

Research Article



Mimesisin Uzun Yüzyılı: On Dokuzuncu Yüzyılda Gerçekliğin Temsili ve Üslup Kaygısı

The Long Century of Mimesis: The Representation of Reality and the Concern for Style in 19th Century

Kerem Eksen

Istanbul Technical University, İstanbul, Türkiye

Abstract

The nineteenth-century is widely recognized as a key period in Western art history, during which the dominant traditional trends in the representation of reality were deeply questioned and transformed. Even a cursory glance at the major paintings of the time reveals striking differences in both attitude and technique between the academic approach that prevailed at the beginning of the century and the modernist styles that marked the last decades. According to a classic narrative, the Romantics' emphasis on expressing the artist's inner life at the expense of the mimesis of nature laid the groundwork for subsequent transformations. My goal in this article is to search for a satisfactory explanation for the changes in nineteenth-century approaches to mimesis, without relying on a clear opposition between mimesis and expression that the classic narrative may imply. I mainly argue for a narrative centered on the artists' pursuit of original modes of expression and distinctive temperaments, which I will briefly name as a "concern for style." This alternative framework, I suggest, offers a better standpoint than the "mimesis vs. expression" opposition and the resulting narrative. To support this claim, I will begin by examining the transformation of French painting, focusing in particular on Eugène Delacroix and his influential advocate Charles Baudelaire. Through their works and ideas, I will explore how the diminishing centrality of mimesis can be understood in more nuanced terms. In the second part, I will introduce and elaborate on the idea of the "concern for style" as the central component of my argument, once again drawing primarily on Delacroix and Baudelaire. Finally, I will turn to some prominent "Realist" figures—most notably Gustave Flaubert—to show that the concern for style has been as central for them as it has been for the Romantics. In this way, I aim to show that this concern provides a good interpretive framework for understanding the nineteenth-century art as a whole.

Öz

Batı sanat tarihinde on dokuzuncu yüzyıl genellikle gerçekliğin sadık temsili yaratmaya yönelik hâkim geleneksel yaklaşımların derinlemesine sorgulandığı ve dönüşüm geçirdiği dönem olarak kabul edilir. Özellikle resim sanatının gelişimine bakıldığında, yüzyılın başlarındaki akademik yaklaşım ile sonlarındaki modernist yaklaşımlar arasında büyük tavır ve teknik farklılıkları gözlemlenir. Klasik bir anlatıya göre, yüzyıl başında hâkim olan romantiklerin doğanın mimesisini geri planda bırakıp iç dünyanın ifadesini ön plana çıkarmaları sonradan yaşanacak gelişmelerin yönünü tayin etmiştir. Benim bu yazıdaki amacım, mimesise yaklaşımda yaşanan değişimi bu açıklamanın ima ettiği türden bir mimesis–ifade karşıtlığına indirgemenin anlamının yollarını araştırmak olacak. Temel iddiam, sanatçıların özgün ifade tarzı ve güçlü mizaç arayışlarının, yani kısaca üslup kaygılarının merkeze alındığı bir anlatının, bize "mimesisten ifadeye" anlatısına göre daha iyi bir çerçeve sunduğu olacak. Bu amaçla ilk önce Fransız resminde yaşanan değişimi ele alacak, Eugène Delacroix'ya ve onun büyük savunucusu Charles Baudelaire'e odaklanarak mimesisin ikincilleşmesi sürecini nasıl anlamlandırdığımız gerektiğini tartışacağım. İkinci kısımda argümanımın merkezini oluşturan üslup kaygısı fikrini gene Delacroix ve Baudelaire örneği üzerinden gündeme getirip geliştireceğim. Son kısımda ise, bu kaygının yüzyılın genelinin anlaşılmasında iyi bir çerçeve teşkil ettiğini gösterebilmek için Gustave Flaubert başta olmak üzere bazı "gerçekçi" sanatçıları odağa alacak, üslup kaygısının onlar için de en az romantikler için olduğu kadar önemli olduğunu vurgulayacağım.

Keywords

Mimesis,
style,
Realism,
Romanticism,
Eugène Delacroix,
Gustave Flaubert

Anahtar Kelimeler

Mimesis,
üslup,
gerçekçilik,
romantizm,
Eugène Delacroix,
Gustave Flaubert

Article History

Received
07.08.2025

Accepted
08.10.2025

Extended Abstract

The nineteenth-century is widely recognized as a key period in Western art history, during which the dominant traditional trends in the representation of reality were deeply questioned and transformed. Even a cursory glance at the major paintings of the time reveals striking differences in both attitude and technique between the academic approach that prevailed at the beginning of the century and the modernist styles that marked the closing decades.

According to a classic narrative, the Romantics' emphasis—highly influential from the very beginning of the century—on expressing the artist's inner life at the expense of the mimesis of nature laid the groundwork for subsequent transformations in art throughout the nineteenth and twentieth centuries. Even though it has the merit of highlighting a crucial tenet of the Romantic stance, relying on such a narrative as a general framework to explain the major transformations in the nineteenth-century artists' attitudes towards mimesis might be misleading. There are two main reasons behind this cautious attitude: First, drawing a contrast between mimesis and expression, as such a narrative may imply, would lead to a one-dimensional outlook on the otherwise complex nature of the way artists treated nature in their works: It may, for instance, make it harder to account for modernist painters' (such as Paul Cézanne and Vincent Van Gogh) enduring passion for painting natural landscapes using new techniques. Second, such a contrast would be ill-suited to accommodate the well-known "realistic" tendencies among novelists and painters within any comprehensive account of the nineteenth-century art scene.

It is necessary, therefore, to find a satisfactory framework to explain the complex nature of the nineteenth-century artists' changing approaches to mimesis, one which refrains from giving any central role to an alleged opposition between mimesis and expression. My goal in this article is to search for such a framework by pointing to what I believe to be a key component in many influential nineteenth-century artists' creative processes. My hope is that this key aspect will provide us with good insight into the potentially multifarious nature of mimetic art.

In the following pages, I mainly argue for a narrative on nineteenth-century art that is centered on the artists' pursuit of original modes of expression and distinctive temperaments, which I will briefly refer to as a "concern for style." This alternative framework, I suggest, offers a better standpoint than the "mimesis vs. expression" opposition and the resulting narrative. To support this claim, I will begin by examining the transformation of French painting, focusing in particular on Eugène Delacroix and his influential advocate Charles Baudelaire. Through their works and ideas, I will emphasize the growing importance given by artists to the independent aesthetic effects of their expressive tools (such as color), which are no longer treated primarily in terms of their mimetic functions. In the second part, I will introduce and elaborate on the idea of the "concern for style" as the central component of my argument, once again drawing primarily on Delacroix and Baudelaire. Here, I aim to stress the leading tendency in nineteenth-century artists and thinkers (such as Nietzsche) to search for an original mode of expression and an individual temperament that is believed to be the *sine qua non* of any genuine artistic output. Finally, I will turn to some prominent "Realist" figures—most notably Gustave Flaubert—to show that the concern for style

has been as central for them as it has been for the Romantics. I believe that such a reading has the virtue of preventing any simplistic interpretation that would reduce Romanticism and Realism to mutually exclusive competing schools. By emphasizing the concern for style as a common component of both approaches, I aim to show that this concern provides a satisfactory interpretive framework for understanding nineteenth-century art as a whole.

Giriş

Batı sanatı tarihi konusunda bilgi sahibi olmayan herhangi bir izleyici, örneğin Fransız ressam J.-A.-D. Ingres'in 1808 tarihli tablosu *Valpinçon Yıkanamı* (*La Baigneuse Valpinçon*) ve Vincent van Gogh'un 1889 tarihli tablosu *Yıldızlı Gece*'yi art arda incelediğinde, on dokuzuncu yüzyıl boyunca doğanın, nesnelerin ve insan figürlerinin resmedilme biçimlerinde kökten dönüşümlerin yaşandığını sezecektir. Genel bir tarihsel bakışla, bu sezgiye yol açan dönüşüm ilk aşamada şöyle tarif edilebilir: Batı'da Erken Rönesans'tan itibaren yeniden gündeme gelmiş olan doğanın görünümünün asla sadık temsiline yönelik çabalar ve bunların ürünü olan teknik gelişmeler, Ingres gibi on dokuzuncu yüzyılın ilk on yıllarına damgasını vurmuş bir ressam için halihazırda büyük önem taşıyordu. Ustalıkli perspektif kullanımı, hassas ton geçişleri, fırça izlerinin özenle saklanması, gerçeklik etkisini güçlendiren ışık-gölge uygulamaları gibi hassas teknikler, izleyicide bir tür üç boyutlu gerçeklik yanılsaması yaratılmasını, böylelikle dikkatin mükemmelen temsil edilen nesnelere (ve elbette nesnelerin düzenlenişindeki ahenkte ortaya çıkan güzelliğe) yönelmesini sağlıyordu. Yüzyıl sonuna gelindiğindeyse, gerçeklik yanılsaması yaratmaya yönelik birçok tekniğin terk edildiği ya da en azından büyük dönüşümlere uğratıldığı gözlemlenir: Van Gogh artık ne üç boyutluluk izlenimi yaratmakla ne fırça izlerini gizlemekle ne de renk tonları arasında yumuşak geçişler yapmakla ilgilenmektedir. Sanki yüzyıllar boyunca sanatçıları meşgul etmiş olan "mimetik başarı" hedefi, artık yerini başka türlü kaygılara bırakmıştır.

Peki bu iki örnek arasındaki farklılıklardan hareketle, on dokuzuncu yüzyılı mimesis merkezli bir sanat anlayışının aşamalı olarak geride bırakıldığı bir dönem olarak ele alabilir miyiz? Stephen Halliwell, mimesis kavramının ayrıntılı bir tarihsel-felsefi çözümlemesini sunduğu kitabında, "standart görüş" adını verdiği ve hâlâ etkili olduğunu belirttiği bakış açısının ana hatlarıyla böyle bir anlatı ortaya koyduğunu belirtir.¹ Bu anlatıya göre, Rönesans döneminde yerleşik hale gelmiş ve neoklasik dönemde hâkimiyetini sürdürmüş olan mimesis merkezli sanat anlayışı, on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan yeni "güzel sanatlar" rejimiyle birlikte eski önemini kaybetmeye başlamış, özellikle romantik sanatçıların doğanın sadık temsili fikrine yönelttikleri tepkiyle birlikte ciddi anlamda gözden düşmüştür. Sonuç, "post-mimetik" bir yaklaşımın sanat pratiği ve düşüncesine hâkim olmasıdır.² Bu standart görüşün uzun süre etkili olmuş bir versiyonu, romantizmin bu

¹ Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton University Press, 2002), 344, 358.

² Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 344. Benzer şekilde Miguel de Beistegui de romantizmin önceki mimesis merkezli sanat anlayışından bir kopuşu temsil ettiğine dair yaygın anlatıyı eleştirel bir bakışla

süreçte oynadığı kilit rolün altını çizer: Buna göre, romantizmle beraber yaşanmış olan kırılma esas itibarıyla mimesis merkezli dışa dönük bir sanat modelinden “içe-dönük, ifadeci bir sanat modeline” geçişle ilgilidir.³ Romantiklerden itibaren, sanat eseri artık doğayı yansıtan bir “ayna”dan ziyade, sanatçının iç dünyasını aydınlatan ve dışa vuran bir “lamba” gibi görülmeye başlanmış, ustalık artık gerçekliği yansıtmaya başarısıyla değil, iç dünyanın ifadesindeki canlılıkla, dinamizmle ve içtenlikle ilişkilendirilmiştir.⁴

On dokuzuncu yüzyılı mimetik sanattan post-mimetik sanata geçişin önemli bir aşaması olarak görmenin ya da mimesisten ifadeye geçiş fikrini temel almanın yol açabileceği iki sorundan söz edilebilir. Öncelikle, aşağıda da değineceğim üzere, on dokuzuncu yüzyıl sanatının tarihi görünümünün sadık temsili anlamında mimesise yönelik kaygının bir kenara bırakılması sürecinden ibaret sayılamayacak kadar karmaşık ve çok boyutludur. Tek başına Van Gogh örneği bile bu karmaşıklığı sezmemize yardımcı olabilir: Hollandalı usta, tıpkı 25-30 yıl kadar önce getirdikleri devrimci yeniliklerle onun yolunu açmış olan bazı izlenimci ressam gibi, doğanın temsilinden vazgeçmekten ziyade bu temsilin yeni ve bir bakıma daha *sadık* yollarını keşfetmeye çalışıyordu. Van Gogh ve benzeri sanatçıların resimsel ifadede getirdikleri büyük yenilikler, doğanın mimesisinden vazgeçilmesine değil, nesnelerin temsilde *gerçeklik yanılısaması yaratmaya* yönelik klasik ya da akademik usullerin terk edilmesine ya da bunların derinlemesine dönüşüme uğratılmasına işaret ediyordu. Bir başka deyişle, kırılma mimesis projesinin terk edilmesinden ziyade, bu projenin hayata geçirilme tarzıyla ilgiliydi.

Hikâyeyi daha karmaşık hale getiren ikinci önemli olgu ise, söz konusu yüzyıla özellikle edebiyatta—kayda değer ölçüde de resimde—“gerçekçilik” adıyla bilinen yaklaşımın damgasını vurmuş olmasıdır. Ingres’den Van Gogh’a giden ve ilk bakışta gerçeklik yanılısamasının aşamalı tasfiyesi şeklinde özetlenebilecek olan on yıllar boyunca, roman sanatında etkileri bugün de büyük oranda devam eden “gerçekçi” ve “doğalci” yaklaşımlar hâkimiyet kazanmıştır. Honoré de Balzac, Marie-Henri Beyle (Stendhal), Gustave Flaubert ve Émile Zola gibi edebiyat kanonunun parçası haline gelecek yazarlar, gerçekliği aktarmaya yönelik önceki kuşaklarda görülmemiş türden bir kaygıyla hareket edecek ve buna yönelik yeni teknikler geliştireceklerdir.

Bu durumun, yani mimetik başarı kaygısındaki derinlemesine dönüşümle gerçekçiliğin altın çağının aynı on yıllar içerisinde yaşanmasının tatmin edici bir açıklamasının yapılması, elbette

gündeme getirir. Bu sanat metafiziği odaklı tartışma için bkz. Miguel de Beistegui, *Aesthetics After Metaphysics: From Mimesis to Metaphor* (Routledge, 2014), 23-28.

³ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 358.

⁴ Bu anlatıyı şiir eleştirisinin dönüşümü bağlamında ayrıntılı şekilde ortaya koyan klasik ve etkili bir metin için bkz. Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford University Press, 1971). Abrams kitabında romantik dönem yazarlarından aldığı bu ayna ve lamba imgelerini o dönem şiire bakışta odağın mimesisten ifadeye kaydığını anlatmak için kullanır (özellikle bkz. 57-69). Abrams’ın etkili yorumunu takip ederek Fransa’daki tartışmaları ayrıntılı şekilde ele alan bir çalışma için bkz. Marguerite Iknayan, *The Concave Mirror. From Imitation to Expression in French Esthetic Theory 1800-1830* (Stanford French and Italian Studies, Anma Libri, 1983).

ancak mimesisin bu “uzun yüzyılının,” yani dönüşümler, karşılıklı tepkiler ve devrimlerle dolu bu dönemin ayrıntılı bir resminin çizilmesiyle mümkün olabilir. Bu hem benim uzmanlığımın hem de bu kapsamdaki bir yazının sınırlarının ötesinde yer alıyor. Benim çok daha mütevazı amacım hem gerçeklik yanılması aşamalı tasfiyesinde hem de bizatihi “gerçekçilik isteği” adını verebileceğimiz tavırda ortak olan, yani bir anlamda on dokuzuncu yüzyılı neredeyse baştan sona kat eden önemli bir olguyu vurgulamak olacak. Romantiklerden gerçekçilere, doğalcılardan izlenimcilere birbirinden farklı, hatta yer yer birbirine karşıt konumlardaki sanatçılara yön veren bu ortak eğilimi, özgün bir ifade tarzı ve kişisel bir mizaç geliştirmeye yönelik bir arayış olarak, başka bir ifadeyle kapsamlı bir “üslup kaygısı” olarak ele almayı önereceğim. Mimesisin terk edilmesi ya da “mimesisten ifadeye geçiş” anlatılarıyla karşılaştırıldığında, bu kaygının üzerinde durmanın mimesise yaklaşımın katmanlı ve girift tarihini anlamlandırmada bize daha büyük yardımının olacağını göstermeyi umuyorum.

Bu amaçla yazının ilk bölümünde resim tarihine odaklanarak on dokuzuncu yüzyıl Fransa’sında “mimetik başarı” kıstasının ne anlamda dönüşüme uğradığını Eugène Delacroix örneği ve Charles Baudelaire’in Delacroix yorumundan hareketle ele alacağım. İkinci kısımda “üslup kaygısı” konusunu gündeme getirerek, bu dönüşümün yaşanmasında ve anlamlandırılmasında mizaç, naiflik, üslup gibi bireysel tavır öğelerinin nasıl bir rol oynadığına değinecek, böylelikle ilk kısımda ele aldığım gelişmeleri başka bir katmana taşımayı önereceğim. Üçüncü kısımda ise, “gerçekçilik” tavrıyla bağdaştırılan ressam ve yazarların da tıpkı mimetik projeyi dönüşüme uğratan Delacroix benzeri romantik sanatçılarda gördüğümüz türden bir “üslup kaygısıyla” hareket ettiklerini gösterecek, bu amaçla özellikle Fransız romancı Flaubert üzerinde duracağım.

On Dokuzuncu Yüzyıl Fransız Resmi ve Mimesisin Dönüşümü

Arthur C. Danto, Rönesans’tan itibaren hâkimiyet kazanmış olan sanat tarihi anlatısının 1960’lı yıllardan itibaren geçersiz hale gelmiş olduğunu savunduğu *Sanatın Sonundan Sonra* başlıklı konferans dizisinde, klasik sanat tarihi anlatılarının bel kemiğini oluşturan on beşinci yüzyıl ile geç on dokuzuncu yüzyıl arasındaki dönemi “taklit çağı” olarak adlandırır.⁵ Rönesans döneminde (perspektif başta olmak üzere) resim tekniğindeki yenilik ve icatların yön verdiği, kapsamlı teorik çerçevesine ise on altıncı yüzyıl ortalarında Giorgio Vasari’nin biyografik tarih anlatısıyla kavuşmuş olan bu dönemde, görsel sanat ürünlerine yönelik değerlendirmenin başlıca kıstası mimetik başarı olmuştur.⁶ Danto’nun anlatısına göre, on dokuzuncu yüzyıl boyunca ortaya çıkan gerçekliğin temsiline ve sanatsal ifadeye yönelik yeni yaklaşım ve teknikler, yüzyıl sonuna gelindiğinde artık mimetik başarı ilkesinin derinlemesine sorgulandığı, sanatçının dikkatinin doğanın temsiline bu temsilin araçlarına yöneldiği yeni bir aşamaya, yani “modernist” aşamaya geçilmesine zemin hazırlamıştır. Böylelikle dışavurumculuk ve soyut resim gibi mimesisin radikal

⁵ Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsü (Ayrıntı Yayınları, 2010), 72.

⁶ Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, 74-75.

anlamda sorgulandığı yirminci yüzyıl akımlarına giden yol açılmış, en etkili tarifini ve savunuculuğunu 1960'ta Clement Greenberg'in yapacağı modernist resim geleneğine, mimetik başarının ikincilleştiği ya da tamamen devreden çıktığı bu hâkim yaklaşım damgasını vurmuştur.⁷

Elbette, her büyük anlatı ve dönemlendirme girişiminde olduğu gibi Danto'nun tarihsel çerçevesi de birtakım tartışmalı genellemelere dayanmaktadır. Nitekim Halliwell, girişte andığım çalışmasında Danto'nun bu anlatısını mimesisin karmaşık ve çok boyutlu tarihinin sadece sınırlı bir veçhesini dikkate aldığı için eleştirir.⁸ Halliwell'in kitaptaki (özellikle de son bölümdeki) genel argümanı, söz konusu tarihin nüanslandırılması gerektiği şeklinde okunabilir: Mimesis kavramının kapsamı, daha Platon ve Aristoteles'teki ilk kullanımlarından itibaren, doğanın görünümler seviyesindeki asla sadık temsili fikrinden (yani Danto'nun öne çıkardığı fikirden) çok daha geniş olmuş, doğanın taklidi ve temsiliyle ilgili teorik tartışmalar gerçekçilikten idealizme geniş bir yelpazede cereyan etmiştir. Bu şekilde ele alındığında, on dokuzuncu yüzyıldaki dönüşümü radikal bir kopuş olarak özetlemek yanıltıcı olacaktır. Bu yüzyıl, genel olarak mimesis fikrinin radikal biçimde ya da aşamalı olarak terk edildiği bir dönemden ziyade, terimin yeni bağlamlarda başka bir gözle ele alındığı bir zaman dilimi olarak görülmelidir.⁹

Öte yandan, bu önemli uyarıyı yapmakla birlikte, Halliwell de söz konusu yüzyıl boyunca mimesisin ele alınışında önemli dönüşümlerin gerçekleşmiş olduğunu, özellikle de son on yıllarda belirginleşen modernist tavrın gerçekten “tüm sanatlarda mevcut temsil üsluplarından ani bir uzaklaşmayı” beraberinde getirdiğini ve Rönesans'tan bu yana mimesis etrafında sürdürülmüş olan tartışmalarda “daha önce benzeri görülmemiş keskinlikte bir sarsıntıya” yol açtığını kabul eder.¹⁰

Bu durumda sorun, on dokuzuncu yüzyıl sanatında gerçekliğin temsiline dair büyük dönüşümü, mimetik yaklaşımın radikal ya da aşamalı tasfiyesi sürecine indirgemeksizin nasıl ele alabileceğimizi bulmaktır. Bu dönüşümü tarif etmek için iyi bir başlangıç noktası, Fransa'da on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında birbirine rakip olarak görülmüş iki büyük ressamı, Ingres ile Delacroix'yı resim tekniğine yaklaşımları açısından kısaca karşılaştırmak olabilir. Yüzyıla yayılan yenilikçi atılımlarda sürekli olarak hedef alınan akademik yaklaşımın en büyük ve etkili temsilcisi sayılan Ingres, bir notunda ressamın malzemesine şekil verme tarzını açığa çıkaran (fırça darbesi benzeri) her türlü dokunuşun “görünmez olması” gerektiğini, aksi takdirde izleyicinin dikkatinin “temsil edilen nesneden [...] ressamın tekniğine” kayacağını belirterek, geleneksel mimetik başarı kıstasına bağlılığını ifade eder.¹¹ Elbette bu, Ingres'in kişisel tercihindен ziyade bağlı bulunduğu geleneksel akademik yaklaşımın bir ifadesidir: Bu yaklaşıma göre bir resim, ressamın şahsiyetine

⁷ Clement Greenberg, “Modernist Painting,” *Modern Art and Modernism* içinde, ed. Francis Francina, Charles Harrison, Paul Deidre (Routledge, 1982).

⁸ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 369-371.

⁹ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 344-346.

¹⁰ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 369.

¹¹ Richard Schiff, “Expression: Natural, Personal, Pictorial,” *A Companion to Art Theory* içinde, ed. Paul Smith ve Carolyn Wilde (John Wiley & Sons Ltd, 2002), 161.

dair izleri gizleyebildiği ve bunun sonucunda izleyicinin dikkatini mimetik içeriğe yöneltebildiği ölçüde başarılı kabul edilir.¹²

Buna karşılık, Ingres'in genç çağdaşı ve o dönemdeki en önemli rakibi sayılabilecek olan Delacroix, bundan oldukça farklı bir eğilimi savunur.¹³ Akademizme karşı isyan bayrağı açarak gelenekçilerin büyük tepkilerine yol açmış olan Delacroix, Ingres'in dile getirdiği bu ilkeye şiddetle karşı çıkar. “Soğuk kusursuzluk sanat değildir” der Delacroix, oysa “ustalıkla üretilen yapay bir şey haz verdiğinde ve ifade ettiğinde baştan sona sanattır.”¹⁴ Sanatsal ifadenin “yapay” niteliğine yapılan bu vurgunun ressamın kariyeri boyunca nasıl giderek artan biçimde yol gösterici olduğunu görmek için, onun farklı dönemlere ait tablolarına bakmak bize yardımcı olabilir. Ressamın iyi bilinen eserlerinden olan gençlik dönemine ait *Mezarlıktaki Yetim Kız* (1824) ya da *Halka Yol Gösteren Özgürlük* (1830) gibi tablolarda, her ne kadar sonraki Delacroix üslubuna dair önemli belirtiler bulunsada uygulanan tekniklerin Ingres'in savunmayı sürdürdüğü akademik tarza görece daha yakın olduğu söylenebilir: Yüzler başta olmak üzere nesnelerin hatları ayrıntılı bir şekilde çizilmiş, renk geçişlerindeki nüanslar özenle yansıtılmış, fırça darbeleri büyük oranda gizlenmiştir. Oysa ressamın olgunlaşmış üslubunun tipik örnekleri sayılan *Galile Denizindeki İsa* (1854) ya da *Aslan Avı* (1855) gibi tablolara bakıldığında, resimsel tekniklerde önemli değişimlerin yaşandığı görülür: Nesnelerin ayrıntılı temsilinden vazgeçilmiş, konturlar silikleşmiş, yüz ifadelerindeki nüanslar kaybolmuş, renklerin kendilerine has ifade gücü ön plana çıkarılmıştır. Artık resmin temel amacı, nesnelerin görünümünü net konturlarla sadık bir şekilde aktarmaktan ziyade, Delacroix'nın hayatının sonlarına doğru kullanacağı ifadeyle “gözler için bir ziyafet” sunmaktır.¹⁵

Delacroix örneğinin on dokuzuncu yüzyıl sanat tarihinin akışı açısından büyük bir temsil gücü olduğu rahatlıkla söylenebilir, zira Danto'nunki de dahil olmak üzere belli başlı modernist sanat anlatılarında merkezî rol biçilen neredeyse tüm ressamlar Delacroix'nın etkisinde kalmışlardır.¹⁶ Bu tarihsel rolün o dönemdeki en berrak ve kapsamlı ifadesini, Fransa'da on dokuzuncu yüzyıl sanat eleştirisinin merkezî figürlerinden biri olan ozan Baudelaire'in Romantik resim tarzını savunduğu eleştiri yazılarında bulabiliriz. Baudelaire, “1846 Salonu” başlıklı yazısında on dokuzuncu yüzyıl Fransız resim sahnesine damgasını vuran desenciler-renkçiler tartışmasına ikinci kesimin sözcüsü olarak dahil olurken, dönemin en büyük renkçisi olarak

¹² Ingres'in mimetik sadakat kaygısını açıkça ifade ettiği bazı pasajlar için bkz. Iknayan, *The Concave Mirror*, 15.

¹³ Ingres'in akademizmiyle Delacroix'nın romantik yaklaşımının karşılaştırması için bkz. Shiff, “Expression,” 159-161.

¹⁴ Patrick Noon, “What is Delacroix?,” *Delacroix: and the Rise of Modern Art* içinde, ed. Patrick Noon ve Christopher Riopelle (National Gallery London, 2015), 20.

¹⁵ Noon, “What is Delacroix?,” 19.

¹⁶ Delacroix'nın Cézanne, Van Gogh, Matisse gibi modernist figürler üzerindeki derin etkileri için bkz. Christopher Riopelle, “Afterlife: Delacroix's Posthumous Fame,” *Delacroix: and the Rise of Modern Art* içinde.

gördüğü Delacroix'yı savunur.¹⁷ Tarihsel kökenleri Rönesans dönemine, özellikle de Rafaello'ya dayandırılan desencilik, resimsel ifadede temsil edilen nesnelerin hatlarını ve uzamın tanzimindeki ahengi ön plana koyan, bu nedenle de çizginin ustalıklı kullanımını merkeze alan bir yaklaşım olarak tarif edilebilir. Baudelaire, Fransa'da bu desen-merkezli anlayışı takip eden akademik ressamların cansız ve yavan doğa temsilleri ortaya koyduklarından şikâyet ederek, kendisinin de sahiplendiği romantik duyarlılığın resimde desen yerine rengi ön plana çıkarması gerektiğini savunur. En önemli tarihsel öncülerine P. Paul Rubens ve Rembrandt H. van Rijn gibi Kuzey geleneğine mensup ressamalarda rastlanan renkçi tavır,¹⁸ gerçekliğin temsilde durağan ve berrak görünümlerin güzelliğini yansıtmanın ötesine geçerek, doğadaki sürekli dönüşümü, çeşitliliği, dinmek bilmez canlılığı ve “ezelî ebedî hareketliliği” resmetme başarısı gösterir.¹⁹ Bunun sebebi rengin, ton zenginliği ve duyguları harekete geçirme gücü sayesinde ressama görünümlerin sonsuz çeşitliliğini dinamik biçimde tuvale aktarma imkânını sağlamasıdır. Renk “çeşitliliğin hep sonsuzdan geldiği bu ezgiler dizisinin, bu karmaşık ilahinin” adıdır ve içinde “armoni, ezgi ve kontrpuan” barındırır.²⁰

Her ne kadar Baudelaire diğer çağdaşları gibi resmi bir tür mimetik ifade aracı olarak görmeyi sürdürüyor olsa da söz konusu mimetik etkinliği gerçeklik yanılsaması yaratmaya yönelik tekniklerden ayrı düşünerek akademik geleneğin ötesinde yeni başarı kıstasları ortaya koymuş olur. Artık renk, gerçekliğin başarılı temsiline ulaşmak için ressamın ustalıklı kullanması gereken resimsel unsurlardan biri değil, kendine has estetik ve duygusal etkiler yaratabilen öncelikli bir sanatsal ifade aracıdır. Sanatçının asıl kaygısı rengin içindeki ezgiselliği açığa çıkarmak olduğunda, gerçekliğin temsili ve mimetik sadakat ilkesi pekâlâ ikinci planda kalabilir. “Bir tablonun ezgili olup olmadığını anlamanın en iyi yolu” der Baudelaire, “ona konusunu da çizgilerini de seçemeyecek kadar uzaktan bakmaktır. Eğer ezgiliyse, o mesafeden bile anlamlıdır ve anılar dağarındaki yerini alır.”²¹

Bir başka deyişle, her ne kadar resmin malzemesi dış dünyanın görünümleri olsa da asıl önemli olan renklerin başarılı kullanımıyla ortaya çıkacak olan estetik etkidir ve temsil edilen nesnelerin birbirinden ayırt edilemediği bir durumda bile bu etki varlığını sürdürebilir.²² Baudelaire'in Delacroix'yı övgüyle selamlaması ve onu gerçek anlamda modern bir ressam olarak

¹⁷ Charles Baudelaire, “1846 Salonu,” *Modern Hayatın Ressamı* içinde, çev. Ali Berkay (İletişim Yayınları, 2021).

¹⁸ Baudelaire, “1846 Salonu,” 97-98, 125.

¹⁹ Baudelaire, “1846 Salonu,” 116.

²⁰ Baudelaire, “1846 Salonu,” 100-101.

²¹ Baudelaire, “1846 Salonu,” 103.

²² Gerçekliğin temsilde içeriği oluşturan nesnelerin önemini yitirmesi fikrine, doğanın tuvale yansıtılmasında yepyeni teknikler uygulayacak olan Claude Monet'de de rastlanacaktır. Monet bir sohbetinde, Baudelaire'in yukarıda alıntılıdığım pasajını andıracak şekilde, idealinin “kör doğmuş olup sonradan aniden görme yetisine kavuşmuş olmak, böylelikle [...] karşısındaki nesnelerin ne olduğunu bilmeden resim yapmak” olduğunu söyler. Akt. Robert Williams, *Art Theory: An Historical Introduction* (Wiley-Blackwell, 2009), 135.

görmesinin sebebi, onun tüm yergi ve eleştirilere rağmen bu renkçi tavrı cesaretle sürdürmüş, böylelikle “düz çizgiler kültüyle özgünlüğü sakatlanmamış tek ressam” olmayı başarmış olmasıdır.²³ İlginç bir biçimde, Delacroix’nın günlüğünde yer alan bir pasaj, Baudelaire’in cümlelerinde ifade bulan sanatsal ideali, yani renkler yoluyla müzikal bir etki ortaya çıkarabilme idealini neredeyse aynı biçimde ifade eder:

Tamamen resme özgü bir duygu çeşidi vardır. [...] Renklerin, ışıkların, gölgelerin vb. düzenlenişinden kaynaklanan bir izlenim vardır. Resmin müziği dediğimiz şeydir bu. Bir resmin neyi temsil ettiğini bilmeden bir katedrale girersiniz ve kendinizi resmin çok uzağında, onun neyi temsil ettiğini bilemeyecek kadar uzağında bulursunuz ve sıklıkla büyüğü bir uyum ele geçirir sizi [...] zira bu duygu ruhun en mahrem kısmına yönelir.²⁴

Delacroix’nın, genellikle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında başladığı kabul edilen modernist resim geleneğinin öncüsü olarak görülmesinin temel sebebinin bu pasajda sözü edilen “resme özgü duygu” vurgusu olduğu söylenebilir. O bir anlamda, başta renk olmak üzere resimsel unsurları sadece mimetik sadakatin hizmetine koştuktan kaçınan ve bunları kendilerine has estetik etkilere sahip öğeler olarak gören ilk büyük ressam sayılabilir. Fransa’da resim sanatında özellikle 1860’lardan itibaren yaşanacak olan devrimci dönüşümlerin, hem kullanılan teknikler hem de gerçekliğin temsiline ele alınışı açısından Delacroix’nın anlayışını takip ettiği söylenebilir.²⁵ İzlenimcilerden izlenimci-sonrası resamlara, oradan da yirminci yüzyılda belirginleşen dışavurumcu eğilimlere ve soyut resme varan arayışlarda, sanatsal ifade araçlarının gerçeklik yanılsamasının hizmetinden azledilip kendilerine has ifade etkileri uyarınca kullanıldıklarına şahit olunur. Van Gogh, Paul Gauguin, Paul Cézanne gibi ressamların bu arayışta yeni aşamalar kaydettikleri bir dönemde—1890 yılında—ressam Maurice Denis’in kaleme aldığı şu ünlü cümle, sanki bütün bu gelişmeleri, özellikle de sanatsal ifadede temsil edilen içeriğin rolünün ikincilleşmesini özetliyor gibidir: “Unutmayalım ki resim—bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir konunun ifadesi olmadan önce, belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden ibaret düz bir yüzeydir.”²⁶

Bu noktaya kadar, Delacroix’nın ve onun etkisindeki modernist geleneğin başlıca karakteristik özelliklerinden birinin, resimsel öğeleri mimetik yanılsama işlevlerinden bağımsızlaştırmaları olduğunu görmüş olduk. Burada yaşanan süreç, doğanın temsili anlamında mimesisten vazgeçilmesinden ziyade, sanatsal araçların kendilerine has estetik etkilerinin mimetik başarıya oranla önem kazanması ve bu araçların mimetik işlevlerinden belli ölçüde bağımsızlaşması olarak tarif edilebilir. Ancak elbette tüm bunları resimsel malzemenin kullanımıyla ilgili teknik dönüşümlerden ibaret görmek yanlış olur. Daha derindeki dönüşüm, sanatçının bizatihi sanatsal ifade eylemiyle, bu eylemin kaynaklarıyla, kısacası kendisiyle ve

²³ Baudelaire, “1846 Salonu,” 116.

²⁴ Akt. Noon, “What is Delacroix?,” 27.

²⁵ Riopelle, “Afterlife: Delacroix’s Posthumous Fame.”

²⁶ Ahu Antmen, ed., *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (Sel Yayıncılık, 2024), 31.

yaratıcı pratiğiyle kurduğu ilişkinin geçirdiği dönüşümdür. Yazının bundan sonraki kısmında bu dönüşümü tarif etmenin kapsayıcı bir yolunu araştıracağım.

Sanatsal Yaratıcılık, İfade, Üslup

Baudelaire, Delacroix'nın renkçi tarzının savunusunu yaparken bir noktada bu tercihin kaynağını şöyle tarif eder: “Demek ki Delacroix, bir resmin öncelikle sanatçının en derindeki içsel düşüncesini yansıtmaya çalıştığı ilkesinden yola çıkmaktadır.”²⁷ Romantik geleneğin duyarlılık biçimini sahiplenen bir ozanın, resmin romantizmdeki en güçlü temsilcisi olarak gördüğü ressamı savunurken böyle bir tespitte bulunması pek şaşırtıcı sayılmamalıdır. Neticede romantizmin erken aşamalarından itibaren hayal gücüne, duygulara ve içtenliğe yapılan vurgu nedeniyle, romantik sanatın esasen sanatçının içsel deneyiminin ifade edilmesini merkeze aldığı kabul görmüştür. Nitekim Baudelaire de içsellik için tespitinin hemen öncesindeki cümlelerde Alman lirik şair Heinrich Heine'nin, bu fikri son derece açık bir biçimde ortaya koyduğu cümlelerine atıf yapar. “Sanat alanında ben sürnatüralistim” demiştir Heine, “sanatçının tüm modellerini doğada bulamayacağına, en çarpıcı modellerin [...] ruhunda ve aynı anda belirivereceğine inanırım.”²⁸

Doğanın temsili ile içsellik ifadesi arasında kurulan bu karşıtlık, mimesise yönelik yaklaşımın tarihinde özellikle romantizmin on dokuzuncu yüzyıl başından itibaren oynamış olduğu kilit rolün açıklanmasında önemli bir açıklayıcı güce sahip olmuştur. Girişte de değindiğim bu açıklamaya göre, romantik yaklaşımın Avrupa'nın belli başlı sanat ortamlarında egemen olduğu on yıllar boyunca, önceki yüzyıllarda sanatçıları ve eleştirmenleri meşgul etmiş olan “mimetik başarı” kaygısı geri plana itilmiş, sanatçının asıl etkinliği kendi içsel deneyim ve duygu alanını ifade etmek olmuştur.

Her ne kadar on dokuzuncu yüzyıl boyunca başta romantikler olmak üzere birçok sanatçının yaratıcı süreçlerine dair sözlerinde bu tür bir “mimesis–ifade” karşıtlığının izlerini bulsak da bu karşıtlığın genel açıklayıcı gücünden şüphe etmemiz için bazı önemli sebepler bulunduğunu göz önünde bulundurmamız gerekir. Halliwell bu genellemeye de şüpheyle yaklaşarak, romantikler ya da romantik tavrın belli düzeyde etkisini gözlemleyebileceğimiz Arthur Schopenhauer ve Friedrich W. Nietzsche gibi sonraki düşünürler için söz konusu olanın basitçe dış dünyadan iç dünyaya ya da doğanın temsiliinden ruhsallığın ifadesine yönelmek olmadığını gösterir.²⁹ Halliwell'e göre, bu dönemde olan biteni doğanın mimesisi fikrinin reddi olarak değil, “mimesisçi geleneğe ait fikirlerin [...] yeniden yorumlanmaya ve dönüşüme tabii tutulması” şeklinde anlaşılması gerekir.³⁰ Örneğin, erken romantiklerin iki önemli ismi olan Friedrich Schlegel ve Friedrich Schelling'in neoklasik sanata karşı çıkarken “doğanın taklidi” terminolojisini reddetmemiş olmaları önemlidir.

²⁷ Baudelaire, “1846 Salonu,” 114. Bir başka pasajda da Baudelaire romantizmi şu terimlerle tarif eder: “Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir – yani, sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlem” (97).

²⁸ Baudelaire, “1846 Salonu,” 113. Romantizmi içsellikle bağdaştıran bir başka pasaj için bkz. 96.

²⁹ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 358-369.

³⁰ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 360.

Her iki yazar açısından da neoklasik temsil rejiminin sorunu doğanın taklidini ön plana koymuş olması değil, doğanın durağan ve mekanik temsillerine yol açmış, dolayısıyla bir anlamda onu hakıyla temsil etme imkânını engellemiş olmasıdır.³¹ Romantik hassasiyetin hayal gücünü ve duyguları işe koşmasındaki amaç doğanın temsilinden vazgeçmek değil, yeni gelişen organizmacı anlayışın benimsediği doğa fikrini tüm çeşitliliği ve canlılığıyla yansıtmak için yeni ifade biçimleri elde etmektir. Bir başka deyişle, romantiklerle beraber yaşanan değişim dış dünyadan (yani doğadan) içe (yani özneye) dönme şeklinde değil, doğanın ve doğa-özne ilişkisinin yeni bir biçimde anlaşılıp ifade edilmesi şeklinde anlaşılmalıdır.³²

Bu uyarılar göz önünde bulundurulduğunda, on dokuzuncu yüzyıl boyunca sanat alanında yaşanan değişimi, sanatçının doğadan ya da dış gerçeklikten kendi içsel dünyasına dönmesi sürecinden ziyade, sanatçının doğayla, eseriyle ve kendisiyle ilişkisindeki bir dönüşüm olarak ele almak daha isabetli görünmektedir. Bu dönüşümün merkezinde de benim kısaca “üslup kaygısı” şeklinde adlandırmayı önerdiğim, özgün ifadeye ve kendine has mizaca yönelik dikkat ve arayış yer almaktadır. Üslup kaygısı, özellikle on dokuzuncu yüzyılın bütünlüklü manzarasını anlamlandırmada mimesis–ifade karşıtlığı ya da dıştan içe dönüş fikrine göre daha verimli bir anahtar olarak görülebilir. Sanatçı artık, eserinde (doğanın mimesisi de dahil olmak üzere) hangi içeriği ele alırsa alsın, bunu kendi kişisel ifade biçimiyle, özgün tarzıyla, yani mizacının ürünü olarak görülebilecek kendine has bir üslupla yapma kaygısıyla hareket etmektedir. Dolayısıyla eserin başarısında asıl önemli olan, en az şu veya bu tekniğin ustalıkla kullanımı kadar (hatta bazen ondan da çok), esere belli bir sanatsal zevkin, kararlılıkla hayata geçirilen bir üslubun, güçlü bir kişisel mizacın damgasını vurmuş olmasıdır.

Baudelaire’in Delacroix övgüsüne son kez dönerek özgün üslup kaygısının ve mizaç vurgusunun son derece canlı ve etkili bir örneğini görebiliriz. “1846 Salonu” metninin Delacroix ile ilgili kısımlarını dikkatle okuduğumuzda, Baudelaire’in en çok üzerinde durduğu ve övgü konusu yaptığı şeyin, ressamın eserlerine kendi şahsi damgasını vurabilecek güçte özgün bir mizaca sahip olması olduğunu fark ederiz. Baudelaire, daha metnin ilk kısımlarında desen–renk tartışmasına giriş yaparken, asıl meselenin eserde “bir mizaç ifadesi” bulmak olduğunu belirtir: “Mizacı olmayan kişi” der, “tablo yapmaya layık değildir [...]” Böyle bir kişi ya taklitçi ya da eklektik olduğu için, olsa olsa gerçek, yani mizaç sahibi bir ressamın yanında işçi olarak çalışabilir.³³ Dolayısıyla ressam ancak kendi tarzını oluşturabilecek güce ve kararlılığa sahip

³¹ Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, 360-364. Halliwell bu bakış açısının Alman Romantikleriyle sınırlı olmadığını göstermek için İngiliz romantik geleneğinin en önemli ozan ve eleştirmenlerinden Coleridge’in benzer fikirlerini gündeme getirir (365-366).

³² Halliwell’in eleştirisiyle aynı çizgide yer alan ve on dokuzuncu yüzyılda gelişen Alman doğa felsefesi (*naturphilosophie*) geleneğine vurgu yapan bir değerlendirme için bkz. Frederick C. Beiser, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism* (Harvard University Press, 2010), 73-87. Beiser burada erken dönem Alman romantizmdeki dönüşümün “mimesisten ifadeye” bir dönüşüm şeklinde değil, ikisinin yeni bir doğa anlayışına dayanan birlikteliği şeklinde düşünülmesi gerektiğini savunur (75-76).

³³ Baudelaire, “1846 Salonu,” 95.

olması durumunda kayda değer bir eser ortaya koyabilir, aksi takdirde eser bir teknik beceri gösterisinden ibaret kalır. Nitekim mevcut romantik ressamların birçoğunun sorunu, benimsedikleri tarzı kusursuzca icra edilmesi beklenen bir dizi tekniğe indirgemeleri, bunun sonucunda da ortaya abartılı, gösterişli ancak içi boş eserlerin, yani bir tür “Romantizm rokokosunun” çıkmasıdır.³⁴ Bu ressamlardaki büyük eksiklik “konularının gerektirdiği mizaca” sahip olmamaları, yani romantik sanatçıda olması gereken türden bir “hissetme biçimine” yabancı olmalarıdır.³⁵ Delacroix’ın farkı ise, onun tüm büyük ustalar gibi “hayranlık verici bir ilim—yani eksiksiz bir ressam—ile naiflik—yani eksiksiz bir insan—karışımı” olmasıdır.³⁶ O sadece resim tekniğinde ustalaşmakla kalmamış, tüm kendine has insani özelliklerini cesaret, sebat ve içtenlikle hayata geçirerek kendi özgün mizacının eserlerine sirayet etmesini sağlamıştır. Onun resimlerine romantik bir “ruh” katan şey, kararlılıkla sergilenen bu özgün mizaçtır.³⁷

Baudelaire’in taklitçiliğe ve eklektizme yönelik tepkisinin ve gerçek mizaç gücüne duyduğu hayranlığın, yüzyılın ikinci yarısının nabzını tutmuş belki de etkili düşünür olan Nietzsche’de de ifade bulmuş olması, üslup kaygısının merkeziliğine dair önemli bir işaret olarak görülebilir. Nietzsche, Baudelaire’deki bazı ifadeleri şaşırtıcı derecede andıran kimi pasajlarında döneminin siyasi, kültürel ve sanatsal ortamına hâkim olan vasatlaşmayı, zevkler ve üsluplardaki bir tür dağınıklıkla açıklar: Modern dönemin kültür ve sanat dünyası birçok açıdan eklektizmin hâkim olduğu bir “üsluplar maskeli balosudur” ve bu durum, modern bünyelerdeki zayıflığın başlıca sebeplerindendir.³⁸ Nietzsche’nin bu krizden çıkışa yönelik önerisi ise, Baudelaire’in sözünü ettiği güçlü mizacı çağrıştıran bir üslup fikridir. Sadece sanatsal üretim için değil, hayat pratiğinin tümü için geçerlidir bu: Asıl mesele “karaktere bir üslup kazandırmak,” yani kendi güçlü ve güçsüz yönlerini gözlemleyip bunları “sanatsal bir plan” uyarınca ve “tek bir beğenin” yol göstericiliğinde belli bir düzene kavuşturmadır.³⁹ İnsan ancak o zaman asil bir yaşam tarzı sürdürebilir, dünyadaki varoluşunu gerçek bir içtenlikle deneyimleyebilir ve böylelikle “kendi hayatının şairi” olabilir.⁴⁰

³⁴ Baudelaire, “1846 Salonu,” 97.

³⁵ Baudelaire, “1846 Salonu,” 96.

³⁶ Baudelaire, “1846 Salonu,” 117.

³⁷ Baudelaire bunların yanı sıra Delacroix’ın mizacının “en çarpıcı vasfı” olarak gördüğü “tuhaf melankoliye” uzunca yer ayırır. Bkz. Baudelaire, “1846 Salonu,” 123-125.

³⁸ Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, ed. Rolf-Peter Horstmann, çev. Judith Norman (Cambridge University Press, 2013), 223-224. Baudelaire’deki benzer ifadeler için bkz. Baudelaire, “1846 Salonu,” 190-192.

³⁹ Friedrich Nietzsche, *The Gay Science: With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs*, ed. Bernard Williams, çev. Josefine Nauckhoff ve Adrian Del Caro (Cambridge University Press, 2001), 290.

⁴⁰ Nietzsche, *Gay Science*, 299. Nietzsche’nin karakter üslubuyla ilgili fikirlerini ve etikte üslup kavramının kullanımını ele alan bir çalışma için bkz. Kerem Eksin, “Nietzsche’de Karakterin Üslubu,” *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* (2020): 43-62, <https://doi.org/10.20981/kaygi.787960>.

“Mimesisten ifadeye geçiş” fikrinden ziyade Baudelaire ve Nietzsche’nin ısrarla vurguladıkları güçlü mizaç, yeckpare beğeni, büyük üslup ve karakter gibi fikirlerle odaklanmamız, on dokuzuncu yüzyılda sanatsal ifade biçimlerindeki dönüşümü açıklamamızda iki nedenle daha verimli sonuç verecektir. Birinci neden, görsel sanatların on dokuzuncu yüzyıldaki gelişimine baktığımızda, resmin hâlihazırda mimetik bir proje olmayı sürdürmesidir. Bilindiği üzere, Delacroix’nın resimsel ifadedeki çığır açıcı yeniliklerini kendilerine rehber alan ve doğanın resmedilme tarzlarında büyük yeniliklere imza atan Claude Monet gibi izlenimci ya da Cézanne ve Van Gogh gibi izlenimci-sonrası ressamalar, doğanın temsilinden uzaklaşmayı değil, doğayı yeni biçimlerle ve belli açılardan daha sadık bir tarzda temsil etmeyi amaçlıyorlardı.⁴¹ Onları söz gelimi neoklasik öncüllerinden ayıran, doğanın temsili idealini terk etmiş olmaları değil bu temsil projesini gerçeklik yanılsaması yaratmaya yönelik geleneksel ifade araçlarına dayanmaksızın, yani kendi kişisel üsluplarının gücüyle hayata geçirmeleriydi.

Mizaç ve üslup kaygısının bize kapsayıcı bir çerçeve sağlamasının ikinci önemli sebebi ise, girişte de belirtmiş olduğum üzere on dokuzuncu yüzyılın hem resim hem de edebiyatta aynı zamanda “gerçekçiliğin yüzyılı” olarak bilinmesidir. Elbette “gerçekçi” şeklinde adlandırılan yaklaşımın romantik tarza bir tepki olarak çıktığı, romantik duyarlılığı sahiplenilen sanatçı ve yazarların da aynı bilinçle gerçekçiliğe tepki gösterdikleri, dolayısıyla bu iki yaklaşım biçiminin karşıt kutuplarda yer aldığı önemli ölçüde doğrudur.⁴² Buradan hareketle on dokuzuncu yüzyılı iki yaklaşım biçimi arasında kurulmuş bir tür etki-tepki dinamiği üzerinden, yani mimesise yaklaşımları itibarıyla birbirine zıt görünen iki farklı konumun diyalektik gelgit hareketiyle açıklamak cazip görünebilir. Ancak manzarayı karmaşıklaştıran en az iki unsur söz konusudur: Birincisi, izlenimciler gibi resimsel tekniklerde gerçeklik yanılsaması projesini terk eden (ve bu anlamda klasik mimesis çerçevesine meydan okuyan) romantizm-sonrası ressamalar, önemli açılardan gerçekçi yaklaşımın uzantısında ele alınmış ya da bizzat kendilerini öyle görmüşlerdir.⁴³ İkincisi, o dönemde ya da sonrasında “gerçekçi” olarak adlandırılacak olan yazar ve ressamalar, gerçekliğe sanatsal araçlarla yaklaşma projesini sıklıkla bir tür mizacın parçası ve güçlü bir üslubun elde edilmesi bağlamında düşünmüşlerdir. Bir başka deyişle, mizaç ve üslup endişeleri sadece Delacroix ya da Baudelaire gibi romantik sanatçılar için değil, gerçekçiler dahil birçok romantizm-sonrası sanatçı için de hâkim olmuştur. Yazının son bölümünde, başta Flaubert olmak üzere

⁴¹ Paul Cézanne’nin şu cümleleri bu açıdan hayli aydınlatıcıdır: “Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli. [...] Doğa yüzeyden çok derinliktir. [...] Çok yavaş ilerliyorum, çünkü doğa kendisini bana en karmaşık biçimlerde gösteriyor [...]” Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 28.

⁴² Bu konuda ilginç bir metin, Delacroix’nın kariyerinin geç bir aşamasında resimde gerçekçilik akımına dair fikirlerini anlattığı günlük pasajlarıdır. Bkz. Charles Harrison vd., ed., *Art in Theory, 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas* (Blackwell Publishers, 2001), 359-364.

⁴³ İzlenimciliğin gerçekçi yaklaşımın yeni bir aşaması olduğu fikri için bkz. Williams, *Art Theory*, 134. İzlenimci resmin o dönemdeki en etkili savunucularından Edmond Duranty’nin Monet’nin resimlerini gerçekçi geleneğin uzantısına yerleştirdiği önemli bir yazısı için bkz. Charles Harrison vd., *Art in Theory, 1815-1900*, 576-585.

gerçekçi ve doğalcı yaklaşımlarıyla bilinen bazı önemli sanatçıların mizaç ve üsluba ilişkin görüşlerine yer vereceğim.

Gerçekçilik ve Üslup

Platon'dan itibaren Batı sanatının rehber imgelerinden biri olmuş olan ayna, on dokuzuncu yüzyıl ve sonrasında "gerçekçilik" şeklinde adlandırılacak olan yaklaşımın tarif edilmesinde de önemli rol oynamıştır.⁴⁴ Ayna imgesi, gerçekliğin izleyiciye olduğu haliyle, yani aracısız bir şekilde aktarıldığı imasını barındırır ve bu nedenle on dokuzuncu yüzyıl bağlamında romantiklerin önemsedikleri hayal gücü ya da duygu dünyası gibi öznel unsurların devreden çıkarılmasını ya da görünmez hale getirilmesini tarif eder.

Elbette hem on dokuzuncu hem de yirminci yüzyılda ayna benzetmesinin ima ettiği faaliyetin, yani gerçekliği olduğu haliyle aktarmanın imkânsızlığına işaret eden ya da böyle bir izlenimin ancak yapay ve uzlaşımsal tekniklerle sağlanabileceğinin altını çizen birçok yorum söz konusu olmuştur.⁴⁵ Bununla birlikte, on dokuzuncu yüzyıl sanat tarihine birbirine rakip iki yaklaşımın damgasını vurduğunu düşünmek ilk bakışta cazip görünmektedir: Sanki bir yanda kendi öznelliklerini tüm boyutlarıyla sanatsal ifadenin hizmetine sunan romantik ve romantizm-sonrası sanatçılar, bir yanda da mizaç, karakter ya da bireysel üslup gibi her türlü öznellik içeren unsuru bir kenara bırakıp sanatı bir tür yansıtma faaliyetine yaklaştırmaya çalışan gerçekçiler vardır. Sanki on dokuzuncu yüzyılın sanat sahnesi, mimesis karşıtları ve mimesis taraftarları arasında ikiye bölünmüş gibidir.

Önceki kısımlarda, Rönesans'tan itibaren yaygınlaşmış olan klasik mimetik başarı kıstaslarının on dokuzuncu yüzyılda ne açıdan terk edildiğine değinmiş ve bunun basitçe mimesis karşıtlığı olarak değil, mimesis yaklaşımının dönüşüme uğratılması şeklinde anlaşılması gerektiğini vurgulamıştım. Bu son bölümde, bu durumun gerçekçi şeklinde sınıflandırılan sanatçılar için de geçerli olduğunu, yani bu sanatçıların belli açılardan açıkça karşı çıktıkları romantiklerle daha derindeki bir düzlemde ortaklaştıklarını, dolayısıyla üslup endişesi ve güçlü mizaç arayışının sadece romantiklere ve takipçilerine özgü olmadığını vurgulayacağım.

Bu amaçla üzerinde özellikle durmak istediğim yazar, klasik sınıflandırmalarda adı her zaman Balzac ve Stendhal'le beraber üç büyük gerçekçi Fransız romancısından biri olarak anılan Flaubert olacaktır. Flaubert'in bugün neredeyse romanları kadar önemli bulunan mektuplarındaki bazı önemli pasajlardan hareketle, onun gerçekçilikle ilişkisine, sanatsal üslup idealine ve romantizm karşıtlığının nasıl yorumlanması gerektiğine değineceğim.⁴⁶

⁴⁴ Ayna benzetmesinin Batı sanat tarihi boyunca görülmüş çeşitli kullanımları için bkz. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, 30-35. Benzetmenin gerçekçi yazarlar Stendhal ve George Eliot'taki kullanımları için bkz. Matthew Potolsky, *Mimesis* (Routledge, 2006), 102-103.

⁴⁵ Potolsky, *Mimesis*, 99-102; 109-111.

⁴⁶ Takip eden kısımlarda Flaubert'in mektuplarına yapılan göndermeler için şu edisyonu temel aldım: Gustave Flaubert, *Correspondance*, ed. Bernard Masson, Collection Folio (Gallimard, 1998). Mektup

Her ne kadar Flaubert, döneminde büyük tartışma konusu olan “gerçekçi” yaklaşıma şüpheyle yaklaşırsa da⁴⁷ edebî tercihlerinden ayrıntılı şekilde söz ettiği mektuplarındaki birçok ifade onun büyük “gerçekçi ustalardan” biri olarak sayılmasını meşrulaştıracak niteliktedir. Her şeyden önce Flaubert, tıpkı halefi sayılabilecek Zola gibi, gerçekliğin bilimsel yöntemlerle açıklanması fikrini coşkuyla kucaklamış, romancının insan davranışlarını betimlerken bilimsel yaklaşımı örnek alması gerektiğini savunmuştur. Örneğin, ünlü eseri *Madam Bovary*’yi kaleme aldığı dönemde yazdığı bir mektupta, kitabının “her şeyden önce bir eleştiri, ya da daha doğrusu bir anatomi çalışması” olduğunu söyler.⁴⁸ Daha ileri tarihli bir mektuptaysa sanatın “şahsi heyecanların ve duygusal hassasiyetlerin ötesine” geçmesi gerektiğini belirtir ve şunu ekler: “Acımasızca uygulanacak bir yönteme başvurarak sanata doğa bilimlerinin kesinliğini kazandırmanın vakti geldi artık.”⁴⁹ Bunu yapabilmenin ön şartı, yazarın kendi kişiselliğini olabildiğince geri plana çekmesi, öznel unsurları devreden çıkarması, böylelikle okuru anlatının evreniyle baş başa bırakmasıdır. Gene aynı mektupta yer alan, romanlarındaki Tanrı-anlatıcı kullanımını savunduğu ünlü cümleleri, bu yönetsel tercihin uzantısı olarak görülebilir: “Tanrı yarattığı evrende nasılsa sanatçı da eserinde öyle olmalıdır, görünmez ve her şeye kadir; onu her yerde hissetmemiz ama hiç görmememiz gerekir.”⁵⁰

Elbette bu ve benzeri ifadeler Flaubert’i önceki bölümlerde ele aldığım romantik hassasiyetin tam karşıtı konuma yerleştirmemiz için yeterli görünmektedir.⁵¹ Bununla birlikte, mektuplarındaki çok iyi bilinen bazı pasajlara odaklandığımızda, benim bu yazıda Delacroix’dan hareketle değindiğim romantik (ve bir anlamda modernist) yaklaşımın Flaubert’de de etkili olduğunu görürüz. Tıpkı Delacroix’nın resimsel unsurlara mimetik işlevlerinden bağımsız kendilerine has sanatsal roller atfetmesi gibi, Flaubert de biçimsel ve üslupsal araçların kullanımını belli içeriklerin aktarılmasından daha önemli görür. Bunun en berrak ifadesine, gene *Madam Bovary*’nin yazımı sırasında kaleme aldığı 1852 tarihli ünlü mektubunda rastlanır:

Bana güzel gelen, yazmak istediğim şey, hiçbir şey hakkında bir kitap; kendisi haricinde hiçbir yere bağlı olmayan, tıpkı herhangi bir destek olmadan havada duran dünya gibi bütünlüğünü kendi üslubunun içsel gücüyle koruyan bir kitap, konu namına neredeyse hiçbir şeyi olmayan ya da en azından konusu –mümkünse bu– neredeyse görünmez olan bir kitap.⁵²

Her ne kadar *Madam Bovary*’nin nihayetinde “hiçbir şey hakkında bir kitap” olup olmadığı tartışmalı olsa da buradaki sanatsal idealin Delacroix gibi romantikleri ve takipçilerini çağırdığı

pasajlarının çevirileri bana ve Emre Ayvaz’a aittir. Okurların aynı mektupları başka derlemelerde de bulabilmeleri için her bir mektubun tarihi parantez içinde ayrıca belirtilmiştir.

⁴⁷ Örneğin bkz. 26 Ağustos 1853 tarihli mektup (Flaubert, *Correspondance*, 255).

⁴⁸ Flaubert, *Correspondance*, 276 (2 Ocak 1854).

⁴⁹ Flaubert, *Correspondance*, 324 (18 Mart 1857).

⁵⁰ Flaubert, *Correspondance*, 324 (18 Mart 1857).

⁵¹ Ayrıca Flaubert’in mektuplarında Victor Hugo, Alfred de Musset, Lamartine gibi dönemin bazı önemli Romantik ozan ve romancılarına yönelik alaycı ve iğneleyici ifadeler rastlanır. Örnek olarak bkz. Flaubert, *Correspondance*, 183-184 (6 Temmuz 1852); 187-190 (22 Temmuz 1852).

⁵² Flaubert, *Correspondance*, 156 (16 Ocak 1852).

rahatlıkla söylenebilir: Konu ne olursa olsun, asıl olan sanatsal ifade araçlarının kendi etkin güçlerini hayata geçirebilmektir. Bir başka deyişle, üslup esas, anlatılan “mimetik” içerik ise ikincildir. Yazar başka bir mektubunda da önemli olanın “üslup, biçim, *bizatihi tasarımı* [conception] ürünü olan o tanımı imkânsız Güzellik” olduğunu söyler.⁵³ Bu açıdan bakıldığında Flaubert de en az Delacroix kadar gerçekliği *aktarma tarzıyla* ve bunu yaparken seferber ettiği ifade araçlarının özgün kullanımıyla meşguldür.

O halde, benimsedikleri sanatsal ideal açısından bakıldığında, Flaubert’le Delacroix arasındaki (ya da birinin gerçekçiliği ile diğerinin romantizmi arasındaki) mesafe, pratiklerindeki görünür karşıtlıkların ima ettiğinden çok daha kısadır. Her ikisi de gerçekliğin aktarımında güçlü ve sahici bir etkinin elde edilmesinin ancak güçlü ve sahici bir ifade tarzıyla mümkün olduğunu kabul etmiştir. Aralarındaki fark sanatsal ideallerine değil, bu ideali hayata geçirdikleri *ifade tarzlarına* dairdir. Delacroix (ve onun sanatsal idealini sahiplenen Baudelaire), güçlü bir estetik etkinin ancak sanatçının iç dünyasının ve kendine has mizacının yaratıcı sürece ve nihai esere *görünür şekilde* biçim vermesiyle mümkün olduğunu savunurken, Flaubert sanatçının görünmez olmasına, yani eserin gayrişahsi niteliğine vurgu yapar.⁵⁴

Ancak bir kez daha bu farkın gizleyebileceği derindeki ortaklığa dikkat etmemiz gerekiyor. Şahsilik ile gayrişahsilik tercihleri arasındaki bu karşıtlıktan hareketle, Baudelaire’in Delacroix bağlamında mizaca yaptığı vurgunun Flaubert için geçersiz olduğunu, birinin öznel bir ifade geliştirirken diğerinin kişisel mizacını tamamen devreden çıkararak gerçekliği doğrudan “yansıtmaya” çalıştığını söylemek yanlış olur. Yukarıda alıntıladığım Tanrı-anlatıcı savunusunu bu gözle yeniden okumamız bu noktada bize yardımcı olabilir: Evet, sanatçıyı eserde “görmememiz gerekir” ancak onu “*her yerde hissetmemiz*” şarttır. Bir başka deyişle, gayrişahsilik tercihi bir mizaç yoksunluğu ya da üslupsuzluk değil, tam tersine bir mizaç ifadesi ve üslup tercihidir. Bu açıdan mektuplar, romanlarda ilkesel olarak “görünmez” olması gereken bu mizacın, yani hem bir romancı hem de bir insan olarak Flaubert’in kendine has karakter özelliklerinin açığa çıktığı metinler olarak görülebilir. Bu mektupların az çok kapsamlı bir okuması, Flaubert’in gayrişahsiliği savunmasının ve romantik ifade tarzından uzak durmasının onun dünya görüşüyle ve mizacıyla nasıl bir ilişkisi olduğunu anlamamızı mümkün kılar.⁵⁵

Flaubert’in yazım tarzının mizacıyla olan ilişkisinin ve yazarın üsluba verdiği merkezî konumun gerçekçi gelenekte kendine has istisnai bir örnek teşkil ettiği sanılabilir. Bunun böyle olmadığını göstermek için iki örneğe daha kısaca değinmek istiyorum. Birinci örnek, eserleri yoluyla “gerçekçi” sıfatının kamuoyunun gündemine gelmesine vesile olan (ve bir noktada bu sıfatı kabullenip sahiplenen) ressam Gustave Courbet’dır. Courbet de tıpkı Flaubert gibi hem hâkimiyeti sarsılmış olsa da etkileri süren geleneksel akademik yaklaşıma hem de romantizmin

⁵³ Flaubert, *Correspondance*, 324-325 (12 Mart 1857). Vurgu Flaubert’e aittir.

⁵⁴ Flaubert, *Correspondance*, 255 (26 Ağustos 1853).

⁵⁵ Bu konuda özellikle Flaubert’in en önemli muhataplarından Leroyer de Chantepie’ye yazdığı iki mektup (30 Mart ve 18 Mayıs 1857) okura iyi bir fikir verebilir. Bkz. Flaubert, *Correspondance*, 326-330, 334-339.

ifade tarzına karşı çıkmış, gerçekliği (çirkin yönleri de dahil) bütün veçheleriyle tuvale aktarma tercihi nedeniyle büyük tepki görmüştür.⁵⁶ Ancak Flaubert için söz konusu olan durum Courbet için de geçerlidir: Onun gerçekliği hassasiyetle ve tüm yönleriyle aktarma tutkusunu mizaca ve üsluba yönelik bir kayıtsızlık olarak görmek yanıltıcıdır. Courbet ve takipçileri için gerçeği olduğu gibi aktarmak basitçe klasik mimesis projesini yeni bir bağlamda sürdürmeye çalışmak değil, belli ilkeleri mevcut ortamda taviz vermeden sahiplenerek kendine has bir dünya görüşünü dürüstlük ve içtenlikle hayata geçirmek anlamına geliyordu.⁵⁷ Courbet'nin ve 1850 Paris Salonu'nda sergilendiği zaman skandala yol açmış olan *Ornans'da Cenaze* tablosunun baş savunucusu Champfleury'nin o sene kaleme aldığı yazıdaki vurgusu bu açıdan önemlidir: “Bay Courbet'nin *Cenaze* tablosunun yol açtığı skandal, bir ölçüde, etraftaki diğer resimleri ezip geçen o güçlü, sağlam ve etkili bireysellikten kaynaklanıyor.”⁵⁸ Courbet'nin kendisi de yol açtığı tartışmalara cevap niteliğindeki kısa açıklamasında aynı noktayı vurgular. “Benim yapmaya çalıştığım şey” der ressam, “geleneğin bütünlüklü bir bilgisinden hareketle kendi bağımsızlığımın ve bireyselliğimin enine boyuna düşünülmüş bir anlamına erişmektir.” Amacı “hem bir insan hem de bir ressam olmak, kısacası yaşayan sanat eserleri yaratmaktır.”⁵⁹

Değineceğim ikinci örnek ise Flaubert'in ısrarlı takipçisi Zola olacak. Zola'nın (bilinçli olarak sahiplenip kullandığı) “doğalcı” tarzının öznel, karakter, mizaç ya da üslupla ilişkili olduğunu düşünmek ilk bakışta zor görünebilir. Zira o da Flaubert'de ipuçlarını bulduğumuz bilimci yaklaşımı sanat görüşünün merkezine koyarak gerçekliğin tarafsız ve nesnel temsili konusunda kararlı ve radikal bir çizgiyi takip ediyor görünür.⁶⁰ Bununla birlikte, özellikle döneminin yeni resim yaklaşımlarına yönelik konumu ve bu tarzları sahiplenme biçimi ele alındığında, Zola'nın benimsediği sanat idealinin çok daha katmanlı olduğu görülür. Her şeyden önce Zola'nın, gerçekçi tarzı takip etmekle beraber akademik “mimetik sadakat” kriterlerini ve tekniklerini bilinçli olarak çarpıtmasıyla büyük tartışmalara yol açmış olan Edouard Manet'nin en büyük destekçilerinden olması kayda değerdir. Bu konudaki klasikleşmiş makalesinde dile getirdiği gerekçeler ise, bu yazının bağlamı açısından özellikle önemlidir.⁶¹ Zola bir yandan pek de şaşırtıcı sayılmayacak bir şekilde Manet'yi (Camille Corot ve Courbet ile beraber) gerçekçi resmin büyük temsilcileri arasında sayar ve onu gerçekliği sadelik ve içtenlikle aktarabildiği,

⁵⁶ Courbet hakkında gerçekçilik bağlamında bir değerlendirme için bkz. Peter Brooks, *Realist Vision* (Yale University Press, 2005), Bölüm 5.

⁵⁷ Bu konuda bkz. E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, 9. bsk, çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran (Remzi Kitabevi, 2015), 511.

⁵⁸ Charles Harrison vd., *Art in Theory, 1815-1900*, 369.

⁵⁹ Harrison vd., *Art in theory, 1815-1900*, 372.

⁶⁰ Monroe Curtis Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History* (University of Alabama Press, 1991), 291-297.

⁶¹ Zola'nın “Une nouvelle manière en peinture: Edouard Manet” başlıklı bu makalesi ilk olarak Ocak 1867'de *Revue du XIX^e siècle* dergisinde yayımlanmıştır. Makalenin bu yazıda gönderme yaptığım kısmı İngilizce çevirisi için bkz. Francis Francina vd., ed., *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* (Westview Press, 1982), 29-38.

“şeyleri oldukları haliyle yorumladığı” ve eserlerinde “doğru tasvirler sunduğu” için över.⁶² Ancak metne asıl damgasını vuran, bu sadeliği, içtenliği ve hakikate sadakatı mümkün kılan kendine has mizaçtır: Zola metin boyunca ısrarla Manet’in “kişiliğinden,” “hoş ve zarif tutumlarından,” tablolarındaki “canlılık ve kişisel nitelik”ten, eserlerin bizzat yaratıcılarının “kendi kanı ve canı olduğundan” söz eder.⁶³ Evet, Manet’in görünürdeki başarısı gerçekliği kavrama ve tuvale yansıtmasındadır ancak bu başarının anahtarı onun başkalarını taklit etmekten ısrarla kaçınarak doğaya bakmanın kendine has bir yolunu bulması, “onu kendi tarzında tercüme etmesi”⁶⁴ olmuştur. Bu, Zola’nın gerçekliğin algılanması ve aktarılmasına dair daha geniş çaplı görüşünün uzantısıdır:

Dikkatleri üzerine çeken her büyük sanatçı bize Doğa’nın yeni ve kişisel bir vizyonunu sunar. Burada “gerçeklik” sabit öğedir, sanat eserlerine kendilerine has bireysel özelliklerini verense sanatçıların bakış açılarındaki farklılıklardır.⁶⁵

Bir başka deyişle, Zola da sanatsal ifadenin merkezine kendine has bakışın gücünü koyar. Dönemin bilimsel teorilerinden de esinlenerek,⁶⁶ gerçekliği nesnel—ve hatta bilimsel—şekilde aktarma girişimini özgün bir mizaç ve üsluba sahip olma durumundan ayrı düşünmez, hatta böyle bir özgünlüğü gerçekliğin sanatsal aktarımında bir ön şart olarak görür.⁶⁷

Sonuç

Makalemi, giriş kısmında verdiğim karşılaştırmalı örneğin yol açtığı soruya geri dönerek bitirmek istiyorum: Ingres’in gerçeklik yanılısamayı yaratmaya yönelik teknikleri ustalıklı kullandığı tablosuyla Van Gogh’un bu teknikleri büyük oranda terk ettiği son dönem tabloları arasındaki büyük tarz farklılıkları nasıl anlamlandırılabilir? Bu farklılıklar bize on dokuzuncu yüzyıl Batı sanatında mimesise yönelik yaklaşımın geçirdiği dönüşüme dair ne anlatmaktadır?

⁶² Frascina vd., *Modern Art and Modernism*, 33.

⁶³ Frascina vd., *Modern Art and Modernism*, 29-35. Zola, Manet ile ilgili makalesinden bir yıl önce kaleme aldığı 1866 Paris Salonu’nu konu alan yazısında da, benzer şekilde, bir sanat eserinin “bir kişiliğin, bir bireyin ifadesi” olduğunu, bir sanatçıdan beklentisinin “zihninin kuvvetini ve biricikliğini, karakterinin sertliğini ve gücünü açıkça ifade etmesi” olduğunu belirtir (Harrison vd., *Art in theory, 1815-1900*, 552).

⁶⁴ Frascina vd., *Modern Art and Modernism*, 30.

⁶⁵ Frascina vd., *Modern Art and Modernism*, 30.

⁶⁶ Williams, *Art Theory*, 131-133.

⁶⁷ Benzer bir değerlendirme, 1860’lardan itibaren resimsel ifadede büyük dönüşümlere yol açacak olan Claude Monet gibi İzlenimci ressamlar için de yapılabilir. Monet örneği, on dokuzuncu yüzyılı anlamada mimesis-ifade karşıtlığının yetersizliğini göstermesi açısından önemlidir. Her şeyden önce Monet, manzara resmi türüne yoğunlaşarak doğanın tuvale aktarılmasının yeni (ve aslında taraftarlarınca akademizme oranla gerçekliğe daha sadık olduğu düşünülen) yollarını araştırıyor, bu amaçla bilimsel ve teknik yöntemlere başvuruyordu. Bununla birlikte, bu yöntemleri hayata geçirirken asıl gücü kendine has mizacından (*tempérament*) ileri geliyordu. Bu konuda bkz. Williams, *Art Theory*, 134-140.

Benim bu yazıdaki amacım, “mimesis merkezli sanattan post-mimetik sanata geçiş,” “mimesisten ifadeye geçiş” ya da “dışsallığın tasvirinden içselliğin ifadesine geçiş” benzeri bir anlatının bu dönüşümü kavramamızda yanıltıcı olabileceğini öne sürmek, buna karşılık özgün ifade tarzına ve güçlü mizaca yönelik arayışın, yani kısaca “üslup kaygısı” adını verdiğim olgunun bize daha iyi bir açıklama çerçevesi sunduğunu göstermektir. Bu amaçla ilk önce yüzyıl boyunca resim tarihinde yaşanan dönüşümde en önemli rolü oynamış olduğu kabul edilen Delacroix’ya ve Baudelaire’in Delacroix savunusuna odaklandım. Amacım, buradaki büyük yeniliğin renk başta olmak üzere çeşitli resimsel araçların mimetik işlevlerinin geri plana alınması ve bu araçların kendilerine has estetik etkilerinin ön plana çıkarılması olduğunu vurgulamaktır. İkinci aşamada, sanatsal araçların mimetik işlevlerinin ikincilleştirilmesinin aynı zamanda sanatçının mizaç ve üslubunun ifade bulması için yeni imkânların ortaya çıkması anlamına geldiğini vurgulamak istedim. Bu bölümde, savunduğum tarihsel anlatının merkezinde bulunan “üslup endişesi” fikrini gene Delacroix ve Baudelaire’i odağa alarak tarif etmeyi amaçladım. Üçüncü aşamada ise, bu üslup endişesi vurgusunun on dokuzuncu yüzyıldaki dönüşümü anlamlandırmamızda bize mimesis-ifade karşıtlığına göre daha iyi bir çerçeve sunduğunu gösterebilmek maksadıyla, başta Flaubert olmak üzere mimetik sadakati önemsemeyi sürdürmüş bazı klasik gerçekçi figürlere odaklandım. Amacım, bu gerçekçi eğilimi gösteren sanatçıların da en az romantikler kadar üslup ve mizaç kaygısı tarafından yönlendirildiklerini göstermektir.

Elbette, üslup kaygısını merkeze alan benim önerdiğim türden bir tarihsel anlatı, sanatsal ifadenin doğasını ve ifade araçlarının şahsi özelliklerini ön plana çıkardığı ölçüde, mesafe almak istediğim “mimesisten ifadeye” anlatısıyla bir ölçüde uyumlu görünmektedir. Buradaki fark, “ifade olarak sanat” ile “mimetik sanat” arasında kurulması muhtemel bir karşıtlıktan ve birinin diğerini dışladığı imasından kaçınılmasıdır. Makale boyunca neden buna özellikle dikkat etmemiz gerektiği konusunda ikna edici gerekçeler sunabildiğimi umuyorum. Göstermeye çalıştığım üzere, sanatçılarda üslup kaygısının ağırlık kazanması, yani kişisel ifade alanının genişlemesi ve sanatsal araçların kendilerine has estetik etkilerinin ön plana geçmesi, mimetik başarı kıstaslarının külliyen terk edilmesine değil dönüşüm geçirmesine yol açmıştır. Böylelikle doğanın temsil edilmesi projesi, geçerliliğini kaybetmekten ziyade, bir dizi yeni olanak ve teknikle donanarak zenginleşmiştir.

Financial Support Statement / Finansal Destek Beyanı

This research was conducted without any financial support from funding agencies, institutions, or organizations.

Bu çalışma herhangi bir finansal destek alınmadan gerçekleştirilmiştir.

Conflict of Interest Statement / Çıkar Çatışması Beyanı

The author declares that there is no conflict of interest regarding the research, authorship, or publication of this article.

Bu çalışmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Statement on the Use of AI and AI-Assisted Tools / Yapay Zekâ Kullanım Beyanı

In this study, AI-assisted tools were used to a limited extent (during the revision of English texts) within the acceptable boundaries defined by *Nesir: Journal of Literary Studies*' AI Use Policy. All content was reviewed and approved by the author.

Bu çalışmada, *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*'nin Yapay Zekâ Kullanım Politikası'nda belirtilen kabul edilebilir sınırlar çerçevesinde (İngilizce metinlerin düzeltilmesi aşamasında) yapay zekâ destekli araçlardan sınırlı ölçüde yararlanılmış; tüm içerik yazar tarafından gözden geçirilerek nihai şekli onaylanmıştır.

Kaynakça

- Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, 1971.
- Antmen, Ahu, ed. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık, 2024.
- Baudelaire, Charles. "1846 Salonu." *Modern Hayatın Ressamı* içinde, çeviren Ali Berktaş. İletişim Yayınları, 2021.
- Beardsley, Monroe Curtis. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*. University of Alabama Press, 1991.
- Beiser, Frederick C. *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Harvard University Press, 2010.
- Beistegui, Miguel de. *Aesthetics After Metaphysics: From Mimesis to Metaphor*. Routledge, 2014.
- Brooks, Peter. *Realist Vision*. Yale University Press, 2005.
- Danto, Arthur C. *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. Çeviren Zeynep Demirsü. Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Eksen, Kerem. "Nietzsche'de Karakterin Üslubu." *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* (2020): 43-62, <https://doi.org/10.20981/kaygi.787960>.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Editör Bernard Masson. Collection Folio. Gallimard, 1998.

- Frascina, Francis, Charles Harrison, ve Paul Deirdre, ed. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Westview Press, 1982.
- Gombrich, E. H. *Sanatın Öyküsü*. 9. bsk. Çeviren Erol Erduran ve Ömer Erduran. Remzi Kitabevi, 2015.
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting." *Modern Art and Modernism* içinde. Routledge, 1982.
- Halliwell, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press, 2002.
- Harrison, Charles, Paul Wood ve Jason Gaiger, ed. *Art in Theory, 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers, 2001.
- Iknyan, Marguerite. *The Concave Mirror. From Imitation to Expression in French Esthetic Theory 1800-1830*. Stanford French and Italian Studies, Anma Libri, 1983.
- Nietzsche, Friedrich. *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. Editör Rolf-Peter Horstmann. Çeviren Judith Norman. Cambridge University Press, 2013.
- . *The Gay Science: With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs*. Editör Bernard Williams. Çeviren Josefine Nauckhoff ve Adrian Del Caro. Cambridge University Press, 2001.
- Noon, Patrick. "What is Delacroix?" *Delacroix: and the Rise of Modern Art* içinde, editör Patrick Noon ve Christopher Riopelle. National Gallery London, 2015.
- Potolsky, Matthew. *Mimesis*. The New Critical Idiom. Routledge, 2006.
- Riopelle, Christopher. "Afterlife: Delacroix's Posthumous Fame." *Delacroix: and the Rise of Modern Art* içinde, 2015.
- Shiff, Richard. "Expression: Natural, Personal, Pictorial." *A Companion to Art Theory* içinde, editör Paul Smith ve Carolyn Wilde. John Wiley & Sons, 2002.
- Williams, Robert. *Art Theory: An Historical Introduction*. Wiley-Blackwell, 2009.