, kendisine biraz şehvetli bakış fırlatan Venüs (Afrodit) onun aklını başından alır... Ne itiraf ama! Yunan sanatı, mitolojide saf bir biçimde anlatılan bu aşk hikayeleriyle yargılanır.

Nasıl ki dinde, Orfe'nin vahyinden, ahlakta Sokrat'ın der-sinden, siyasette Platon ve Aristoteles'ten sonra halen atılacak adımlar kalmışsa, benzeri biçimde Yunan sanatından sonra da insani sanatı yaratma görevi kalmıştır.

Öyle ki, aradan geçen iki bin yıla ve sanatın yaşadığı tüm dönüşümlere karşın, hala insani güzelliğin ne olduğunu bilmi-

yoruz. Zira erdemliliğin ve kahramanlığın en güzel örneklerini kendi ırkımızda topladıysak da, aynı zamanda hem erdemli, hem cesur, hem zeki, hem özgür ve hem de mutlu olan insanla henüz karşılaşabilmiş değiliz. Enerjik güzelliği yaratmak için tıpkı eskiden olduğu gibi şimdi de bu koşulların bir araya gelmesi gerekiyor.

Mısırlılar sembollerin, prototiplerin dışına çıkmadıkları ve kendi tanrılarının sembolik figürlerinden sapmadıkları için insani güzelliği bilemediler. Tanrılarının figürleri de, insan formundaydı ve sembolikti. Bize kendilerini bizzat oldukları gibi, doğanın hakikatinin ve dışavurumunun çeşitliliği içinde temsil etmeye cesaret edemediler. Zaten Mısırlıların kurumlarından öğrendiklerimiz, onların ne özgür ne de mutlu olduklarını kanıtlıyor.

Her daim saf ve ideal güzelliği aradıkları için, Yunanlılar insani güzelliği öğrenemediler ve demokrasileri de tiranlık, kıskançlık, anarşi ve yıkıntıdan başka bir şeyle sonuçlanmadı. En güzel Yunan ruhu, en çirkin olan Sokrates'e aitti. Peki, bu denli sanatkâr olan Yunanlılar gerçekten bilge, özgür ve mutlu muydular?

Roma imparatorluğu döneminin heykeltıraşlığı daha insani temalar üzerine çalışmıştı ve daha fazla anlatımsal olmak suretiyle önemli zorlukları alt etmeyi bilmişti. *Gladyatör* ve *Laokoon* heykelleri, Yunan heykeltıraş Fidias'ın eserlerinden daha ileri örneklerdir.

Orta Çağ ise insan güzelliğini tanımaz, ondan kaçır, hatta nefret eder. İncil'in vaaz ettiği güzellik değil cezadır. Bundan ötürü, güzellik Orta Çağ için günah kaynağından başka bir şey değildi.

Rönesans sanatçıları ise insani güzelliğe, Yunanlılardan, Mısırlılardan, Roma İmparatorluğu'nun ve Orta Çağ'ın sanatçılarından daha az uzaktır. Zira Rönesans'ın azizeleri ve bakireleri insanlığa aitti. Ancak Rönesans onları yalnızca azizeliğin ve kutsallığın içinde ele almakla yetindi.

Bu çok seyrek bulunan güzelliği arıyoruz ve bunu üretecek olan da biziz. Zira refahın, huzurun ve ilerlemenin rasyonel ko-

sullarını yaratmayı arzu ediyoruz. İnsan, zekasının, özgürlüğünün ve adaletinin eksikliklerini tamamladıktan sonra güzelliğe en yetkin bir şekilde ulaşabilir. Bu gerçekleşene kadar eserlerimiz, eğer eleştirel değillerse, fantezinin, taklidin, yalanın ve yapmacılığın içine düşmekten kurtulamaz.

Tüm mitoloji, savaş, din, tarih ve tür resimlerimize bakın, bunlarda doğal bir kişilik göremezsiniz. Hepsi çarpıtılmış ve şarlatanlaştırılmıştır. Günümüzün meşhurları fotoğraflarında poz verirken dahi yapmacıklardır. Bu gibi davranışlar artık tipik hale gelmiştir. Kostümü olmasa dahi, resmedilen kişinin jestlerine, suratındaki ifadeye bakarak, onun asker mi, hakim mi, papaz mı, işçi mi olduğunu anlayabilirsiniz. Kadının, birkaç koşula sahip olması durumunda, poz vermesinin tek biçimi, tek tipi söz konusudur. Güzelliğin insani boyutundan soyutlanarak tanrısallaştırıldığı, kutsallaştırıldığı Yunan, Roma ve Rönesans İtalya'sı için tanımsız olan ancak çağımızda en fazla değer gören bu tip, hoş kadın tipidir¹.

1 Hoş kadın tipinin hakimiyeti; kapitalist bankerlerin, milyoner burjuvaların, ticari ve sinai feodalitenin, anayasal rejimin ve eklektik felsefenin hakimiyetiyle eş zamanlıdır. Hoş görünümlü kadın esas olarak bir 19. yüzyıl olgusudur. O, olduğu şeydir ve hepimizin bildiği gibi, onun tanımlanması imkânsızdır. Buna o kadının köylü mü yoksa kentsoylu mu olduğu, kraliçe mi yoksa emekçi sınıftan mı olduğu, bankerin mi yoksa avukatın mı karısı olduğu, öğretmen mi yoksa sanatçı mı olduğu, ciddi biri mi yoksa dağınık biri mi olduğu, nazik biri mi yoksa haffif meşrep biri mi olduğu, mantıksız biri mi yoksa ruhani biri mi olduğu, bu dünyayla mı ilgili yoksa dindar biri mi olduğu eklenir. – O, bunların hepsi olabilir. Hiç fark etmez. Hoş olarak tanımladığımız kadın bütün bunlara uyum sağlayabilir.

Moda imparatorluğunu kurmuş olan zarif ve varlıklı hoş kadın, hiçbir zaman uyum içinde bir bütünlüğü yaratmayı başaramamıştır. Giysi fantezilerinin tamamı, Çinlilerin, Hintlilerin, Türklerin, Arapların, Rusların, İsviçreli, vs. ez cümle eski ve barbar kavimlerin giysilerinin aşığınsında kalır. Hoş kadın, korseleri, sepetleri ve kıl kumaş etekleri geliştirdi; ancak tüm kostümleri, yaratıcılıktan yoksun ve muhafaza bilincinden yoksun biçimde birbirine karıştırarak erkekleri çirkinleştirdi. Giysiyi süslüyorum bahanesiyle kendi tarzına göre tek tipleştirdi ve bir karmaşaya yol açtı. Dindarların takılarını bile isteye tuvaletlerle bütünlleştirdi.

Baloların, gösterilerin, konserlerin ve kutlamaların kraliçesi olan hoş kadın, mumların, şamdanların, aydınlatmaların, havai fişeklerin ışığı altında bütün gü-

Bir şarlatanın portresini yapmaktan daha kolay bir şey yoktur. Eğer örneklerini vermeye girişseydim kalemimde mürekkep kalmazdı. Mütevazı bir bilim insanının, basit bir büyük insanın, namuslu bir insanın portresini yapmak ise en zor şeydir. Resimde tanınmış bir tip yoktur. Eğer kişi bireyselliği bakımından ele alınacak olursa şu iki hatadan birini yapmaktan kaçınmak neredeyse imkânsızdır: Ya öznenin ifadesinde zorlamaya gitmek, ya da eseri bizzat kendi bayağılığıyla uzlaştırmak...

Kuşkusuz kişisel erdemler, onurlu ve mükemmel bireyler olabilir. Ancak bu *bireyler* üzerinden genel bir tipi üretmek mümkün değildir ve onların fizyonomilerinden, bu erdem, kahramanlık, sadakat ifadeleri üzerinden bizim arzu ettiğimiz türde bir güzelliği yakalamak imkânsızdır.

Erdem, bizim Hristiyanlıktan öğrendiğimiz haliyle, alçakgönlülüdür; gösteriş yapmaz, gün ışığından kaçır. Erdemi, gözlerin parıltılarında ve yüzlerdeki gölgelerde yakalamaktan daha zor bir

zelliğiyle parıladı ve prenslerin, askerlerin ve burjuvaların gönlünü fethetti. İşte eşinin kalbini sıklıkla böyle ortamlarda çalmayı bildi.

Onun sabahları ne olduğunu ise görmezden geliyorum. Gecenin güzeli, salonların çiçeği olan hoş kadın, sabah geç bir saatte solgun ve yorgun olarak kalkar. Bu haliyle, her sabah doğan Güneş'in öpücükleriyle uyanan Şafak ile Alacakaranlığın taze kızı Şebnem ile herhangi bir ortak noktası yoktur.

Hoş kadınların edebiyatı, müziği ve sanatı vardır. Aynı zamanda onların biliminden de bahsedilebilir. Diğer yandan, dindarlığı da olan hoş kadınların ne felsefesi, ne politikası ne de hukuku vardır.

Hoş kadın kıskançtır. Bu haliyle, kendisini aldatana acıma gösteren Süleyman'ın güçlü hanımından farklıdır. Hoş kadının eleştiriyeye tahammülü yoktur. Eleştirilmesi durumunda öfkelenir, tepinir, tırmalar, yumruk atar. Allahtan, hoş kadının eli fazla ağır değildir de karşısındakine çok zarar veremez.

Hoş kadın aşüfte olabilir. Yalnız onun suçlu olmasına tahammül edilemez. Zira suçlu bir hoş kadının canavar olacağı düşünülür. Ne deha bakımından ne de erdem bakımından yükseklerde değildir. Başarılarını orta düzey ortamlarda elde eder.

O takdir görmemiş şairlerin esin perisi, ortalama zekaların dâhisi, mütevazı fikirlerin, bağışlayıcı törelerin, esnek erdemlerin meleğidir. Hoş kadın, itaatkar kocaların hazinesi, arzulu adamların ödülü, silik karakterlerin perisi, tutuklu vicdanların gardıyanıdır.

şey yoktur. Saygın bir adamdan, haysiyetli bir kadından, şu ya da bu iyi hareketi yapamadıkları zaman sahip oldukları tutumu sergilemelerini isteyin. Modellerinizden birine bunu ücret karşılığında oynamasını talep edin. Gülünçlüğü hemen göze batacaktır.

Hristiyan erdeminin ya da dindarlığının yerini alması gereken insani erdemin, yüzümüzde tipik olarak nasıl dışa vuracağını henüz bilmiyoruz. Nitekim en haysiyetli, en bilgili, en cesur, en iyi olanların genellikle sıradan yüzleri oluyor. Erdemi karakterize eden bir şey yok bu yüzlerde. Zira, nasıl ki insan bilincinin her zaman gergin olması söz konusu değilse, erdemin doruğu da, tersine, illa basit, doğal, herkeste aynı olmak zorunda değildir. Erdem kendini, rahiplerin, keşişlerin, Yunan kahramanlarının ya da Roma senatörlerinin yaptığı gibi ortaya koymaz. En azından yeni kurallar ortaya çıkana kadar, erdem, ressam tarafından net bir biçimde kavranamaz ve sabitlenemez. Bu da onun yeniden üretimini imkânsızlaştırır ve bu yöndeki tüm çabaları hoş görülemez kılar.

Tüm bunların sonucu, sanatçıların hedeflemesi gereken sanatın doruk noktasının halen bizim uzağımızda olduğudur. Sanatın doruk noktası bizim o kadar uzağımızdadır ki, o düzeyin tiplerini veya modellerini yaratmak için kuşaklara ihtiyaç vardır. Tıpkı onları keşfetmeye ehil olan gözlemcilere ve onu tanıyacak ve anlayacak bir sanatsever kitleye ulaşmak için olduğu gibi...

Öyleyse bugün ne yapmalı? Toplumdan, ekonomik ve politik örgütlenmesini yenileyerek mevcut geleneklerini yeniden şekillendirmesini beklemek gerekiyor. Zira mevcut geleneklerini reforma uğrattırken yüzleri dönüştürebilir ve yeniden yaratabilir. Öyle olunca, ressam için, gözlem yapmak ve yeniden üretmek mümkün olacaktır. Buraya kadar, eleştirinin sonuçlarını izleyebildik. Kutsayacak bir şeyimiz yok. Yalnızca ifade edebildiğimiz eleştirilerimiz var.

XXI. BÖLÜM

Eleştirel Okul'un Olumlu Yanları, İtirazlar, Kişisel Bir Olay

Eleştirel Okul basitçe, sanatın bugüne dek yalnızca tanrılarla, kahramanlarla ve azizlerle meşgul olduğunu ve artık onun sıradan ölümlülerle uğraşmasının vaktinin geldiğini söyledi. İdealleş-tirmeler ve sembolleş-tirmeler yapa yapa ve koşullar ile kaderin üzerinde modeller arayarak, eleştirel okul da kendini kurmacaların ortasında buldu ve boşlukta kayboldu. Peki, hal böyleyken, sanat, biz diğerleriyle, sefil insanlarla, bayağı, cühela, kaba saba ve çirkin güruhla ne yapabiliirdi, bunu bana söyleyebilir misiniz? Oldukça önemli ve her şeyden daha şerefli bir şey yapabiliirdi: Bizi iyileşti-rebilir, bize yardım edebilir ve bizi kurtarabiliirdi. Bizi ilerletmek için, sanatın, her şeyden önce bizi tanınması gerekir. Bunun içinse bizi fantastik, dolaylı ve artık biz olmayan bir imaj içinde değil, bizzat olduğumuz gibi görmesi gerekir. Eleştirel sanat sayesinde insan kendisinin aynasına dönüşecek ve kendi özgün resmi içinde kendi ruhu üzerine düşünmeyi öğrenecek. İnsanın ruhunun bu ser-gilenişi ise başyapıtlarını üretmeleri için Fidias'a ve Raffaello'ya gerekmiş olandan daha fazla bir kavrayış, daha fazla bir çalışma, daha fazla bir deha ve daha fazla bir uygulama becerisi gerektire-cektir. Bu nedenle, yeni okulun gelişinin bir gerileyiş olduğu söy-lenmesin. Kötü ve acemi resimlerin bolluğuna rağmen ilerliyoruz,

serbest kalıyoruz ve Birinci Devrim ve Birinci İmparatorluk sanatçılarının yüz fersah üstündeyiz. Bu durum Güzel Sanatlar Akademisi'nce de büyük oranda teyit ediliyor.

Eleştirel Okulun, ahlaki ve fiziksel çirkinlikleri sergilediğine ve insanların bu konudaki kanaatlerini değiştirmeye çalıştığına inanmak, söz konusu okulun düşüncesini inanılmaz biçimde yanlış bilmek anlamına gelmektedir. Eleştirel Okul, tüm zamanlar için geçerli ve inkâr edilemez bir şeyi savunur. Bu da hem çirkin olanın hem de korkunç olanın sanatta yeri olduğudur. Eleştirel Okul yalnızca fiziksel ve ahlaki çöküşün çeşitli derecelerini göstererek, imgelemle ürküntü vermeye hizmet etmez. Günümüzde gerekli olan bu tarz dersler, sanatçıyı derinlemesine gözlem yapmaya, üst düzey sentez gücüne ve ideallığe sahip olmaya sevk eder.

Artık çirkinlikten azade, acı ve hastalıklardan muaf tutulmuş, dışarının tüm etkilerinden üstün olması nedeniyle asla bozulmayan doğasının ve biçiminin dışı vurulamadığı ve aynı nedenle de birbirlerinden farkları olmayan ölümsüzleri resmetmediğimizi düşünün. Bu durumda söz konusu olan, ölümlü, acı çeken, hasta, hata yapmaya ve günah işlemeye meyilli olan varlıklardır. Bu insanları, esenliğe ve akla yönlendirmek, böylece erdeme ulaşmalarını sağlamak gerekmektedir. Sanatçı bu nedenle, bu varlıkları tüm duygulanımları, tutkuları ve yozlukları içinde olduğu kadar tüm yetkinleşmeleri içinde de yeniden üretmekle mükelleftir. Bu sonsuz değişkenlik sanata aittir ve gücünü tam da bundan alır. Aynı nedenle, dışavurum ne kadar değişkense, sanat da o kadar keyfiyetten uzaklaşmalıdır.

Eğer bu eserlere, yalnızca rastlantı ve beceriksizlik yön veriyor olsaydı ve eğer bunlar yalnızca karikatür ya da basit portreler olsaydı, en beceriksizler bile bu resimleri yapmayı başarabilirdiğinden, resmin icrasının pek az değeri olurdu. Ama daha önce gözlemlediğimiz gibi, bu kompozisyonlar hem fikir bakımından hem de biçim bakımından ciddi çalışmalardır. Bu kompozisyonlar, azıcık kötü niyet ve uygulamada çok az sanat gerektiren abartılı resimler değildir. Bunlar, doğadan, birçok doğadan alınmış ve sahip oldukları form resmin düşüncesini tahmin etmeyi mümkün

kılan rasyonel bir kompozisyon dahilinde yeniden üretilmiş tipik kompozisyonlardır. Bu kompozisyonlardaki çirkinlikler ya da ahlaksızlıklar da doğal güzellik ve kalıcı erdem üstüne düşünmek amacıyla çizilir ve tam da bu nedenle söz konusu eserler tüm sanat eserleri arasında en zor eserlerdir.

Israr ediyoruz ve şunu söylüyoruz:

Peki ama bu aşırı araçlara başvurmanın ne gereği var ve sanatçı, yüksek bir zorluğu alt etmek dışında, eserinden alınacak ne tür bir zevki vaat edebilir? Köylü sınıfı içinde de güzel kızlar ve oğlanlar mevcut. Peki neden onlara rağbet edilmez? Burjuvazi, papaz sınıfı, yüksek memurlar, asker içinde de tıpkı büyük erdemler ve soylu kalpler olduğu gibi soylu yüzler de vardır. Neden bu doğal seçilmişlerle yetinilmez? İnsanlık çok güzel, çok onurlu olabilir mi? Kendi yeteneği, şiirsel yetisi ile meşgul olan, hayal gücü geniş insanı aşagılamanın ne gereği var? Onu güzel örneklerle cesaretlendirmek, onu ahlaksızlığın imajıyla aşagılamaktan daha doğru olmaz mı? İmparator Konstantin vaktiyle eğer bir din adamının hataya düştüğünü görürse onun ayıbını imparatorluk mantosu ile örteceğini söylemişti. Konstantin doğru pedagojik yaklaşımı kavramıştı. Onda sanatın gerçek duygusu vardı! Provakasyon krizden evladır; güzel modeller de ayak takımı ve lanetlilerin yüzlerinden iyidir! Öyleyse bu köylülerinin bayağılığının, burjuvazinin şişmanlığının ve dindarların epikürçülüğünün nedeni nedir? Salık verdiğiniz sanat, cehennem sanatıdır. Bizse ilahi günün sanatını bundan daha çok seviyoruz. Rivayet odur ki Tisiphone cehennemliklere kendilerini görmeleri için bir ayna sunar. Bu ayna onlara kendi dayanılmaz hallerini göstermektedir. Bizim ise bundan ziyade halihazırda olabildiğimiz şeyi ve de bilgelik yolunu takip etmemiz halinde olabileceğimiz şeyi gösterecek bir gardiyan meleğe ihtiyacımız var.

Eleştirilere yanıtım, sizin, sanatı yalnızca bir pohpohlama, bir süsleme, bir yalan ve tek bir kelimeyle söyleyecek olursam, bir BAŞTAN ÇIKARMA olarak gördüğünüzdür. Sizin ihtiyacınız olan, kendini hayırseverliği nedeniyle kürek mahkûmlarına

vakfeden Vincent de Paul'ler; yaralıların yaralarını saran Fene-
lon'lardır. Ya da bir öksüzler yurdunda adeta bir teselli meleği
gibi beliren hayırsever kadın ya da rahibedir. Pers Kralı Artahşas-
ta'nın hediyelerini reddeden yüce Hipokrat'tur; Sextus Pompei-
us cinayetinden sonra kendini hançerleyen Venüs'ten bile güzel
Lukretius'tur; sağlam Titus Tatius ile genç ve kibirli Romulus'un
arasına girerek silahlarını düşürtüp anne-baba katili olmalarını
önleyen Sabınlı kadındır. Bunlar güzel ve büyüleyici Azize Mar-
garet'ler, Azize Cecilia'lar; Niobe gibi acı ve kederin anneleri;
Mercure, Bacchus ve Faunalardan daha yakışıklı olan Aziz Se-
bastian'lardan saçları yapılı ve misk kokulu olarak sabolarıyla
gelmiş 92 gönüllülerine kadar... Bunlara ihtiyaç duyuyorsunuz.
Uyuyan Örgücü, çok sağlıklı bir figürdür, doğru. Ama bir kadına
uygun olacak şekilde zarif, narin ve adeta havadan meydana gel-
miş olsaydı, parmaklarıyla ipliği gerekirken nasıl gösterilebilirdi?
Kırk yaşlarında ve yaşının gerektirdiği şekilde görünen bu tumbul
burjuva kadını eğer arzu ederseniz, henüz açılmamış güllerin ve
yeni düşen meyvelerin tatlılığını ve tüm lezzetini ekleyerek res-
medebilirsiniz. İşte resimden beklentiniz bu: Düzgün dişler, toz
pembe, alev kırmızısı allık, incelik ve her zaman yalan ve tahrifat.

Taş Kıranlar'a bakarak "19. yüzyılın işçisi işte budur" diye-
bilir miyiz? Elbette tam olarak diyemeyiz. Bu onun hayatından
yalnızca bir sahne, varoluşuna dair talihsizliklerden biridir. Dü-
şük ücretlendirilen, pek zeka kullanılmayan, insan onuruna ay-
kırı ve yükselme imkânı bulunmayan yaşam koşullarının sonucu
olan bir sahnedir bu. Buna vereceğiniz yanıt; "pek güzel" demek
olacaktır herhalde. Ama Courbet bize, erkeksi güzelliği ve zeki
saygınlığı içinde bir İŞÇİ yapmıştır!

Siz ondan bir işçiyi nasıl ele almasını isterdiniz? Cahilin biri
size, karga burunlu, siyah sakallı, Milon gövdeli, atletik kollara
sahip, ön cepheden parlak başıyla ilerleyen, gözlerinde aydınlık
ve özgürlük olan güzel bir adam resmedecek, eline de bir çekiç
verecek ve siz de bu resme bakıp "işte bir işçi" diyeceksiniz.

YALAN: Bu bir fantezi figürüdür, yapmacılıktır. Ben vaktiyle bu şekilde resmedilmiş işçiler gördüm. Aslında iyi adamlardı ama önceden belirlenmiş bir tip olarak resme yerleştirilmişlerdi. Gelecek kuşaklara bu tip altında iletilmeleri gerekiyordu. Ama ben onlara baktığımda, hepsinin poz ve yalan olduğunu düşündüm.

Bana gelince, şahsen bu tarzı reddediyorum; resimde olduğu kadar siyasette de yalandan, kurgudan, uzlaşmadan, alegoriden, ikiyüzlülükten, dalkavukluktan nefret ediyorum. Prenslerin yaltakçısı olmayı istemediğim gibi halk yaltakçısı olmak da istemiyorum. Eğer içinde yaşadığımız çağın, medeni cesaretin yok olduğu, kişisel erdemin can çekiştiği, ırkın güçten düştüğü, tüm duyguların tahrif olduğu ve çarpıtıldığı bir gerileme çağı olduğu herkesçe kabul ediliyorsa, o zaman gerçeklerin üstünü örtmeksizin, şeyleri oldukları gibi söyleyerek ve göstererek işe başlamak gerekir. Diğer türlü bizlerle alay etmek olur. Morina karaciğerinden hazırlanmış ilaç verilmesi gerekirken, bize şekerli su öneriliyor!.. Çağımız polis bakımından zengin ama ilkeler ve töreler bakımından boş, yüzeyden bakıldığında sakın ama temelinde devrimci bir çağ ve sanatın da öyle olması gerekir. Her diriliş, öncesinde bir ölümü ve her restorasyon da öncesinde bir yıkılışı varsayar. Hristiyanlığa bir bakın: O da insanı ölümsüz, ideal ve başlangıçta yeryüzü cennetinde yaşayan ve doğaüstü bir mutluluğa yazgılı olarak tahayyül etti. Bununla beraber, günah çıkartmayı, günahın bağışlanmasını, günahın cezalandırılmasını salık verdi. Bugün bizim ihtiyaç duyduğumuz resim günah çıkartma gibidir. Courbet'nin zihninde, askerler, yüksek memurlar, akademisyenler, seçmenler, adaylar, işçiler, öğrenciler, borsacılar, bankerler, dindarlar, salon kadınları, St. Germainli, Bredalı kadınlar, sanayiciler, ayaktakımı, köy papazları, fahişeler ve burjuvalar vardı. Courbet tüm bu dünyayı bize gösterdi ve bunu yaparken bütün bu hüznü gerçekliklerin gözlerimizin önünden geçmesini sağladı. Bundan dolayı ona müteşekkirdir. Derimizin altındakini göstermek, bizi derinlemesine incelemek, giysilerimizden arındırmak onun hakkı ve ödevidir. Bize bunları yaparak, o tarihe ve sonraki kuşaklara hizmet etmiş olur.

Moliere’i taklit ederek tiyatronun yüksek komedisini resme transfer eden ve bizi olduğumuz gibi resmetmek suretiyle uyar- ma, terbiye etme, geliştirme işini üstlenen ilk ressam olma onuru Courbet’ye aittir. O bizleri fabllarla oyalamak, ışık oyunlarıyla olduğumuzdan güzel göstermek yerine, resmimizi, doğanın iste- diği gibi değil tutkularımızın ve günahlarımızın yol açmış olduğu haliyle çizme cesaretini gösterdi.

Ondan boş yere, vaftiz annesi kılıklı figürü ayağa kaldırmasını, bedenine biraz zayıflık ve biraz da elektrik kıvılcımı vermesini, al- nının, dudaklarının üstüne bir parıltı ve akıllı bir gülümseme yerleş- tirmesini istiyorsunuz. Böylelikle iplikçi kızının on beş sent yerine on beş bin edeceğini ve böyle bir iplikçi kız tasvirinin Courbet’nin kendisini de ölümsüz ressamlar arasına sokacağını söylemeniz bo- şunadır. Aynı şekilde *Cenaze*’ye, kilise mensuplarının, köylülerin, burjuvaların arasına başpiskoposluğun kutsiyetiyle daha uyumlu bir rahip figürünü yerleştirmeyi düşünmez miydiniz? Böyle yaparak ne kaybederdiniz? Daha az büyük bir sanatçı mı olurdunuz?

Courbet bu soruları şöyle yanıtlar: Benden talep ettiğiniz bir yalanı resmetmemdir. Bir hülya, bir alegorik tasarım, benden beklediğiniz birbiriyle ters düşen şeyleri eşleştirmem, imkânsız bir kombinasyon yaratmamdır... Bu sanatın ölümü olacaktır ve kendimi inkâr etmem anlamına gelecektir. Benim belli bir yetene- ğimin olduğunu kabul ediyorsunuz. Ama sanatımı destekleyenin yalnızca hakikat olduğunu görmüyorsunuz. Eğer sizi dinlersem kısa süre sonra ruhum bozulacak, ellerim güçsüzleşecek ve onlar- ca yetenekten birine dönüşmüş olacağım. *İplikçi Kız* tablosu için modelimi Breda’dan ya da İtalyan Bulvarı’ndan seçmemi isterdi- niz? Ne onur kırıcı! Bana Lukretiusları ya da kraliyet kanı taşıyan kadınları gösterirseniz, ben de size Lukretiuslar yaparım. Ama on- ları icat edemem. Eğer icat edersem bu fantezi, idealizm olurdu ve bizim adetlerimize göre, para için kendini satma anlamına gelirdi. Bu nedenle, sizden, günümüzde saygın insan güzelliğinin, yani hakiki güzelliğin, yalnızca acı ve ıstırap içindeyken görülebildi-

ğini göz önünde bulundurmanızı rica ediyorum. Hakiki güzelliği artık, bayağı tutkularımız içinde bulamıyoruz. İşte *Ornans'da Cenaze* tablomda ağlayan kadınlar tam da bu nedenle güzeller. Sizi temin ederim ki, onları bu şekilde çizmek hiç de zahmetli olmadı. İşte *Ölmekte Olan Düelloclu'mun (Yaralı Adam)* yakışıklı olmasının nedeni de bu. Fuardan dönerken birbirleriyle kesişen gençlerin ilgi çekici olmasının nedeni de, Afrodit'i teneffüs eden, arzuyla yanıp tutuşan, Seine Nehri kıyısında çimenleri yolmayı ister gibi uzanmış genç kız da bir güzellik ışığına sahiptir. Her ne kadar günah tarafından bir miktar tahrip edilmişse de, sahip olduğu tutkunun gücü onu saygın kılar. Bana kermeslerinde, düğünlerinde, toplantılarda, ev işlerinden kabarelerine kadar her yerde eğlenmeyi seven Hollandalıları ve Flamanları örnek veriyorsunuz. Öyleler şüphesiz! Ancak bu defalarca söylemiş olduğum bir şeyi kanıtlıyor. Yani sanatçı için gözlemin hakikatinden başka bir kaynağın olmadığını... Bu resimleri yapanların gözlerinin önündeki toplum neşeli, zengin ve güleçti. Bizlere göre daha mutluydular. Bugün ressamın önünde kimin poz verdiğini biliyor musunuz? Cimrilik, oyunculuk, kibir, uçarılık, açgözlü ve aylak bir koyvermişlik, yıkıcı bir asalaklık ve ahlaksızlık... Ben topluma, ancak onun bana ödünç verdiği şeyi sunabilirim. Eğer kendi imajı karşısında gerilediğini düşünüyorsa bu benim suçum değildir.

Gözlerimizin önünde ortaya çıkan eleştirel insani sanat, önce toplumsal ahmaklık, ön yargılar ve yoz kültür tarafından hedef alındı, ardından Akademi'nin, kilisenin, iktidarın ve ona bağlı bazı odakların düşmanlığına maruz kaldı. Yetmiş senedir özgürlüğün ilerleyişini engelleyen nedenler hangileriye, aynıları sanatın ilerleyişini de engellediler. Liyakatsizliğe gönülden bağlı, köleliğimize tapan, ayrıcalıklarımızı ve sarraflığımızı kutsayan bir toplumuz. Tüm bunlar sefalete yol açıyor.

Bu nedenler halihazırda başka bir biçim altında, edebiyatta gerileme olarak kendini dışa vuruyor. Adalet öldüğünde ilham da ölüyor.

Sanat bir gün, edebiyatla ve özgürlükle paralel olarak yeneden doğacak. Ancak bunun hemen olacağına, hele de Fransa'da, inanmıyorum.

Fransa, altmış yıldan bu yana tüm ünlü isimlerinin ağzıyla, iflah olmaz güçsüzlüğünü ifade etmeyi sürdürüyor. Kendisiyle alay edilmesini istiyor. Diğer yandan, uyumlu olmak adına kimi yönleriyle alay ettiğimiz ikiyüzlülüğü muhafaza ediyor. İnce çapkınlıktan ve örtük iffetsizlikten aldığı zevki başka şeylerden almıyor. Nasıl ki ahlakı ve hukuku önemsemiyorsa, aslında edebiyatı ve sanatı da kafasına gerçekten takmıyor. Bu bakımdan, akademilerde, kolejlerde, gazetelerde, kurslarda, tiyatrolarda, üretilen her şey, kimsenin inanmadığı saf kurmacadır.

Aklı devreye sokmak yoluyla gösterilecek bir çabayla, sanatı eski rutininden kurtarmak gerekirdi. Peki edebiyatı kim yaşatacak? Bunu yapacak olan akademik söylemler değil, dinçlik ve gençlikle üretilen yeni fikirler olabilir.

Hiç kibire kapılmadan kendimi referans verebilirim. Çünkü 25 yıldan bu yana zulme uğruyorum. Kendi adıma, dilin ve edebiyatın gelişmesi için küçük de olsa bir katkı oldu. Bu noktada, ekonomi politiğin üç önemli ismi olan Say'i, Blanqui'yi ve Bastiat'ı anmak isterim. Bu yazarların yazılarında birçok hata bulunsa da, teorilerinde temel kimi çelişkiler varsa da ve hiçbiri bilimin temel yasasını keşfedememişse de, yazılarını dil üslubuyla zenginleştirmeyi iyi bilmişlerdir. Ben de kendimi bu üç iktisatçının yanında konumlandırıyorum.

Benden daha iyi olmalarından şikayet etmem, zira bu noktada doktrinler değil üslup söz konusu. Acaba öğrencilerine ve kamuoyuna, Restorasyon'dan bu yana Fransız edebiyatında yeni bir tarzın ortaya çıktığını söyleyebilecek tek bir insan bilimleri profesörü var mıdır? Sıradan yazarların, tıpkı hukuki üslup gibi, çaresizce banallığın ve sıkıcılığın girdabına kapılmış olması, dilin gelişmemesinin bir tezahürü olarak görülebilir mi? Acaba kolejlerde, enstitüde, edebiyatın diğer tarzları içine aldığı düşü-

nülmekte midir? Yani manzume tarzında, epik, dramatik, didaktik şiiri, şarkıyı, kısa lirik deyişi, fablı, öyküyü içine alan; nesirde ise, romanı, tarihi, araştırmayı, belagati, dinsel siyasal, akademik metinleri içine alan tek bir edebiyattan bahsedilebilir mi? Acaba bizimki gibi iyi teşekkül etmiş bir dilin, şimdiden tanınmış olan kitapların dışında bir şeye hizmet ettiğini hayal edebilir miyiz?

Davalardan, kınamalardan, hapisten sürgünden, elime ne kaldı? Niçin günlük bir gazete yayınlama yetkisini elde edemiyorum? Halkın nadir istisnalar dışında kitap ve broşür okumak için vakti yoktur. Kendisine detaylı bir bilgilendirme yapılmasını ister. Gönüllü olarak günde yarım saatini, genellikle sabah kahvaltısı ya da öğle yemeği sırasında, okumaya ayırır ve bundan fazla zaman ayırmak istemez. Tüm düşünceleri, tüm soruları, tüm kanaatleri, tüm meseleleri ele alabilecek ve fiyatı 5 ila 20 sent arasında olacak bir süreli yayın çok önemlidir.

Bunu bilen hükümet böylesi bir süreli yayını istemez ve basını yalnızca güvenilir gördüğü insanlara bir imtiyaz olarak ayırır. Diğer yandan, kitaplara ve broşürlere yönelik katı takibat yaptırır. Böylece bir hanedanı, bir kişiliği kurtarmak için halkın *zekası* yok edilir; düşünce formuyla birlikte öldürülür.

Ve kendine liberal diyen kimi yazarlar, basın güçsüzdür, diyerek bu yönelimi alkışlarlar.

Sanat, düşünce gibi, edebiyat gibi, basın gibi değerlendirilir. Sanatçılara neden sızlandıkları, neden mahrum kaldıkları sorulur. Din, tarih, fantezi, doğal çevre onlara yeteri kadar engin bir kaynak sunmaz mı? Sanatçıdan güzel manzaralarını resmetmeleri, dindarlıkla ilgili, büyük adamların hayatlarıyla ilgili resimler yapmaları beklenir. Bize maskaralıklar yapın ve ulusun kendine duyduğu aşkını, ihtişamın arkadaşı olduğundan emin olun, denir onlara...

Kafamızı ütülerler, bizi iğdiş ederler, ellerimize kelepçe tatar, ağızımıza gem vururlar. Dilimizi koparırlar ve biz bunu nazik buluruz. Emile de Girardin bu durumla alay ettiğinde ise onun fikirleri olan bir adam olduğunu düşünürüz...

XXII. BÖLÜM

Bilinçle İlişkisi İçinde Sanat

Merak ve ilgiyle okuduğum bir broşürde sanat eleştirmeni olan Witz, ressam tarafından yalnızca *gördüğümüz şeyleri* resmedilebileceğimizi söyleyenlerle esprili bir üslupla dalga geçmiş. Diyor ki: Gerçekte olan bunun tam tersidir. Gördükten sonra, görmediğimizi resmederiz. Ama Witz'in düzeltilmesi gereken birkaç nokta var. Ancak *inanılan, sevilen*, ümit edilen ya da *nefret edileni* resmederek gerçek sanatçı olunur. Örneğin bugün kim sonsuz yaşama, mucizelere inanır?

Tanımlı görevini yapan bir din adamı artık bizim için bir anlam ifade etmez. O yalnızca bir aktördür. Bu nedenle bir mankene papaz giysisi giydirin, o da din adamı kadar iş görür. Papazı bir sunakta, bir kürsüde, din dersinde ya da hasta yatağında resmetmek Hristiyan sanatının sahip olduğu bir imtiyazdı. Ancak bu artık bizim yüzyılımızda geçerliliğini koruyan bir eğilim değil. Bugün ibadet halindeki bir papazı resmetmekten daha değerli olan, din adamlarının bilinçlerindeki, özel hayatlarındaki, inançlarındaki gizli kalmış çelişkileri gözler önüne sermektir. Örneğin günah çıkarttırırken, ölüm döşeğindeki bir yaşlıya bir yandan ölüm hakkında telkinde bulunurken diğer yandan kiliseye servetini bağışlamasını söylemesi gibi çelişkilerden bahsediyorum...

Hepimizce kabul edilmiş bir olgu din konulu tablolar, bugün umut vaat etmeyen bir vasatlık içindedir. Neden? Çünkü ne sanatçılarda ne de halk yığınlarında artık eskisi kadar dini bilinç var.

Sanat, bilinçle ilgilenmeyi kestiği anda, ona karşı kayıtsızlaşmış oldu. Meslekten insanlar olarak sahip oldukları değere rağmen, sanatçılarımız eski sanatçıların yaptıklarını yeniden yapmak istediklerinde onlardan daha aşağıda bir yerde konumlanacak ve artık bizlerin de daha az ilgisini çekecekler.

Piramitleri ve sembolleriyile Mısır sanatı bana ne hissettiriyor? Tarihsel, arkeolojik bir konu; ruhun ve sanatın tarihi benim için saf bir merak konusudur. Peki ya sonra? Benim bilincim bir Mısırlının bilinciyle benzer olabilir mi?

Yunan sanatının anıtsal abideleri karşısında ne hissediyorum? Mısırlı sanatçılarla kıyaslanmayacak kadar mahir olan Yunan sanatçıların, onların daha derin ve saf bir güzelliğe işaret eden eserlerinin ve bu eserlerin sanatın gelişimindeki önemini değerini teslim edebiliyorum. Buradan şu sonucu çıkarabilirim: Kimi eski tarihçilerin hayranlık dolu metinlerine rağmen, Fidias'ın yaşadığı yüzyıldaki Yunan bilinci, Senusret dönemi Mısır'daki bilinçten daha üstündür. Tüm bunlardan çıkardığım sonuç şudur: Bir insan olarak, tüm bu eserlerle, bir evlat atalarından kalan aile yadigârı ile nasıl ilgilenirse öyle ilgileniyorum. Ama halihazırda, tanrıların ve tanrıçaların heykelleri, revaklar, kolonlar, tapınak rölyefleri benim için ne ifade ediyor? Bütün bunlar bana ne söylüyor dersiniz? Kesinlikle hiçbir şey! Yunan sanatı tıpkı Mısır sanatı gibi bitmiş ve tükenmiştir. İnsanlık ise devam eder.

Eski abideler kuşkusuz bugünün acemi sanatçıları için büyük önem taşıyor. Bu orijinal eserler bizim için taşları, kolonları, statik uygulamaları keşfetmek için önemli araçlardır. Ama estetik bakımdan üzerimizdeki etkileri ortadan kalkmıştır.

Milo Venüsü bana heykel sanatının başyapıtı gibi gelir. Hristiyanlıktan güç bela kurtulmuş benim gibi bir 19. yüzyıl insanından

daha ne beklerdiniz? Bu heykelin bir zamanların tanrısallık im-gelerinden biri olduğunu düşünmek ise beni gülümsetiyor ve bir anda bu eserin estetik büyüsu uçup gidiyor. Bu heykelin küçük bir kopyasını tıpkı nadir bulunan kabuklu bir böcek, porselen bir parça yahut kristal bir vazö gibi şöminemin üzerine yerleştirebili-rim. Ancak yine de bu son saydığım objeler özel bir bilgiye sahip olmayı gerektirmezken, Venüs heykelciğinin sahibinin, Yunan mitolojisini çok iyi bilen, belli başlı yazarları okumuş, şöyle böy-le bir sanat tarihi bilgisine sahip ve Yunanlıların bizim atalarımız olduğunu idrak etmiş biri olduğunu farz ederiz. Bu heykelcik Yu-nan sanatı ile benim aramda tercüman vazifesini üstlenir.

Örneğin neden Venüs'ler çıplaktır? Bir burjuva kadının çıp-lak heykelini sergilemek cezalandırılırken, Venüs'leri bu şekilde temsil etmeye kim kalkışabilmiştir? Venüs'ün çıplaklığıyla be-nim bilincim arasında ne gibi bir ilişki var? Nasıl olup da sırf tanrı ya da tanrıça oldukları için çıplak temsil edilmelerinde bir mahsur görmüyorum? Bu Venüslerden, Nemflerden, Müzlerden nasıl bir ahlaki ikaz bekleyebilirim? Yunan heykellerinin ilahi güzelliğinin edepsiz bir duygu uyandırmadığını biliyorum. Özel-likle de söz konusu olan Yunan tanrıçası heykelleri ise... Ama ilk çeyrek saat boyunca sakın kaldıktan sonra, eğer tefekkür süremi uzatırsam ve dahası eğer her gün bu heykeli izlemeye gelirim, çok da saf olmayan düşünceler aklıma gelmeye başlayacaktır. Bu da bahsi geçen heykelin benim için yapılmamış olmasından kaynaklanır. Mükemmelliğın görece ve estetik etkisi geçicidir. Yapıldığı ortamın dışına çıktığında, güzelliği çirkinliğe dönüşür.

Tek kelimeyle söyleyecek olursam, bir sanat eseri benim im-gelemimi tatmin etmelidir. Yine duygularımın pohpohlanmasına rıza gösterebilirim. Her ne kadar özgürlüğüm gereğinden fazla övülmekten, eline bir yabancının eli değen bakire gibi ürkse de sanat eserinin duygularımı bir nebze pohpohlaması gerekir. Ama sanat eserinin öncelikle benim zekâma, kalbime hitap etmesini, ve daha da yükselerek benim bilincime ulaşmasını isterim. Bu-

nun için, söz konusu eserin bu bilincin temsili ve ürünü olması, onun aynası olması, onu tercüme etmesi ve son olarak da uyarıcı işlevi görmesi gerekir.

Kavrayışı ve uygulaması vasat olan bir sanat eseri bile tam da bu örtük ilişki sayesinde önce estetik duyguyu, sonra da bilincin tüm yetilerini en üst düzeyde harekete geçirebilir. Bu ilişkinin var olmadığı, ruhun meşin gibi katılaştığı durumda ise en güzel eser dahi estetik bakımdan bir etki yaratmaz.

Kadınları gençlikleri, güzellikleri, zarafetleri, dinginlikleri için seven adamlar, onları tüm giysileri içinde beğenirler. Mücevherlerin güzelliğe olan katkısını inkâr edecek değilim. Zira sanat zenginliğin düşmanı değildir; tam tersine zenginliğe prestij katabilir, ama daha çok da onu tamamlar.

Taktığı bir kurdele bile sevilen kadının beğenilmesi için yeterli olurken, eğer kadın eşi tarafından bir yabancı olarak görülüyorsa, dünyanın en güzel gelinliğini de giyse, en zengin evlilik sepetini de taşısa beğenilmeyecektir. Kolyeler, bilezikler, danteller bir işe yaramaz...

Çocukluğumda her pazar gittiğimiz kilisenin, bana binaların en güzeli, en görkemlisi olarak görünmesinin nedeni nedir? Bunun nedeni, binanın varoluş amacı ile bilincimin dinselliği arasındaki sıkı ilişkidir. Zamanla, düşünsel faaliyetim bana binanın defolarını fark ettirdi. Mimarlıkla ilgili başka bilgilere sahip oldum. Ancak bu bilgiler, binanın benim üzerimde yarattığı büyük estetik etkiyi ortadan kaldırmadı; daha ziyade bilincimde ilerlemenin ve keşfetmenin gücünü ortaya çıkardı.

Genellikle en büyük etki yaratan eserler, en yüce, en şatafatlı başyapıtlar değildir. Başyapıtlar, daha alt düzeydeki eserlerin yaratmış oldukları estetik ilerlemenin en yüksek noktasını temsil ederler. Söylemek istediğim şey, sanatçıların çaba sarf etmesinin yararsız olduğu değildir. Sadece eğer sanatçılar eserlerini kendi yüzyıllarının bilinciyle doğrudan ve sıkı biçimde ilişkilendirmezlerse, çabalarının boşa gideceğini söylüyorum. Bu koşul ye-

rine getirilmediği takdirde yapılacak olan, nesnesi, amacı, hedefi, yönü, ölçüsü olmayan sanat ister istemez değer kaybedecek ve bir süre sonra da sanat olma vasfını yitirecektir.

Leviller'in Mişkan'daki, Krallar Kitabı'nın da Süleyman Tapınağı'ndaki aslında yavan olan süslemeleri ne kadar da özenle tasvir ettiğini anımsayın. Onları okuyan halkın ruhunun anlatıcısının dudaklarına kilitlendiğini ve halkın kalbinin, düşüncesinin, aşkının da bu binaların içinde olduğunu hissederiz. Yunan tiyatrosunun ya da Roma sirkinin sizde, Kudüs Tapınağı'nı ziyaret etme ümidinin yaratabileceği kadar coşkun bir heyecan yaratabileceğini aklınız alıyor mu? Zebur bunun örnekleriyle doludur: *"Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi: In domum Domini ibimus."* (Tanrı'nın evine gideceğimiz dendiği zaman nasıl da neşeyle dolarım). Yasa koyucu nasıl da güzelin resmi ile kalpleri kuşatır! Ve aynı zamanda da, din ve aşırı uyarılmış rasyonalite sayesinde, nasıl da estetik duygunun enerjisini yükseltir ve sanatın tezahürlerini kıskırtır! Bununla birlikte tüm bu duygular resim ve heykeli yasaklamış bir dine inanan halkta açığa çıkar.

Acaba binlerce tablosuyla, gravürleri, heykelleriyle birlikte resim sergilerimiz kitleler üzerinde, Katolik Yortusu'nun ya da Paskalya'nın, aziz ve azize mezar ziyaretlerinin yarattığı kadar etki yaratabilir mi? Hem de kilisenin araçları bu denli yoksulken... Ama bilinçler uyum içindeydi ve herkes buna katıldı. Nasıl ki I. Napoleon hiçbir şeyi, savaş halindeki düzenli bir ordudan daha güzel görmediğini itiraf ettiyse, bir Katolik de dini tören topluluğundan daha fazla hiçbir şeyle övünemez.

Bundan elli yıl önce, bir insanın ilk kez ziyaret edeceği basit bir kasabada, belediye binasının dışında ziyaret edeceği yegâne mekan kilise olurdu. Zira onun ilgisini çekebilecek yegâne sanatsal eserler bunlardı.

İster Bizans, gotik ya da grekoromen mimariye ait, isterse de resim, heykel ya da müzik tarzına ait olsun dinsel sanatın tüm çağlarda gelişmesi bizi şaşırtmaz. İnanç çağlarında, kitleleri en

fazla kendine çeken, onlara en fazla dokunan sanatlar dinsel sanat olmuştur.

Kilisede, yani dinde her şey müzik ve şiirdir. Yılın her gününde özgün bir müzik eşliğinde söylenen, neredeyse opera diyebileceğim, lirik dramın türü olan bir şiir vardır. Tüm kutlamalarda şarkı söylenir: Advent'te, Noel'de, Büyük Perhiz'de, İsa'nın çilesinde, göğe yükselişinde, yeniden dirilişinde, Meryem Ana'nın göğe yükselişinde, azizlerin anma törenlerinde hep şarkı vardır. İbadet için ayrı, din adamları için ayrı, kutsama için ayrı, cenaze töreni için ayrı, evlilik töreni için ayrı, ilk komünyon için ayrı müzik vardır.

Masonluğun jestleri, işaretleri, vurmaları, formülleri vardır.

Ordunun tüm askeri etkinlikleri için; uyanma, çağrı, toplanma, olağan ya da olağandışı durumlar için bandosu, trompeti, yat borusu, kalk borusu vardır.

Tüm insanlar bu yasaya tabidir. Ava giderken, balığa çıkarırken, kürek çekerken hep birlikte söylenen naneler vardır. Savaşçı dansları, dini danslar, evlilik dansları vardır.

Nasıl ki Spartalılar Tyrtaios şarkılarını, Franklar kendi ozanlarının ezgilerini söyleyerek devrimlerini yapmışlarsa, biz de 1789'da devrimimizi, *Carmagnole'u*, *Ça Ira'yı*, *Marseillaise'i*, *Chant du départ'ı* söyleyerek yaptık.

1849'da tutsak edildiğim Sainte-Pélagie'de 80 siyasi mahkûm vardı. Milyonların sürgüne gönderildiği bu berbat dönemde bu sayı kuşkusuz fazla değildi. Her akşam ışıkların kapatılmasından yarım saat önce, tutuklular avluda toplanır ve Armand Mar-rast'a atfedilen özgürlük marşını söylerdi. Tek bir ses ilk bendi söyler, ardından seksen tutuklu, en son da diğer koğuşlardan beş yüz zavallı mahkûm nakaratı tekrar ederdi. Daha sonra şarkı yasaklandı. Yasaklama, mahkûmlar için cezalarının ciddi biçimde ağırlaştırılması anlamına gelmişti. Bu gerçek ve gerçekçi, özenli bir müzik, *durum içinde* ortaya çıkan sanattı. Bu haliyle kilise

şarkısı ya da yürüyüş marşı gibiydi. Hiçbir şarkının beni bu marş kadar etkilemediğini söyleyebilirim.

Salon müziklerini ve konserlerini anlamıyorum. Bunların ne eğlencesi olduğunu, nasıl olup da sevildiğini kendime açıklayamıyorum. Kilisede Büyük Perhiz gecelerinde *Stabat Mater*'i, ölüm ayininde *Dies Irae*'yı, bir katedralde bir oratoryoyu, ormandayken bir av şarkısını, yürüyüş sırasında askeri bir marşı söylemekten ne kadar mutlu oluyorsam, kendi mekânı dışında yapılan müzikten, söylenen şarkıdan da o kadar hoşlanmıyorum. Bu nedenle, salon müziği ya da konser bana müziğin ölümü gibi geliyor.

Nerede bir tören veya kamusal kutlama varsa, bu toplanmanın nedeni ne olursa olsun, orada müzik vardır. Bir ödül töreninde *Beyazlı Kadın*'ın (*la Dame blanche*) uvertürü, bir heykel dikme töreninde Beethoven'ın bir senfonisi, bir çiftçi buluşmasında *Favorite*'den bir hava çalınır. Hissedarlar toplantısında ise genelde bir şey çalınmaz.

Yasama organı, sadece İmparator'a mesajını okurken eşlik etmek üzere toplanmışsa, müziksizdir. Giderek komikleşen ve tat vermeyen belagati yasaklamak için elimizden gelen her şeyi yaptık. Artık onun yerine mümkün olduğunca sıradan bir dille ve İngiliz komşularımız gibi mümkün olduğunca burjuva biçimde konuşuyoruz.

Eskiden, sofraya oturduğumuzda, *Bereket Duası*'nı (*Benedicte*) ve yemekten sonra da Şükran Duası'nı (*Grâces*) ezberle okurduk. Bu medeniyet göstergesiydi ve dindarlık olduğu kadar sanatsallık da içerirdi. Okula girerken Kutsal-Ruh'un adını mırıldanırdık. *Sorbonne*'un ve *Collège de France*'ın koridorlarında ise artık, oranın ciddiyetini ve saygınlığını hatırlatan en ufak bir şey söylemiyoruz. Buralara kafeye girer gibi giriyor ve meyhanede içki masasına oturur gibi oturup dersleri dinliyoruz.

Tüm adalet kurumu şiiressellik içeren formalitelerle kuşatılmışken, şimdi bu formalitelerin yerini en basit ifade biçimleri aldı.

Bu eskiye ait geleneklerin artık yeniden kullanılması mümkün değil. Eskiden bize ciddi ve saygın gelen şeyler şimdi çocuksu ve gülünç geliyor. Fakat bunları bir biçimde telafi etmeden de yapamayız. Bilinci üreten ve harekete geçiren sanat, insanla ve toplumla beraber doğmuştur. İnsanlığın ilk gününden bu yana, bir fantezi olarak değil, varlığın temel dışavurum biçimi ve var olma koşulu olarak sanat vardır. Sanat gerçekliğe, varoluşun mahremiyetine nüfuz eder ve sanat insanlığı ihtişamlı bir manto gibi örter. Sanat hem insanlığın kaderidir hem de onun amacıdır. Tüm yaşamımız, sözcüklerimiz, en sıradan olanları da dahil tüm eylemlerimiz, oturduğumuz yerler, yani yapıp ettiklerimizin tümü, tüm varoluşumuz, sanatı çağırır ve sanat tarafından varlığının açığa çıkarılmasını arzular. Bu bizi kabalıktan, banallikten, sıradanlıktan, basitlikten kurtaracak, bizi uygarlaştıracak, kentli-leştirecek, bizi parlatıp yüceltecektir.

Bir gün, hasada, ot biçmeye, bağ bozumuna, ekime gittiğimizde, okulda ya da atölyedeyken şarkı söyleyeceğiz. Bugün ise çok fazla şarkı söylemiyoruz. Eğer açık seçik şakalar, tatsız budalalıklar içermiyorsa, mısralardan nefret ediyoruz; nesir eserlerimizi tahrif ediyoruz ve kankan dansı yapıyoruz.

Bu barbarlık içinde yaşayamayız. Her ne pahasına olursa olsun bu barbarlıktan kurtulmalıyız. Bunu yaparken bilimsel gücümüzü ve endüstriyel pozitivizmimizi korumalıyız. Zira bunlar, kullanmamız gereken diğer *araçlar*, yaratmamız gereken diğer *formlar*, tahayyül etmemiz gereken diğer *düzeneklerdir*. Yeryüzünün kültür sayesinde sonsuz bir bahçeye ve çalışmanın da organizasyon sayesinde geniş bir birliğe dönüşmesi gerekiyor.

Hangi sanat yarışması bizi bu sözünü ettiğim yenilenmeye götürebilir? Hiçbiri!.. Ulusal sanatsal üretimimiz bulunmuyor. Dahası üretilmiş eserleri değerlendirebilecek kriterlerimiz de yok. Zira toplumumuzun bilincinde, kuşku, şüphecilik, ilkesizlik, hukuka dönük inançsızlık, simsarlık, asalaklık, keyfiyet ruhu, her türden felsefenin ve dinin hor görülmesi, iffetsizlik,

her şeyin parayla ölçülmesi ve para karşılığında kendini satma ağır basıyor.

Günümüzün şatafatlı ve debdebeli burjuvazisi parayla her şeyi yapabileceğini düşünüyor. Teşvikler vererek, ödüller, maddiyalar, aylıklar dağıtarak ve edebi mülkiyet hakları üzerine yasalar yaparak, yazarları ve sanatçıları ortaya çıkarabileceğini zannediyor. Burjuvazi ilanı aşk ederken, her zaman moda olan tarzda sözler sarf etmeyi isteyen Mösyö Jourdain¹ gibidir: “Güzel markiz, sizin o güzel gözleriniz...” Düşüncenin hiçbir şey olduğunu zanneden bu insanlara, sanatta olduğu gibi edebiyatta da düşüncenin her şey olduğunu nasıl anlatmalı? Guizot ve Thiers gibi düşünürken hiçbir zaman Tacitus olunamayacağını ve *le Vieux Cordelier* 'ye² yazmak için giyotine gitmeyi göze almak gerektiğini anlamaları gerekiyor.

1 Proudhon, Molière'in *Kibarlık Budalası*'nın kahramanına gönderme yapıyor. (ç.n.)

2 Danton, Robespierre ve Marat gibi jakobenlerle birlikte Cordelier Kulübü mensubu olan Camille Desmoulin'in bu kulüpten ayrıldıktan sonra yayınladığı ve Aralık 1793'ten Şubat 1794'e kadar geçen süre içinde yalnızca altı sayı çıkan gazete (*le Vieux Cordelier* / Eski Cordelier). Fransız Devrimi'nin en önde gelen isimlerinden olan ve devrimin kıvılcımını çakan Bastille Baskını'nın baş aktörlerinden olan Desmoulin, 5 Nisan 1794'te Devrim Mahkemesi tarafından yargılanarak Dantoncu olduğu gerekçesiyle mahkûm edilmiş ve giyotin altında idam edilmiştir. (ç.n.)

XXIII. BÖLÜM

Ulusal Bilincin Estetik Belirtileri / Paris'in Modern Anıtları ve Süslemeleri

Sanatın dinle, felsefeyle, hukukla, teknikle yani, tek kelimeyle söyleyecek olursak, *bilinç yetileri* ile sıkı ve güçlü bir ilişkisi vardır. Bu ilişki sayesinde, sanat bilinç yetilerini yeniden üretir, açığa vurur, harekete geçirir. Nasıl ki, bir halkın bilincini değerlendirmek için onun dinine, yasalarına, yönetimine, ekonomisine bakılabilirse, aynı biçimde estetik eserlerine de bakılabilir. Dahası yönetimin, dinin, hukukun ve yasaların, bilincin enerjisinin sonucu olarak şekillendiğini söyleyebileceğimiz gibi, birincilerin zayıflığının, gecikmesinin veya yozlaşmasının da, bilincin tükenmesine ya da çürümesine yol açtığını söyleyebiliriz.

Bizim çağımız gelecek kuşaklara hangi estetik kalıtları bırakacak?

Para için yapılan heykelin ve resmin değerinden kaybetmesi meselesine yeniden dönmeyeceğim. Bu bölümde kendimi modern Paris'i güzelleştiren modern anıtların anlamlarını sormakla sınırlandıracağım.

Uygarlaşmış bir halkın antik eserleri sergilediği müzelelerinin onun saygınlığının göstergesidir. Bu müzeler tarih için, ilerleme duygumuz için önemli olduğu kadar sanatın farklı çağlardaki ve bizim dönemimizdeki ruhunu ayırt etme-

miz ve atalarımızla dayanışma duygusuna sahip olmamız için de önemlidir.

Sonuç olarak, katedrallerin, sarayların restorasyonunu ve müzeye yeni heykellerin tedarik edilmesini, fiyatları çok aşırı olmadığı sürece, doğru buluyorum. Bu objelerin kendi özel mülklerinize yerine müzelerimize, kamu binalarının salonlarına, avlularımıza, bahçelerimize yerleştirilmesi gerekir. Zira oralarda sergilenmeyi hak edenler ulusal anıtlarımızdır.

Luksor dikilitaşının Concorde Meydanı'nda ne işi var? O, Louvre Müzesi'nin avlusuna konmalıydı.

Antik Mısır'da tapınakların girişine, kapının önündeki alanın iki yanına, tıpkı nöbetçi gibi iki dikilitaş yerleştirilirdi. Bazen kapı ile dikilitaşlar arasında çift sıra halinde devasa kişilerin heykelleri olurdu. Peki, hiyerogliflerle dolu bu dikilitaşların vazifesi neydi? Taşların üstündeki kitabe inşa tarihini açıklamaya hizmet eder, burada yapının kurucusunun adı, kimin yararına yapıldığı ve diğer tüm şartları kaydedilirdi. Bizlerin mezar taşlarını andıran bu kitabeler, anıtın tarihinin, yazgısının sadeleştirilmiş özet tanıtım yazısı gibidir. Kitabesi bir anıtın hakiki bir özeti olur ki bu bir çeşit tarihi özet gibidir. Burada yapının amacı, yaklaşık olarak tarihlendirmesi ya da bir eserin analizini de veren başlangıç çizelgesi bulunabilir.

Dikilitaş yalnızca mimari ve sanatsal bir amaca hizmet etmez, o aynı zamanda belleksel bir ereğe ve pozitivist bir karaktere sahiptir. Formu ince uzun toplu iğneye benzer. Çünkü Mısır hiyerogliflerinde yazı karakterleri yukarıdan aşağıya doğru okunur ve obeliskin yüksekliği yazı için yatay boyutundan daha fazla alan sağlar. Dikilitaşlar tıpkı bir kapının kanatları gibi iki tanedir, bu simetrisinin gereğidir.

Bir de bizim gibi yalnız insanlara bakın! Eski eserlerle dalga geçen Mısır, Arap ya da Türk kökenli bir paşanın izniyle, Luksor Tapınağı'na ait bir dikilitaşı büyük masraflar yaparak Concorde Meydanı'nın ortasına diktik. Borsa binasının içine konulan

bir dua sehпасı orada ne kadar tuhaf durursa, bu dikilitaş da Concorde Meydanı'nda o kadar tuhaf durdu. Bu anıtı büyük bir özenle bir kaideye yerleştirip bir cephesine kayıt tarihi, hangi hanedan dönemine ait olduğu, hangi yetkiyle getirildiğine ilişkin bilgiyi; diğer yanına da kuruluştaki kullanılan makinaların çizimlerini işledik. Öyle ki, anıtı bakan biri, bu dikilitaşın Paris'e getirilmesinin tek amacının, Politeknik Okulu'muzdan çıkmış bir mühendisin bu taşı oraya nasıl diktiğini göstererek ele güne hava atmak olduğunu düşünebilir! Elbette, Fransız uygarlığının Senusret dönemi Mısır uygarlığının altında olduğunu iddia etmiyorum. Ancak, bununla birlikte bizim yaptığımız düzeyde bir kara cahilliği onların yapacağını da hiç zannetmiyorum. Nasıl yani? Onlarca olayın cereyan ettiği, adını iki ya da üç kere değiştirdiğimiz bu devrimci meydana kondurduğumuz iki mitolojik çeşmeden arta kalan yere de bir Mısır dikilitaşı kondurmamız neden kara cahillik olsun ki?

Açık konuşalım! Bizim sanatımız ıvrır zıvırdan ibarettir. Büyük adamlar için Panteon tarzı bir kilise inşa ettik ve bu kilisenin cephesine de yapılan gaspı dışı vuran yalan bir ithaf yazdık. Zira Paris'in ikinci katedrali olan Soufflot Kilisesi, Azize Genevieve'e ithaf edilmişti. Hal böyleyken, biz bu kiliseye el koyduk ve onu Yunanlılardan taklit ettiğimiz paralelkenar formu kullanarak, çanı, şapeli, saati, Hristiyan formları olmayan bir sözde kiliseye (Madeleine Kilisesi), bir İhtişam Tapınağına dönüştürdük. Bu binaların tümü, bir halkın bilincinin ne denli sığ olduğunu ve ulusallığının ne denli yok olmuş olduğunu gösteriyor. Bilincimiz ne inanca, ne hukuka, ne ahlaka, ne felsefeye ne de ekonomik kavrayışa dayanıyor. Bizde gösteriş, katıksız bir keyfiyet, anlayış kıtlığı, gerçeği örtme, yalan ve şehvet var.

Solferino Köprüsü'nden geçin ve bu köprü'nün orada ne işi olduğunu kendinize bir sorun. Basit bir köprü yayalar için yeterli olurdu. Tuileries Bahçesi açık olduğu zaman, yayalara birkaç yüz metre kazandırırdı. Ama köprü arabalara yönelik olarak inşa

edildi. Peki, böyle olunca ne kazandırmış oldu? Hiçbir şey. Bu köprü oraya yalnızca III. Napolyon'un kazandığı bir zafer için mi inşa edildi yoksa? Bu varsayıma neden olan şey köprü boyunca altı tanesi bir tarafa diğer altısı diğer tarafa olmak üzere, her biri bir zaferin adını taşıyan on iki adet heykel kaidesinin yerleştirilmiş olmasıdır. Ne var ki, adı anılabilecek zaferlerin sayısı yalnızca altı taneydi: Montebello, Palestro, Turbigio, Magenta, Malegnano, Solferino. Peki, bu sıkıntı nasıl aşıldı? Her bir zaferi köprü üzerinde iki kez tekrar ederek. Ne komik! Bari hepsini on kez tekrar etseydiniz. O zaman bir kaleydoskop oluşurdu.

Peki neden bir Solferino Köprüsü, bir Alma Köprüsü, bir Magenta Bulvarı, bir Sebastopol Bulvarı var? Neden bir Turbigio Sokağı? Sorumu şöyle yanıtlayabilirim; çünkü zaten halihazırda Austerlitz ve İéna köprülerimiz vardı, Castiglione Sokağı ve Rivoli Caddesi vardı. Ama neden XIV. Louis döneminde bir Rocroi, bir Denain Sokağı'na sahip değildik? Çünkü sağduyu, mantık, bu isimlerde sokaklar varsa bir tane de Bleinheim Sokağı'nın olması gerektiğini söyler. Zaferleri ve yenilgileri anlatma işini eskiden vakanüvislere bıraktık. Neden şimdi öyle yapıyoruz? Benim ulusal gururum bir Paris haritası üzerinde Rivoli, Castiglione, Austerlitz ve diğer sokakları görmekten hoşnuttur. Ama imparatorluğa ve kendimize karşı insafı olmak ve çıkaracağımız dersin etkisini teslim etmek için Trafalgar, Vittoria, Leipzig ve Waterloo isimli sokaklara da sahip olmamız gerekirdi.

Kendimizi Vendome'da hayal edelim ve gözlerimizi yapının tacına doğru kaldıralım.

Bu gri redingotu, küçük şapkasıyla, o zamanlar halk tarafından sevilen büyük bir karakteri temsil eden Napolyon heykelidir. Öyle olması istenmemiş olsa da bu heykel hakikidir. Gündelik hayatında basit, doğal ve ara sıra da büyük biri olan I. Napolyon'un, heykeli yapılması söz konusu olduğunda, kıyafetlerle ve örtülerle kendini örtmekten hoşlandığı kesindir. Ancak kötü bir zevke sahip olduğu da tartışma götürmez.

Peki neden Napolyon, Roma İmparatorluğu'nu restore eden ve Sezar ile kıyaslandığında kendisine daha yakın bir tarihte yaşamış olan Charlemagne'in kıyafeti yerine, koyu kırmızı Roma kıyafetini tercih etti? Öyle ya, Napolyon'un, yabancı koalisyonların galibi, Kilise'nin desteğini almış bir Charlemagne ile, Galya'nın fatihi, Patricilerin galibi, daimi diktatör Sezar'dan daha fazla ortak noktası yok muydu? Napolyon'un Sezar'ı örnek almasının ilk nedeni, feodal veya ortaçağ Fransa'sının, *imparatorluğun* anti tezi olan bir *kraliyet* olmasıydı. İkincisi ise bir Germen olan Charlemagne'in bir Galyalı olmayıp, Galyalı-Romen medeniyetinden ve ırkından gelmemesiydi.

Eğer Napolyon Germencilik karşısında Galyalı-Latinlerin üstünlüğünü savunuyorsa, niçin basitçe Hugues Capet'nin, Louis le Gros'nun, Philippe-Auguste'ün, Saint Louis'nin, IV. Charles'ın, XI. Louis'nin, XII. Louis'nin, I. François'nın, IV. Henri'nin, Richelieu'nün veya XIV. Louis'nin takipçisi olmadı? Niçin Charlemagne'nin, Fransız Kraliyeti'nin takipçisi olmaktan vazgeçerek, Roma İmparatorluğu'nun taklidini seçti?

Bir unvan ve bir fantezi kostümü yaratmak için bu kadar yalan, tutarsızlık, mantıksızlık, saçmalık bir araya geliyor!.. Ve ulusallık karşıtı, halkın sevmeyeceği türden absürt bir sanat ortaya çıkıyor.

Napolyon'a Roma imparatorlarının kostümü teslim edildi! Ben bu restorasyondan kesinlikle hiçbir şey anlamıyorum. Bu inanılmaz heykele Tuileries bahçelerinde baktım. Meydanda bir kez daha baktım. Sağından baktım, solundan baktım, önden baktım, arkadan baktım. Baktıkça heykelin kepezeliğini daha da fazla gördüm. Bu heykelde budalalık, gülünçlük, yalan, yanlış, ne ararsan var.

Napolyon'un bir Roma imparatoru gibi temsil edildiğini söylüyor ve neden bir Fransız imparatoru gibi temsil edilmediğini soruyoruz? Sezar'ı çağrıştıran imalar ne anlama gelir? Acaba bunun nedeni III. Napolyon'un tarih yazımı olabilir mi? Acaba bu bir gövde gösterisi mi? Bir sembol, bir mit ya da bir beklenti mi?

Bu Roma İmparatoru özentisi, diğer yandan da ucunda haçın bulunduğu bir küre amblemi kullanır. Görenlerin, elinde şamdanıyla yatmaya giden çıplak bir adamı çağrıştırdığını söylediği bu amblem gülünçtür. Peki, bu Roma İmparatoru özentisi nasıl olup da Charlemenge'a, bu Katolik imparatora ve onun torunlarına ait olan bu amblemi kendine mal etmiştir? Papalığa bağlı Hristiyan imparatorluğu ile Sezar'ın çoktanrılı imparatorluğunun birbirine karıştırılmasıdır söz konusu olan. Bize kalmış olan Roma büstlerinden hareketle bir Roma İmparatoru yaratılmaya çalışıldı. Göğsün üzerinde bir zırh, etek ve çıplak bacaklar. Napolyon'un göğsündeki bombeli zırh imparatorluk müzelerinden ödünç alınmışa benziyor. Çok yukarı, neredeyse mide çukuruna kadar, çekilmiş olan etek, birinci imparatorluğun korkunç elbiselerini anımsatıyor ve imparatora bir aşçı havası veriyor. Uzaktan bakınca, bir süvari askeri için alınmış, yukarıda vücudu sıkıca saran aşağıya doğru bollaşan ceket, geniş bir pantolonla bütünleşir, altında ise bacaklar kendini gösterir. Uzun bir boyun üzerinde takılı kafası ise tüyü yolunmuş boynuyla bir akbabayı andırır.

Napolyon'un yeni heykeli döneminin bir simgesidir. Fransa'da mimari, heykel ve resim XIV. Louis'den beri ulusal karakterinden uzaklaşmıştır. Örneğin, Vendome Meydanı'ndaki kolon neyin nesidir? Trajan sütununun çok süfli bir taklidinden başka bir şey değildir. Borsa binası nedir öyle? Madeleine Kilisesi nedir? Ya Notre Dame Lorette? Sainte-Clotilde? Etoile Meydanı'ndaki ve Courrousel'deki Zafer Tagları?

Bu örnekler dışında, Paris'i güzelleştiren yapılar içinden iyi olanları ise birazdan bahsedeceğim merkezi hal binaları, İngilizlerden ithal edilmiş küçük parklar ve bulvarlardaki banklardır. 1858'da Paris'te bunlardan hiçbirisi henüz yokken aynı dönemde Brüksel'in her yanında bunları görmek mümkündü.

Burada bir itirazı peşinen öngörüyorum.

Yunanlıların bize beş mimarlık prensibini bıraktığı söylenir. Romalılar tonozu keşfetti ve sonra Kuzeyli halklar yağmur ve

kar sularını tahliye etmek amacıyla duvar kalkanını, gotik ve sivri çatıları icat ettiler. Roma sütun başlığı Rönesans'tan başlayarak Yunan sütunlarının üzerine yerleştirildi. Böylece Roma San Pietro Kilisesi, Les Invalides ve Pantheon yapıldı. Kuşkusuz bütün bunlar öylesine iyi gelişmeler ki, insan sanatın en üst noktasına taşındığını düşünüyor. Bundan sonra daha ne icat edilmesini bekliyorsunuz? Kolonları örmenin, onlara bir temel, bir sütun başlığı yapmanın, bir kubbeyi veya bir mahzeni, bir köprüyü veya bir kemeri inşa etmenin otuz altı ayrı tekniği, yöntemi yok. Mimarlardan yeniyi yapmalarını isteme ısrarımız var. Oysa onların bize verebilecekleri doğal olarak eski oluyor. Bize Yunan ve Roma tarzı eserlerden sonra, Gotik ve Rönesans eserlerini yaptılar. Tam bu taklitlerden bıkmışken, bize doğu oryantal eserler yapmaya başladılar. Yuvarlak, oval ya da alçak tonoz yerine, bize lale soğanı yaptılar. Onlardan ne kadar bize yeni bir şeyler yapmalarını istersek, onlar o kadar irrasyonelliğe, yalana, gülünçlüğe, çirkinliğe doğru yol alıyorlar.

Bütün bunlar neyin göstergesidir? Sanat, örneğin dışavurum arayışı gibi bir amacına bir kez ulaştığında, yani *fyada* bir kez gerçekleştiğinde, durmayı bilmelidir. Aksi taktirde, çocukluğuna dönerek dejenerasyona uğrar. Mevcut rejimde, sanata verilen ve çoğu kez yanlış anlaşılan ve bu nedenle de faydası olmayan teşvikler mistifikasyondan ibarettir.

Bazı şeyleri en yukarıdan başlayarak ele alalım.

Fransız edebiyatında 17. yüzyıldan beri tanık olduğumuz büyük gelişimin amacı nedir?

Bize şunu öğretmek içindir söz konusu gelişim: Saygın bir insan kendi dilinde doğru biçimde konuşmayı ve yazmayı, kendini açıklık ve kesinlik içinde ifade etmeyi bilmelidir. Yine aynı biçimde mesleğinin gereklerine uygun olarak bir raporu, bir tutanağı, bir beyanatı kurallı ve zarif bir şekilde kaleme alabilmelidir. Düşüncesini formüle etmeyi, gerekçelendirmeyi bilmeli, bir konuşmayı dayanaklı kılmayı öğrenmiş olmalıdır. Eğer bu kişi

bir öğretmense, daha yukarı seviyeye ulaşmalı ve düşüncesini modeller ve örneklerle anlatabilmelidir.

Bu saygın insan için, bu kadarı yeterlidir. Nesri, romanı ve dramayı yazarlara; bilgi üretimini, arkeolojiyi, vakanüvisliği profesörlere bırakacaktır. Sağlıklı bir zeka ve güçlü bir bilinçle tarafından desteklenen doğal belagat yeteneği, yeri geldiğine açığa çıkacaksa da, hitabet sanatını, hiçbir zaman düzeylerine erişemeyeceği avukatlara ve sanatçılara bırakacaktır.

Çoğu kez beğeni, ideale çıplak hakikati, düşünceyi ya da saf realiteyi kullanmasını emreder. Bu kural özellikle edebiyat için geçerlidir. Buna göre, söylemin ana kısmının dili basit, sarih, belirgin, doğru ve mecazdan mümkün olduğunca arınmış bir üsluba sahip olmalıdır. Süslemeleri ve detayları hor gören ve formun daima tek başına ve kendi güzelliğiyle ışıldadığı Yunan plastik stilinde de bu üslup vardı. Düşüncesinin açığa çıkabilmesi için kendini bir biçimde gizleyen bu üslup, üsluplar arasında en *ideal* olanıdır. Voltaire'in üstünlüğü tam da bu üslubu kullanmasından ileri gelmektedir ve bu üslup ulaşması en zor olanıdır. Bu şekilde ifade edilmiş bir düşünce, yüksek karatlı, hava kadar duru ve transparan olan ama aynı zamanda kolaylıkla fark edilebilen bir elmas gibidir. Oysa mumun alevi gün ışığına çıkar çıkmaz söner.

Bu üslubun kendini destekleyecek bir düşünceyi varsaydığı bir hakikattir. Düşünce yoksa, elimizde kalan yalnızca kelimelerden ibaret olur. Yine de, yazarların büyük çoğunluğu buna riayet etmez. Hem kudretsizlikleri, hem bir düşüncelerinin olmayışı, hem de beğenilerinin kötülüğü sonucunda, çoğunluğu fantezilere ve hayal edilemez kullanımlara yönelirler. Oysa üslubun basitliği, şatafatlı ifadelerden ve abartılı imgelerden daha fazla sanat gerektirir.

Şu ana dek edebiyat için söylemiş olduğum bütün bunlar, plastik sanatlar, resim, heykel, mimari için de geçerlidir.

Eğer bir yapının dekoratif değeri, onun binanın amacını dışarıdan görünür kılmayıysa, bu durumda Paris'in iki başyapıtı Mazas Cezaevi ve Hal binaları (Les Halles) olacaktır.

Mazas Cezaevi, Vincennes tren yolunun yukarı kısmından seyredildiğinde, ışıldayan galerileri, sıvasız duvarları, 1200 hücreli, ıstırap günleri, sıkı parmaklıkları, on metrekaresel havalandırmaları ile kalpte bir soğuma, midede bir boğum hissettirir. Bütün bunlar, bedensel cezanın yerini ahlaki işkenceye bıraktığı günümüz toplumunda, bu cezaevinin, parmaklıkların ardındaki mahkûmlara, zavallılara, yaşamı olabildiğince tahammül edilemez kılmak üzere bilimin ve sabrın birlikteliğinin bir eseri olduğunu düşündürür. Bu devasa mezarın içinde kapalı kalan mahkûmların, henüz hüküm yememiş tutuklular oldukları, yani davaları sonuçlanıncaya kadar masum oldukları düşünülürse, insanın aklına kaçınılmaz olarak Fransa'da hükümlü, yani suçu sabitlenmiş, birinin tabi olacağı cezaevi rejimi ve bu rejimi yöneten ahlaki düşüncenin ne olacağı bir soru işareti olarak takılır. Mazas cezaevinin saygın mimari kavrayışı ise bu mekanı eleştirel okulun en felsefi eserlerinin yanında saymaya olanak verir. Bu binanın görünüşünün yol açabileceği yegane şey ise, yarattığı dehşet duygusu nedeniyle, hem suçu önleme hem de baskı uygulamaları konusunda hükümetin yasalarını ve geleneklerini reformdan geçirme eğilimini hızlandırmak olabilir. Yine de bu bina daha derin bir ahlaki öğretinin ve heyecan verici bir idealizmin parıltısına işaret eder!

Merkezi hal binaları akademik toplulukta, hem hocalar hem de öğrenciler nezdinde bir skandala yol açtı. Binada, nihayetinde, kolon, yarım sütun, korniş, çatı, heykel ya da kabartma kullanılmamıştı. Demirinden çatısına kadar çinko ve cam bir tavandan ibaretti. Bunların hiçbiri Enstitü ve Okul tarafından öngörülebilir değildi. Öyle olunca hal binaları, kentin ve devletin inşaatlarını yalnızca kendi hakları olarak gören sanatçıların el konmuş birer barbarlık anıtı gibi değerlendirildi. Akademi, bunu bir ihalenin suistimal yoluyla iddiasız ortalama tasarımcılara, modelcilere ve Mazières fabrikasının dökümcülerine verilmesi olarak gördü.

Halk ise sanatçılara karşı zanaatkarların yanında yer aldı ve bunda haklıydı. Çabucak çürüyelebilen malzemelerin balık istifi sa-

tıldığı bir pazarın, açık hava olması ideal olurdu. Ancak iklimimizin sertliği de hesaba katılırsa, daha iyi olanı, yapının üstünün yüksek ama kapalı olmasıydı. Destek noktası olmadığı için, dikilmiş olan kolonlar ile tavanı desteklemek, ama mümkün olduğunca az yer kaplaması için de ince kolonlar kullanmak gerekiyordu. Merkez hallerinin mühendisi, bol havanın, bol suyun olduğu, faydalı ve sıhhi bir mekân öngördü. Bu binada gereksiz hiçbir şey kullanılmamalıydı. Ne var ki, olabildiğince basiti aranırken, görkemli bir bina çıktı ortaya. Akademisyenler az ya da çok simetrik bir yapıya taş binayı tercih ederlerdi. Bastille ya da Saint Eustache kilisesinin karşısında varlığını sürdüren cezaevi ya da Paris'in diğer pazarları gibi duvarlarla çevrili ışsız, havasız ve sürekli tıfıs üreten bir bina... Halk ise böylece kamusal fayda sağlayan bir binanın nasıl olabileceğini öğrenmiş oldu. Bundan böyle, bir bilince ve düşünceye dayanmayan biçim ve ideal şarlatanlarına kanmayacaktır.

Sanatın amacı, bizlere, varoluşumuza ait her şeyde, hoşça gi-denle kullanışlı olanı bir araya getirmeyi öğretmektir. Böylelikle nesnelere kullanışlılığı artacak ve bu da bizim haysiyetimizi yükseltecektir.

Dikkat etmemiz gereken ilk şey, yerleşim yerimize özen göstermektir. En temel mesele insanların iyi bir biçimde barınmasıdır.

Yurttaşın, ortalama insanın barınma sorunu henüz hallolmadı. Asgari ücretlere sahip olmadığımız gibi asgari barınma koşullarına da sahip değiliz. Sanatçılar iş yapmak, yani saraylar, müzeler, tiyatrolar, anıtlar, kiliseler yapmak istiyorlar. Oysa onların sanatı bizlerin konut sahibi olmasını sağlamadığı gibi tam tersine onların bizi iteklediği binaların lükslüğü aynı zamanda sefaletimizin de nedenlerine dönüşüyor.

Bir Hollanda ya da İsviçre şehrini, bir İspanyol ya da doğu kentiyile kıyaslamak gerekir. Bu sayede sanatın geleceğini tahmin etmek mümkün olacaktır.

Sanatın ikona tapan halklar olan Yunanlılar, İtalyanlar ve İspanyollar ile fazla bir ilişkisi olmadı. Konstantiniye'ye, Ro-

ma'ya ve Napoli'ye bir bakın. Sanatın kaderini tamamlaması, en son sınırına ulaşması ve amacını gerçekleştirmesi için, insanın bedeninden çok ruhuna ve bilincine değer vermeyi öğrenmesi gerekir.

Hollandalı bir ev kadınıyla bir entelektüel kadını ya da bir salon kadını karşılaştırın. Aynı şekilde İsviçre'nin Protestan kasabalarıyla (Vaud ve Neuchâtel) Fransa'nın onlara denk düşen Katolik kasabalarını karşılaştırıp sonucu görün.

İsviçrelileri ve Hollandalıları ayırt eden, özgürlük, kişiliklilik, karakter sağlamlığı, GERİ DÖNMÜŞ SANAT'tan ileri gelir. Bu sanat Fransa'da büyük oranda ihmal edilmiştir. Bunu söylememiz gerekir.

Ucuzluk olmasa hayat bir kölelikten ibaret olurdu. Ancak bunu şimdilik bir kenara bırakıyorum. Saygın bir insan bana, eğer cumhuriyet hukukla aynı şey olmasaydı, ben o cumhuriyeti ciddiye almazdım, demişti. Ben bu sözü sanata ve kentlere uyarlayacağım: Eğer sanat ve imar politikaları bizi uygun fiyata bir eve yerleştiremiyorsa ben o mimarlıkla da imarla da dalga geçerim. Biz ne yazık ki bütün bunların çok uzağındayız.

Boşu boşuna bu devasa evlerin içinde az ya da çok şatafatlı ve sanatsal olan mobilyaları tıkıyoruz. Büfeler, dolaplar, oymalı masalar, tablolar, biblolar, piyanolar vs. Neyi telafi ediyoruz böyle! Bunlar bizim gerçekliği ikame ettiğimiz kurmacalarımızdır.

Bir dekarlık bir arazi içine kendi keyfime göre inşa ettiğim, bahçesinde suyu, gölgesi, çimi ve sükuneti olan, her şeyiyle kendimin ilgilendiği küçük bir evde oturmak için, Louvre Müzesi'ni Tuileries Bahçeleri'ni, Notre Dame'ı ve yol üstündeki sütunu veririrdim. Eğer evime bir heykel yerleştirecek olsaydım bu ne Jüpiter ne Apollon heykeli olurdu. Bu beylerle hiç işim olmaz. Ne de Londra'nın, Roma'nın, İstanbul'un veya Venedik'in manzaralarını isterdim. Tanrı beni buralarda oturmaktan korusun! Bahçeme koyacağım şeyler özlemini duyduğum şeyler olurdu. Yani dağlar, bağlar, keçiler, inekler, koyunlar, orakçılar, çoban köpekleri...

Nasıl olup da bu sanat eserleri ve sanat yapıtı selinin, kötü bir ironi olarak, bizi yoksulluğumuzun içine hapsedtiğini göremiyoruz? Eğitimimiz tamam olsa, haklarımızı kullanabiliyor olsak, özgür bir hayat sürdürüyor olsak, halen sanat okullarına ve Roma ödülüne ihtiyaç duyar mıydık? Paris'in yeni hali sizi de endişelendirmiyor mu? Kemer sıkıyoruz, gerçek anlamda bir tüketim yapmıyoruz, gösterilerle karnımızı doyuruyoruz!

Binlerce kendi evinde oturan küçük mülk sahibi olduğunu düşünün. Bunların her biri kendi toprağını, zanaatını, sermayesini işletsin, çalıştırsın ve değerlendirsin. Kendi kendilerini yönetip, gerektiğinde yargılasınlar. İşte bu, bizim bir türlü başaramadığımız ve aslında diğer her şeyin yanında önemsiz olduğu politik bir başyapıttır.

Sanatçılar, profesörler ve rahipler, akademisyenler ve filozoflar... Bunların tümü kendi ödevlerini eşit derecede kötü yapıyorlar. Sefaletin ve gerilemenin araçlarını inşa ediyorlar.

Bir toplumda kitlelerin gerilemesinin derecesini, sanat eserlerine ve sanatçılara verdiği öneme bakarak ölçmek gerekir. Kitlelerin sefaletinin üstünü örtmek için, onları yapıtların prestijiyle kandırmak papazların ve despotların sırrıdır.

Mısırlı, dikilitaşların, sfenkslerin, piramitlerin, devasa tapınakların dikilişine bakarak şikayetçi olabilir miydi?

Yunanlılar sanatsal tutku tarafından ele geçirdiklerinde, kayboldular. Romalılar artık *Groceuli*, *Grecillions* olarak anılmıyor, tıpkı Belçikalıların bizi artık *Francequillons* olarak anmadığı gibi...

Yozlaşmış Roma'da imparatorluğun kurulması ile Pantheon, Kolezyum vb. büyük yapıların yükselmesi eşzamanlıdır.

Katoliklik katedrallerini kölelik üzerine inşa etti. X. Leon'un Roma'sı, sanatçılara ödemeyi kefarete paralarıyla yaptı. Allahtan ki Luther, Rafelloları, Michalengeloları ve diğer benzerlerini, işleri saray ve kilise süslemek olan tüm sanatçıları yok etti!

Sanatın amacı bir kez kaybedildi mi, sanatçılar artık halkın özgürlüğüne karşı despotizmin ve doğal olarak papalığın araçları

haline gelirler. Ahlaki çöküntünün bakanlarına, şehvet profesörlerine, fuhuş temsilcilerine dönüşerek, kitlelere, hayaller alemine dalmak suretiyle onursuzlukla ve yoksullukla nasıl baş edileceğini öğretirler.

Ve bu sanatçıları, göklere çıkartan, lider ve model olarak gören, tüm insani ve medeni erdemlerin ibranamesini takdim eden, bizleriz! Bunu, onlar bizi şaşırtınsınlar, eğlendirsinler, hoşumuza gitsinler ve mutlu etsinler diye yaparız!..

Aşırı sefalet içindeyken yaşamının sırrını onlar sayesinde öğrendik. Bizim biçim cumhuriyetçilerimiz oldu. Şimdi de ideal ahlakçılarımız var. Ruhun ahlaksızlaşmasının ve anlamların edepsizleşmesinin özgürlük olduğu sırrını onlardan öğrendik.

Karnımızı romanlarla, gösterilerle, geçit törenleriyle, sergilerle, havai fişeklerle doyuruyoruz, yalanı ve onun tüm ihtişamlarını arıyoruz.

İHTİŞAM: İşte bizim günlük ekmeğimiz. Başlangıçta bir an için parıldadıktan sonra, ulusların alay konusu olan korkak, kurumlu ırkların gündelik ekmeği...

XXIV BÖLÜM

Sanatın Etiği/Basit Öneriler

Sanatçılar, edebiyatçılar ve onlara katılan kimi dindarla filozoflar, ayrı bir kast meydana getirirler. Bu disiplin altına alınmaz ve sıradan kastın içinde fazla çabalamadan, ağırdan alarak, çoğu kez kötü, pek az da iyi işler yaparlar. Sözünü ettiklerimiz formlara tutkundurlar, her konuda idealisttirler.

1. Dinde, dogmaları ve dinsel pratikleri hor görür ve bunları sıradan halka bırakırlar, yalnızca tefekkürü ve tanrıyla birleşmeyi önemli görürler.
2. Siyasette, prensipleri, hakları, tanımlamaları, adaletin biçimlerini, gücün adil kullanımı gibi konuları küçük görür, kitlelerin verdiği esini, kardeşliği tercih ederler. Anayasaları hor görürler, konu yönetme biçimine gelince, onlar için hepsi birdir.
3. Sosyal ekonomi konusunda merhamet ve sadakanın hikmetlerini, hukuk ve bilimden daha fazla tercih ederler.
4. Adalet konusunda hakkaniyet ilkesini hukuka tercih ederler: Bu keyfiyet için bahanedir. Kardeşlik ve birlik onların idealidir.
5. Ahlak söz konusu olduğunda, ahlaki serbestlikleri savunurlar; daha fazla bağımsızlığa inansalar da, en fazla bağımlı olan onlardır.

6. Edebiyatta tarzların ve kuralların düşmanlarıdır.
7. Resimde ise, onları tanıyoruz.

Sanatçıların kalitesi ve kusuru doğal olarak onların ortaya koydukları yeteneklerinin ve peşinden gittikleri tutkularının bir sonucudur. İdeal bakımından üstte ama akıl ve ahlak bakımından daha iddiasız, aşağı bir sınıfı oluştururlar. Dehaya ve parlak zaferlere dönük yüksek temayüllere sahiptirler. Ayrıcalıklı, zarif, duygusal, doymak bilmez, kaprisli, gururlu, methiyeye ve mükafata susamış vaziyettedirler. Kendilerini pohpohlayanlara ve kendilerine ödeme yapanlara bağıdırlar. Çoğu kez yenilenmeden ziyade yozlaşmaya hizmet ederler. Hiçbir zaman kendi başlarına yollarını bulmayı bilemezler. Sanatçılara Mısırlılar, Yunanlılar ve Hollandalılar örnekleri üzerinden tespit etmiş olduğumuz gibi, devrimler yol gösterir.

Sanatçılar bir yandan her şeyi yapabilirler; zira hiçbir şeye kayıtsız kalmazlar, diğer yandan da sınırsız biçimde uzmanlaşırlar. Çoğunlukla fenersiz, pusulasız bir şekilde hazırladıkları eserleri, zanaatın kurallarına boyun eğer. Tarzlarına ve türlerine göre sınıflandırılırlar. Öncelikle siparişlerin mahiyetine göre kategorize edilirler. Sonrasında ise onları ayrıcalıklı kılan yana göre. Manzara ressamı, savaş ressamı, hikaye veya güldürü içeren tür ressamı, portre ressamı, Venüs ressamı, tarih ressamı, fantezi ressamı böyle ortaya çıkar. Bazıları nü resimler yapar, bazısı giyinik. Diğer yandan da her biri uyguladıkları araçlarla diğerlerinden farklılaşmaya çalışır. Bir tanesi desen uyguladığında, diğeri renge yönelir; birinde kompozisyon ön plandaysa diğesinde perspektif ön plandadır. Bir başkasında ise kostüm veya yerel bir renk öne çıkar. Kimi duygular aracılığıyla parlar, kimi figürlerinin ideal ya da gerçekçi olması nedeniyle... Bazısı ise ele aldığı konunun boşluğunu kusursuz detaylar ile telafi eder. Her biri kendisini ayrıcalıklı kılacak, ürünlerinin satmasını sağlayacak ve ünlerini artıracak bir numaraya, bir ustalığa, bir tarza sahip olabilmek için çaba harcar. Uzun yıllardan

bu yana dinsel resimlerdeki başarılı konulardan biri, patrikleri ve Eski Ahit karakterlerini Arap kostümleriyle resmetmektir. Örneğin İbrahim, eski bir Bedevi olarak tasvir edilir.

Edebiyat da başka bir yolla ilerlemez. Biri antitezi ele alır, diğeri karşılaştırmayı ve metaforu, kimi tasviri ve şatafatı sever, bir diğeri dolaylama ve yakıştırmaları. Bazıları da yalnızca ünlemlere, kesme işaretlerine, cansız şeyleri canlı gibi gösterme tekniklerine başvurur. Bazı yazarlar açısından *Pindarusçuluk*, şiirsel bir dil yazma sanatının tamamını oluşturur, Louis-Philippe, Villemain hakkında, 'önce cümlesini kurmaya başlar, sonra o cümlenin içine hangi düşünceyi yerleştireceğine karar verir', der. Birçok yazar, siyaset, felsefe tarih gibi tüm konuları da bu formülü kullanarak ele alır. Bunun, otuz yıl boyunca, halkın gözünde bir illüzyon yaratacak şekilde yapıldığına ve gasp edilmiş bir şöhret kullanılarak halkın akliselimin bastırıldığına tanık olduk.

Bu çocuksuluklar, bu numaralar, sanatçıların bugün ne yöne gittiklerini hiç bilmediklerinin kanıtıdır.

Sanatçı yalıtılmış bir halde yaşar, onun düşüncesi münferittir. Yardım kabul etmez. Hiçbir ışık, hiçbir sıcaklık dışarıdan gelmez ona... Ne inancı vardır ne de prensipleri; düşüncelerinin anarşisi ve duygusal ateizmi içinde yaşar. Halkı nereden yakalayacağını bilmez. Bu kimsenin birbirini tanımadığı ve herkesin bir tarafından çekiştirdiği bir karambol halini anımsatır. Bütün dayanışma biçimleri yok olmuştur. Peki halkın ruhunu hiç bilmeden bu kadar popüler eserleri nasıl üretirler? Kendileri ciddi bir eğitimden yoksunken ve dahası sanata nefretle yaklaşmış, bilimle dalga geçerken, bilgili insanlar tarafından nasıl olur da beğenilirler? Onları akıntıya karşı kürek çekerken, aniden bir şeyi anımsarken, gün ağardığında kahve ısmarlarken, tüm yapmacık yapıp etmelerinin içinde, sıkıntıdan ve keyifsizlikten patlarken, Minerva'ya rağmen uyaklı dizeler yazmaya çalışırken, inançsızca dini bir tablo yapmaya girişmişken; hiçbir prensibe sahip olmadan monarşi yanlılarıyla, sosyalistlerle, cumhuriyetçilerle ilgili resim

yaparken görebilirsiniz. Kanaatler öldüğünde sanatın öleceğinden şüphelenmez ve yeniden sanat yapmak için kendini yeniden insan yapmak gerektiğini bilmez!...

Yanlış sanat, kötü edebiyat, şoven siyaset, berbat gelenekler, satılık eleştiri, hatalı belagat, absürt şiir, şiirsel tarih, dinginci ahlak, adaletin inkârı... Bütün bunlar birbirine bağlantılıdır.

Platon sanatçıları ve şairleri cumhuriyetin dışına iterken ile-ri sürdüğü argümanda haklıydı: “Ben sanatçıların toplum dışına atılmasını talep etmedim, ama hükümetin dışında olmaları gerektiğini savundum. Zira sanatçının en iyi sanatı yapması toplum tarafından esinlenmesine ve yönlendirilmesine bağlıdır. Ancak aynı tespit ilişkinin tersi için geçerli değildir. Eğer sanatçı tarafından esinlendirilir ve yönetilirse toplum yolunu kaybeder.” İşte bizim durumumuz tam da budur.

1789’dan beri *fanteziye* tapıyoruz. Konuşma yeteneğine teslim oluyoruz. Mirabeau, bir siyasetçi olmaktan çok bir virtüöz olarak beğenilir ve bu yeteneği onu olağanüstü kılar. Robespierre ise bir kulüp virtüözüydü. Napolyon ise bir savaş virtüözüydü. Ancak sonunda her tarafa yenildi. Zira bir düşüncesi yoktu. Artık tarihimizin duygusuna dahi sahip değiliz.

Bizim entelektüel ve ahlaki bozulmamıza neden olan tüm etkenler arasında en etkili olanı şüphesiz romantizmdi. Bu okul, ne içinde bulunduğu yüzyılı ne de kendi misyonunu tam olarak anlamıştı. Buna karşın yine de popülerliği arayınca yolunu iyice kaybetti. Kitlelerin zevkini tahrif etti, onları bozdu ve kendi imajına uydurdu. Romantizm bedeli ne olursa olsun idealizme, öykünmeye, mantıksız ve isimsiz fantezilere ve son tahlilde çürümenin analizine dayanmaktaydı. Beğeni, üslup, dil, eleştiri, düşünceler ve gelenekler... Tüm bunlar bozulmuştu. Bizi olduğumuz şey yapan ne imparatorluk ne de Louis-Philippe’ti. Epikürcü, idealist ve ahlak yoksunu romantizm bizi böyle yaptı. İyiden daha iyisini, hakikatten daha hakikisini, huktan daha adil olanı yapmak bahanesiyle bize bilincimizi kaybettirdi. Romantiklerin ahlakı, Cizvitlerin ahlakının yenilenmesiydi ve

saf bir sanat gibiydi. Bu, adaletin kurallarının reddedilmesi, hukukun ve ödevlerin buyruklarının yadsınmasıdır. Bu hayırseverliğin yasaların üstüne konmasıdır. Bu kardeşliğin özgürlüğü ve sorumluluğu ihlal etmesidir. Bu aşkın, büyük alçaklıkları gölgede bırakmasıdır. Bu sonuç olarak işlenmiş bir milyon suçu bağışlatmaya dönük açığa çıkmış bir telafi harekettir.

Victor Hugo'nun *Yüzyılların Efsanesi*'nde yer verdiği Sultan Murad işlediği büyük suçlar nedeniyle dünyaya korku salmıştır. Sekiz kardeşini gırtlaklatmış, babasının yirmi karısını ise suda boğdurmuştu. Elma çaldıkları için 12 çocuğun karnını diri diri deştirmişti. 20 bin kişiyi hapsetmek için onlar içindeyken şehirlerinin etrafına duvarlar ördürttü, şehirleri yıktı, vilayetlerin kökünü kazıdı...

*Palasıyla öyle katliamlar yaptı ki,
Atı en sonunda yeryüzündeki bir pantere benzedi.*

Sonra bir gün, Bağdat'ta, boğazlandıktan sonra can çekişen bir domuz yavrusu gördü. Sivrisinekler ve öğle güneşi hayvana iyice işkence ediyordu ve hayvan korkunç bir şekilde acı çekiyordu. Sultan Murad, hayvana doğru yürüdü ve onu bir gölgeye doğru çekti.

*Ve aşırı ve insanüstü olan bir jest yaptı.
Tıpkı krallar gibi, sivrisinekleri avladı.*

Sultan aynı akşam bir sıtma nöbetine tutuldu ve öldü. Nihayet hakimlerin hakiminin karşısına çıkmıştı. Öldürmüş olduğu kişilerin haykırıları bir uğultu olarak yükseldi: Adalet! Yüce Allahım!"... Tam o anda yavru domuzun sesi duyuldu; "Tanrım, o bana yardım etti!". Ve Tanrı tüyler ürperten hükmünü bildirdi;

*İster en kanlı efendi olsun, isterse işkenceci
Yeterlidir kurtarmak için en şefkatsizi*

*Varlıkların en değersizine yaptığı küçücük iyiliği
Aşkın bir anı bile açar cennetin kapalı kapısını
Bir dünya mazluma ağır basar bir küçük yardımın*

Üst düzey alçakların ve en kudretli efendilerin ahlakı, insan türünün cellatlarının ve Kutsal metinlerde bahsi geçen insan oburların kullanımında olan ahlaktan başka bir şey değildir! Toplumsal devrimin ilk eylemi, romantik edebiyatın tamamını ateşe atmak olmalı derken haksız mıyım?

Böylesi bir çürümeden çıkmış olmak, bizi yeterince arındırmaya yetmez. Kendimizi bütün yönlerimizle yeniden inşa etmemiz gerekir.

Sanat dinin kuruluş çağlarında, ahlaki reform dönemlerinde ve de siyasi ya da felsefi devrimler olurken serpilip gelişir. Bu anlaşılması kolay bir şeydir. Sanatın kendisi de reformların ifadesidir ve tüm reformlar adaletin üretimi ve insanlığın yaratılması için yapılır. Rönesans ve Reform Avrupa'da sanatsal ve edebi üretim bakımından bir patlamaya yol açmıştır. Benzer şekilde, Kant'ın ve Descartes'ın felsefi devrimi, Fransa'da ve Almanya'da edebiyatta bir reformu beraberinde getirmiştir. Büyük yazarları ve düşünürleri açığa çıkartan benzer koşullar bize de büyük sanatçıları ve geleceğin sanat okulunu armağan edecektir. Bu okul bir kere kuruldu mu, bir daha güç kaybetmeyecektir.

Sanatçı, tıpkı edebiyat gibi, kendi çağına ait olmalıdır. Bu yalnızca eserlerinin gelecek kuşaklara aktarılmasının koşulunu oluşturmaz. Aynı zamanda, o ancak kendi ülkesinin sanatçısı olarak insanlıkla ilgili bir konumda olabilir¹. Eğer hakiki olmak ve

1 Burada bir soru beliriyor: Bir sanatçının sürekli seyahat etmesi iyi bir şey midir? Buna inanmıyorum. Onun varlık amacı insanı, ülkeyi ya da cenneti evrensel kılmak değildir. Onun varlık amacı bir düşünceyi, bir biçimi ifade etmektedir. Bu düşünce veya biçim de kendi ülkesine ve kendi çağdaşlarına ait olacaktır. Bu anlamda Courbet, Ornans'ın, bu kentin manzarasının, Flagey köylülerinin ressamıdır. Bu onun gücünü oluşturur. Yine buradan hareketle, o çağının burjuvazisinin ve Paris'e ait geleneklerin acımasız bir eleştirmeni olabilmiştir.

felsefeciler tarafından beğenilmek istiyorsa onun bir dini (kanaati) olmalıdır. Düşüncesindeki somutluğu göstermeyi bilmelidir. Kendi düşüncesini somutlaştırarak göstermek durumundadır. Ancak bu şekilde bir ideale sahip olabilecektir.

Edebiyatta net, basit, açık, belirli bir tarz olan Frenk stiline dönmek gerekir. Aşırılıktan uzak figürler, sade renkler kullanmalı; boş laflardan arınmış, gereksiz törenlerle ve şarlatanlığa varan mucizelerle mesafeli olmalıdır. Lüksten şaşaaadan vazgeçip analitik, açıklayıcı, üst düzey bir Fransızca kullanarak, retorik ve mesel karşıtı bir tarza dönmek gerekir.

Sanatçı da tıpkı bir yazar gibi, sanatın tüm alanlarını aynı başarıyla inceleyebilen ve sentezlere ulaşabilen bir yaratıcıdır. Eğer tek bir doğrultuda yol alan kolektif bir grup içinde yer almıyorsa, en iyi olduğu alanı terk etmeksizin, kendini dengeli bir şekilde geliştirmek için mücadele etmelidir. Bu durumda, her biri aynı oranda üst düzey olan yetilerin birlikteliği, sanat eserlerinin mükemmelleşmesi için bir araca dönüşür. Ancak bunun memur kafalı sanatçının aleyhine bir durum olduğu not edilmelidir.

Elbette, ortak bir eser için meslektaşlarıyla bir araya gelmek isteyen ve kendi yetileri doğrultusunda katkı sunmak isteyen kimseyi engelleyemeyiz. İstedığımız şey bir eserin tüm bölümlerinde eşitliğe saygı gösterilmesidir. Bir resimde, yalnızca çizgilere ya da renge üstünlük tanınması, o temsilin eksikli olmasına yol açar. Burada önemli olan birinci şey, bir sanat eserinin eksikli olmamasıdır. İkincisi ise, üstün yeteneğe yol açacak ve geliştirecek, bir gelenek yaratacak olan ve başarıyı artırarak sayısını artıracak olan şey, sanat eserinin yeni ve ortak bir düşünceden meydan getirilmesidir.

Sanatçıların, eğer yalnız çalışıyorlarsa ya kendilerindeki tüm yetenekleri eşit bir şekilde keşfetmeleri ya da başkalarıyla birlikte çalışarak eksikliklerini tamamlamaları gerekir.

Birlikte çalışan sanatçıların, ilkeler ve kurallar hakkında derinlemesine düşünmeleri, konular üzerinde gözlem yapmaları, çalışmaları, yeni düşüncelerin içine nüfuz etmeleri yoluyla, bun-

lardan belli bir oranda ortak olan yeni bir düşünce, yeni bir yetenek, yeni bir gelenek çıkartmaları mümkün olur. Böylece, yalnız başına bireysel yeteneklerini kullanarak yapabildiklerinden daha üst düzey işler yapmaları mümkün olabilir.

Eski grekoromen dünya bir dönem tamamen heykellerle dolmuştu. Her bir şehirde neredeyse yurttaş sayısı kadar başyapıt vardı. Bugün bize olağanüstü gibi görünen bu durum, aynı kriterleri izleyen sanatçıların birlik olmalarının sonucuydu.

Sanatçı, düşünce ve ilkeler çerçevesinde yalnızca meslektaşları ile değil tüm çağdaşlarıyla bir araya gelmeye önem vermelidir. Örneğin, sanatsal yaratım ile zanaat üretimi arasında bir fark olmadığı düşüncesini benimsemelidir. Sanatçı, sonuçta, hiçbir şeyi yoktan var etmez. O yalnızca ilişkileri sezinler, figürleri analiz eder, çizgileri birleştirir ve bunları temsile kavuşturur. Yaratıcılık tam da bu işlemdir zaten. Zira, mühendis, bilim insanı ya da filozof, ne kadar çok gözlemlerse, o kadar çok keşifte bulunur ve ne kadar çok keşifte bulunursa o kadar çok uygular ve üretir. Sanatçı da aynı biçimde, ne kadar iyi gördüyse onu o kadar yetkin bir biçimde temsil eder. Sanatçının ilhamı, gözlem kapasitesiyle orantılı olacaktır. Bu nedenle denebilir ki; tıpkı gerçek bir yazar ya da filozofta olduğu gibi gerçek bir sanatçıda da ilham asla zayıflamaz. İlham sabittir ve sanatçıyı yönetir. Ancak ilham tembellik ya da kendini beğenmişlik sonucunda inceleme yapmaktan vazgeçen, üretimini spekülasyonlara ve hafızasındaki eski gözlemlere dayandırmaya başlayan sanatçıyı terk eder. Bilgi birikimi boşalan kişinin hayal gücü de kaybolur¹. Zanaatçı, sanayici, filo-

1 Kendini düşüncenin, ifadenin, analizin, sentezin, eleştirinin yüksek biçimlerine dayandıran sanatın, zorunlu olarak aşırı özgürlüğü suçlaması göz ardı edilebilir mi? İncelemenin ve düşünsel derinleşmenin nasıl olur da sanatı öldüreceği iddia edilir? Çağımızı onurlandıran, Delacroix, Corot, Huguenin, Barye gibi sanatçıların tamamı, derin gözlemler, uzun süreli incelemeler, sabırlı araştırmalar yapan insanlardır. Kendiliğinden kapasitesi oldukça zengin, bağımsızlığına çok düşkün olan Courbet dahi, eserleri üzerine uzun süre düşünür. Çok uzun süre tahayyül ettiği eserini, bir aşamadan sonra birkaç günde üretir.

zof, yazar ve sanatçı tarafından ortak biçimde kullanılan yaratım terimini, toplumun ve ahlakın bakış açısından hareketle düşünecek olursak anlamının çok daha zengin olduğunu fark ederiz.

Modern inanç olarak insanlığın, daha başka bir ifadeyle de devrimci insanlığın temellerinde adalet bulunur ve bilincinin bu içeriğini kendi özgün enerjisiyle geliştirir. O aynı zamanda kendi kendinin öğreticisidir. Kendi haklılığını yine kendisi kanıtlar. Başka bir ifadeyle, tıpkı Spinoza'daki mutlak varlık gibi, onun *yaratımı* da insanda ahlaki ve fiziksel olanın karşılıklı etkileşimi sonucunda gerçekleşir. Bilincimizde başlayan bu yaratımın, bedenimizi kucaklayarak son bulduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı bu yaratımın temel faillerinden biridir. Onu sezer, tahmin eder, kıskırtır, önünden gider. Sanatçının yaratıcılığı, evrensel ruhun temellerini daha iyi okuması oranında artar ve onu eserlerinde daha iyi ortaya koyar.

Bohem sanatçılar ve Akademi sanatçıları önerilerimi kendilerine yönelik bir saldırı olarak algılasa da, düzgün ruhlar kitabımın temel düşüncesini anlayacaklardır. Burada *sanatı adalet ve yararlılıkla birleştirme* düşüncesini savunuyorum. Şu ana kadar sanat mistik ve deneyüstü bir alanda kaldı. Sanatçılar kendilerine, toplumsal hayatın dışında, pratik aklın dışında, çalışma hayatının ve törelerin dışında bir dünya kurdular. Sanatın bir amacının, bir ereğinin ve belirli bir faydasının olması düşüncesi öfkeyle karşılandı. Kendini sanata adayanlar, o güne dek, kendilerini diğer ölümlülerden ayrı bir tür olarak görüyorlardı ve insanların yasalarının kendileri için yapılmamış olduğunu düşünüyorlardı. Ayrıca, sanat ve edebiyat insanları sanayicilerin, zanaatkârların, burjuvaların ve diğerlerinin dünyalarını hor görürken, aslında onlarda sanatçıların ve edebiyatçıların dünyasını aşağılıyordu. Öyle ki, sanatçılığa ait vasıflar neredeyse, bir aşağılama, değer kaybetme ifadesi olarak kullanılmaya başlanmıştı.

Tüm bunlar artık sona erdi. Sanatçı bundan böyle bir yurttaş, diğer herkes gibi bir insandır. O aynı kuralları izleyecek, aynı

prensiplere boyun eğecek, diğerlerinin adabına saygı duyacak, aynı dili konuşacak, aynı hakları kullanacak, aynı ödevleri yerine getirmekle yükümlü olacaktır. Artık sanatçı kendi meslektaşı olmayanlar tarafından ne kadar yargılanıyorsa, kendi eşitleri tarafından da o kadar yargılanacak. Eğer bir daha putperest olmazsa, eğer aşırı derecede pohpohlanmazsa, sanatçı bundan böyle toplumdan uzaklaştırılmayacak ve toplumun içinde kendini aile içinde gibi hissedecek. Tıpkı oyuncu ve şarkıcı gibi, sanatçının da her şeyden önce saygın bir insan olması gerekecek. Hatta ne kadar saygın olursa o kadar sanatçı olacak.

XXV. BÖLÜM

SONUÇ

Önceki bölümlerde, Mısırlılardaki, Yunanlılardaki, Orta Çağ ve Rönesans Hristiyanlarındaki, reform Hollanda'sındaki sanatın farklı karakterleri üzerine hızlıca göz attıktan sonra, nihayet, modern ressamların eserlerini ve Courbet'nin bazı tablolarını inceledik. Sanatın bugüne kadar en fazla tamamlanmış teorisi olarak değerlendirdiğimiz ortak bir kavramlar, ilkeler ve kurallar bütününe ulaştık.

Karşılaştırmak, değerlendirmek, sınıflandırmak, tercihlerimizi gerekçelendirmek, düşüncelerimizi benimsetmek, bir yön çizmek, bir amaç belirlemek ve seçimlerimizin koşulunu belirtmek için ihtiyaç duyduklarımıza sahibiz.

Her sanat yaratımının, tıpkı sınai ve siyasi yaratım gibi, bir güzergâha sahip olması gereklidir. Sanat bir amaç için yapılır. Toplum içine meydana gelen bazı şeylerin –hatta neden evren içindeki demeyelim?- tek amacının meydana gelmek olduğunu varsaymak absürttür.

Bu itiraz edilemez prensip ortaya konduktan sonra, sanat için yalnızca iki alternatif düşünülebilir:

Birinci alternatife göre; ister ağır, isterse hafif, ister ustalıklı isterse gelgeç bir resim olsun, tüm resimlerin amacı, insan hayatını ifade etmek, insan hayatındaki duyguları tutkuları, erdemi ve günahı, çalışmaları, önyargıları, gülünçlükleri, coşkuları, yü-

celikleri ve utançları, tüm iyi ve kötü gelenekleri, alışkanlıkları, tek kelimeyle *formları*, tipik, bireysel ve kolektif ifadelerine göre temsil etmektir. Ve bunu insanlığın fiziksel, entelektüel ve ahlaki gelişimini sağlamak, insanlığın haklılığını ve son olarak da ihtişamını göstermek amacıyla yapar.

İkinci alternatife göreyse, sanat, özgürlük, bağımsızlık, deha, dışavurum, ilham, fantezi vs. bahanesiyle, kâh dinsel idealizme, illüminizme, fanatizme ya da dinginciliğe, kâh aylaklığa, lükse, şehvete ya da epikürcülüğe hizmet edecektir. Bir başka deyişle; ahlaki, pratik ve pozitif bir yüksek misyona sahip olmamayı esas alan sanat sanat içindir okulu, kendini irrasyonel, düşsel ve ahlakdışı bir gelişime vakfedecektir.

Bu kaçınılmazdır ve olup bitenler bunun kanıtıdır.

Sanatın ve amacının bu ilk tanımını şöyle geliştirebiliriz:

1. Her sanat eseri, ilk olarak düşüncesine, pratik amacına ve sonrasında da uygulamasına bakarak değerlendirilmelidir. Yani *SONUÇLAR*, *araçlardan*; *İÇERİK içerenden*; *DÜŞÜNCE*, *realizasyondan önce gelir*.
2. Sanatçının düşüncesi her zaman mantıklı, gerçekçi, gerçekliğe uygun olmalı ve eser bu ilişkiler bakımından felsefi eleştirinin nesnesi olmalıdır. Ancak şu da unutulmamalı ki, söz konusu düşüncenin bizzat kendisi aynı keskinlikte yargılanamaz; çünkü; *De gustibus et coloribus non est disputandum.* (zevkler ve renkler tartışılmaz. ç.n.)
3. Bir sanat eseri, *DÜŞÜNCE*'nin ve *temsilin* birleşiminden oluşur. İki rasyoneldir, ikincisi ise zevke ve sanatçının araçlarına bağlıdır; ilki kanıtlanabilir, ikincisi kanıtlanamaz.
4. Ancak bu ikisi arasında düşünce ağır basar. Her akla yatkın olan şeyin temsiline zorunlu olarak iyi olması söz konusu değilse de, gerçekten güzel olan bir şeyin irrasyonel olması mümkün değildir.

Bunlar sanatın ve yeni eleştirinin ilkeleridir. Açıkladığım ilkelere, edebiyat, şiir, mimarlık, müzik, dans için olduğu kadar resim ve heykel için de geçerlidir ve hepsini düzenler.

Ressam ve heykeltıraş insanlığı mükemmellik hedefi doğrultusunda temsil etmeyi amaçlarken, bu temsili için hangi araçların kullanılacağı sorusu akla gelir.

Bu araçlar arasında öncelikle ayırt edilmesi gereken iki şey vardır:

- Bir yanda, her zaman şöyle ya da böyle kusurlu, eksik olan, taklit edilebilir ve temsil edilebilir *gerçeklik*,
- Diğer yanda, isteğe bağlı olarak gerçekliği düzelten, iyileştiren, süsleyen, güzelleştiren ya da onu maymuna çeviren, çirkinleştiren, deforme eden *hayal gücü*.

Reel ve ideal, sanatçının keyfine göre ve üretilmek istenen etkiye göre değişen oranlarda esere katkı sunarlar. Hem reel, hem de ideal, sonuçların ya da amaçların değil, araçların, yani uygulamanın parçasıdır. Yine aynı nedenle, renk ve desen de esere katkıda bulunan araçların parçasıdır. Bütünüyle renklerden ya da bütünüyle çizgilerden oluşan bir tablo hayal etmek ne kadar absürtse, bir ressamın da bu ikisinden birinde uzmanlaşması o kadar absürttür.

Günümüzün artık bıkkınlık veren eleştirisinden haklı olarak şikâyet edilir. Bu eleştiriler sanatçıların başının belasıdır ve onları aydınlatması gerekirken, cesaretlerini kırar. Öyle olunca eleştiri gerçek bir şantaj ve haksızlık aracına dönüşür. Bu prensibe bağlı olmayan, düşünceye zerre kadar önem vermezken, el yeteneği ve şıklığı merkezine alan eleştiri yüzünden, halk artık kompozisyonu umursamamaya başladı. Daha doğrusu, halk da en az sanatçı kadar kompozisyon anlamıyor günümüzde. Sadece portre ve manzara tablolarına ilgi gösteriliyor. Gerisine kimse bakmıyor.

Yani kimse artık düşünce ile ilgilenmiyor. Müzelerde de,

tiyatroda ya da operada yapılan yapıyor artık. Nasıl tiyatroda ve operada sözler ve dram hor görülüp, enstrümanlar ve sesler dinleniyorsa, müzelerde de eserlerin SONUÇLARI ya da ET-KİLERİ bir kenara bırakılıyor. Yalnızca araçlarla ilgileniliyor. Herkes araçlar üzerine ahkam kesiyor. İşin temeline gelindiğinde ise, hiç kimse bilgi sahibi değil. Zira bu düzensizlik içinde bilinecek bir şey de yok. Bir sanatçının canına okunur, diğerinden şikayet edilir ve sanat ortaya çıkan kakofoninin içinde ölür gider.

Çalışma halindeki bir sanatın, biçimsiz bir düşüncenin ve kör bir eleştirinin sonucu ve en üzücü sonucu ise toplumun sanattan kopmasıdır. Toplum sanatı hayatın dışında konumlandırır. Onu keyfin ve eğlencenin aracı haline getirir. Sanatı, kendisiyle bağı olmayan bir zaman geçirme etkinliği olarak görmeye başlar. Sanattan beklenen artık, yüzeysellik, lüks, gösterişçilik, illüzyon ve ahlaksızlıktır. Sanat artık ne bir beceri ne işlev, ne bir hayat formudur. Yaşamı bütünleyen bir parça olmaktan ve varoluşun kurucularından olmaktan çıkmıştır.

Biz sosyalist devrimciler, sanatçılara olduğu gibi edebiyatçılara da şunu söylüyoruz:

İdealimiz, hukuk ve hakikattir. Eğer bu şekilde sanat yapmayı bilmiyorsanız, arkaya geçin! Zira bizim size ihtiyacımız yok. Eğer yozlaşmanın, gereksiz tüketimin, aylaklığın hizmetindeyseniz, sizinle işimiz yok! Sizin sanatınızı istemiyoruz. Eğer aristokraziye, boş lafa, krala bağlıysanız arkaya! Sizi de sanatınızı da kara listeye alıyoruz.

Bizim önümüzdeki gelecek muhteşemdir.

Otuz altı bin komün evi kuracağız, bir o kadar da okul, toplantı odaları, atölyeler, ışıklar, fabrikalar... Spor salonlarımız, tren garlarımız, ambarlarımız, mağazalarımız, hal binalarımız, kütüphanelerimizi inşa edeceğiz.

Her biri altı bin kitap kapasiteli kırk bin kütüphane kuracağız. Gözlem evleri, kimya laboratuvarları, anatomi amfileri, müzeler, taraçalar yapacağız.

Köylü ve işçiler için kentlere ve köylere özgü yerleşim modelleri geliştireceğiz. Şehirlerimiz ve köylerimiz yeniden kurulacak. İlk başta Haussmann'ın Paris'ini yeniden inşa edeceğiz.

Fransa'yı küçük korulardan, yüksek ağaçlı ormanlardan, membalardan, derelerden, müteşekkil uçsuz bucaksız, içinde birbirinden güzel manzaraların birbirleriyle yarıştığı geniş bir bahçeye dönüştüreceğiz.

Bir gün, Fourier tarafından öngörülen harikalar hayat bulacak.

Cumhuriyetin gerçek anıtları, imparatorluk anıtlarının aksine, kullanışlı, yararlı ve uygun fiyata yerleşim sağlamak üzere inşa edilecek.

Ama hepsinden önce, kötü zevke, yanlış edebiyata, kötü geleneklere, siyaseten yok edilmeye karşı savaşım vereceğiz.

Halkı eğitmemiz, ona bilim zevkiyle birlikte tarih ve felsefe bilinci, hukuka saygı bilinci, çalışma ve toplum sevgisi vermemiz gerekecek.

Halka bir yandan hak nosyonunu, özgürlüğü, dayanışmayı, sözleşmeler teorisini öğretirken, diğer yandan boş lafın, şarlatanlığın, şovenizmin, yozlaşmanın kökünü kazıyacağız.

Kadınları yeniden eğiteceğiz ve onlara şu hakikatleri belleteceğiz: Evdeki düzen ve temizlik, ustaların tablolarıyla süslü bir salondan daha değerlidir. Zevkli, temiz, edepli, lüksten uzak giyinmeyi bilen bir kadın sanatçı bir kadındır. Yalnızca kendini takılar ve dantellerle süslemeyi bilen ve çeyizini üstünde taşıyan bir kadın, görgüsüzdür, beğeniden ve sanat duygusundan yoksundur. Bu kadın boşu boşuna güzel olmaya çalışır. Varlıklı görünmeye çalıştıkça itici olur. Kadın sanatçıdır. Tam da bu yüzden, ev işleri ona ayrılmıştır. Bu kadının vaktini suluboya ya da pastel boya yaparak geçirdiği düşünülebilir mi?¹

1 Proudhon'un kitap boyunca kadınlara dönük bir çok ifadesinde cinsiyetçi bir üslup dikkat çeker. Nitekim bu üslup ve bakış açısı nedeniyle neredeyse her dönemde eleştirmenler tarafından mizojin olarak kabul edilmiştir. (ç.n.)

Her şeyden önce kendi yaşamımızı dönüştürmemiz, iş aramamız, mütevazî ve kanaatkâr olmamız, Pisagor ahlakını benimsememiz gerekiyor.

Yemek pahalı: Daha iyi ya! Kanaatkâr olur ve uygun şeyleri yeme sanatında ustalaşırız.

Bohem alışkanlıklarımızdan feragat etmemiz, uzun incelemeler yapmamız, 10-15 yıl mekanik çalışmalara gömülmemiz, toplum önünde konuşmadan önce kendimizi işte ispat etmemiz, aklımızı emeklerimizle güvence altına almamız ve üretimimizi geç yapmamız gerekiyor. Bu arada kendimizi tamamen edebiyat, felsefe ve sanatlar hakkında okumaya vermemiz gerekiyor.

Bu koşulları sağladığımızda, büyük yüzyılların geri geldiğine tanıklık edeceğiz. Kendi adımıza orijinal olacak, istikrarlı biçimde özgürleşeceğiz. O zaman, insanlık rüştünü ispat edecek, özgür olacak ve Rönesans'ın, Reform'un ve Fransız Devrimi'nin birikimiyle kat ettiğimiz bu uzun geçiş süreci tamamlanacaktır. Bu yenilenme tamamlanacak ve eski ruh ya da Kutsal-Ruh hakkında zamanında söylenmiş olanları yeni ruhu tatbik edeceğiz.

*et renovabis faciem terræ.*¹

1 (Lat) Ve yeryüzünü yenileyeceksin. (ç.n.)