



**HONORÉ DAUMIER'İN TOPLUMSAL
VE POLİTİK LİTOGRAFİLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Ahmet Fuat Gökmen

Eskişehir 2018

HONORÉ DAUMIER’İN TOPLUMSAL VE POLİTİK LİTOGRAFİLERİ

Ahmet Fuat Gökmen



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Saime DÖNMEZER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2018

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ahmet Fuat GÖKMEN nin “**Honore Daumier’in Toplumsal ve Politik Litografileri**” başlıklı tezi **21 Haziran 2018** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Baskı Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Saime DÖNMEZER



Üye : Prof. Gülbin KOÇAK



Üye : Doç. Düriye KOZLU İSMAİLOĞLU



Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

HONORÉ DAUMIER'İN TOPLUMSAL VE POLİTİK LİTOGRAFİLERİ

Ahmet Fuat GÖKMEN

Baskı Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2018

Danışman: Prof. Saime Dönmezer

On dokuzuncu yüzyıl Avrupası siyasi, ekonomik, kültürel ve sanatsal anlamda birçok değişime sahne olmuştur. 1789 Fransız Devrimi bu yüzyılı güçlü bir şekilde etkileyerek, içeride ve dışarıda birçok değişikliğe yol açmış ve geride bölünmüş bir Fransız halkı bırakmıştır.

Daumier, eserlerinin çoğunu Paris'te yayıncılar ve sanatçılar arasında popüler bir araç haline gelmiş ve Alois Senefelder tarafından bulunmuş litografi tekniği ile oluşturmuştur. Zamanında hapis cezası almanın yanında dolaylı ya da doğrudan birçok sansür ve yasadan etkilenen Daumier aynı zamanda yapıtlarında siyasi olaylara sanatsal tepkiler vermekte tutkulu bir isim olmuştur. Sanatçı *Le Charivari* ve *La Caricature* gibi Fransa'nın popüler dergilerinde çalışarak yaşamını sürdürmüştür ve döneminde usta bir hicivci olarak ön plana çıkmıştır.

O, içerisinde yaşadığı Fransa'yı başta politik ve toplumsal olmak üzere tüm yönleriyle gözlemleyerek, litografilerini mümkün olan en geniş halk kitlelerine ulaşabilecek şekilde oluşturmuştur. Honoré Daumier tüm bu değişimlerin içerisinde ortaya koyduğu yapıtları ile görsel bir on dokuzuncu yüzyıl ansiklopedisi oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Daumier, Litografi, La Caricature, Le Charivari, L'Association Mensuelle

ABSTRACT

HONORÉ DAUMIER’S SOCIAL AND POLITICAL LITHOGRAPHIES

Ahmet Fuat GÖKMEN

The Printmaking Art Major

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, June 2018

Advisor: Prof. Saime Dönmezer

The nineteenth century Europe was a scene of many changes in political, economic, cultural and artistic scene. The French Revolution (1789) strongly influenced this century and led to many changes inside and out, leaving behind a divided French people.

Daumier created most of his works with the lithography technique, which was discovered by Alois Senefelder and became a popular medium among publishers and artists in Paris. Daumier was influenced indirectly or directly by a lot of censorship and law as well as receiving imprisonment within his time, and gave artistic responses to political events in his works. The artist continued his life by working in popular magazines such as *Le Charivari* and *La Caricature* of France and became a masterful satirist during his time.

He observed France in all its parts, mainly political and social, and created his lithographs to reach the widest possible mass of people. Honoré Daumier created a visual encyclopedia of the nineteenth century, with works he produced in all these changes.

Key Words: Daumier, Litography, La Caricature, Le Charivari, L’Association Mensuelle

ÖNSÖZ

Çağını ve içinde yaşadığı 19.yy. Fransa hayatını tüm yönleriyle, kendi eleştirel ve yergisel üslubuyla tasvir eden Honoré Daumier’i yine kendi çağı içerisindeki siyasal ve toplumsal gerçeklikle olan ilişkisi ile ele aldığım “Honoré Daumier’in Toplumsal ve Politik Litografileri” isimli tez çalışmamda tüm süreç boyunca bana yardımcı olan danışman hocam Sayın Prof. Saime Dönmezer’e, kaynak taramasında, kaynak kitaplardan, tezlerden ve dokümanlardan faydalanmamı sağlayan Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi’ne ve maddi manevi tüm desteklerinden ötürü aileme teşekkür ederim.



21.06.2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Ahmet Fuat GÖKMEN

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 19. YÜZYIL AVRUPASI VE FRANSA	3
1.1. 19. Yüzyıl Avrupası'na Genel Bakış.....	3
1.2. Sanayi Devrimi	6
1.3. Fransız Devrimi.....	9
1.4. Fransa ve 19. Yüzyıl.....	13
1.4.1. Devrim Sonrası Toplum ve Burjuvazi.....	13
1.4.2. Bourbon Restorasyonu.....	14
1.4.3. Temmuz Monarşisi.....	16
1.4.4. İkinci Cumhuriyet	18
1.4.5. İkinci İmparatorluk.....	19
1.4.6. Üçüncü Cumhuriyet	21

İKİNCİ BÖLÜM

2. 19. YÜZYIL AVRUPA'DA SANAT ORTAMI	24
2.1. 19. Yüzyıl ve Sanatsal Ortam.....	24
2.1.1. Resmi Sanat Kurumları ve Académie des Beaux-Arts	25
2.1.2. Fransız Salonları.....	26
2.1.3. Romantizm	29
2.1.4. Gerçekçilik	32

2.1.5. İzlenimcilik.....	34
2.2. Litografi Tekniği ve 19.yy Fransa’da Kullanım Alanları	38

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HONORÉ DAUMIER	44
3.1. Honoré Daumier’in Hayatı	44
3.2. Sanatçının Kişiliğini Ortaya Çıkaran Etkenler.....	47

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. HONORÉ DAUMIER’İN TOPLUMSAL VE POLİTİK LİTOGRAFİLERİ....	50
4.1. La Caricature ve Politik Taşlama.....	50
4.1.1. Gargantua	53
4.1.2. Masques de 1831	56
4.1.3. Le passé. Le présent. L'Avenir	58
4.1.4. Magot de la Chine.....	60
4.1.5. Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre!	62
4.1.6. C'était vraiment bien la peine de nous faire tuer!	64
4.2. L'Association Mensuelle ve Dört Politik Litografi	67
4.2.1. Le ventre législatif	67
4.2.2. Ne vous y frottez pas!	69
4.2.3. Enforce Lafayette!.. Attrappe mon vieux!	72
4.2.4. Rue Transnonain	73
4.3. Le Charivari ve Günlük Yaşama Yergisel Yaklaşımlar.....	76
4.3.1. Robert Macaire	80
4.3.2. Les Bas-Bleus	87
4.3.3. Les Bons Bourgeois.....	93
4.3.4. Ratapoil	97

SONUÇ	103
-------------	-----

KAYNAKÇA.....	105
---------------	-----

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. Jean-Pierre Houël, Prise de la Bastille, Suluboya, 37,8 x 50,5 cm, 1789 ...	10
Görsel 2.1. G. Doré ve L. Dumont, Exposition Universelle Des Beaux-Art., Gravür, 32.2 x 55 cm, 1855	27
Görsel 2.2. Honoré Daumier, Artistes en train d'examiner le tableau d'un rival, Litografi, 25 x 21.4 cm, 1852.....	28
Görsel 2.3. Théodore Géricault, Le Radeau de la Méduse, Tuval üzerine yağlıboya, 491.5 x 716.5 cm, 1818-19.....	31
Görsel 2.4. Jean-Francois Millet, Un vanneur, Tuval üzerine yağlı boya, 58.5 x 79.5 cm, 1847-48.....	33
Görsel 2.5. Honoré Daumier, Le Wagon de troisième classe, Tuval üzerine yağlı boya, 65.4 x 90.2 cm, 1864	34
Görsel 2.6. Claude Monet, Le Pont d'Argenteuil, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 79.7 cm, 1874	36
Görsel 2.7. 19.yy'da bir Litografi Atölyesi(Muhtemelen Fransa) , Görsel boyutu(çap): 14 cm, Kağıt boyutu: 19.4 x 20.5 cm, Anonim	39
Görsel 2.8. Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, Monografi, Sayı:4, 1857	40
Görsel 2.9. Rodolphe Bresdin, Le Bon Samaritain, Litografi, 56.5 x 44.5 cm, 1861	42
Görsel 4.1. Henri Monnier, Danse Fantastique, Litografi, 14.4 x 19 cm, 1830.....	50
Görsel 4.2. La Caricature, Ön sayfa, 27 x 34 cm, 1830	51
Görsel 4.3. Charles Philipon, Le Bulles de savon, Litografi, 22.5 x 19.2 cm, 1831.....	53
Görsel 4.4. Honoré Daumier, Gargantua, Litografi, 30.5 x 21.4 cm, 1831	55
Görsel 4.5. Honoré Daumier, Masques de 1831, Litografi, Kağıt boyutu: 25.3 x 34 cm, 1832	57
Görsel 4.6. Honoré Daumier, Le passé. Le présent. L'Avenir., Litografi, 35 x 27 cm, 1834.....	59
Görsel 4.7. Honoré Daumier, Magot de la Chine, Litografi, 21.4 x 24.1 cm, 1834	61

Görsel 4.8. Honoré Daumier, Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre!, Litografi, 20.6 x 28.1 cm, 1835	63
Görsel 4.9. Honoré Daumier, C'était vraiment bien la peine de nous faire tuer!, Litografi, 20.96 x 29.21 cm, 1835	64
Görsel 4.10. Eugène Delacroix, La Liberté guidant le peuple, Tuval üzerine yağlıboya, 260.1 x 325.4 cm, 1830	65
Görsel 4.11. Honoré Daumier, Le ventre législatif, Litografi, 28.2 x 43.4 cm, 1834...	68
Görsel 4.12. Honoré Daumier, Ne vous y frottez pas!, Litografi, 30.6 x 43.1 cm., 1834	70
Görsel 4.13. Honoré Daumier, Ah! Tu veux te frotter à la presse!., Litografi, 22.9 x 20.6 cm, 1833	71
Görsel 4.14. Honoré Daumier, Enfoncé Lafayette!.. Attrappe mon vieux!, Litografi, 29 x 41.8 cm, 1834	72
Görsel 4.15. Honoré Daumier, Rue Transnonain, Litografi, 28.8 x 44.5 cm, 1834.....	74
Görsel 4.16. T. Johannot, Cherrier, Ağaç Gravür, 16 x 10, 1832	76
Görsel 4.17. J. J. Grandville, Ağaç Gravür, 17 x 3.3 cm, 1834	77
Görsel 4.18. J.J. Grandville, E.G. Forest, Ağaç Gravür, 9 x 8 cm, 1837	78
Görsel 4.19. Honoré Daumier, L'Orchestre de Charivari, Ağaç Gravür, 17 x 4.3 cm, 1833	79
Görsel 4.20. Honoré Daumier, Robert Macaire magnétiseur, Litografi, 23.5 x 23.3 cm, 1838	82
Görsel 4.21. Honoré Daumier, Robert Macaire architecte, Litografi, 24 x 22.5 cm, 1838	83
Görsel 4.22. Honoré Daumier, Robert Macaire actionnaire, Litografi, 23.34 x 22.07 cm, 1838	84
Görsel 4.23. Honoré Daumier, Robert Macaire philanthrope, Litografi, 22.07 x 27.02 cm, 1838	85

Görsel 4.24. Honoré Daumier, Robert-Macaire agent matrimonial, Litografi, 21.07 x 28.06 cm, 1838	87
Görsel 4.25. Honoré Daumier, - Monsieur, pardon si je vous gêne un peu..., Litografi, 22 x 19.5 cm, 1844	89
Görsel 4.26. Honoré Daumier, (Le parterre de l'Odéon). - L'auteur!... l'auteur!... l'auteur!..., Litografi, 21,9 x 18,7 cm, 1844.....	90
Görsel 4.27. Honoré Daumier, Madame, comment trouvez- vous cette cigarettes?..., Litografi, 23.5 x 18 cm, 1844.....	91
Görsel 4.28. Honoré Daumier, La présidente criant a tue-tête, Litografi, 22.86 x 17.78 cm, 1844	92
Görsel 4.29. Honoré Daumier, Trois heures du matin, il s'apprête à aller goûter le plaisir de la chasse!, 24.13 x 21.59 cm, Litografi, 1847	94
Görsel 4.30. Honoré Daumier, Ne l'effraye pas Eudoxie..., Litografi, 33.9 x 26 cm, 1846.....	95
Görsel 4.31. Honoré Daumier, Comment se termine...Une conversation conjugale, Litografi, 34 x 26 cm, 1846.....	96
Görsel 4.32. Honoré Daumier, Il admire les beautés de la nature -Plaine St. Denis, Litografi, 25.4 x 21.6 cm, 1846.....	97
Görsel 4.33. Honoré Daumier, Ratapoil, Bronz, 44.1 cm, (1850'de tasarlanıp takriben 1892'de dökülmüş).....	98
Görsel 4.34. Honoré Daumier, Nouveau joujou dédié par Ratapoil aux enfants des Décembristes, Litografi, 25.7 x 22.8 cm, 1851	99
Görsel 4.35. Honoré Daumier, - Belle dame, voulez-vous bien..., Litografi, 25.4 x 22.1 cm, 1851	100
Görsel 4.36. Honoré Daumier, Résistant même aux supplications de Ratapoil!, Litografi, 26 x 21.1 cm, 1851	101

GİRİŞ

Problem

Bu tezin problemi üç ana başlık ile;

1. Honoré Daumier’e ait litografların 19.yy Fransa’sındaki siyasal ve toplumsal gerçeklik ile olan ilişkisi ve bunların gündelik hayata yansımaları,
2. Daumier’in toplumsal gerçeği nasıl gördüğü ve bu özneliliğinin oluşmasındaki itici unsurların açıklanması ve,
3. Daumier’in kişisel gözlemlerinin litografi tekniği aracılığı ile oluşturulması ve bunların ele alınış biçimlerinin neler olduğudur.

Amaç

Tezin amacı, Honoré Daumier’in litografları ile on dokuzuncu yüzyıl Fransa’sı arasındaki ilişkiyi ve litografi tekniğinin bu süreç içerisindeki yerini saptamak ve Daumier’e ait baskıların ana öğeleri olan eleştiri ve hiciv kavramlarının işleniş şeklini inceleyerek, bunların sanatçının öznel yorumuyla nasıl ele alındığını ve hangi araçlarla piyasaya aktarıldığını açıklamaktır.

Önem

Daumier’in öne çıkan litograflarının toplumsal ve siyasal gerçeklik ile bağlantısını kurarak, bu işler ile aynı dönem arasındaki ilişkiyi yakalayabilmek ve bu alanda bir kaynak oluşturabilmek.

Sınırlılıklar

Bu tez Daumier’in, yayın hayatına 19.yy’da başlamış ve haftalık veya günlük olarak yayınlanmış, “La Caricature”, “Le Charivari” ve “L’Association Mensuelle” dergilerinde öne çıkan litografi tekniğiyle oluşturulmuş çalışmaları ile sınırlıdır.

Yöntem

Bu araştırmada araştırma probleminin anlaşılması, araştırmanın tarihsel bir perspektif içerisinde ele alınması, önceki çalışmaların ve sonuçlarının ortaya konulabilmesi amacıyla literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Bu nedenle araştırmayı

anlaşılır kılması açısından eserler tarihsel bağlamları içerisinde kronolojik bir sıra ile ele alınmıştır.

Tanımlar

Litografi (Taş Baskı): Temel yağ su karışmazlığı prensibine bağlı planografik baskı yöntemidir.

Hiciv (Yergi): Edebiyat ve sanatta, bir bireyin ya da toplumun olumsuz, eksik, gülünç taraflarının iğneleyici ve alaycı bir dille anlatımına verilen addır.

Romantizm: İlk kez 1800'lü yıllarda edebi eleştiride estetik olarak tanımlanan, 19. yüzyılın ilk yıllarında Fransa ve İngiltere'de sanatsal bir hareket olarak ivme kazanan ve yüzyılın ortalarına kadar gelişen sanat akımıdır.

Realizm (Gerçekçilik): 1850'li yıllarda Fransa'da başlayan, Romantik akımı reddederek, çağın kendine özgü insan ve olaylarını gündelik hayatın tüm yönleriyle tasvir eden sanatsal harekettir.

Empresyonizm (İzlenimcilik): 19. yy.'ın sonlarına doğru Fransa'da ortaya çıkan ve genel olarak bir sahnenin görsel izleniminin ifadesi olarak ışık ve rengin serbest fırça darbeleri ve öznel bir yorumla aktarılan anlık ifadesidir.

Salon (Paris): Salon ya da Fransız Salon'u, ilk olarak 1667'de Fransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde resmi sanat sergisi olarak başlayan, 1748 ve 1890 yılları arasında yıllık veya iki yılda bir gerçekleşen Avrupa'daki en büyük sanat olayıdır.

Académie des Beaux-Arts (Güzel Sanatlar Akademisi): 1816 yılında Académie de peinture et de sculpture (Resim ve Heykel Akademisi), Académie de musique (Müzik Akademisi) ve Académie d'architecture (Mimarlık Akademisi)'nin birleşiminden meydana gelmiş, Fransız Enstitü'sünü oluşturan beş akademiden birisidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 19. YÜZYIL AVRUPASI VE FRANSA

1.1. 19. Yüzyıl Avrupası'na Genel Bakış

İngiliz Marksist tarihçi ve yazar Eric Hobsbawm'a göre 19. yüzyıl, 1800 ile 1899 arasında kalan 100 yıllık aralığı değil, Fransız Devrimi ile başlayarak, I. Dünya Savaşı ile sona eren 1789-1914 yılları arasındaki dönemi kapsamaktadır. Bundan dolayı bu dönem Hobsbawm tarafından "uzun 19. yüzyıl" olarak adlandırılmıştır (Sunar, 2006, s.77). Fransız devriminden I. Dünya savaşına kadar, devrimin 1789'da patlak vermesiyle meydana gelen ve etkileri Avrupa'da uzun yıllar boyunca yankı bulan gelişmeler yaşanmış, bunun yanında modern Avrupa'yı oluşturan temeller atılmıştır. Devrimden I. Dünya savaşına kadar devam eden 125 yıl boyunca Avrupa'da, yeni edebi üsluplar ve bilimsel yaklaşımların güç kazanmasına ek olarak, bir dizi temel kültürel eğilim tüm kıta boyunca yayılmış ve birçok köklü değişim yaşanmıştır (Champion, Peters vd. 2016, Web¹).

19. yy'da Avrupa'da yaşanan gelişmeleri, 16. yy'da başlayan Rönesans, Reform ve coğrafi keşiflerin ortaya çıkardığı değişimin tamamlanması olarak okuyabilmek mümkündür. Ekonomik ve siyasal sistemin dönüşüme uğradığı bu çağda sosyal yaşamda bu değişimlerden önemli oranda etkilenmiştir. Bu yüzyıl özellikle düşünsel, siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlerin, Avrupa'dan dünyaya yayılmaya başladığı bir dönem olmuştur. Bu bağlamda kapitalizm, etkilerini önce Avrupa'da hissettirmiş daha sonra dünyaya yayılmaya başlamıştır. "Avrupa tarihini kapitalizmin ortaya çıkması ve gelişmesi etrafında açıklamaya çalışan Marx'ın, Weber'in, Sombart'ın ve Polanyi'nin ortaya koydukları çerçeveler de kapitalizmin bütün Avrupa sistemini etkileyen bir yaşam tarzı olduğunu savunmaktadır" (Sunar, 2006, s.76-77). Bu süreçte Avrupa'nın dünya üzerindeki hakimiyeti artmıştır. 1876 yılında Afrika'nın yalnız %11'i, Pasifik adalarının da %57 kadarı sömürge haline gelmişken, 1900 yılına kadar Afrika'nın %90'ı, Pasifik adalarının da %99'u Avrupa'nın denetimi altına girmiştir. Osmanlı İmparatorluğu, İran ve Çin gibi eski devletlerin sömürgeleşme süreci de bu dönemde tamamlanmıştır (Ülman'dan akt. Sunar, 2006, s.76). Bu noktada Hobsbawm,

¹<https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/Revolution-and-the-growth-of-industrial-society-1789-1914> (Erişim Tarihi: 28 Aralık 2017)

19. yüzyıl için “Tarihte bundan daha Avrupalı bir yüzyıl olmadığı gibi, gelecekte de olmayacaktır” tespitini yapmaktadır (Hobsbawm, 1999, s.27).

Sonuçta Avrupalı insan, 16. yüzyılda başlayan dönüşümünü 19. yüzyılda tamamlamış, coğrafi keşiflerle dış dünyaya açılan, Rönesans ve Reformla birlikte kavramsal düzeyde sorgulamaya başlayan, aydınlanma ile var oluşa dair sorular soran ve modern devletin yapı taşı oluşturulan, seküler aklın egemenliğine inanmış, ilerlemeyi temel alan bir noktaya ulaşmıştır. “İlerleme fikrine merkezi bir rol biçen bir tarih ve toplum anlayışı, akıl ve deneyimle ulaşılan bir tekil hakikat anlayışı ve hakikate ulaşma yetisine sahip, tarihin hâkim öznesi, rasyonel birey anlayışı” aydınlanmacı yaklaşımın bir tezahürü olarak belirmiştir (Kara, 2001, s.86). Eski dünyadan kesin bir biçimde farklılaşan bu dünya, seküler yaklaşımın güç kazandığı bir ortama evrilmiştir. “Max Weber dünyanın büyüsunü kaybetmesi olarak adlandırdığı bu geniş hareketin sonucunda, dinsel alanın tamamen yok olmadığını fakat gündelik hayatın küçük bir parçasında veya marjinal gruplarında donduğunu düşünmektedir” (Weber’den akt. Sunar, 2006, s.79). 19. yüzyılda Batı’da “bütün mümkün toplumsal tipler içinde; rahip, siyasetçi ve askeri gölgede bırakarak, endüstrileşmenin belirli öğeleri olan iki tip öne çıkmıştır: Kendini yalnızca kâr peşinde koşmaya adanmış olan müteşebbis ve kendini bilimsel gelişmeye ve tekniğe adanmış olan teknolog” (Baechler’den akt. Sunar, 2006, s.79). Bu iki grup artık hayatın akışında önemli bir etkiye sahip olacaktır. Yeni toplumun temel dinamikleri bilim ve sermaye ile belirlenecektir.

Toplumsal hayatı derinden etkileyen bu değişimin temelinde İngiltere’nin öncülük ettiği ve buradan Avrupa’ya yayılan Endüstri Devrimi ve Fransa’da ortaya çıkarak siyasal anlamda Avrupa’ya yayılan Fransız Devrimi yer alır. 19. yüzyıl Avrupa’sının devrimlerle temelinden sarsılan toplumsal yapısı, yeni yaklaşımlar paralelinde, sosyal ve felsefi değişimleri de beraberinde getirmiştir. 19. yüzyıl, Avrupa toplumunun oluşum dönemini içeren bir atılım dönemi olarak ön plana çıkmıştır. Bu değişimlerin önemli bir sonucu olarak bazı sınıflar yok olurken yeni sınıflar ortaya çıkmıştır. Bu anlamda 19. yüzyıl Avrupa’sında hakimiyet kuran toplumsal sınıf, ekonomi ve siyaset alanlarında güç kazanan burjuvazi olmuştur. Bununla birlikte eski gücünü kaybeden aristokrat sınıfı, devlet desteğiyle etkisini sürdürmeye çalışsa da burjuvazinin yükselişi karşısında nüfuzunu kaybetmiştir. Tüm bu değişim ve dönüşümlerin sonucunda burjuva toplumu ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan işçi sınıfının doğuşu da bu döneme rastlamaktadır. Bu gelişmelerin ardından aristokrasi ile burjuvazinin mücadelesi yerini işçi sınıfı ile

burjuvazi arasındaki mücadeleye bırakmıştır. Kırsal toplumun etkisini yitirmesi ve ardından serbest bir emek gücünün oluşturulması sonucu kapitalizm için gerekli olan üretim gücü sağlanmıştır. Kapitalizmin gelişebilmesi için gereken en önemli altyapılardan birisi kültürel ortamın hazırlanması olmuştur. “Bu bakış açısına göre kapitalizm Avrupa tarihinin ve kültürünün doğal bir ürünüdür” (Sunar, 2006, s.87).

18. yüzyılda hükümet yapısında meydana gelen değişiklikler için kullanılan “devrim” kelimesi, 1789 Fransız Devrimi sonrası değişmiş ve politikacılar tarafından sürekli gündemde tutulmuştur. Birçok insanın zihnini meşgul eden bu düşünce, geçmişle ilişkilerin koparıldığı, gerçek veya gizli şiddetin damgasını vurduğu sosyal, siyasal ve ekonomik alanda köklü değişiklikler için sınırsız olanaklar içeren bir hareket olarak düşünülmüştür. Devrime karşı oluşan bu yeni bakış açısı ulusal sınırları aşarak, devrim olgusu içerisindeki evrensellik anlayışı ile bütünleşmiştir. Diğerleri tarafından kabul gören bu anlayışa tamamen karşı çıkan kişiler dahi, yeni bir devrimin, dönem içerisindeki politik anlayış için temel koşul olduğuna katılmışlardır. 19.yy içerisindeki siyasal değişimler bu yönüyle devrimler çağı olarak adlandırılabilir (Roberts, 2016, s.413).

19. yüzyıl aynı zamanda ulus devlet modelinin benimsendiği bir dönem olmuştur. Fransa’dan başlayarak önce tüm Avrupa’ya daha sonra ise dünyaya ulus devlet anlayışının egemen olduğu görülmüştür. Bu dönemde devletler, önce ulusal bilincini inşa edecek politikalarını geliştirmeye ve ulusu tek bir çatı altında toplamaya çalışmıştır. “Ulus devlet ya da modern devlet olarak adlandırılan siyasî yapı kökleri yine 1600’lere kadar geri gitse de 19. yüzyıl boyunca temel karakterlerini oluşturacak şekilde yerleşmiştir. Zira modern ulus devletin uyruğu, yönetim sistemi ve devletin diğer bileşenleri de bu dönemde netleşmiştir” (Sunar, 2006). 1871’den sonra Avrupa devletleri, diplomatik etkileşime girerek kıtanın genelinde ittifak sistemlerine ulaşmış, aynı zamanda ulusalcılığın yükselişe geçtiği bu dönemde her devlet kendi kimliğini koruma eğilimi göstererek daha önce hiç olmadığı kadar sıkı sınır denetimleri oluşturmuştur (Champion ve Peters, 2016, Web²).

² <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/Revolution-and-the-growth-of-industrial-society-1789-1914> (Erişim Tarihi: 28 Aralık 2017)

1.2. Sanayi Devrimi

Sanayi Devrimi, geniş bir kapsam içerisinde yer alan teknolojik ve örgütsel değişiklikleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Terim, birbirinden farklı tarihsel tartışmaların sonucunda daha çok, etkisini bir sonraki yüzyılda daha yoğun hissettirecek olan "Modernizasyon" süreci üzerinde yoğunlaştırmıştır. Fakat bunun yanında ön-sanayileşme, tarım, yer değiştiren işgücü, buhar gücü, makineler, metalürji, fabrikalar, madenler, kentler, ulaşım, maliye ve demografi gibi dikkate değer birçok unsuru da içinde barındırmaktadır (Davies, 2006, s.728).

J.M. Roberts (2016, s.444)'a göre Sanayi Devriminin en önemli unsurlarından biri, insan veya hayvanların kas gücünün yerini diğer kaynaklardan elde edilen enerjiyle çalışan makinelerin almasıdır. Bir diğeri ise, üretimin daha büyük birimler halinde örgütlenmesi ve üretimde giderek artan uzmanlaşmadır. Uzun vadedeki en önemli özelliklerinden biri, imalatçılar arasında ücretli emeğe bağımlılık olgusunun yaygınlaşarak normal bir kalıp haline gelmesidir.

Sanayi Devrimi ve politik liberalleşme gibi değişimler ilk olarak Batı Avrupa'da (İngiltere, Fransa, İskandinavya ve bir dereceye kadar Almanya ve İtalya'da) hızlı bir şekilde yayılmıştır. Bu dönemde, kırsal yaşamın daha belirgin olduğu Doğu ve Güney Avrupa'da ise bu değişim daha yavaş bir şekilde gerçekleşmiştir. 1789 ve 1849 yılları arasında Avrupa, siyasi devrimlere ek olarak, Sanayi Devriminin ilk etkileriyle de yüzleşmek zorunda kalmıştır. 1849-1914 yılları arasında ise tam anlamıyla bir sanayi toplumu ortaya çıkmış ve diplomatik ve askeri düzenlemeleri içeren yeni devlet biçimleri görülmüştür (Champion ve Peters, 2016, Web³).

Büyük Endüstriyel Devrim'in ilk aşamalarını içeren, daha önce benzeri görülmemiş bir ekonomik dönüşüm ve ticari faaliyet artışı, 1780 ve 1849 yılları arasındaki aralıkta, modern Avrupa'nın gelişmesinde kilit bir rol oynamıştır. Bununla birlikte, Avrupalılar Fransız Devrimi ve ardından gelen Napolyon Savaşları'nın yarattığı siyasi gelişmelerden ciddi oranda etkilenmişlerdir.

Büyük ekonomik değişim, 18. yüzyılın sonlarından 19. Yüzyıla uzanan süreçte Batı Avrupa'nın muazzam nüfus artışı ile daha da güçlenmiştir. 1750-1800 yılları arasında başlıca ülkelerin nüfusu, yeni gıda ürünlerinin (patates gibi) kullanılması ve salgın hastalıkta geçici bir düşüşün sonucu olarak yüzde 50 ile yüzde 100 arasında

³ <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/Revolution-and-the-growth-of-industrial-society-1789-1914> (Erişim Tarihi: 28 Aralık 2017)

artmıştır. Bu büyüklükte bir nüfus artışı, dramatik değişimleri beraberinde getirmiştir. Köylü ve zanaatkarların çocuk sayısındaki artış, ailelerin yeni kazanç yolları aramalarını gerekli kılmıştır. Bununla birlikte iş adamları ve toprak ağaları da beklenmedik şekilde hayatta kalarak sayısı artan besi hayvanları için bazı yenilikleri uygulamak durumunda kalmışlardır. Güçlü köylüler sahip oldukları toprakları artırırken, bir yandan da mülksüzleşen insanların sayısında artışa neden olmuşlardır. Köylüler artan kentsel pazarlarda satılık yiyecek üretmiş, yüz binlerce kırsal üretici, kentsel tüccarların sponsorluğunda iplik, kumaş, çivi ve alet yapımında tam ya da yarı zamanlı çalıştığı için iç üretim artmıştır. Böyle bir süreçte dikkat çeken değişimlerden birisi de iş sahiplerinin ustalarına işin bir ortağı olmaktan çok maaşlı çalışanlar olarak davranmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Avrupa'nın sosyal yapısı hem kırsal hem de kentsel bölgelerde, sahipler ve sahip olmayanlar arasındaki temel bir bölünmeye doğru değişmiştir (Stearns, Parker vd., 2016, Web⁴).

Sanayileşme, Avrupa tarihindeki barbar akınlarından sonra gelen en çarpıcı değişimi meydana getirmiş ve tarımın, demirin ya da tekerleğin icadından bu yana, insanlık tarihindeki en ciddi ve en büyük değişim olarak kabul edilmiştir. Yaklaşık yüz elli yıl gibi bir zaman diliminde, köylü ve zanaatkar toplumlar makine kullanan ve muhasebe kaydı tutan toplumlara dönüşmüş ve sanayileşme, kendi oluşumunda öncül rol oynayan tarımın bu konumunu sona erdirmiştir. Binlerce yıl süren kültürel evrimin yarattığı farklılaşmadan, ortak tecrübeler ve kültürel yakınlaşmaya kadar insan deneyiminin en büyük unsurlarından biri sanayileşme olmuştur (Roberts, 2016, s.443-444).

Tüm bu değişimler aynı zamanda geleneksel toplumdan teknolojik topluma geçişin altyapısını oluşturmuştur. Endüstri devrimi ile birlikte bir anlamda tarım ve zanaata dayalı bir ekonomiden, makine üretimine dayalı bir üretim sistemine geçilmiştir. Zamanla Avrupa'yı saran süreç sonucunda toplumsal rolleri belirleyen üretim biçimleri değişmiş ve Sanayi Devrimi teknoloji toplumunun ortaya çıkışındaki ana rolü üstlenmiştir. Bu toplumda kas gücünün yerine makineler geçerek, insanların yaşamları makine merkezli bir sistem etrafında yeniden kurgulanmış ve el becerisi ve zanaatın yerini mühendislik, makineleşme ve yarı kalifiye işçiler almıştır. Bu noktada bireysel emekten çok, toplumsal bir organizasyonun ve koordinasyonun devreye girdiği

⁴ <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/The-Industrial-Revolution> (Erişim Tarihi: 10 Ocak 2018)

görülmüştür. Endüstri devrimi sonrasında teknolojik toplumlarda iş bölümü ve uzmanlaşma, üretim modelinin temelini oluşturan iki önemli unsur olarak belirmiştir. Bu kapsamda insanların toplumsal rolleri farklılaşmış, bilim, teknoloji ve endüstri birlikteliği insan yaşamına hakim olarak büyük değişimlere sebep olmuştur (Ulusoy: 2005, s.151).

Ulusal güvenlik, jeopolitik ve istihbarat alanında uzmanlaşmış Georges Friedmann, geleneksel ve teknolojik toplumun ayrımını teknik ortam ve doğal ortam kavramları çerçevesinde ele almış, bu kapsamda doğal ortamı, insan yaşamının doğayla iç içe olduğu ve doğadan çokça etkilendiği bir atmosfer olarak tanımlamıştır (Ulusoy, 2005, s.150). Doğal ortamda tabiat kontrol altına alınamamış ve dönüştürülememiş haldedir. Endüstri toplumlarında ise makinalarla, karmaşık tekniklerle ve bilgi ile dönüşüme uğratılmış nesnelerden oluşan teknik bir ortamda söz konusu olmaktadır. Halil Akdeniz, teknik ortamı, teknolojik gelişmelerin yükselişe geçtiği ve yeni enerji kaynaklarının kullanılmaya başlandığı, tabiatın ihtiyaçlar doğrultusunda denetim altına alınabildiği bir sistem olarak tanımlamaktadır (Akdeniz, 1988, s.1). Geleneksel toplumlardan farklı olarak teknolojik toplumlarda bilimsel-akılcı düşünce egemen olmuştur. Ayrıca kültürel hayat içerisinde teknolojinin etkisi daha yoğun olarak hissedilebilmektedir.

1.3. Fransız Devrimi

1789 öncesinde Fransa, diğer devletlerin hemen hemen hepsi gibi yerel düzeyde dolaylı bir yönetim sürmüştü, aracı olarak özellikle papazlardan ve soylulardan yararlanmıştır. Hükümet karşıtı ittifakların ayrışıp belirginleşmesini sağlayan ana unsur Amerikan savaşı ertesi hükümetin savaş borçlarını karşılamak için para toplama çabaları olmuştur. Başlangıçta parlamento ile başka iktidar sahiplerini de içeren bu ittifaklar, rejim ile karşıtlarını daha sert bir şekilde karşı karşıya getirmiştir. 1788-89'da devletin görünür bir şekilde saldırıya açık olması, devlet temsilcileri ya da müttefikleri karşısında herhangi bir isteği ya da öfkesi olan bütün grupları, taleplerini ifade etmeye ve değişim isteyen başka gruplarla birleştirmeye yüreklendirmiştir. 1789'un ilkbahar ve yaz aylarında kırsal bölgelerde, devlet tarafından tahıllara el konulması, vergi isyanları ya da toprak sahiplerine düzenlenen saldırılar gibi unsurların neredeyse tamamı, büyük kentlerde ve ticari tarımın, taşımacılığa uygun su yollarının ve birçok karayolunun bulunduğu bölgelerde meydana gelmiştir. Bu başkaldırıların coğrafyası, sosyal çeşitlilik içeren fakat daha çok burjuvazi önderliğinde olan kesimleri işaret etmiştir (Markoff, 1985'den aktaran Tilly, 1995, s.233, 234).

Kral XVI. Louis yeni vergileri görüşmek üzere 1789 yılında Sınıflar Meclisi'ni (Estates-General) topladığında bu hoşnutsuzluklar doruk noktasına ulaşmıştır. 1614 yılından beri toplanmamış olan bu mecliste, son yıllarda ortaya çıkan ve 1787-88'deki kötü hasatlardan kaynaklanan ekonomik sıkıntılarla şiddetlenen tüm zorluklar masaya yatırılmıştır. Bazı aristokrat ve rahiplerden oluşan reform liderleri, şehirli orta sınıfı temsil eden Üçüncü Sınıf'a (Third Estate) rahip ve aristokrat sınıfının toplam üyeliklerinin iki katı kadar üyelik verilmesini ve tüm Sınıflar Meclisi'nin tek bir birim olarak oylama yapmasını talep etmişlerdir – diğer bir deyişle yeni bir tür parlamento üzerinde durmuşlardır. Kral bu isteğe karşı koymamış ve yeni Ulusal Meclis (National Assembly) bir yasa planlamaya başlamıştır. Bir kraliyet hapishanesi olan Bastille'e düzenlenmiş olan sembolik saldırının yanında yasalar önünde eşitliğin ilan edilmesini ve derebeylik sisteminin kalıntılarının feshedilmesini zorlayan kırsal bölgelerde gerçekleşmiş bir dizi başkaldırı, 1789 yazındaki ayaklanmalar arasındadır. Bir taraftan din özgürlüğü, basın ve toplanma özgürlüğü ilan edilirken diğer taraftan mülkiyet hakları sıralanmıştır (Weinstein, Aubin, vd., 2016, Web⁵).

⁵ <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/The-age-of-revolution> (Erişim Tarihi: 23 Ocak 2018)



Görsel 1.1. Jean-Pierre Houël, *Prise de la Bastille*, Suluboya, 37,8 x 50,5 cm, 1789⁶

Kaynak: https://archive.org/details/Prise_de_la_Bastille (Erişim Tarihi: 28.01.2018)

Ayakta kalması doğrudan Eski Rejim devletinin bekasına bağlı olan soylular, bürokrasinin yüksek makamlarındaki şahıslar ve ruhban sınıfının üst kesimleri genel olarak kral saflarında yer almıştır. Böylece ikisi de iktidar üzerinde hak iddia eden ve ikisi de nüfusun önemli kesimlerinden destek alan iki ayrı blok devrimci durumun itici unsurlarını oluşturmuşlardır. Çok sayıda askerin saraya sırt çevirmesi ve kendini halkın davasına adanmış milislerin kurulmasıyla, muhalefetin de kendi kuvvetleri olmuştur. Kendi içinde bağlantıları olan ve çoğu zaman burjuvazinin başını çektiği halk bloku, devlet aygıtının çeşitli kurumları üzerinde denetimi ele geçirmeye başlamıştır (Tilly, 1995, s.234).

“Bu durum monarşinin önce imtiyazlı sınıfları terk etmesine, ardından ulusal meclise önderlik eden politikacıların talep ettiği ve birkaç ay önce tasavvur edilmesi bile imkansız pek çok şeyi istemeden ve zorla kabul etmesine yol açtı. Bu tavizler devrimden yana olanlar ile devrime karşı olanlar arasında kesin çizgilerle belirlenen bir ayrılık yaratırken, bu gruplar ilerde tüm dünyanın benimseyeceği bir dille (mecliste oturdukları yerden dolayı) Sol ve Sağ olarak adlandırıldı” (Roberts, 2016, s.422).

⁶ Fransız Devrimi, resmi olarak 14 Temmuz 1789’da Bastille’ye yapılan saldırı ile başlamıştır.

1789-90'da devlet aygıtını ele geçiren hukukçular, memurlar ve diğer burjuvalar, eski aracıları -toprak sahiplerini, senyörlere bağlı görevlileri, parayla satın alınan makamlarda bulunanları, rahipleri ve kimi zaman da yerel yönetim oligarşilerini- hızla yerlerinden uzaklaştırmıştır. Yerel düzeyde, Belediye Devrimi denen hareketle iktidar, büyük ölçüde eski yöneticilerin düşmanlarına geçmiş; milislerde, kulüplerde ve devrim komitelerinde görev almış Paris'li eylemcilerle bağlantılarını sürdüren yurtsever ittifakları, eski belediyelerin yerini almıştır. Eski iktidar sahiplerinin Devrim'in ilk çalkantılarını atlatabildiği yerlerde bile, her bir yerleşim ile ulusal başkent arasındaki ilişkiler keskin bir dönüşüm geçirmiştir (Tilly, 1995, s.234,235).

“Fransız Devrimi Avrupa'yı o zamana kadar bilinen en derin ve geniş kapsamlı bunalımın içine sokmuştur. Paris'teki merkezinden başlayarak kargaşası, savaşları ve kaygı verici değişiklikleriyle birlikte bütün bir kuşağı tüketmiş ve kıtanın tümünü derinden etkilemiştir. Portekiz'den Rusya'ya İskandinavya'dan İtalya'ya kadar uzanan sarsıntıları, şapkalarındaki mavi, beyaz ve kırmızı kokartlarıyla birlikte sloganları "*Liberté, Égalité, Fraternité*"⁷ olan üniformalı askerler izlemiştir. Devrim, kendi savunucuları için, monarşide yer edinmiş geleneksel baskılardan, soyluluktan ve kurumlaşmış dinden kurtuluşu vaat etmiş, karşıtları için ise, ayak takımının karanlık güçleri ve terörle eşanlamlı olarak görülmüştür. Fransa için, modern bir ulusal kimliğin başlangıcını oluşturan devrim, Avrupa açısından ise, herhangi bir mutlak gücün yerine bir başkasının geçmesi tehlikesine işaret etmiştir. Devrim, hümanist anlayışa sahip sınırlı bir değişiklik umuduyla başlamış, fakat değişikliğin tüm çeşitlerine karşı direniş yeminleri arasında son bulmuştur. Kısa vadede yenilgiyle karşılaşmış, uzun vadede, toplumsal ve politik alanda, büyük ve kalıcı etkiler yaratmıştır” (Davies, 2006: 725).

Devrimin Avrupa siyasetinde yarattığı kutuplaşma devrimle ilgili yeni görüşleri de beraberinde getirmiştir. Eski düşünceye göre siyasi bir devrim, temelde devamlılığı olan bir süreçte koşulların yarattığı bir kırılmadan ibaret olsa da yeni düşünceye göre devrim, radikal ve kapsamlı bir ayaklanmadır. Tüm kurumlara el atarak, ilke olarak hiçbir sınır tanımamıştır. Bunun dışında aile ve mülkiyet gibi temel sosyal varlıkların bile varolan konumlarını sarsma potansiyeli taşımıştır. İnsanlar devrime karşı duygusal olarak birbirinden farklı tepkiler vermiş olsalar da devrimi evrensel bir olgunun tezahürü olarak benimsemişlerdir (Roberts, 2016, s.427).

⁷ Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik.

Karşı-devrimci yazarlar, devrimin, geleneksel kurumları yok etmesi ve eski ahlaki düzen içerisinde varolan değerleri bozması nedeniyle modernitenin buna neden karşı koyduğunu göstermeye çalışmışlardır. Geniş anlamda ‘liberaller’ denilebilecek kişiler içinse bunun tam tersi doğru olmuştur. Onlar için, devrimci kargaşa, yükselen orta sınıfın yeteneklerinin adil bir şekilde ödüllendirilebileceği, bireysel vatandaş haklarının güvence altına alınabileceği, adil ve açık bir topluma doğru ilerlemenin temel bileşeni olmuştur. Birçok liberal için, Fransız Devrimleri’nin, ulusal kimliği tarihsel olarak aktif bir güç olarak harekete geçirmesi, hanedana olan bağlılıkları yerinden etmesi ve halka yeni bir değer kazandırması aynı zamanda tarihsel ilerlemenin temel bir katkısı olmuştur. 19.yy’ın ortalarından itibaren giderek daha gelişmiş bir Marksist tarihsel analiz de yine anlam olarak Devrim’e değinmiştir. Sınıf esaslı tarihsel gelişim ile ilgili kavramları, devrimci orta sınıf başarılarının liberal görüşlerinden alan bu gelenek, halkın rolü ve 1780’lerdeki çöküşten yola çıkarak tüm sosyal sınıfların ekonomik ve politik çıkarları üzerine artan bir vurgu yapmıştır (Andress, 2013: 28).

“Uzlaştırıcı bir konumu benimseyen Fransız Devrimi, hem sosyo-ekonomik hem de siyasal temellere sahip ikili ve kesintisiz bir devrimin bütünleyici bir parçası olarak düşünülebilir. Devrim hem korku hem de umut aşılabilir, hatta bazen bunu dinin yaptığına benzer tehlikeli bir yoğunlukla gerçekleştirmiştir. Cumhuriyetçiler, 1789’u özgürlüğün hüküm sürmesinin başlangıcı ve insan haklarıyla demokrasinin tanınması yolunda önemli bir adım olarak görürken, daha muhafazakar bir eğilime sahip olanlar dikkatlerini devrimci terörle özdeşleştiren şiddete yöneltmişlerdir. Sonuç olarak, ancak Beşinci Cumhuriyet’le birlikte, kurumlar konusunda gerçek bir fikir birliği sağlanabilmiştir” (Price, 2008, s.114).

1.4. Fransa ve 19. Yüzyıl

1.4.1. Devrim Sonrası Toplum ve Burjuvazi

19.yy Fransa tarihi, 1789-1815 aralığındaki dönemin öncülüğünde, burjuvazi zaferinin hem eksik hem de kırılğan olduğunu göstermektedir. Burjuva sınıfı ‘feodal’ antik rejimi, köylü ve kentli isyancı ayaklanmaların yardımıyla yenmiştir. 1794’te, alt sınıf müttetiklerinden yararlanan burjuvazi, otonom halk hareketlerinden kaynaklanan potansiyel tehdidi etkin bir şekilde bastırmış ve kontrol altına almıştır. Ayrıca halkın siyasete katılma arzusu polis bakışıyla yok olmamış, Paris’teki birçok taşra merkezinde zanaatkarlar, devrim retoriğinin teşvik ettiği eşitlik hayallerini sürdürmeye devam etmişlerdir (Magraw, 1983, s.17, 18).

“1789 yılında yasal imtiyazların lağvedilmesi, serveti başlıca toplumsal paye aracı haline getirmişti. Geleneksel servet üretme biçimlerinin önemini sürdürmesi, 1815’te Fransa’nın hala ağırlıklı olarak hem soylu hem de soylu olmayan toprak sahiplerinden oluşan sanayi öncesinden süre gelen bir toplumsal seçkinler hakimiyeti altında kalması anlamına gelmekteydi, sayıları giderek artan meslek sahipleri ve iş adamlarıyla birlikte, hükümet hizmetinde yer almaktaydılar ya da almışlardı. Bilhassa soylular ile burjuvazi arasında statü, siyasal bağılıklar, mesleki ve bölgesel kimliklerle ilgili karmaşık varsayımlarla bağlantılı iç gerilimler varlığını hala sürdürüyordu. Ama yine de, servet, toplumsal etki ve siyasal iktidar gibi genellikle arzu edilen vasıflara ortaklaşa sahip olan ve diğer sosyal gruplar için referans noktası işlevi gören bir seçkinler grubunu saptamak hala mümkündür” (Price, 2016, s. 188-189).

Fransa’da şehirler halkı (burjuvazi), dönem içerisinde zenginlik ve iktidar bakımından sahip olduklarını artırmaya devam etmiştir. Sanayi, ticaret ve bankacılık şefleri, avukatlar, doktorlar, profesörler ve memurların neredeyse hepsi bu sınıf içerisinden çıktıkları için ekonomik çalışmaları ve fikir hayatını yöneten de yine bu sınıf olmuştur. Nitekim tekniğin ilerlemesinden, zenginliğin artmasına, eğitimin okullarla yayılmasından ve kitaplardan, gazetelerden faydalanan da yine bu sınıf olmuştur. Davranış biçimleri açısından giderek halktan ayrılmışlar ve çocukları, İngiltere ve Almanya’da dahil olmak üzere, Latincenin öğretilmekte olduğu kolejlerde okumuşlardır (Seignobos, 1960, s.336, 337).

1780 ve 1815 yılları arasında Fransız toplumunu sarsan çatışmalar ve kaosun altına bakıldığında, ortaya çıkan değişikliklerden en çok yararlanan sınıfın da yine ‘burjuvazi’ olduğu görülebilir. Bu sınıf, aristokrasinin boşalttığı bürokrasi ve ordudaki

mevkileri tekelleştirmek için en iyi şekilde konumlanmıştır. 1790'da Fransa topraklarının %10'u kiliseden alınarak bu topraklar en yüksek teklif sahiplerine açık artırmaya çıkmış ve '*biens nationaux*'⁸un büyük kısmını satın alan sınıf burjuvazi olmuştur (Magraw, 1983, s.17).

“Fransız toplumu hala büyük ölçüde eşitsizliğin egemen olduğu bir toplum olsa bile, giderek demokratikleşen siyasal süreçler, önemli bir siyasal gücün toplumsal hiyerarşide aşağıya doğru ve özellikle de meslek sahibi orta sınıflara yayılmasını sağlamıştır. Bununla birlikte karar verme mekanizması bankalar, kıdemli memurlar, özellikle etkili vekiller ve güçlü baskı gruplarının temsilcilerinden oluşan kapalı bir çevrenin sahası olarak kalmıştır. Siyasal iktidara ve bilhassa hükümet, parlamento ve başlıca idari mevkilere ulaşma imkanı hala insanları kamu hizmetine hazırlayan eğitim ve gelire sahip olmaya bağlı olmuştur. Mülk sahibi sınıfların kültürel ve siyasal hegemonyasına yönelik tehditler genellikle etkisiz kalmıştır” (Price, 2016, s.190).

“XIX. yüzyıl Fransa'sının politik tarihi büyük oranda bir istikrar arayışı olarak görülebilir. İstikrar en nihayetinde güvence altına alınacak olsa da, bu ancak güçlü bir merkezi devletin kurulmasına, yani ulusu bölen bölgesel toplumları ve sosyal grupları etkileyip denetim altına alma konusunda seleflerinden daha başarılı olan Üçüncü Cumhuriyet'e rağmen, ancak 1870'lerden itibaren sağlanabilmiş; bu da yönetim tekniklerinin modernleşmesinden, daha etkili bir siyasal sosyalizasyondan, protestonun kurumsallaşmasından ve rejimin giderek meşrulaşmasından kaynaklanmıştır” (Price, 2016, s.190, 191).

1.4.2. Bourbon Restorasyonu

Bourbon Restorasyonu, (1814-30) Fransa'da, Napolyon'un yönetimden çekilmesiyle başlayan ve Bourbon hükümdarlarının saltanatı restore ettikleri dönemi kapsamaktadır. İlk Restorasyon, Napolyon'un gücünü kaybettiği ve XVIII. Louis'in tahta çıktığı dönemde başlamıştır. Louis'in saltanatı Napolyon'un Fransa'ya dönüşüyle kesintiye uğrasa da (bkz. Yüz Gün), Napolyon tekrar tahtan çekilmek durumunda kalmış ve bu, İkinci Restorasyona öncülük etmiştir. İlmli bir yönetimin anayasal bir monarşi aracılığıyla hükmettiği 1816-20 arasındaki dönemi, Louis'in aşırı sağcı erkek kardeşi X. Charles'in 1824-30 yılları arasındaki dönemi izlemiştir. Aşırı sağcı politikalar, ılımlı muhalifleri ve liberalleri yeniden canlandırmış ve Temmuz

⁸ Ulusal mülk.

Devrimi'ne, X. Charles'in yönetimden el çekmesine ve Bourbon Restorasyon'un sona ermesine yol açmıştır (http-1⁹).

Bourbon Restorasyonu, Parlamenter sistemin ortaya çıkışına tanıklık eden, Fransa'da anayasal monarşinin ilk deneyimi olmuştur. Ayrıca bu dönem, Devrim'in kutuplaşmış hatıraları arasında kalıcı bir uzlaşma bulmanın ne kadar zor olduğunun örneklenildiği bir aralığa işaret eder (Evans ve Godin, 2014, s.20).

Bourbon monarşisini iktidara taşıyan birden fazla etmen bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi, siyasi görüşleri birbirinden farklılık gösteren Fransız halkının, savaşların getirdiği yıkımdan bıkmış olmasıdır. Bir kuşak savaştan başka neredeyse hiçbir şey görmeden yaşamış ve Bourbon monarşisini, barışın bir bedeli olarak kabul etmekte zorlanmamışlardır. Bir diğeri ise, Fransızların gerçek anlamda çok fazla seçenekleri olmamasıdır. Alternatif bir hükümet biçimi için bir fikir birliği oluşturamamışlar ve müzakere edecekleri bir pozisyonda olan Talleyrand gibi figürler yerine, en makul seçenek olarak Bourbon monarşisini seçmişlerdir (Waller, 2002: 193).

1814'te XVIII. Louis Fransa'ya döndüğünde Cumhuriyet ve İmparatorluk orduları tarafından taşınan üç renkli bayrak yerini Bourbon beyazı ve 'fleur-de-lis'¹⁰e bırakmıştır. Eski monarşik renklere dönüş, 1814 ve 1830 yılları arasında Fransa'daki Eski Rejim'le özdeşleşmeyi sembolize etmesine rağmen, Bourbon Restorasyonu, Fransız tarihinin önceki yüzyılındaki izleri yok etmekte güçlük çekmiştir. İmparatorluk sanatçıları ve siyasiler, bağlılıklarını Bourbon monarşisine kaydırmışlar, ancak yeni rejim, Devlet Şurası ve Şeref Nişanı gibi Napolyonik kurumları sürdürmüştür. Napolyon Kanunları, Medeni Kanun ve boşanma provizyonu üzerinde yaptığı değişikliklere rağmen benzer şekilde kalıcı olduğunu kanıtlamıştır. XVIII. Louis, ulusa, anayasal tüzük verilmesini sağlayarak devrimin tersinemezliğini zımnen kabul etmiş ve Restorasyon, kanun koyucunun Napolyon kültürünü taklik ederek Eski Rejime ait kuruluşları monarşik idare ile yeniden kurmaya çalışmıştır (Ribner, 1993, s.50).

Bourbon restorasyonu, meşru miras ilkesini ve anayasal tüzüğü idame ettirmiş, medeni kanunu, vergilerin eşitliğini, yasalar önünde eşitliği kabul etmiştir. Sosyal ve politik seçkinler güvence altına alınmış ve 100 gün savaşlarından sonra dahi, Fransızların çoğunun restorasyonların başlamasını istediği bilgisinin verdiği güvence ile Bourbonlar tahtı ele geçirebilmişlerdir (Waller, 2002: 194). 1824'te XVIII. Louis'in

⁹ <https://www.britannica.com/event/Bourbon-Restoration> (Erişim Tarihi: 08.01.2018)

¹⁰ Fransızca zambak çiçeği anlamı taşıyan fleur-de-lis, süslemeye ve özellikle Fransız tacıyla uzun süreli bağlantısı olan ve hanedanlıklarda çok kullanılan stilize amblem veya aygıttır.

ölümü üzerine tahta çıkan isim kardeşi X. Charles olmuştur. X. Charles'in popülaritesi, aşırı sağcı üç bakanlık döneminden geçerken azalmıştır. Bu bakanlıkların ilkinde, eski muhacirlere, devlet tahvillerine sahip burjuvaların zararına da olsa ulusallaştırılmış toprakları için tazminat ödenmiş, din adamlarına daha fazla yetki tanınmış ve kutsal şeylere karşı işlenen suçlara yönelik ölüm cezası verilmiştir (<http-2>¹¹).

İkinci hükümet iktidarı, daha ılımlı olsa da, liberallerin iktidarı alt etmek için aşırı sağ ile birleşmesi sonrası Ocak 1828'den Ağustos 1829'a kadar sürmüştür. Charles, sabrını yitirip kamuoyunu görmezden gelerek, kilise yanlısı aşırı sağcı Jules de Polignac'ı hükümeti kurması için göreve çağırmıştır. Ortaya çıkan aşırı gerginlik ortamı sonrasında kral sadece daha inatçı davranmış ve bu olay 1830 Temmuz Devrimi'yle sonuçlanmıştır.¹²

1830 yılının Mart ayında, Temsilciler Meclisi'ndeki liberallerin Polignac'ın bakanlığına itiraz etmesi sonrası X. Charles bu meclisi feshetmiş ve 26 Temmuz'da, baskıcı önlemleriyle Paris radikalleri tarafından devrimin oluşmasını kışkırtan dört yasa çıkarmıştır. Böyle bir isyana karşı hazırlıksız olan Charles, önce Versailles'a ve daha sonra da ayaklanmaların direnemeyeceği haberini aldığı Rambouillet'e kaçmıştır. 1 Ağustos'ta Orleans Dükü Louis-Philippe'yi korgeneral olarak atamış ve 2 Ağustos'ta Bordeaux Dükü olan torunu lehine tahttan el çekmiştir. Louis-Philippe daha sonra tamamen iktidara geçmiş ve Charles önce İngiltere ve daha sonra İskoçya'ya yerleşmiş, son olarak ise kısa bir süre yaşadığı Prag'da ölmüştür.¹³

1.4.3. Temmuz Monarşisi

X. Charles'in baskıcı kararlarıyla kışkırttığı 1830 Temmuz Devrimi, Bourbon monarşisinin çöküşü ve yerine Orléanist hanedanına mensup Kral Louis-Philippe'in geçmesiyle sonuçlanmıştır. Devrime öncülük eden isteklerin birçoğu geniş ölçüde liberal basın tarafından düzenlenmiş ve özgürlük ve reformlar gibi toplumsal talepleri kapsamıştır. Paris barikatlarında savaştan devrimcilerin çoğu, Restorasyon hükümeti altında oy kullanma hakkı elinden alınmış matbaacılar ve duvarcılar gibi işçi sınıfı zanaatkarlar olmuştur. Bu koşullar altında, yeni rejim, önemli sosyal ve politik reformların yaygın beklentisiyle göreve başlamıştır. Ancak bu umutlar, Temmuz Monarşisi'nin, Bourbon Hanedanından çok da farklı olmayan bir şekilde seçim

¹¹ <https://www.britannica.com/biography/Charles-X> (Erişim Tarihi: 15.03.2018)

¹² (<http-2>).

¹³ (<http-2>).

bölgesini varlıklı bir kesimle sınırlaması sonucu kısa bir sürede sona ermiştir (Goldstein, 1989, s.119).¹⁴

Burjuva monarşisi olarak da bilinen yeni rejim, varlıklı orta sınıfa yaslanan geniş bir temele dayanmıştır. Bu dönemde Temsilciler Meclisi içinde, Francois Guizot'un öncülük ettiği ve kralın doktrinlerini paylaşan merkez-sağ fraksiyonun yanında Adolphe Thiers'in öncülüğünde kralın rolünü kısıtlamayı savunan merkez-sol olmak üzere iki farklı fraksiyon ortaya çıkmıştır. Politik olarak istikrarsız geçen 1830'lu yıllar, krala düzenlenen suikast girişimleri de dahil olmak üzere meşrutiyetçilere ve cumhuriyetçiler tarafından rejime meydan okuyan kesimlerin ön plana çıkmasıyla geçmiştir. Yine dönem içerisinde birçok işçi ayaklanması yaşanmış ve Louis Napolyon iktidarı ele geçirmek için iki başarısız girişimde bulunmuştur. 1840'lı yıllarda olağanın üstünde bir istikrar dönemi başlamıştır. Kendini krala ve statükonun korunmasına adanmış Guizot, bu dönemde bakanlığın kilit figürü olmuştur. Guizot, Fransa'nın endüstri toplumuna dönüşmesinden başlayarak, ekonomik bir patlamayla sonuçlanacak yüksek koruyucu gümrük vergileri uygulamaya başlamıştır. Dış ilişkilerde, rejim İngiltere ile dostane ilişkiler sürdürmüş ve Belçika'nın bağımsızlığını desteklemiştir. Ancak, 1848'teki genel huzursuzluk, Şubat Devrimi'ne zemin hazırlamış ve Temmuz Monarşisi sona ermiştir (http-3¹⁵).

Temmuz Monarşisi, Devrimin popüler gücünü, İmparatorluğun askeri ihtişamını veya Restorasyonun meşruiyetini barındıran melez bir yapı olmuştur. Talleyrand, dönem içerisinde Fransa'nın pusula veya pilot olmadan bilinmeyen bir dünyaya doğru ilerlediğini ve her şeyin bir enkazla biteceği konusunda uyarılar yapmıştır. Dönem içerisinde Kraliyet sarayı, resmi pozisyon almak isteyen ve nakit parası olan kişiler için bir iş değişim alanı olmuş ve Ulusal Muhafızların üyeliği, sadece doğrudan vergi ödeyen ve üniforma satın almaya gücü yetenler için sınırlandırılmıştır Yıllık 18 milyon frank getirecek kişisel varlıkları olan bir kralın yönetimi altında para kazanmak, Temmuz Monarşisi döneminin ayırıcı bir niteliğini gösterir (Fenby, 2016, s.60).

1830 ve 1833 arasında, sadece Paris gazetelerine karşı 300'den fazla soruşturma açılmış, bu da toplamda yaklaşık 50 yıl hapis cezasıyla sonuçlanacak 100'den fazla mahkumiyet ve cezanın yanında bir de 300 bin Frank'ın üzerinde para cezası ile

¹⁴ Fransa'nın nüfusu, İngiltere'nin yaklaşık iki katı olmasına rağmen, Temmuz Monarşisi'nin başlangıcında ulusal seçimlerde oy hakkına sahip Fransızların sayısı İngilizlerin üçte biri olmuştur (Roberts, 2016: 477).

¹⁵ <https://www.britannica.com/topic/July-monarchy> (Erişim Tarihi: 26.03.2018)

neticelenmiştir. Basın davaları, jüri üyeliğinin aynı oy hakkında olduğu gibi toplumun varlıklı ve azınlık bir kesimiyle sınırlandırılmış olsa da yüzde 60'ın üzerinde bir beraat oranıyla sonuçlandığı için çok fazla rağbet görmemiştir (Goldstein, 1989, s.119, 120).

Temmuz Monarşisi, özellikle nüfusun büyük çoğunluğunun yaşadığı yoksulluk gerçeğini göz ardı etmiştir. 1884'e kadar Fransa örneğinde olduğu gibi, sendika kurmak yasadışı ilan edilmiş ve Başbakan Perier, işçilere, kurtuluşları için kendi partilerinden istifa etmeleri gerektiğini söylemiştir. 1840-48 döneminin baskın politikacılarından Guizot ise oy kullanmak isterlerse zengin olmaları gerektiğini belirtmiştir. 1830-34 yılları arasındaki çok sayıda grev, gösteri ve ayaklanmalar, genellikle ekonomik çaresizliğin kışkırttığı ve kendilerini ifade etmek için barışçıl kanallar bulamayan sınıflar tarafından başlatılmış ve askeri birliklerin kullanımı, kitlesel tutuklamalar ve yüzlerce ölümle sonuçlanmıştır. 1834-35'te rejim, tüm siyasi örgütleri fiilen yasadışı kılan 1834 yasasını çıkararak baskı düzeyini büyük ölçüde artırmış ve 1835'te Eylül Yasalarını kanunlaştırmıştır. Diğer hükümlerin yanı sıra 1830'da kaldırılan çizim yasağı ise tekrar restore edilerek yürürlüğe girmiştir. 1835'ten sonra muhalefet tamamen kaybolmasa da büyük ölçüde susturulmuş ya da yeraltına sürülmüştür. 1848 yılının Şubat ayında, rejimin uygulamaya geçirdiği yeni baskıcı önlemler, Louis Philippe'i deviren, kısa ömürlü İkinci Cumhuriyet dönemine yol açmıştır (Goldstein, 1989, s.120).

1.4.4. İkinci Cumhuriyet

İkinci Cumhuriyetin kurucuları, dünyaya, cumhuriyetçi yönetim biçiminin hümanist olduğunu ve hükümetin, monarşik yönetim biçimiyle bağlarını kopardığını göstermek istemiştir. 1814-70 dönemindeki tüm rejimler arasından, İkinci Cumhuriyet (1848-52), özellikle kolonilerde köleliğin kaldırılması ve politik suçlardan ötürü verilen ölüm cezalarından vazgeçilmesi gibi kararlarıyla Fransa'ya büyük bir miras bırakmıştır. Erkeklerle tanınan evrensel oy hakkı, milyonlarca Fransız'ın kendi uluslarının siyasi kararlarında rol almasını sağlamıştır (Guvyer, 2016, s.2).

Demokratik genişlemenin ötesinde, İkinci Cumhuriyet dünyadaki hiçbir hükümetin denemediği bir dizi sosyal politikayı yürürlüğe sokmuştur. İkinci Cumhuriyet, sadece oy hakkı, basın özgürlüğü ya da toplanma gibi politik ve yurttaşlık haklarıyla ilgilenmemiş, dikkatini işçi sınıfı vatandaşlarının ekonomik refahına çevirmiştir. Koşulları incelemek ve çalışan insanlar için politikalar geliştirmek için bir

komisyon oluşturmuş ve Paris'teki işsiz işçilere iş olanağı sağlamıştır (Conklin, Fishman, Zaretsky, 1870, s.20).

Yeni hükümet çok sayıda radikal reform başlatmış olsa da, ağırlıklı olarak ılımlı ve muhafazakar adaylardan oluşan yeni meclis, maliyetleri düşürmek ve işsizlere iş imkanı sağlayan kamu çalışma programları gibi riskli deneyleri sonlandırmak için kararlı davranmıştır. Aniden devlet maaşı kesilen binlerce işçi bunun üzerine radikal sempatizanlarla birleşerek spontane bir biçimde sokaklara dökülmüştür. Meclis, ayaklanmayı bastırması için General L.E. Cavaignac'a yetki vermiş, o da, protestocuların barikatlarına karşı ağır silahlar yerleştirmiştir. Olaylarda en az 1.500 isyancı öldürülmüş, 12.000 bin kişi tutuklanmış ve birçoğu Cezayir'e sürülmüştür (http-4¹⁶).

Ayaklanmanın hızlı bir şekilde bastırılması egemen güçleri sakinleştirse de, Haziran Günleri, Fransa'nın çok önemli başka bir yönünü açığa çıkarmıştır. Başkent Paris ve Fransa'nın her biri kendi tarihine, kültürüne, geleneklerine ve hatta diline sahip olan çok sayıda ve çok çeşitli şehirler arasında uzun süredir varolan farklılıklar arasındaki mesafe, 19.yy'a gelindiğinde politik olarak, Paris halkının radikalizmi ile çoğunluğu kasaba ve kırsal bölgelerdeki illerde yaşayan insanların büyük çoğunluğunun muhafazakar oluşu arasında genişlemiştir (Conklin, Fishman, Zaretsky, 1870: 20). Haziran Günleri, İkinci Cumhuriyet'i zayıflatmış ve Napolyon Bonaparte'ın yeğeninin yönetimi devralması için uygun ortamı oluşturmuştur. 1851'de Bonaparte, İkinci Cumhuriyet'i devirerek, 1852'de Fransa yönetimini İkinci İmparatorluk ve kendini III. Napolyon olarak ilan etmiştir (Conklin, Fishman, Zaretsky, 1870, s.20).

1.4.5. İkinci İmparatorluk

1852 yılının başlarında, X. Charles'ın Kararname çıkarma hakkını reddeden ve hükümeti kişisel çıkarları uğruna kullanmasından ötürü Louis Philippe'yi kınayan Fransa halkı ve burjuvazisi, Bonaparte'ın geniş kapsamlı bireysel bir yetki almasına müsaade etmiştir. Hükümdarlığın, 1814'te bir anayasa çıkarması ve 1830'da bunu keyfi olarak değiştirmesi ya da 1848'de milletin talep ettiği reformları reddetmesiyle ilgili halkın duyduğu öfke, 1852'de yönetimi, Napolyon'a anayasayı şekillendirmesi için geniş bir güçle birlikte vermesiyle sonuçlanmıştır. Halk, bu dönemde, monarşi ve anarşi korkusuyla , tüm özgürlüklerden feragat etmiştir (Bourgeoise, 2013, s.1).

¹⁶ <https://www.britannica.com/event/June-Days> (Erişim Tarihi: 27.03.2018)

İmparatorluğun ilk on yılı, ülkenin sosyal ve siyasal hayatı üzerinde tam bir kontrol sağlama çabasıyla geçmiştir. İmparator hükümeti, uysallıkları ve bağılıkları ya da mesleki yetenekleri dolayısı ile seçilmiş bir grup erkekten oluşmuştur. Napolyon'un bizzat kendisi, hükümetin gündemini çoğunlukla teknik konuların içerdiği biçimde oluşturmuştur. Politik tercihler çok nadiren tartışılmış ve dış politika, onun özel ve kişisel ayrıcalığı olmaya devam etmiştir. Bakanlar bu dönemde sadece imparatorun kişisel buyruklarının bir aracı olmuşlardır. Yerel düzeyde, rejim, imparatora bağlılık yemini eden memurların oluşturduğu bir ordunun konuşlandırılması vasıtasıyla ülke üzerindeki kontrolünü sürdürmüştür. Halk toplantıları ve dernekler, her zaman yasaklanmasa da, yakın gözlem altında tutulmuş ve basın, kendisini rejimi eleştirmekten alıkoyan bazı kısıtlamalara maruz kalmıştır (Evans ve Godin, 2014, s.52).

1860'tan başlayarak, III. Napolyon ekonomiyi teşvik etmek, artan hoşnutsuzluğu gidermek ve daha geniş bir destek elde etmek için ılımlı bir ekonomik ve politik reformlar serisi başlatmıştır. Ancak bu hedeflerin ilerleyen zamanda uzlaştırılması imkansız bir hal almıştır. 1860 yılında, önceki Fransız hükümetlerinin terkettiği laissez-faire ilkelerine uygun olarak, III. Napolyon, Büyük Britanya ile serbest ticaret anlaşması imzalamıştır. İthalat vergileri ve kotaların geleneksel devlet korumasından yoksun oluşu yüzünden lüks mallardan metalurjiye kadar uzanan tüm ekonomik sektörler İngiliz firmaları ile rekabet edemez olmuş ve Fransız sanayisi darboğaz içerisine girmiştir. Özellikle Paris ve taşra şehirlerinde, işçi maaşları yaşam maliyetinin gerisinde kalmış ve işçi sınıfı bu istikrarsız hal karşısında öfkelenmiştir. İşçiler arasındaki huzursuzluk tırmandığında, III. Napolyon herhangi bir 19.yy devleti için imtiyaz derecesinde bir hareketle 1864'te grevleri yasallaştırmıştır. 1868 yılında ise daha da ileri giderek hükümetin işçi örgütlerini tolere edeceğini açıklamıştır. Yine de hoşnutsuzluğa yol açmaktan uzak bir şekilde, işçilerle temas kurma girişimlerinin her biri daha fazla hak talebiyle sonuçlanmıştır. Nihayetinde, İkinci İmparatorluk sosyal düzeni sürdürmek ile sosyal eşitlik arzusunu uzlaştıramamış ve işçiler geri adım attığında, rejim bir kez daha güç kullanmıştır. Bir örnek vermek gerekirse, maden işçileri 1860 ve 1870'de St. Etienne ve Aubin'de greve gittiğinde, Napolyon bu olaylara ölümcül bir şiddetle karşılık vermiştir (Conklin, Fishman, Zarensky, 1870, s.25).

İktidara karşı muhalefetin artışı, ekonomideki düşüş, 1868-70'deki grevlerin artması ve 1869 seçimlerinin sonucuyla örneklendirilebilir. III. Napolyon yine de tüm bunlara otoriter Eugène Rouher'ı görevden alıp yerine 1857'de Yasama Organına

seçilen ilk cumhuriyetilerden Emile Ollivier'ı getirerek, kısacası rejimi daha da liberalleştirerek karşılık vermiştir. Revize edilen anayasa, Senatoyu bir st meclise dönüştürmüş ve parlamentoya yasa sunma yetkisi vererek bakanları buna karşı yükümlü bir konuma getirmiştir. Mayıs ayında bu anayasanın onaylanması için düzenlenen referandum 1,500,000 oya karşı 7,350,000 oyla kabul edilmiştir. Bu oylama sonucu İkinci İmparatorluk'a potansiyel olarak kalıcı bir anayasa verilmiş olsa da, aynı zamanda siyasetin günlük idaresi daha da zorlaşmış ve hükümeti halk desteğine daha bağımlı hale getirmiştir. Temmuz 1870'de tansiyon, anti-Prusya lehine arttığında, Napolyon'un süregelen atmosferi takip etmek için çok az seçeneği kalmış ve savaş alanında zafer elde etmeyi umut etmiştir (Parry ve Girard, 2002, s.68).

İkinci İmparatorluk bunu takiben yaklaşık altı hafta içinde yıkılmıştır. nceki on yılda, Prusya ordusu Avrupa savaş prensiplerini yeniden ele almış ve hızlı ateş eden ağır silahlarla donatılmış, üstün hareketliliğe sahip askeri rezervlerden etkin bir şekilde faydalanmak için demiryollarını kullanmıştır. Fransız ordularının 2 Eylül'de Sedan'da yenildiği haberi Paris'e ulaştığında kalabalıklar 4 Eylül'de önce Yasama Meclisini ve ardından nc Cumhuriyet'i ilan etmek için Ville Hotel'ine yürümüşlerdir. III. Napolyon ise, X. Charles ve Louis-Philippe'in sürgün edildiği İngiltere'ye gitmek için Mart 1871'e kadar beklemek durumunda kalmıştır (Parry, Girard, 2002: 68). Bu durumun uzun vadede Avrupa'daki g dengesi üzerinde muazzam bir etkisi olmuştur. Alman İmparatorluğu'nun endüstriyel, demografik ve askeri gücü, o andan sonra peş peşe iktidara gelen Fransız hkmetleri için sürekli bir tehdit haline gelmiştir (Price, 2016, s.225).

İkinci İmparatorluğun manasız ve aşırı tüketimi, Fransa'nın, Franko-Prusya Savaşının sonuna işaret eden Sedan Muharabesi'nde Prusya'ya karşı yenilgisinde önemli bir unsur olmuş ve bunu takiben III. Napolyon'un İkinci Cumhuriyeti kmştir. Fransa, Sedan'dan sonra, Almanya, İtalya, Rusya ve Büyük Britanya gibi devletler tarafından tehdit altında olan güçsüz bir ulus konumuna sürüklenmiştir (Thompson, 2011, s.542).

1.4.6. nc Cumhuriyet

Askeri yenilgi, sınıf atışması, ekonomide kötüye gidiş ve demografik gerilemeden doğan nc Cumhuriyet, devrim sonrası rejimin başarılı olması için muhtemel grnmştir. 1870 ve 1871 Mayısındaki olaylar, Fransız tarihine 'korkunç

yıl' olarak girmiş fakat, Eylül 1870'de Cumhuriyetin ilan edilmesi ile 1879 Ocak ayında Jules Grevey'in cumhurbaşkanı olarak seçilmesi arasındaki konsolidasyonu içeren dönem önemli değişikliklere işaret etmiştir. Yaklaşık on yıllık dönemde, Fransızlar cumhuriyetçi yönetim biçimini seçmiş ve 1789 Fransız Devrimi'nden bu yana görev almış tüm hükümetlerden kaçınarak aralarında ılımlı bir mutabakat sağlamışlardır. Kralcılık ve Bonapartizm, 1870 ve 1880'ler boyunca iktidara gelmek için son ciddi tekliflerini yapmışlardır. İktidarı güvenceye alan Cumhuriyetçiler ise ekonomik, eğitsel, askeri ve dini alanlar içerisinde çeşitli derecelerde yenilikler ile cumhuriyeti kurmaya girişmişlerdir (Haine, 2000, s.117).

Üçüncü Cumhuriyet Anayasası, Fransız halkının çoğunluk katındaki Cumhuriyetçi ve Muhafazakar eğilimleri akıllıca tatmin ettiği ve bilinçsizce de olsa uzlaştırdığı için başarılı olmuştur. Bir yandan Cumhuriyetçiler evrensel erkek oy hakkı ve yeni bir Napolyon ya da kraliyetçinin iktidarını engelleyecek, zayıf bir yöneticiyi vurgulayan yönleriyle güçlü bir parlamentoya sahip olmuşlar, diğer yandan ise, anayasa, 300 üyeli bir üst meclis olan Senato kurumuyla muhafazakar kanadı rahatlatmıştır. Hem popüler hem de muhafazakar dürtüleri içerisinde bulunduran bu sistem Üçüncü Cumhuriyet'in ayakta kalmasının başlıca nedenlerini oluşturmuştur. Kısacası bu muğlak ve komplike anayasa, kırılgan Fransız siyasetinin, 1789'dan 1871'e kadar sürmüş olan devrimler döngüsünü sona erdirmek için ihtiyaç duyduğu esnekliği sağlamıştır (Haine, 2000, s.121).

Bu dönem içerisinde toplum içerisindeki kutuplaşmayı da tetikleyen en büyük olaylarından biri 'Dreyfus Vakası' olmuştur. Genç bir Yahudi kurmay subayı olan Dreyfus, 1894'te, Almanya'ya askeri sırları sızdırdığı gerekçesiyle mahkemeye çıkarılmış ve Fransız Gunayası'nda bulunan Şeytan Adası'nda ömür boyu hapis cezasına çarptırılmıştır. 3 yıl sonra, vaka hakkında şüpheler ortaya çıkmaya başladığında, Dreyfus Vakası aniden büyük bir skandala dönüşmüştür. 1898 yılının Ocak ayında, ünlü romancı Emile Zola, L'Aurore gazetesinde orduyu Yahudi aleyhtarı bir komployla suçladığı 'J'Accuse' başlıklı açık bir mektup yazmıştır. Zola'nın da iddia ettiği gibi Dreyfus masumdur fakat diğer subaylar adaletsizliği örtbas etmek ve ordunun onurunu korumak için sahte kanıtlar üretmiştir. Sonunda, büyük tartışmaların ortasında, 1898 yılında Dreyfus tekrar yargılanmış ve bu sefer hafifletici nedenlerle birlikte suçlu bulunmuştur. Bunun üzerine Fransa cumhurbaşkanı Loubet tarafından affa uğramış,

ancak 1906 yılında resmi anlamda suçsuz ilan edilmiş ve bu zamana kadar bir subay olarak görevine tekrar başlayamamıştır (Evans, 2014, s.72).

Dreyfus Vakası, Üçüncü Cumhuriyet için kamuoyunu kutuplaştıran ve parti politikalarını yeniden düzenleyen önemli sonuçlar doğurmuştur. Devletin düzeni ve istikrarı, anti-Dreyfusçular için bir Yahudi komplosunun saldırısı altında olmuş ve onlar için Dreyfus'un masumiyeti konu dışı olmakla birlikte onun asıl suçu tüm konunun orduya verdiği zararın altında yatmıştır. Boulanger tarafından beslenen bu yeni milliyetçilik anlayışı, Charles Maurras ve 'Action française' hareketi tarafından en şiddetli şekilde desteklenmiştir (Evans, 2014, s.72). Roma Katolik Kilisesi'nin görüşlerini yansıtan *La Croix* gazetesi ise, Dreyfus Olayına Fransa'daki anti-Yahudi karşıtlığının en uçtaki örneğini kanıtlar şeklinde yaklaşmış ve günde yaklaşık 170.000 kopya satmıştır. Buna karşılık, Dreyfus Olayı, birbirini izleyen başarılı Radikal hükümetler tarafından Kilise ve subay kollarının hedef haline getirilmesini kolaylaştırmış ve bu, 1905'te Kilise ve Devlet ayrışmasıyla sonuçlanmıştır (McPhee, 2003, s.257).

Tüm bunlara rağmen, Üçüncü Cumhuriyet'in orta noktası, Avrupalı komşularıyla barış içerisinde yaşadığı, güzelliğin ve yeniliğin altın dönemi olarak bilinmektedir. Yeni icatlar, tüm sosyal seviyelerde hayatı kolaylaştırmış, kültürel mizansenler zengileşmiş, kabare, kankan ve sinema doğmuş, İzlenimcilik ve Art Nouveau ile birlikte sanat, yeni formlara bürünmüştür. Yetmiş yıllık tarihi boyunca, Üçüncü Cumhuriyet, hükümetlerin çöküşünden akıl hastası bir başkanın görev yapmasına kadar birçok farklı krizle sendelese de varlığını korumuştur. Dönemin ihtişamı, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle sona ermiştir (http-5¹⁷).

¹⁷ <https://www.bonjourlafrance.com/about-france/french-history/third-republic/> (Erişim Tarihi: 04.02.2018)

İKİNCİ BÖLÜM

2. 19. YÜZYIL AVRUPA'DA SANAT ORTAMI

2.1. 19. Yüzyıl ve Sanatsal Ortam

Batı, 19.yy'da Sanayi Devrimine ve devrimin sonucunda ortaya çıkan kentleşme sürecine, kötü çalışma ve yaşam koşullarına tanıklık etmiş, ayrıca küresel güçlerin oluşturduğu bölgesel genişleme eğilimleri ile ilişkili sosyal ve teknolojik değişiklikleri yaşamıştır. Bu dönemde sanat üzerindeki etki alanı, sanat tüccarları ve eleştirmenler için yükselen bir profil olan kapitalist burjuvazi ve ulusal akademilere doğru bir kayma yaşamıştır. Batı'da sanatsal aktivitenin merkezi Paris'tir ve Fransız Akademisi ve Salon, yüzyılın başlarında Neoklasizm ve daha sonra da Romantizm'i destekleyen kuruluşlar olmuştur (http-6¹⁸).

19.yy'da sanatçılar çok sayıda fikrin etkisinde kalarak, farklı koşullar altında daha önceki herhangi bir tarih dönemine kıyasla konu ve teknik seçimi hususunda özgürce davranmışlardır. 19. Yüzyıl sanatının bir diğer ayırt edici özelliği ise, sanatçıların çeşitli amaçlarına uygun olarak, -tekil bir biçimde- görsel dil arayışları sonucu artan heterojenlik olmuştur (Facos, 2011, s.1).

Bu dönemde burjuvazi etkisinin güçlenmesi 19.yy sanatı için biçimlendirici olan bir başka özelliktir. Sanatın konusu buna paralel olarak değişmiş, artık resimler sadece dini ya da seküler müşteriler için üretilmemiş, genel halk tabakasına da gösterilmiştir. Diğer bir özellik ise avangard sanatçıların akademilerin katı sözleşmelerinden kurtulmuş olmalarıdır (http-7¹⁹).

Fransız sosyalist Henry de Saint-Simon, “avant-garde” terimini ilk önce 1820'lerin başında egemen sınıfı değil sosyalist bir toplumu referans alarak halkın ihtiyaçlarına hizmet edecek sanatçıyı tanımlamak için kullanmıştır. Avant-garde terimi ayrıca herhangi bir siyasi ideoloji gözetmeyen ve eserleri konu ve teknik anlamda daha radikal içeriğe sahip olan sanatçılar için de kullanılmıştır. Terim ayrıca, sanatsal özerklik ve bağımsızlık fikrine odaklanan bir dizi sanat hareketi tarafından kullanılmıştır (Giuntini, web²⁰).

¹⁸ <https://www.artsy.net/gene/19th-century> (Erişim Tarihi: 13.02.2018)

¹⁹ <http://www.art-directory.info/fine-art/art-of-the-19th-century/index.shtml> (Erişim Tarihi: 16.02.2018)

²⁰ <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/intro-becoming-modern/modal/a/becoming-modern> (Erişim Tarihi: 09.10.2017)

Modern sanatçılar Avrupa ve Amerika'daki birden çok ülkede çalışmasına rağmen, 19. ve 20. yüzyılın modern sanatı Fransa'da merkezlenmiş ve Fransız sanatçılar tarafından üretilmiştir. Politik açıdan durağan olan İngiltere'nin aksine, Fransa, modern sanat olarak bilinen şeyi besleyen –çeşitli hükümet ve isyanların getirdiği- benzersiz bir politik ve kültürel ortamdan geçmiştir (Giuntini, web²¹).

2.1.1. Resmi Sanat Kurumları ve Académie des Beaux-Arts

19.yy'da Avrupa'daki en önemli profesyonel sanat toplulukları sırasıyla 1648 ve 1768 yılında Fransa ve İngiltere'de kurulan Kraliyet Akademileri olmuştur. Bu akademiler eğitim okulları açmışlar ve sanatçıların çalışmalarını sergileyebilecekleri yıllık ya da altı aylık aralıklarla sergiler düzenlemişlerdir. Burada genç sanatçılar, verilen resmi destek ile kendilerini ön plana çıkarma şansı yakalamış ve toplu olarak sanatsal çıkarların korunması için çaba göstermişlerdir. 18.yy'ın sonlarına doğru Fransa'da Jacques-Louis David ve İngiltere'de Sir Joshua Reynolds'ın hakim olduğu bu tür kurumlar kamusal beğeni ve resmi himaye üzerinde gerçek bir tekele sahip olmuşlardır. Standartları, teknik anlamda resim ve heykel ağırlıklı olarak eski klasik sanat, Avrupa geleneği ve tarihsel konuları ele alan Akademik Sanat, 19.yy'da etkisini sürdürmeye devam etmiş ve 1850'lerden itibaren Batı'da sayıları giderek artan fuarlarda varlığını sürdürmüştür (Rosenfeld, 2004, web²²).

Académie des Beaux-Arts, Fransa'da sanatçılar için en prestijli eğitim kurumu olmuştur. 1648'de, "Académie Royale de Peinture et de Sculpture" adıyla kurulan bu yapı, birkaç yüzyıl boyunca resmi sanatsal zevkleri ve duyarlılıkları belirlemeye devam etmiştir. 19.yy'ın ikinci yarısına gelindiğinde belirginliği giderek azalan kurum, İzlenimciliğin ilk ortaya çıktığı 1860'lar ve 70'lere kadar, Paris sanat ortamına hükmetmeye devam etmiştir (http-8²³).

Fransa'da, prestij sahibi sanat akademileri ve sergileri her zaman Fransız aristokrasisinin kontrolünde olmuştur. Bu sınıf 1789 Fransız Devrimi'nin politik çalkantılarında ayakta kalmış ve sahip oldukları imtiyazları hiçbir zaman tam olarak geri alamazlar da 1800'lü yıllarda kültür kurumları üzerindeki etkinliklerini sürdürmüştür. Sanatın son derece entelektüel bir süreç olduğunu göstermek için

²¹ <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/intro-becoming-modern/modal/a/becoming-modern> (Erişim Tarihi: 09.10.2017)

²² https://www.metmuseum.org/toah/hd/sara/hd_sara.htm (Erişim Tarihi: 10.01.2018)

²³ <http://www.howtotalkaboutarthistory.com/reader-questions/academic-art-19th-century-exactly-impressionists-rebelling/> (Erişim Tarihi: 18.08.2017)

Académie des Beaux, sanatçıları zanaatkarlardan ayırmak için izlenecek kesin standartlar belirlemiştir. Onların bakış açısına göre, asil sanatı yaratan beyler hoş karşılsa da ona el emeği gibi yaklaşan kesimler bu yaklaşımın dışında kalmışlardır. Akademi, kitlelere açık olmamış ve resimde yeni arayışlar içerisine giren yarı eğitilmiş ve kural tanımaz kişiler bu kurumlara kabul edilmemiştir. Kuruma sadece ünlü sanat profesörleri gibi isimlerle doğru bağlantılara sahip birkaç ayrıcalıklı öğrenci katılabilmektedir. Tüm bu yönleriyle Akademik sanat, orta sınıfa hitap eden burjuva sanat olarak eleştirilmiştir (http-9²⁴).

Akademik sanat, Rokoko dönemindeki tema ve karakterlere sahip olmanın yanında, Neoklasizm ve Romantizmi sentezleyerek, her ikisinden de belli başlı özellikleri benimsemiştir. İronik olarak, ona ilham veren tüm sanat akımları – Neoklasizm, Romantizm ve Rokoko- bir zamanlar alışılmadık ve başkaldıran tarzlar olsalar da o zamana kadar geleneksel (örn. akademik) üslupla birleştirilmişlerdir. Sanayi devriminin, Avrupa şehirlerine yayılması ve milyonlarca insan hayatını etkilemesinin yanında, akademik sanat bunu görmezden gelmiş ve bunun yerine efsanevi temaları veya pastoral kırsal hayatı tasvir etmiştir. Birçok eleştirmen, daha sonra sanatçıların avam sınıfının yaşadığı zorluklara ilgi duyma zorunluluğunun olup olmadığı konusunda bir tartışma başlatacak olan akademik sanatın, sahip olduğu üslubun gerçek hayattan kopuk olduğunu belirtmiştir. Tartışma, akademik sanatın idealizmini reddeden Realist sanat hareketinin gelecekteki yükselişinin başlangıç noktasını oluşturmuştur.²⁵

2.1.2. Fransız Salonları

“Salon, Fransız Hükümeti tarafından desteklenen resmi sanat sergileridir. İlki 1673 yılında sanat akademisinden mezun olan öğrencilerin yapıtlarını sergilemek için düzenlenen, 1725 yılından itibaren Louvre’da “Paris Salonu” adı altında bazen yıllık, bazen iki yıllık dönemlerde gerçekleştirilen bu sergiler, 1748 yılından itibaren ödüllü akademik sanatçılardan oluşan bir jürinin denetiminde düzenlenmeye başlamış, Fransız Devrimi’nden sonra yabancı sanatçıların katılımına da açılmıştır. 19. yüzyılın sonuna kadar dünyada en yeni sanat üretiminin sergilendiği başlıca ortamı oluşturan Salonlar, iki aylık sürelerle açık kalan yüz binlerce izleyicinin ziyaret ettiği büyük çaplı etkinlikler olarak döneme damgasını vuran sanat olaylarıdır. Salon’da yapıtlarının sergilenmesi için bir sanatçı için alıcı bulmanın garantisi sayılırken, genç bir sanatçının kendisini tanıtabilmesinin yegane ortamı da yine Salon olmuştur” (Antmen, 2014, s.13).

²⁴ <http://www.identifythisart.com/art-movements-styles/pre-modern-art/academic-art-movement/> (Erişim Tarihi: 19.08.2017)

²⁵ (http-9).



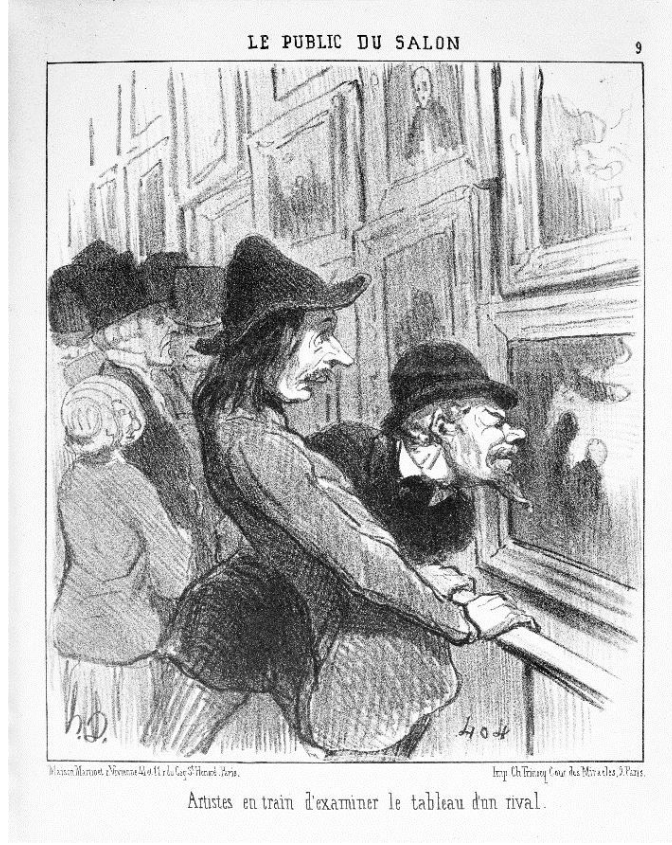
Görsel 2.1. G. Doré ve L. Dumont, *Exposition Universelle Des Beaux-Art.*, Gravür, 32.2 x 55 cm, 1855²⁶

Kaynak: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530248632/f1.item.r=salon%20%20exposition> (Erişim Tarihi: 12.01.2018)

Salonun var olan beğeniyi merkezileştirme yeteneği, kısmen dönem içerisindeki pazar anlayışıyla olan uyumuyla bağlantılıdır ve bu yalnızca devlet baskısına atfedilmemelidir. Bununla birlikte Salon, yeni bir stil olan İzlenimciliğin pazarda kritik bir kaymaya yol açmasıyla, esas olarak zararlı bir kurum olarak görülmeye başlanmıştır. Salon, kurulu çıkarları için savaşmış ve 19.yy'ın en önemli sanatsal devrimini kabul etmeyi reddetmiştir. Barbizon Okulu, İzlenimciler ve Post-İzlenimciler, Salon'u kendilerine karşıt bir yerde konumlandırmışlardır. 19.yy. Fransız ressamı, Salon'a karşı gelmek durumunda kalmışlar ve galerileri, tüccarı ve agresif pazarlama ve dağıtım sistemiyle modern sanat piyasasını oluşturmaya yardım etmişlerdir. Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Ravel ve Debussy, Balzac, Hugo, Zola ve Proust gibi Fransa'nın 19.yy'daki önde gelen kültürel isimleri resmi akademiler tarafından açık bir muhalefetle karşılaşmış hatta yok sayılmıştır. Dolayısı ile örneğin, Empresyonist resim, sadece

²⁶ "Uluslararası Güzel Sanatlar Sergisi"

kendi bağımsız pazarlama ve dağıtım ağlarını kurduktan sonra gelişebilmiştir (Cowen, 2000, s.112).



Görsel 2.2. Honoré Daumier, *Artistes en train d'examiner le tableau d'un rival*²⁷, Litografi, 25 × 21.4 cm, 1852

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341971> (Erişim Tarihi: 25.11.2017)

“1863 yılında Salon’a başvurusu yapılan 3000 kadar yapıtın reddi sonucunda Salon karşıtı bir protesto kampanyası başlamış, sonuç olarak III. Napolyon’un kararıyla o yıl ilk kez ‘Salon des Refusés’²⁸ başlığı altında resmi Salon’a alternatif bir sergi düzenlemiştir” (Antmen, 2014, s.14).

Resmi kanallarla gerçekleşen bu ‘alternatif’ sergiden on yıl kadar sonra, 1874’te, İzlenimci sanatçılar ilk bağımsız sergilerini açmışlardır. Bu süreçte resmi Salon çeşitli değişimlere uğramış, 1881’de devletin desteğini çekmesiyle akademik ressam William-Adolphe Bouguereau’nun öncülüğünde kurulan Fransız Sanatçılar Birliği’nin düzenlediği yıllık bir sergiye dönüşmüştür (Antmen, 2014, s.14). 19.yy’ın sonlarında ve

²⁷ “Rakiplerinin tablosunu inceleyen sanatçılar.”

²⁸ Reddedilenler Salonu.

20.yy'ın başında Fransa'da “Salon des Independants”²⁹ ve ilerleyen zamanlarda “Salon d'Automne”³⁰ dahil olmak üzere birçok yeni salon açılmış ve bunlar Henri Matisse ve Andre Derain gibi modernist sanatçıların işlerine yer vermişlerdir (Rosenfeld, 2004: web³¹).

Daumier, 24 Nisan – 29 Mayıs 1852 tarihleri arasında *Le public du Salon* başlıklı dizisinde 11 parça eser üretmiş, bu eserlerinde Salon segilerindeki meraklı ve şaşkın vatandaşların oluşturdukları kalabalıkları ve sanat uzmanlarından oluşan grupları tasvir etmiştir. 1834'ün başlarında *Le Charivari* için o yıl Salon'da sergilenen iki resme ait yorumlardan oluşturduğu çizimlere ek olarak ilerleyen yıllarda Salon ile ilgili birçok farklı konuyu ele almıştır. Arkadaşları ara sıra, Daumier'i eserlerini Salon'da sergilemesi için çağırmış fakat iki resmi ve bir çiziminin sergilendiği 1851 yılına kadar bu istekleri gerçekleşmemiştir (Ramus, 1978, s.130).

2.1.3. Romantizm

Romantizm, tek bir üslup, teknik ya da tutumla tanımlanamasa da genel olarak Romantik resimler hayalci, öznel yaklaşıma sahip, duygusal yoğunluğu olan görsel temalar ile karakterize edilir. Klasik ve Neo-klasik sanat anlayışı, duygusal anlamda sakin ve ölçülü, ifade biçimi açısından ise yalın ve tam bir yapıda olsa da Romantik Sanat, karakteristik olarak kendisini yoğun, mistik ve açıkça tamamlanması zor duygularla ifade etmeye çalışmıştır (http-10³²). Alkan (Alkan, 2005, s.58), *romantizm* sözcüğünün anlamını şu şekilde açıklamıştır:

“Sanat ve edebiyatta romantizm sözcüğü isimden önce sıfat şeklinde, romantik olarak kullanıldı. İtalyanca romanzenso sözcüğünden gelen romanesk türetildi, giderek bu sözcüğün de yerini romantik aldı. Romantik; “eski şövalyelik romanlarındaki gibi”, “halk ozanları şiirlerindeki gibi” anlamına geliyor. Eski şövalye romanları olağanüstü olaylarla doluydu ve bu olayların geçtiği ortamlar bol bol doğa görünümüleriyle, doğa kesitleriyle besleniyor, olayların seyri, akışı doğa ortamında gerçekleşiyordu. Romantik sıfatı “olağanüstü” anlamını taşıdığı için önceleri yalnızca düşgücü'yle, imgelem'le ilgiliydi.”

Romantizm 19.yy'ın başındaki mevcut duruma ya da sürekli değişen durumlara verilen sonsuz sayıda bireysel tepki olarak adlandırılabilir. Ne tek bir Romantik tutum

²⁹ Bağımsızlar Salonu.

³⁰ Sonbahar Salonu.

³¹ https://www.metmuseum.org/toah/hd/sara/hd_sara.htm (Erişim Tarihi: 10.01.2018)

³² <https://chsarthistory.wikispaces.com/file/view/Romanticism.pdf> (Erişim Tarihi: 24.08.2017)

olmuştur ne de Romantik fikir modelleri tek bir formüle indirgenebilir (http-11³³). Şenyapılı'ya göre (2004, s.4): “Dönemi etkisi altına alan Romantizm’de sanatçı doğrudan kendisine yönelmişti. Duyguları, iç dünyası, kendi gücü onun tek kaynağıydı. Bu akımda sanatçının bireysel olarak kendini yorumladığı, kişiliğinin duygusal yanını en iyi biçimde anlattığı görülür”

Alman yazar E.T.A. Hoffman, Romantizmi “sonsuz özlem” in özü olarak tanımlar. Romantikler konu olarak kendilerine yakın hissettikleri özellikle vahşi ve gizemli yönleriyle doğayı, hayranlık ve şaşkınlık uyandıracak egzotik, melankolik ve melodramatik konuları seçmişlerdir. Kuruluş olarak toplumsal düzen ve din gibi yerleşik değerleri reddeden Romantizm, sanatsal ve entelektüel bir hareket olarak başlamıştır. Romantik hareket, Endüstriyel Devrim’le başlayan hızlı ve dinamik sosyal değişimlere karşı ortaya çıkmış, Fransız Devrimi ve Napolyon döneminde ise zirveye ulaşmıştır. Aydınlanma Çağı’nın aristokratik sosyal ve siyasi normlarına ve doğanın akla uygunlaştırılması karşısında Romantizm, görsel sanatlar, müzik ve edebiyatta güçlü bir biçimde somutlaşan bir tepkiyi ifade eder. Romantizm ortaçağ dünyasını ve bu çağın sanat anlayışını, nüfus artışı, kentsel yayılma ve sanayileşme alanlarından kurtulmak için rasyonel ve klasik ideal modellerinin ötesine geçerek egzotik, alışılmadık ve uzak olana yönelmiştir.³⁴

“1760 ve 1770’lerde İngiltere ve Roma’da bir grup sanatçı dönemin Neo-Klasik üslubuna uymayan resimler yaparak Romantizmin temellerini atmaya başladılar. Bu dönemde ortaya çıkan en önemli isim William Blake’tir. Bir sonraki dönemde ise William Turner ve John Constable, İngiltere’nin romantik manzara resimlerini gerçekleştirdiler. Fırtınalı gökyüzü ve deniz kompozisyonları, korkuyla karışık doğaya hayranlıklarını ortaya koymaktaydı. Işık, atmosfer ve renk kullanımı resimdeki dramatik etkiyi güçlendirmek için kullanılıyordu” (Şenyapılı, 2004, s.6).

Fransa’da ise bu akımın en önemli isimleri arasında Gericault ve Delacroix gösterilebilir. Theodore Gericault , 1816 yılında ağır siyasi eleştiriler içeren trajik bir gemi kazasını resmettiği “*The Raft of the Medusa*”yla beraber Romantizm’in en tanınmış işlerinden birkaçını üreten isim olmuştur. Tasvir ettiği olaylar, yeniden kurulan

³³ http://www.ljhskdill.com/uploads/5/6/5/6/56569045/romanticism_to_realism.pdf

³⁴ (http-10).

Monarşi ile ilgili ulusal skandalların merkezinde olduğundan, bu, sanatçıya yeteri kadar kötü şöhret getirmiştir (http-12³⁵).



Görsel 2.3. *Théodore Géricault, Le Radeau de la Méduse, Tuval üzerine yağlıboya, 491.5 × 716.5 cm, 1818-19³⁶*

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/theodore-gericault-the-raft-of-the-medusa> (Erişim Tarihi: 11.09.2017)

Géricault'un çağdaşlarından biri olan Eugène Delacroix, Neo-klasikçiler gibi tarihi konuları tasvir etse de onun tabloları duygusal içeriğinin yanı sıra şiddetli ve canlı renklere sahip olmuştur. Delacroix, ilham kaynağı olarak (Fransa'nın sömürge faaliyetlerinden dolayı zamanın ortak modası haline gelen) doğuya yönelmiştir ve burada sıklıkla kalabalık pazar yerleri ve egzotik hayvanlarla dolup taşan pazar yerlerini resmetmiştir. Belki de tüm zamanların en ikonik Fransız imajı olan “*La Liberté guidant le peuple*” devrimin şiddetli kargaşasından çıkan özgürlüğün muzaffer oluşunu gösterir.³⁷

³⁵ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-french-art-history-in-a-nutshell> (Erişim Tarihi: 27.01.2017)

³⁶ “Medusa’nın Salı”

³⁷ (http-12).

2.1.4. Gerçekçilik

Sanat alanında Gerçekçilik, doğanın ya da çağdaş yaşamın doğru, ayrıntılı ve yalın tasvirini içerir. Gerçekçilik, dış görünüşlerin yakın gözlemi lehine yapılan yaratıcı idealleşmeyi reddeder. Dolayısı ile bu hareket geniş anlamda, birçok farklı medeniyetteki birden fazla sanat akımını kapsayabilmektedir. 19.yy'ın ilk yarısında Gerçekçilik, çeşitli entelektüel gelişmeler tarafından canlandırılmıştır. Bunlar arasında, Almanya'da, sanatsal konusu sıradan insanı vurgulayan anti-Romantik hareket, Auguste Comte'un sosyolojinin, toplumun bilimsel çalışması olarak önemine işaret eden Pozitivist felsefesi, güncel olayları tarafsız ve doğru bir şekilde aktaran profesyonel gazeteciliğin yükselişi ve görsel görünüşleri son derece doğru bir şekilde mekanik olarak yeniden üretme kapasitesi ile fotoğrafçılığın gelişimi gibi gelişmeler örnek olarak verilebilir ([http-13](http://13)³⁸).

Fransız sanatı içerisindeki Gerçekçi hareket 1840'lı yıllardan 19.yy'ın sonlarına kadar devam etmiş ve çağdaş yaşamın gerçek ve objektif görünüşlerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Gerçekçilik, Fransa'da, Louis-Philippe monarşisinin devrildiği 1848 Devrimi sonucu ortaya çıkmış ve III. Napolyon idaresi altındaki İkinci İmparatorluk döneminde gelişmiştir. Fransız toplumu demokratik reformlar için savaşıırken, Realistler, işçi sınıfının gündelik yaşantılarından aldığı modern konuları betimleyerek bir anlamda sanatı demokratikleştirmişlerdir. Akademik sanatın idealize edilmiş klasist anlayışını ve Romantizmin egzotik formlarını reddeden Gerçekçilik, modern dünyanın doğrudan gözlemlenmesine dayanmaktadır.

Hareketin isim sahibi, 1855 yılında Fransa'da açtığı kişisel sergisine Le Réalisme, G. Courbet adını veren Gustave Courbet (1819-1877)'tir. İdealize edilmiş güzelliği değil gerçeği arayan Courbet'nin gerçekçilik anlayışı, sanatta bir devrim noktası olmuştur. Courbet'in 1861'deki açıklamasında, “resmin özünde somut bir sanat olduğunu ve sadece gerçek ve var olan şeylerin temsilinden oluşması” gerektiğini belirtmiştir (Finocchio, 2004, web³⁹). Sanatçı, sanatının geleneksel kalıpları kırarak burjuvaziye şaşırtmasını ve sahip olduğu içtenlikle var olan değerlere karşı gelmesini istemiştir (Gombrich, 1999 :511). Courbet, teoride, doğanın çeşitli yönlerinin uygunluğu konusunda herhangi bir sınırlama getirmemiş ve ‘şeyleri’ oldukları gibi sevdiğini dile getirmiştir. Ayrıca, herşeyi doğanın bir parçası olarak kavradığını

³⁸ <https://www.britannica.com/art/realism-art> (Erişim Tarihi: 12.09.2017)

³⁹ https://www.metmuseum.org/toah/hd/rlsm/hd_rlsm.htm (Erişim Tarihi: 12.09.2017)

belirtmiş ve hiçbir şeyi bir diğlerinden üstün ya da aşağıda görmediğini ifade etmiştir (Goldman, 1967, s.27).

Courbet'nin dışında Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny, Jean-François Millet ve daha birçok ressam manzaranın yerel karakterini tam bir sadakatle resmetmek için Fransız köyü Barbizon'a yerleşmişlerdir. Barbizon ressamlarının her birisinin kendi tarzı ve özel ilgi alanları olmasına rağmen tamamı, eserlerinde doğanın görkemli ve anıtsal yönlerinden ziyade basit ve sıradan görünüşlerini vurgulamışlardır. Melodramatik tabloda uzaklaşarak, yakın gözlemin bir sonucu olarak kütesel ve ayrıntılı formları boyamışlardır. “Un vanneur”⁴⁰ gibi yapıtlarla Millet, daha önce önemli şahıslar için ayrılan ihtişam ve anıtsallıkla, köylü işçilerini resmeden ilk sanatçılardan biri olmuştur.⁴¹



Görsel 2.4. Jean-Francois Millet, *Un vanneur*, Tuval üzerine yağlı boya, 58.5 x 79.5 cm, 1847-48

Kaynak : <https://www.wikiart.org/en/jean-francois-millet/the-winnower-1848> (Erişim Tarihi: 15.09.2017)

⁴⁰ “Tahıl Eleyen Adam”

⁴¹ (http-13).

Honoré Daumier'in (1808-1879) toplumsal açıdan bilinçli sanat anlayışı, Millet'nin kentsel bir emsalini sunmaktadır. Daumier modern tren yolculuğunun birinci, ikinci ve üçüncü sınıf tren kompartımanlarını 1864 yıllarındaki birkaç eserinde resmederek, yeni modernize edilmiş kentsel çevrenin sosyo-ekonomik ayrımlarını vurgulamıştır. “*Le Wagon de Première Classe*”⁴²da iyi giyinmiş dört figür arasında neredeyse hiç fiziksel ya da psikolojik temas yokken “*Le Wagon de troisième classe*”⁴³da kadın ve erkeklerden oluşan işçi sınıfına ait anonim bir kalabalık çok sıkı bir şekilde iç içe geçmiş olarak resmedilmiştir (Finocchio, 2004, web⁴⁴).



Görsel 2.5. Honoré Daumier, *Le Wagon de troisième classe*, Tuval üzerine yağlı boya, 65.4 x 90.2 cm, 1864

Kaynak : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436095> (Erişim Tarihi: 25.09.2017)

2.1.5. İzlenimcilik

İzlenimci hareket, merkezi Paris'te olan bir sanat hareketidir ve büyük ölçüde zamanın önde gelen ressamı olmaları nedeniyle Realizm hareketinden doğmuştur (Gunderson, 2009: 11). 19.yy'da benimsenmiş yerleşik alışkanlıklara, tekniklere ve

⁴² “Birinci sınıf vagon”

⁴³ “Üçüncü sınıf vagon”

⁴⁴ https://www.metmuseum.org/toah/hd/rlsm/hd_rlsm.htm (Erişim Tarihi: 12.09.2017)

geleneklere karşı çıkan bu akım aynı zamanda orta sınıf tarafından gerçeklik ile ilgili kabul edilmiş tüm evrensel fikirlerle de çelişmiştir (Huyghe, 1964: 18). 1874 yılında kurucu üyeleri arasında Monet, Degas ve Pissarro'nunda bulunduğu bir grup “*Ressam, Heykeltıraş, Gravürcü, v.b. Sanatçılar Anonim Derneği*” adıyla Paris’te, daha sonra İzlenimcilik olarak adlandırılan hareketi başlatan bir sergi düzenlemişlerdir. Grup, Académie des Beaux-Arts tarafından seçilen yıllık sergilere ev sahipliği yapan ve birçoğunun işlerini reddeden devlet destekli Salon’un sınırlarını aşarak, eserlerini eski bir fotoğrafçının (Nadar) stüdyosunda sergilemiştir (Samu, 2004, web⁴⁵).

Louis Leroy, Monet’nin *Impression, soleil levant*⁴⁶ isimli eserinden yola çıkarak, 1874 yılında *Le Charivari* dergisinde yazdığı yazıda, bu tür resim yapanları “İzlenimciler” olarak adlandırmıştır. Sanatçılar daha sonra, görsel ‘izlenimleri’ doğru bir şekilde iletme niyetlerini tanımlayan bir isim olarak bu ifadeyi benimsemişlerdir. Sonuncusu 1886’da olmak üzere yedi farklı sergi düzenleyen sanatçılar bu süre zarfında kendi kişisel ve bireysel tarzlarını geliştirmeye devam etmişlerdir. Bununla birlikte, hepsi, çalışmalarında teknik anlamda özgürlük ilkelerini, konuya geleneksel bir yaklaşımdan ziyade bireysel olarak ve doğanın doğru bir şekilde yeniden üretimini kabul etmişlerdir (http-14⁴⁷).

İzlenimci sergilere katılan sanatçı grubu zamanla değişiklik gösterse de Monet, Degas ve Pissarro’ya ek olarak, Gustave Caillebotte, Berthe Morisot, Pierre-Auguste Renoir, Mary Cassatt, Alfred Sisley gibi figürler bu grupla birlikte çalışmışlardır. Üyeler tekil bir sanatsal vizyona bağlı olmasa da çalışmaları temel özellikleri paylaşmıştır. Genellikle Monet’in yedi kez farklı etkilerle resmettiği *Le Pont d'Argenteuil*⁴⁸ eserindeki tekniği referans alan sanatçılar kısa ve kırık fırça darbeleri kullanmışlardır (Chang, 2017, web⁴⁹).

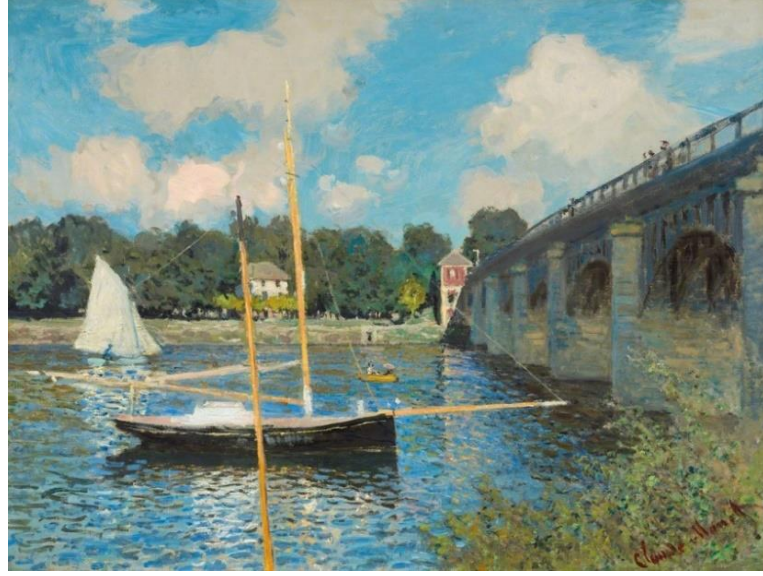
⁴⁵ https://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm (Erişim Tarihi: 15.09.2017)

⁴⁶ “İzlenim: Gün Doğumu”

⁴⁷ <https://www.britannica.com/art/Impressionism-art> (Erişim Tarihi: 16.09.2017)

⁴⁸ “Argenteuil Köprüsü”

⁴⁹ <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-monet-impressionists-paved-way-modern-art> (Erişim Tarihi: 16.09.2017)



Görsel 2.6. Claude Monet, *Le Pont d'Argenteuil*, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 79.7 cm, 1874

Kaynak : <https://www.artsy.net/artwork/claude-monet-the-bridge-at-argenteuil> (Erişim Tarihi: 25.09.2017)

İzlenimcilik, Manet, Renoir, Pissarro veya Cézanne gibi her biri kendi tutkuları olan sanatçıların kendi öznel karakterlerini kaybetmeden birlikte çalıştıkları ortak bir girişimdir. İzlenimcilik aynı zamanda kolektif bir akıldır ve bu sanatçılar, kendilerine ait özel bir plastik ifade tarzından ötürü, dönemin ruhunu somutlaştırmışlardır (Huyghe, 1964, s.16). İzlenimcilik, resim sanatına yeni bir bakış açısı sunmuştur. Göstermek istediği şey, zamanın ilerleyişinden ziyade, birbirinden kopuk, tek bir an, zamanın küçük bir parçasıdır. İzlenimci ressamlar ve eleştirmenler bu görüşü teorik olarak açıklamamışlar fakat bunu açık bir şekilde göstermişlerdir. 19.yy'ın ikinci yarısının en önemli eleştirmeni olan Baudelaire, Modernite'nin geçici, anlık ve rastlantısal olduğunu belirtmiştir. Sürekli değişen ışık durumlarını ve kaçan gerçekliği yakalama çabası, o zamana dek bilinmeyen yeni bir zaman boyutunu ortaya çıkarmıştır (Barasch, 1998, s.54).

Işığın form üzerinde oluşturduğu etkiden başlayarak, sadece belirli objelerin suya düşen yansımalarını değil, doğadaki tüm unsurların, inceliksiz ve belirli bir uyum aranmadan boyanması, izlenimcilik açısından gerçeğin yoruma dayalı bir aktarımıdır. Kökeni, ışığın etkisiyle var olan yapılarını kaybetmiş nesnelerin (ya da doğanın) doğrudan aktarımına dayansa da İzlenimci resimler, yeniden yorumlanarak, çizenin yeniden formalize ettiği ve direk olarak görüneni değil, onu andıran görsellerin üretimi

olarak değerlendirilmiştir (şenyapılı, 2011, s.44). 1880’li yılların sonlarına dek devam eden İzlenimcilik, sanat tarihine, 15. yy. erken Rönesans’tan sonra gerçekleşen, tüm yönleriyle farklı ve özgün ilk sanatsal devrim olarak geçmiştir. Bununla birlikte bu akım, Fransa’daki 12. yy. Gotik mimarlık üslubundan sonra ortaya çıkan ilk evrensel üslup olarak nitelendirilmiştir (şenyapılı, 2011, s.46).



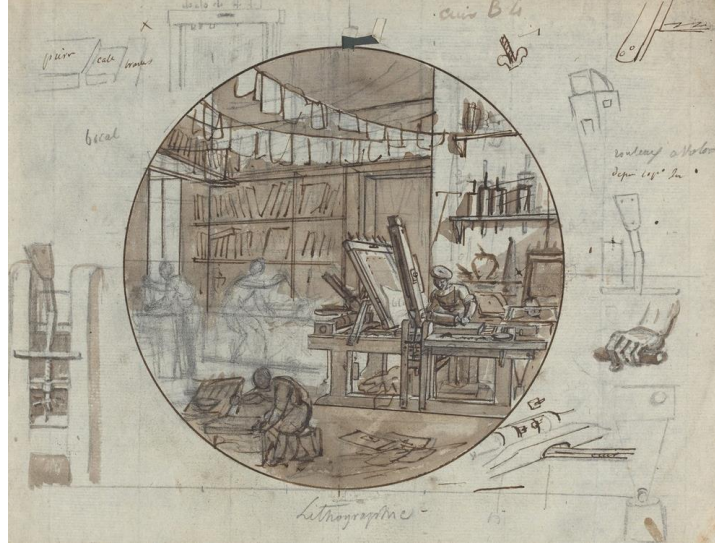
2.2. Litografi Tekniği ve 19.yy Fransa’da Kullanım Alanları

Litografi tekniği, 1796’da Almanya’da, senaryolarını kireç taşından yapılmış tabakalar üzerine yağlı pastel ile yazarak, bu yazıları çıkarma mürekkebi ile basan Bavyeralı yazar Alois Senefelder tarafından kazara keşfedilmiştir. Yerel kireç taşı, tekrarlanan mürekkep verme ve basma işlemlerinden sonra yüzeyine uygulanan pastel izlerini çok iyi tuttuğu için litografiler neredeyse sınırsız miktarda basılabilmiiştir (Ives, 2004, web⁵⁰).

Litografinin 1798 yılında ortaya çıkışı, 15. yy’da gravür’n bulunuşundan itibaren ilk kez tam anlamıyla yeni bir baskı sürecini oluşturur. Senefelder başlangıçta bu tekniği gravürden çok daha ucuza baskı yapabilme amacıyla geliştirmiş fakat medyumun diğer kullanım alanlarıyla olan potansiyelini farkederek Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde, birden fazla ortakla ticari amaçla litografik basımevleri kurmuştur. Bununla birlikte litografinin tam olarak ticari etkisi kısmen Senefelder’in ticaret alanındaki yetersizliği ve kısmen aşılması gereken çok sayıda teknik zorluk yüzünden ertelenmiştir (Griffiths, 1996, s.104).

Litografik süreç Fransa’da ilk kez 1802’de patentlenmiş ve başlangıçta çoğunlukla nota basımı için kullanılmıştır. Tekniğin yayılması doğrudan Napolyon’un Bavyera’yı işgali sırasında Almanya’da yapılan Fransız temaslarıyla ilgilidir. Işgalin bir sonucu olarak litografi, Fransa’da İngiltere’den daha fazla ilgi uyandırmış ancak Fransa’nın siyasi durumu, 1815 yılında Louis XVII’nin restorasyon dönemi sonrasına kadar tekniğin uygulanmasını engellemiştir. Bu tarihten sonra litografi Fransa’da bir teknik olarak ön plana çıkmaya başlamıştır. Fakat 1817 yılı sonunda, yeni teknolojik imkanların yaygınlaşması ve bu yeni tekniği kullanarak daha geniş alanlara nüfuz etmenin nispeten kolay olması nedeniyle endişe duyan hükümet, devlet güvenliği nedenleriyle sürece kısıtlayıcı düzenlemeler getirmiştir. Bu kısıtlamalara rağmen Fransızlar 1820’ye kadar bu ustalığın en önde gelen uygulayıcıları olmuşlardır (Barger ve White, 2000, s.18).

⁵⁰ https://www.metmuseum.org/toah/hd/lith/hd_lith.htm (Erişim Tarihi: 05.10.2017)



Görsel 2.7. 19.yy'da bir Litografi Atölyesi(Muhtemelen Fransa) , Görsel boyutu(çap): 14 cm, Kağıt boyutu: 19.4 x 20.5 cm, Anonim

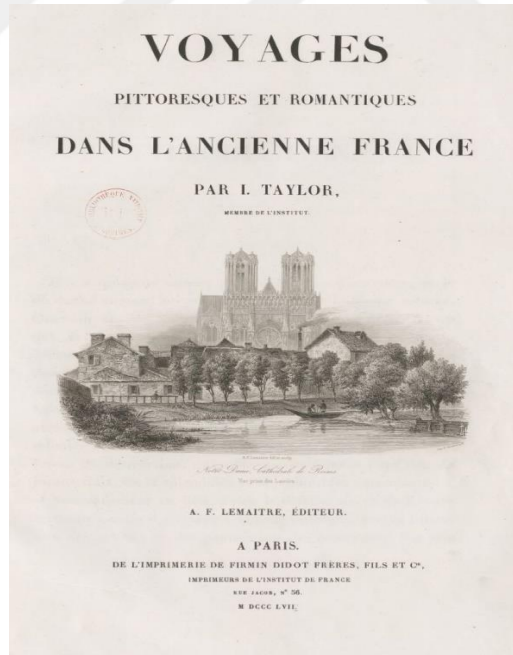
Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.57703.html> (Erişim Tarihi: 23.02.2018)

Senefelder tarafından öncelikle ticari kullanım için tasarlanan teknik kısa sürede sanatçılar tarafından keşfedilmiştir. Sanatçıların taş üzerine doğrudan çizmelerine imkan tanıyan medyum, her biri uzun süreçleri kapsayan metal üzerine çizgisel kazıma ya da tekrarlanan asit banyolarını içeren asitoyma gibi tekniklerin yerini almıştır. Hem çizgi hem de leke kullanımına olanak tanıyan teknik, oldukça hızlı ve kusursuz görseller üretmeye imkan vermiştir. İngiltere’de *Specimens of Polyautography*⁵¹, 1803 yılında aralarında Henry Fuseli’ninde bulunduğu çeşitli sanatçılar tarafından icra edilmiş taşbaskılar ile birlikte yayınlanmıştır. 1819 yılına gelindiğinde, Senefelder, Nicolas-Henri Jacob’ın *Art of Lithography; The Genius of Drawing Encouraging the Art of Lithography* kitabına eşlik eden birçok taşbaskı yayınlamıştır. Sanatçıların yapmış olduğu çalışmalar litografik yöntemle birlikte özel alandan çıkmış ve kişisel portföylerde sınırlı kalmayarak halka ulaşmıştır. Bu erken dönemlerde litografi, herhangi bir çağdaş sanat formuna ait en geniş izleyici kitlesini bularak “19.yy medya patlaması” olarak adlandırılan süreci başlatmıştır (Mainardi, 2017, s.13).

1820 ve 1830’larda litografi, litografi kalemleri ile kireçtaşı bloklarına çizim yapma kolaylığı ve elde edilen etkilerin ince dokulu ve tonal nitelikleri sayesinde Romantik sanatçıların tercih ettiği baskı tekniği haline gelmiştir. Eugène Delacroix ve Théodore Gericault gibi Romantik ressamlar litografi ile elde edebilecekleri tonları

⁵¹ Litografik süreç için kullanılan ilk terim.

kavrayarak bu tekniği kullanmışlardır. Empresyonistlerin bazıları hava veya ışığın uçucu etkilerini yakalamak için yine bu medyumdan yararlanmışlardır. Örneğin; kariyerini Avrupa’da yapmış bir Amerikalı olan James McNeil Whistler, tekniği, sis örtülü bir denizin güç algılanan gri tonlarını yakalamak için kullanmış, Edgar Degas ise bu teknik vasıtasıyla gecenin doğal ve yapay ışıklarının çeşitli biçimlerini keşfetmiştir (Ives, 2004, web⁵²). Litografi, aynı zamanda, 1820’den 1878’e kadar yayınlanan *Voyages pittoresques et romantiques dans l’ancienne France*⁵³ gibi Fransa’daki güzel manzaralı şehirleri ve köyleri tasvir eden sayısız topografik peyzaj serisinin başlıca aracı olmuştur. Üretim yöntemlerinin gelişmesi daha büyük baskılara imkan tanıdığına, litografi, popüler resimli kitaplar ve dergilerdeki oymacılığın yerini almış ve *La Caricature* (1830-35, 1838-43) ve *Le Charivari* (1832-1937) gibi gazetelerde yergisel çizimlerin haftalık hatta günlük olarak yayınlanmasını sağlamıştır. Bunun yanında, bu tür dergilerin güncelliği, bazı zamanlar resimlerin mat bir kaliteye sahip oluşuyla birlikte basılı eserlerin sanat eseri olarak değerlendirilmesini eleştirerek reddedilmesine katkıda bulunmuştur (Burlingham, 2016, web⁵⁴).



Görsel 2.8. *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Monografi, Sayı:4, 1857

Kaynak: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97457062> (Erişim Tarihi: 06.10.2017)

⁵² https://www.metmuseum.org/toah/hd/lith/hd_lith.htm (Erişim Tarihi: 05.10.2017)

⁵³ “Eski Fransa’da Pitoresk ve Romantik yolculuklar”

⁵⁴ <https://hammer.ucla.edu/blog/2016/02/revivals-and-modernity-the-printed-image-in-nineteenth-century-france-part-1/> (Erişim Tarihi: 05.04.2017)

1820 ve 1855 yılları arasındaki dönem, litografinin tüm sınıflara yayılmasına tanık olmuştur. Bu dönemde, sanatçılar kadar iş adamlarıda insanların tümüne ulaşmak için litografi tekniğini kullanmışlardır. Bu dönemdeki baskiresimler, yavaş ve tam anlamda oturmamış preslerle üretilmiş ve bunun üzerine Avrupa’da bu teknikle uğraşan insanlar baskı sürecini hızlandırmak için bir dizi yeni tasarım geliştirmişlerdir. Amerikalılar bu süreci Avrupa önderliğinde izlemiş ve son yeniliklere genel olarak geç ulaşmışlardır. Nitekim, litografi, 1830’lu yıllardan 1870’lerdeki sanatsal canlanmaya kadar öncelikle ticari bir araç olarak görülmüştür (Marzio, 1971, s.46).

Belle épreuve⁵⁵’nin fazlaca değerli olan süslemeleri, imgeleri geniş bir kitleye yaymanın kolay bir aracı olarak litografinin popüler konumuna karşı olmuştur. Litografi, çizim olarak gravürle kimi benzerlikler paylaşıp da bu tekniğin 1860’larda ve 1870’lerde yakaladığı ticari veya kritik başarısından hoşlanmamıştır. Cadart 1862’de Gauiter’in önsözünde ‘the vulgarity of the lithograph’ sözüyle eleştirdiği ‘Eaux-fortes modernes’⁵⁶ albümüyle eş zamanlı olarak ve daha sonra başarısız olduğu ‘Album lithographique’i çıkarmaya çalışmıştır. Frank Burty’de aynı şekilde Romantik sanatçılar tarafından hazırlanmış bir grup litografinin 1861 yılındaki satış kataloğuna atıf yaparken litografinin sanatsal özelliklerini desteklemiştir. Fakat sanatsal bir araç olarak litografi için ortaya konan bu savlara rağmen, teknik, eleştirmenlerin ve koleksiyoncuların gözünde politik imgelem, propaganda ve ticari tutum ile birbirine bağlı görülmüştür. Rodolphe Bresdin’in (1822-1885) özenle yapılmış taşbaskılarında dikkat çekici eserler arasında olmuş fakat çoğu, ana akım çıkarlarının dışında kalmış ve eleştirmenlerden çok az ilgi görmüştür. Kariyerini popüler dergiler için günlük olarak taş üzerine çizerek geçiren Daumier, diğer sanatçılar, eleştirmenler ve koleksiyonerler tarafından bir gazeteci olarak görülmüş ve önemsenmemiştir (Burlingham, 2016, web⁵⁷).

⁵⁵ Belle épreuve, 1875 yılında Philippe Burty tarafından yazılmış ve “güzel izlenim” anlamına gelen, sanatçının plakadan alınan ilk baskıyı numaralandırmak yerine yaptığı işin bir kanıtı olan A.P. (artists proof) olarak isimlendirdiği makalesine verdiği adıdır.

⁵⁶ “Modern Gravürler”

⁵⁷ <https://hammer.ucla.edu/blog/2016/02/revivals-and-modernity-the-printed-image-in-nineteenth-century-france-part-3/> (Erişim Tarihi: 08.04.2017)



Görsel 2.9. Rodolphe Bresdin, *Le Bon Samaritain*, Litografi, 56.5 x 44.5 cm, 1861

Kaynak: http://sarah-sauvin.com/index.php?option=com_virtuemart&view=productdetails&virtuemart_product_id=152&virtuemart_category_id=7&lang=en (Erişim Tarihi: 20.05.2017)

Litografinin ticari gelişimini kolaylaştıran birçok yeni teknik, baskıların kalitesini olumsuz yönde etkilemiştir. Daumier'in geç dönem eserlerinin çoğu, 1870'lerde popüler imgelerin baskısı yoluyla litografi tekniğini yerinden eden yeni 'gillotage' tekniği ile basılmıştır. Litografik bir kalıbı tür bloklarıyla uyumlu rölyef bloklarla dönüştüren bu teknik, kolay ve simültane bir baskı ve imge üretmeye imkan sağlamıştır. Birçok çizimde süreç, ince ayrıntıların ve tonların aşamalarının kaybolmasına neden olmuştur. 1880'li yıllardan başlayarak, litografi destekçileri, geleneksel taş ve transfer litografisini ressamlar için bir vasıta olmasını desteklemiştir. 1862'de Cadart'ın başarısız projesi için litografi basmayı reddeden Alfred Lemercier, Paris'teki en büyük litografik baskı işini yürütmüştür. Farklı litografi türleri için özel olarak tasarlanmış çok sayıda pres ile Lemercier, Bresdin'den, Eugène Carrière'ye ve Odilon Redon'a kadar birçok sanatçının eserlerini basmıştır. Dönemin en önemli gelişmeleri litografik taşın kullanımının önüne geçen transfer litografi tekniğinde yaşanmış ve bu gelişmeler sanatsal litografinin yenilenmesini ve canlanmasına öncülük etmiştir. Taş üzerine çalışılan geleneksel litografiden çok resim çizimine yakın transfer litografi tekniği, özel kağıda litografik

mürekkep ya da yağlı kalem ile çizimi içerir ve daha sonra bu litografik taşa aktararak basılır. Ortaya çıkan görüntü, kağıda çizilen çizimle aynı doğrultudadır ve aynı zamanda bu görüntü litografik transfer kağıdının dokusunu da yüzeye taşıyabilir. 1870’lerde Lemercier, ‘papier végétal’ olarak bilinen ve sanatçılar arasında son derece popüler hale gelen ince ve pürüzsüz kuşe kağıdın tanıtımını yapmıştır. Düzgün yüzey, hassas litografi kalemi’nin oluşturduğu etkiye açık olup, kağıdın ince olmasından ötürü altındaki herhangi bir yüzeye ait dokuyu alabilmiştir (Hendrix, 2016, s.13,14).

Corot, transfer litografi tekniğini 1870’li yıllarda kariyerinin geç dönemlerinde kullanmaya başlamış ve tekniği genel olarak çizimlerini çoğaltmak için kullanmıştır. Henri Fantin-Latour bu medyumunu Brahms, Schumann ve Wagner’e ait müziklerin görsel bir muadilini oluşturmak için kullanmış ve taşbaskılarını ilk olarak 1877 Salon’unda sergilemiştir. Latour, ilk olarak dokulu bir yüzey üzerine yerleştirilmiş transfer kağıdına ve daha sonra taş üzerine, kazıma ve litografi kalemi ile eklemeler yaparak çalışmıştır. Redon’da transfer tekniklerini Latour’dan öğrenmiş ve aynı şekilde transfer litografisi ile başlayarak kapsamlı bir şekilde bu çizimi taş üzerine tekrar çalışmıştır (Hendrix, 2016, s14).

Birçok sanatçı transfer litografinin, aynı zamanda eleştirmenleri ve koleksiyoncuları litografiden uzaklaştıran nitelikler olan çizimleri yeniden üretme kolaylığını ve sadeliğini değerlendirmişlerdir. Redon transfer kağıdının doğaçlama için mükemmel olduğunu ve taşdan daha hızlı ve olumlu tepki verdiği için bu tekniği beğendiğini belirtmiştir. Transfer kağıdı kullanımı, sanatçıları, baskı teknisyenleriyle birlikte çalışmadan ve daha büyük bir atölye çalışması yapmadan özel bir şekilde kompozisyon hazırlamalarına olanak vermiştir. Her ne kadar transfer litografi kullanımı tartışmalı olarak devam etse de, koleksiyonerler kısa sürede litografi tekniğine güven duymuş ve 1890’larda özgün baskılar için renkli litografi piyasaya hakim olmuştur (Burlingham, 2016, web⁵⁸).

⁵⁸ <https://hammer.ucla.edu/blog/2016/02/revivals-and-modernity-the-printed-image-in-nineteenth-century-france-part-3/> (Erişim Tarihi: 08.04.2017)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HONORÉ DAUMIER

3.1. Honoré Daumier'in Hayatı

Daumier, 1808 yılında Marsilya'da şiirsel hırslara sahip bir camcı ve aynı zamanda çerçevenin bir babanın oğlu olarak hayata gelmiştir (Eitner, 2000, s.150). Melankolik, epik gibi birçok şiirsel türün etkisi altında olan Fransa'da, Daumier'in babası Jean-Baptiste, bu türlerin hepsine karşı duyarlı olmuş ve 1814 yılında ailesini büyük bir yoksulluk içerisinde Marsilya'da bırakarak Paris'e yola koyulmuştur. Yaşlı Daumier hiçbir zaman yazınsal şöhret olma rüyasından vazgeçmemiş, oğlunun da kendi kendini geçindirebileceği bir zanaat öğrenmesini istemiştir. Görünüşe göre onun gözünde mahkeme tebligatını tebliğ memurluğu gibi bir meslek, sembolik olarak güç ve otoriteyi temsil etmektedir ve bunun sonucunda Honoré'un bu mesleklerden birisi için çalışmasını istemiştir (Rey, 1985, s.8).

Bir mahkemedeki tebliğ memuruna çırak olarak verilen Daumier, ilerleyen zamanlarında önem ve yetkisinden ötürü çalışmalarında bu mesleği işlemiştir (James, 2000, s.62-63). Daha on iki yaşındayken kendisini Balzac ve Dickens'ın en itici karakterlerinin doğal yaşam alanı olarak tasvir ettiği türden bir iş yerinde bulan sanatçı, daha sonra bu çevreden uzaklaşarak hayatını *Palais Royal*'in⁵⁹ tanınan kitapçısı Delaunay için çalışarak sürdürmüştür (Rey, 1985, s.8). Boş zamanlarında Louvre'ı ziyaret ederek çizimler yapmış ve sanatçı olmaya karar verdikten sonra ressam ve arkeolog Alexandre-Merie Lenoir (1761 – 1839) ile birlikte çalışmaya başlamıştır (Sawkins, 2003, s.3).

Lenoir, ergenlik çağındaki Daumier'e Helenistik dönemin alçı kalıplarından ve gravürlerinden çizmenin doğru yöntemini öğretmiştir (Larkin, 1963). Lenoir'in Michaelangelo'ya olan sevgisi doğrudan Daumier'in çizim tarzına geçmiş, bunun yanında Lenoir, Louvre müzesindeki klasik heykel koleksiyonuna tutkulu olması sebebiyle onu bir sürü Roma'lı burnu çizmeye zorlamıştır (Studnicki, 1998, s.20). Sanatçı daha sonra, hocasıyla arasındaki anlaşmazlıklar yüzünden Paris'te bulunan Académie Suisse Sanat Okulu'na kaydolmuştur (Sawkins, 2003, s.3). Eski bir model olan Académie Suisse, öğrencilerin hayattan enstantaneler oluşturabileceği bir kuruluştur. Burada Daumier, 1848 yılında birkaç yıl boyunca yöneticilik yapmış son

⁵⁹ Kraliyet Sarayı.

derece enerjik ve aydınlanmış bir yapıya sahip olan Philippe-Auguste Jeanron ile arkadaş olmuştur (Rey, 1985, s.8).

Daumier, litografi tekniğiyle ilk denemelerini 1822'de, on dört yaşında yapmış ve 1825 yılına kadar gereksinim duyduğu becerileri kazandığı bir ticari basım evinde çalışmıştır (Eitner, 2000, s.150-151). 1825-1830 yılları arasında taş baskı sanatçısı Beliard'ın yanında çırak olarak çalışmaya başlayan sanatçı, Louvre müzesinde bulunan eserlerin kopyasını üretmeye başlamıştır (Symmons, 2004, s.24). Daumier, Belliard'ın yanında olduğu zamanlarda diğer çizerlerin taşlarını hazırlamış ve çok kısa bir zamanda kendi eserlerinin çoğaltacak kadar işinde uzmanlaşmıştır (Larkin, 1996, s.5). 1829'dan itibaren Henry Monnier (1799-1877), Charles-Joseph Travies (1804-1859), Nicholas-Toussaint Charlet (1792-1845) gibi popüler sanatçıların tarzlarını taklit ederek kendi başına litografik karikatürler yapmaya başlamıştır (Eitner, 2000, s.151).

Daumier'in üç taş baskısı 1829 yılında kurulan haftalık hiciv dergisi *La Silhouette*'de yayınlanmıştır (Rey, 1985, s.9). 1830 yılında, henüz 22 yaşındayken cumhuriyetçi ideolojiye sahip politik gazete *La Caricature*'da sanatçı olarak işe başlamış ve Bourbon Kralı X. Charles'ın hükümdarlığını sona erdiren kanlı Temmuz Devriminde yer almıştır (James, 2000, s.61). 23 Şubat 1832 yılında ise 1831 yılında yayınlanan Gargantua karikatürü yüzünden yargılanmış ve 6 ay hapis cezası yanında 500 frank para cezasına çarptırılmıştır (O'Neill, 1992, s.253).

1833 yılında hapisten çıkan Daumier ailesiyle yaşamaktan vazgeçerek yalnız yaşamaya karar vermiştir (Symmons, 2004, s.25). 1835'te sansürün giderek artması *La Caricature* dergisinin ayakta durması için gereken tüm şartları ortadan kaldırınca, sanatçı, Philipon'un kurduğu diğer politik dergi *Le Charivari*'ye geçmiştir. 1840'lı yıllarda St. Louis'e taşınan Daumier ciddi olarak resimle ilgilenmeye başlamış ve orada nehir insanların günlük işleriyle nasıl uğraştıklarını gözlemleyerek onların faaliyetlerini tek renkli skeçler halinde sahnelemiştir (Shaw, 2000, s.30). Giderek maddi sıkıntılar içerisinde giren sanatçı, çevresinden çeşitli miktarlarda borç almaya başlamış ve 1842 yılında mobilyalarını açık artırma ile satmak durumunda kalmıştır (Symmons, 2004, s.25).

Sanatçı, 1848 yılında önceki konularda çok fazla yer vermediği alegorik, mitolojik ve dini konulara yönelmiştir (Shaw, 2000, s.30). İkinci Cumhuriyetin idealist dönemi olan 1848-52 yıllarında Daumier ve diğer karikatüristler basın üzerine olan baskının daha tolere edilebilir oranda azalmasıyla bir miktarda olsa rahatlamışlardır. Fakat İkinci

Cumhuriyet sonrası oluşan dengesiz dönemde Daumier'in Charles Vernier gibi meslektaşları Louis-Napolyon'un karikatürlerini yaptıkları için hapsedilmişlerdir. Buna rağmen o, Napolyon'un son derece eleştirel hicivlerini üretmeyi başarmış ve yine de bu tür cezalar almamıştır (Childs, 1992, s.36).

1848'den sonra Daumier kendisini giderek resim yapmaya adanmıştır. 1855 yılında Paris'in batısındaki Valmondois bölgesine yerleşerek orada birçok ressamın bulunduğu Barbizon Okulu'na katılmış ve gerçekçilerin etkisi altında Parisli işçi sınıflarını resmetmiştir (Sawkins, 2003, s.3). Hükümet 1870 yılı başında ihtiyatlı bir şekilde Daumier'e şeref nişanı vermek istemiş fakat Daumier bunu kesin bir biçimde reddetmiştir. Finansal olarak darboğaz içerisinde olan sanatçı, bu dönemde çok düşük miktarlara dergiler için litograflar üretmeye ve özel olarak resim çizmeye devam etmiştir. 1872 yılında görme yetileri giderek kötüleşmiş ve aşırı fakirlik içinde kendisine Corot'nun aldığı Valmondois'deki evinde inzivaya çekilmiştir (Eitner, 2000, s.152).

1877 yılında neredeyse tamamen kör olan Daumier'e yıllık 1200 franklık bir hükümet maaşı bağlanmıştır. Yaklaşık 1 yıl sonra 17 Nisan 1878'de Victor Hugo'nun başkanlığı altındaki Durand-Ruel Galerisi'nde olumlu eleştiriler alan tek kişilik sergisini açmıştır. Bu sergiyle eş zamanlı olarak bir göz operasyonu geçirse de bu operasyon başarısız geçmiştir (Symmons, 2004, s.25). Sanatçı, 8 Şubat 1879'da bahçesinde kalp krizi geçirmiş ve ertesi gün ölmüştür. Yaşadığı evde para bulunamamış ve cenaze töreninin masrafları devlet tarafından karşılanmıştır. Daumier'in naaşı, bir yıl sonra Père Lachaise Mezarlığına kaldırılmıştır (Schweicher, 1954, s.14).

3.2. Sanatçının Kişiliğini Ortaya Çıkaran Etkenler

Daumier Fransa'nın önde gelen vatandaşlarının önemli rol oynadığı ve dünyayı sonsuza dek değiştirecek olan Amerikan Devrimi ertesinde doğmuştur. Fransa için tam bir kaos çağı olan bu dönemde Daumier, yaşanan olayların sadece bir gözlemcisi değil aynı zamanda tutkulu bir cumhuriyetçi olarak, geniş dağıtım için elverişli olan litografi tekniğinin erken yaşlarda ustası olmuştur (James, 2000, s.61).

Sanatçının gençliğini etkileyen en önemli olaylardan biri, ailesiyle birlikte Paris'e taşınması ve buradaki yerleşik hayata geçmesi olmuş, henüz çocuk yaşta yaşamını geçireceği büyük şehir ile duygusal bir bağ kurması gerekmiştir. Daumier'in bir mübaşirin getir götür işlerini ve bir kitapçada tezgahtarlık yaparak hayatını kazanma yönündeki ilk çabaları, onun meslek hayatının ve bir litografi sanatçısı olma yolundaki sürecin başlangıç aşamasını oluşturur. Fakat bu süreç boyunca en önemli unsurlardan bazıları, onun kasabanın popüler hayatıyla yaptığı günlük temasların artması ve Paris Halkının ayaklanarak tüm rejimi yerle bir etmesi gibi olayların yaptıklarını bilinçli olarak etkilemesi olmuştur (Lassaigne, 1938, s.12).

12 yaşında çalışmaya başlayan Daumier 14'üne geldiğinde ilk taş baskılarını oluşturmuştur. Litografi'nin, üzerinde çalışan sanatçılara sadece siyah beyaz değil, grinin ara tonlarıyla da çalışma imkanı oluşturması ve ayrıca pastel ile yapılmış işleri seri bir şekilde üretme yollarından biri olması bu tekniği önemli bir vasıta haline getirmiştir (Richard, 1979, web⁶⁰). Litografinin kitleler ve sanat için sahip olduğu çift potansiyeli, onun sanat camiasına ulaşabilmek için sanatçı olma arzusunda paralellik bulmuştur (Studnicki, 1998, s.19).

Sanatçının hayatı hakkında birçok görüş çizme ediminin onun sanata olan ilk merakı olduğu yönündedir. Sözde, sanatçı çok erken yaşlarda çizmek istediğini belirtmiştir (Studnicki, 1998, s.20). Daumier'in ciddi bir ressam olarak kabul edilebilmek için çok çaba göstermiş fakat bu çaba birkaç siparişin verdiği teşvik dışında bir sonuç vermemiştir. 1849 yılında pasaport başvuru formuna mesleğini *artiste peintre*⁶¹ olarak girmesi bu işi ne kadar ciddiye aldığına dair bir örnek olarak gösterilebilir (Symmons, 2004, s.7).

Eleştirel bir akla sahip olan sanatçı, çağdaşı Balzac gibi, diğerlerinin öngöremediği yeni eğilimlerin farkında olmuştur. Orta sınıfın yükselişini, servetin yeni

⁶⁰ <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1979/09/23/daumiers-fearless-wit/eecee7e0-7c58-4c22-bc86-a614737d9893/> (Erişim Tarihi: 12.05.2017)

⁶¹ Ressam Sanatçı.

gücünü, iktidara olan düşkünlüğü ve sosyal yapıdaki değişiklikleri gözlemleyerek bunları litografileri aracılığıyla belgelemiştir (Schweicher, 1954, s.9). Baudelaire'in belirttiği gibi "Kendi içerisinde bulunduğu zaman ve mekanın özgüllüğüne dayanan Daumier, daha geniş bir insanlığa konuşmuş ve genel olarak modern toplumun ahlaki, sosyal ve kültürel bir eleştirisini oluşturmuştur" (Pitt, 2014, s.31).

Daumier işçi ve orta sınıfın hem içinde hem de bir gözlemci olarak dışında yaşamıştır. Bu pozisyonu ise ona, modernitenin toplumsal ve kültürel eleştirisini dönüşel anlamda geliştirmesine olanak vermiştir. Kararlı bir cumhuriyetçi ve humanist olan Daumier ezilen sınıflara karşı merhamet beslemenin yanı sıra kendi çağdaşı toplumun zayıf yönlerini ortaya çıkarmıştır. Sanatçı, kimi zaman sosyal konumlarından dolayı Fransa'nın yetenekli ve çalışkan işçilerini, hükümdar ve elitlerinden daha fazla yermiştir. Ayrıca orta sınıfın yükselişini ve Parisin ticarileştirilmesini tarihi bağlamda gözlemleyerek eserlerini elverdiği ölçüde tüm sınıflara ulaştıracak biçimde oluşturmuştur (Pitt, 2014, s.32).

Daumier ortalama bir Fransızın saygı ve ahlak anlayışına sahip, yoğun ve saf duyguları içermiş tipik bir adamdır. Doğuştan gelen bir hiciv yeteneğine sahip olsa da onun asıl erdemi herhangi bir kibir ya da asabiyet taşımasıdır. Hayatı boyunca sanata saygı duymuş, harmoni, ritim ve sınırlı prensiplere riayet etmiştir (Artinian, 1938, s.45-46). Sanatçı, kendisini şu sözlerle açıklamıştır: "Sabahtan akşama kadar çalışıyorum çünkü zorundayım, fakat özünde binlerce fındık faresinden daha tembelim. Ve sorumlu olduğum gündelik uğraşımdan kurtulduğumda tembelliğim bana en şaşılacak buluşları önerir" (Artinian, 1938, s.46).

Sadeliği, sahip olduğu iyi mizaç ve açık sözlülüğü onu başkaları tarafından kötülenmekten korumuştur. Onun dış hayatı hayranlık uyandırıcı bir şekilde iyi düzenlenmiştir. Gösterişsiz, ağır ve sessiz bir karaktere sahip olmanın yanında aynı zamanda cömert bir arkadaş ve aile adamı (36 yaşında evlenmiş ve tüm hayatını aydınlatan tek duygusal bağı bu olmuştur) olan Daumier mizah anlayışını işlerinde hiçbir şekilde sınırlamamıştır ki bu, orada özgürce genişlemiştir (Lassaigne, 1938, s.13).

O, tam anlamıyla bir realisttir. Keskin gözlerinden hiçbir şey kaçmamış ve yöntemi hiçbir zaman tam anlamıyla doğadan birebir kopya etmemek olmuştur. Her zaman hızlı ve aynı zamanda titiz incelemeleriyle ve çalışkan bir yapıya sahip sanatsal düşüncesinin şekillendirmesiyle materyali zihninde bilinçsizce tekrar canlandırmış ve son olarak en idareli, en yalın yaratıcılığı gerçekleştirmiştir (Artinian, 1938, s.42).

Daumier, bir arkadaşının onun finansal durumu hakkındaki endişelerini belirtmesine karşılık şu cevabı vermiştir: “Daha neye ihtiyacım var? Sabahları kızarmış iki yumurta, akşamları ise bir ringa balığı ya da pirzola. Buna ek olarak bir bardak Beaujolais⁶² ve pipom için bir miktar tütün eklendiğinde daha fazla bir şey gereksiz olurdu” (Kimball, 2000, web⁶³).

Sanatçı, siyasal gerçekliğin sadece seyircisi olmamış, aynı zamanda aktif ve tutkulu bir demokrat olmuştur. Doğuştan bir idealist olan sanatçı, bir an önce zengin olmanın tek evrensel yasa olduğu, paragöz ve adil olmayan bir çağda yaşamıştır. Daumier, Cumhuriyet’i cömert bir anne olarak tasvir etse de bu idealinin yakın gelecekte gerçekleşmeyeceğini bildiği için bu tasvir sadece bir sembol olarak kalmıştır (Schweicher, 1954, s.9). Onun cumhuriyetçi politikalara olan bağlılığı 40 yılı aşkın bir süredir çalışmalarına işlemiş ve yaklaşık dört bin litografik baskısının üçte birinin üzerinde bir rakam Paris’in siyasi hayatı ile ilgili olmuştur. Ölümünden sonra Daumier Üçüncü Cumhuriyet cumhuriyetçileri tarafından sanatsal bir deha ve siyasi bir şehit olarak konumlandırılmıştır (Motte, Przyblyski, 1999, s.45-46).

⁶² Aynı bölgeye ait bir şarap türü.

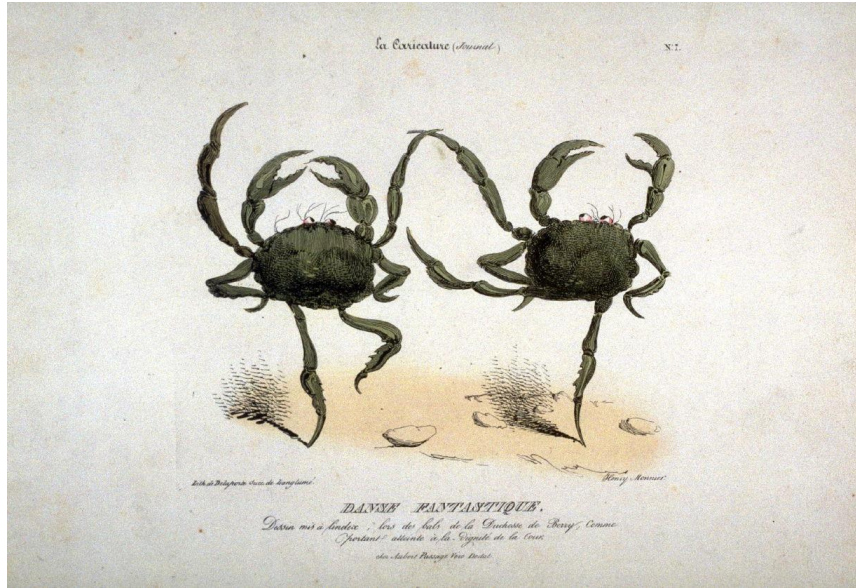
⁶³ <https://www.newcriterion.com/issues/2000/4/ldquostrange-seriousnessldquo-discovering-daumier> (Erişim Tarihi: 21.11.2017)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. HONORÉ DAUMIER'İN TOPLUMSAL VE POLİTİK LİTOGRAFİLERİ

4.1. La Caricature ve Politik Taşlama

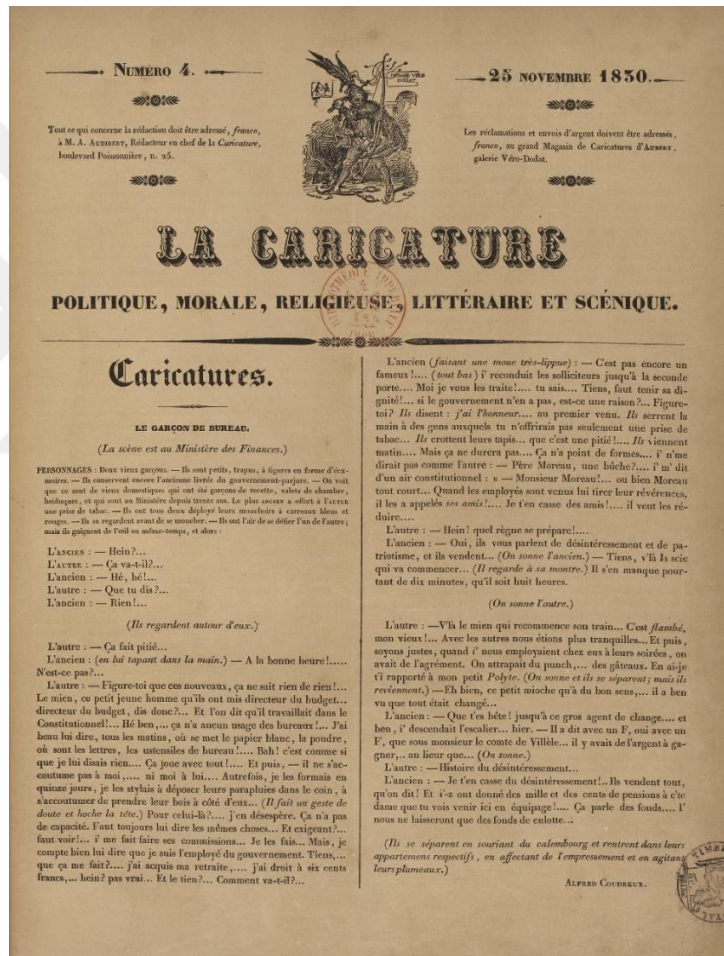
La Caricature, girişimci sanatçı ve yayıncı Philipon tarafından kurulan haftalık yergisel dergidir. Her sayı çerçevelemek için uygun olan iki sayfalık metin ve iki adet çıkarılabilir litografiden oluşmuştur. Maison Aubert'in kurucuları olan Philipon ve kayınbiraderi Gabriel Aubert, yazılı ve görsel hiciv için geniş potansiyel içeren pazarın farkına varmışlar, ekonomik ve nispeten yeni bir medyum olan litografiden bu yolla istifade etmişlerdir (Robinson, 1998: 7). Haftalık bir yayın periyoduna sahip olan *La Caricature* yayın hayatına ilk kez 4 Kasım 1830'da başlamıştır. Philipon yarattığı bu dergi kapsamında etrafına cumhuriyetçi fikirlerini paylaştığı genç sanatçı ve yazarları toplamıştır. Dergide, Philipon yönetici ve Aubert yayıncı olarak görev yapmıştır. *La Caricature*'ın ilk 14 sayısı, Eugène Forest'in opera kostümleri, Grandville'in grotesk gölgeleri, Henry Monnier'in dans eden yengeçleri ve Achille Devéria'nın özel oda sahnelerinden "kapı ve pencere"leri gibi eğlenceli illüstrasyonlar içermiştir. 23 Aralık 1830'da yayınlanan sekizinci sayıda, daha sonra Traviès, Grandville ve Daumier tarafından yapılacak sert eleştirilere kıyasla çok daha hafif olan Decamps ve Raffet'in ilk politik içerikli eserleri yayınlanmıştır (Ramus, 1978, s.10,11).



Görsel 4.1. Henry Monnier, *Danse Fantastique*, Litografi, 14.4 x 19 cm, 1830

Kaynak: <https://art.famsf.org/henry-monnier/danse-fantastique-la-caricature-19861174> (Erişim Tarihi: 12.01.2018)

La Caricature'ın basımının ilk iki ayında, Philipon sanatçıların kendi tahayyülleriyle anı tasvir etmelerine izin vermiş ve bu dönem makale ve taşbaskılar arasındaki az miktardaki birleşmeden ötürü kısa ama önemli bir olgunlaşma dönemi olmuştur. Ancak, 23 Aralık 1830'da derginin yönü net bir şekilde belirlenerek, koleksiyon niteliğindeki litograflar abonelikler vasıtasıyla satılmaya başlamış ve Philipon, *La Caricature* abonelerinin seçici bir topluluğun üyesi oldukları fikrini ortaya atmıştır. O, ayrıca özgürlük ve eşitlik konularındaki cumhuriyetçi idealleri ile dergi arasında sıkı bir ittifak oluşturmuştur (Vessels, 2010, s.20,21).



Görsel 4.2. *La Caricature*, Ön sayfa, 27 x 34 cm, 1830

Kaynak: [http://petitepresse.medias19.org/index.php/titres/fiche/190?highlight=1&termecible\[\]=la%20caricature](http://petitepresse.medias19.org/index.php/titres/fiche/190?highlight=1&termecible[]=la%20caricature) (Erişim Tarihi: 10.12.2017)

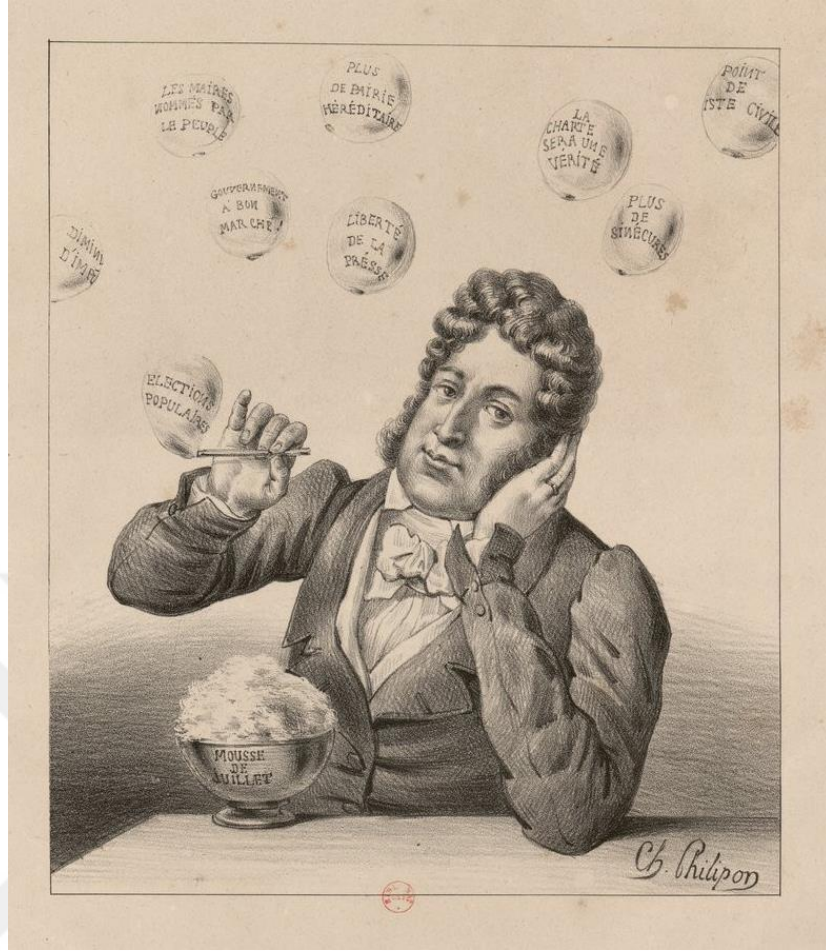
Birkaç ay içerisinde Temmuz Monarşisine dönük eleştiriler, dönem içerisinde önemli bir güç ve nüfuza sahip olan *Le National* ve *La Tribune*'in yanında muhalefeti temsil eden *La Caricature* dergisinin editöryal sayfalarında da görülmeye başlanmıştır.

Tüm bunların içinde *La Caricature*, Louis Philippe ve yandaşlarına karşı iğneleyici ve sert üsluba sahip süreli yayınların başında gelmiştir (Ramus, 1978, s.11).

4 Kasım 1830'dan 27 Ağustos 1835'e kadar yaklaşık beş yıllık zaman diliminde *La Caricature*, her perşembe Philipon ve ekibi tarafından yazılmış birçok kinayeli yazıya ek olarak daha çok güncel olaylara değinen 'Pochades' başlıklı bir köşeyle birlikte yayınlanmıştır. Her sayı ayrıca birinci sınıf beyaz kağıda basılmış iki özgün litografi içermiştir. Yayınlanan 524 litografiden bir kısmı 19.yy'da pratik olarak uygulanan el ile renklendirme tekniğiyle oluşturulmuş ve bu eserler değer artışlarına bağlı olarak Philipon tarafından 'baş yapıtlar' olarak nitelendirilmiştir. Bununla birlikte derginin birçok sayısında Philipon, sanatçının ismiyle birlikte taşbaskının bir açıklamasını vermiştir (Ramus, 1978, s.11).

La Caricature'in tanıtım broşürü '*caricature has become a power*' sloganıyla karikatürün bir güç haline geldiğini ve söz sahibi bir konumda olduğunu vurgulamıştır. *La Caricature*'ye ait ilk sayıların edebiyat ve genel mizah üzerine yoğunlaşması, özellikle Philipon hakkında 1831'li yılların başında *Le Bulles de savon* (Sabun balonları) olarak isimlendirilen karikatür hakkında açılan ilk kovuşturmanın başlaması gibi unsurlar, gazetenin giderek Temmuz Monarşisi karşısında siyasal ve eleştirel bir konum almasına yol açmıştır. Bu adli takibata cevap olarak Philipon, *La Caricature*'in Fransa'da sanatçıların uzun zamandır İngiltere'de sahip olduğu etkiyi hissettirdiğini belirtmiş, bu tür bir mücadele gücünün Temmuz Devriminden önce bilinmediğini çünkü sansürün her zaman litografiler ve diğer baskı türleri için var olan dizgisel baskıyı yürürlükten kaldırdığını belirtmiştir. Onun için, şimdiye kadar bilinmeyen bu silah özgürlüklerinin düşmanlarına karşı çarpıcı bir biçimde açıklığa kavuşmuştur (Goldstein, 1989, s.124,125).

Philipon Mayıs 1831'de yapılan *Le Bulles de savon* davasından beraat etse de daha sonra hakkında açılan üç diğer kovuşturmadan mahkum edilmiştir. Philipon hapisteyken, 1832 yılının sonlarında 19. yüzyıl Fransa'sının en uzun ömürlü ve tek günlük karikatür dergisi olan *Le Charivari*'yi kurmuştur. *La Caricature*, 1835 yılında karikatür sansürünün yeniden düzenlenmesiyle zorla kapatılıncaya kadar haftalık olarak yayınlanmaya devam etmiştir (Goldstein, 1989, s.125).



Görsel 4.3. Charles Philippon, *Le Bulles de savon*, Litografi, 22.5 x 19.2 cm, 1831

Kaynak: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530065507?rk=21459;2> (Erişim Tarihi: 20.12.2017)

Daumier'in *La Caricature*'ye yaptığı ilk katkılar tutuk ve sıradan özelliklere sahipken, genç sanatçı kısa sürede Louis Philippe'yi iğneleyeci bir tasvirle "Gargantua" olarak çizdiğinde kendi adından söz ettirmeye başlamıştır. Burjuva kral üzerine yapılan bu açık saldırı Daumier'i defalarca tutuklanan ve yayınları sayısız gerekçe ile hükümet tarafından el konulan Philippon ile birkaç ay boyunca hapisaneye mahkum etmiştir (Robinson, 1998, s.7).

4.1.1. Gargantua

Daumier'in yaptığı eserler arasında belkide en çok ses getiren litografi *Gargantua*'dır. 16 Aralık 1831 tarihinde yayıncılığını Philippon'un yürüttüğü La Masion Aubert yayınevi, Daumier'in *Gargantua* eserini Paris'te karikatürlerin yayınlanması için gerekli sürecin işlediği Dépôt légal'e⁶⁴ ibraz etmiştir. Kral Louis Philippe'i grotesk

⁶⁴ Dépôt légal : Hükümete yeni eserlerin yayınlanmadan önce bir kopyasını sunma yükümlülüğü.

ve iğneleyici dev bir obez formunda işleyen bu eserin kökeni, François Rabelais tarafından 1532-35 aralığında yayımlanmış *Gargantua et Pantagruel* kitabındaki Gargantua karakterinden gelmektedir (Childs, 1992, s.26).

Ortaçağ sonlarına ait Fransız folklorunun efsanevi devi Gargantua, Rabelais tarafından yaratılan ve belirli bir bağlam içerisine oturtulmuş yergisel bir menkıbedir. Rabelais'in bu eseri 19.yy'da geniş bir çevrede popülerlik kazanmış, eserlerinin tamamı 1820 ve 1840 yılları arasında en az dokuz farklı basımla Paris'te yayınlanmıştır. Kendine has özellikleriyle belli bir üne sahip Gargantua arketip bir oburluk ve materyal aşırılığın şekli olarak Hugo ve Balzac gibi romancıların eserlerinde yer edinmiştir. Devasa bir boyuta sahip Gargantua, çocukluğunda bile doymak için 17,913 ineğin sütüne gereksinim duymaktadır. Daumier ilham kaynağı olarak sadece Rabelais'in yazılarını değil, ayrıca boğazına düşkün bir yetişkin olan Gargantua'nın erken 19.yy sunumlarından da etkilenmiştir. Bunlardan biri Gargantua'yı büyük tabaklardaki balık, et ve şekerleri yerken aynı zamanda tabağında bitenleri yenilemek için küçük hizmetçiler tarafından sepetlerle taşınan yiyecekler ile birlikte resmetmektedir. Daumier'in Gargantuası ise güçlü ve güçsüz, besleyen ve doyan arasındaki kesin zıtlıkları şiddetlendirerek ziyafet masasının standart buluşunu tek kişiye ulaşan bir rampa lehine çevirmiştir (Childs, 1992, s.27, 28).

Rabelais'in Gargantua'sından dönüştürülmüş Kral Louis Philippe, sırtlarındaki sepetler parayla dolu bir biçimde ve bir rampa üzerinden devin ağzına doğru tırmanan senatörler gibi giyinmiş küçük figürler tarafından beslenmektedir. En üstte ise ağzın içinde yok olmaktadır. Aşağıda bu sepetler bir grup bakımsız ve aç insan tarafından doldurulmaktadır. Gargantua ise üzerlerinde 'Nominations de Paris'⁶⁵ ve 'Brevet'⁶⁶ yazan kağıt parçalarını dışkı olarak çıkarmaktadır. Bu onur belgeleri devi besleyenlere ve aslında hepsi krala benzeyen geniş karınlı yaltakçılar tarafından yakalanmaktadır. Gargantua'nın taht vari klozetinin altında Bourbon Sarayı, sağ taraftaki kalabalık yoksul kesimin arkasından ise Notre Dame kulelerinin silüetleri görünmektedir (Symmons, 2004, s.28).

Daumier'in Gargantua imajı 1831 sonlarında Louis Philippe hükümetinin çeşitli politikalarını hedeflemiştir. Devlin tuvaletinden düşen grup üyesi atama kağıtları Louis Philippe'in senatodaki desteğini arttırmak için başvurduğu 36 yeni grup üyesine bir

⁶⁵ Paris atamaları.

⁶⁶ Terfi.

referanstır. Askeri kurul ise Kralın Şeref Lejyonu alanlar için imtiyazlı olma durumunu artırma yönündeki son önerisini hatırlatmaktadır. Resmi ödüllerin bu belirtileri yoksul işçi sınıflarının açıkça kurban edilmesiyle ciddi bir kontrastlık oluşturur (Childs, 1992, s.31).



Görsel 4.4. Honoré Daumier, *Gargantua*, Litografi, 30.5 x 21.4 cm, 1831

Kaynak: <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=34> (Erişim Tarihi: 05.08.2017)

Daumierin litografisinde kralın vücudu kendi öz politik yolsuzluğunun temsilcisidir. Kralın şahsını asil ve siyasal bir yapının aracı olarak aşağılamak Daumier'i kralın kendi adaletini sağladığı mahkeme salonlarıyla buluşturmuştur. Kral kendi tahtının efendisi olmasına rağmen kendi vücuduyla cezalandırılan tuvaletinde bir tutsağıdır. Bu litograf özünde maddi imtiyazlara karşı bir saldırıdır ve Daumier, kral tarafından çıkartılan asli bir konuya yani dışkı metaforuna öncelik vermektedir. Daumier skatolojik⁶⁷ olarak yaratıcı veya özel olmamasına rağmen bu eseriyle sorgusuz başarılı olmuştur (Childs, 1992, s.31).

⁶⁷ Dışkı bilim.

Daumier ‘Gargantua’ eseriyle bilinçli bir şekilde ve biraz aceleyle sansür çalkantılarının olduğu dönemin içine girmiştir. Kendisini herhangi bir soruşturmaya karşı korumak için birkaç provakatif işini imzasız bırakmış olsa da Gargantua’nın sol alt köşesine attığı imzası eserin sahibi olduğu konusunda hiçbir şüpheye yer bırakmamıştır (Motte ve Przyblyski, 1999, s.45,46).

Gargantua, sansür uygulaması ve polisin baskıyı zamanında ele geçirmesi sonucu hiçbir zaman *La Caricature*’da yayınlanmamış olsa da aynı gazetede, bu baskı hakkında mahkeme kararıyla dalga geçen ve Gargantua’yı okuyucuların görsel anlamda biçimlendirebileceği bir şekilde yazınsal olarak tasvir eden özel bir makale yayınlamıştır. Bunun dışında J.Briovis’e göre eserin *La Caricature* başlığı altında basılmış bir örneği mevcuttur ([http-1568](http://1568)). Şubat 1832’de Daumier, Gabriel Aubert⁶⁹ ve Hypolite Delaporte⁷⁰ ile birlikte ‘Gargantua’ tasviri için yargılanmış ve hepsi kralın hükümetine karşı nefret uyandırmak ve aşağılamak, ayrıca kralın şahsına zarar vermekten suçlu bulunmuştur.⁷¹ Hepsi 6 ay hapis ve ağır para cezaları almalarına rağmen sonunda sadece Daumier, suçlu görseli oluşturan kalemin sorumlusu olduğu için bu cezayı çekmiştir (Motte ve Przyblyski, 1999, s.55).

4.1.2. Masques de 1831

Daumier’in geçici ve değişken üslubu *La Caricature*’de yayınlanan “Masques de 1831” eseriyle örneklendirilebilir. Bu litograf Louis-Philippe’i on dört vekil ve temsilciler meclisi üyeleri tarafından çevrelenmiş bir armut olarak resmetmektedir. Daumier’in armudu Louis-Philippe’ye benzeyen soluk yüz özelliklerini içermektedir ancak Vatandaş Kral’ı sembolize eden armut şekli olmadan o tanınmaz bir hal alacaktır. Baskıların yayına girmesinden önce resmi bir izin gerektiğinden Daumier, Louis-Philippe’yi detaylı bir şekilde resmetmekten kaçınmıştır. Daumier bu baskısında da olduğu gibi Belliard’dan öğrendiği geleneksel çapraz tarama tekniğini kullanmıştır. O, kralın sıklıkla alay edilen saç biçimini temsil etmek için armutun üst kısmındaki dış çizgiyi koyulaştırmasına rağmen geleneksel anlayışın içinde kalmıştır (Quideau, 2011, s.100).

⁶⁸ <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/3930> (Erişim Tarihi: 25.10.2017)

⁶⁹ Gabriel Aubert. Philipon’un kayınbiraderi ve La Maison Aubert yayınevinin sahibidir. Aubert yaptığı işten dolayı aynı zamanda baskıları halka satmakla mükellif kişidir.

⁷⁰ Eseri basan kişi.

⁷¹ Lèse majesté.

Baskıdaki portreler sırasıyla dönemin siyasetçilerini göstermektedir: Etienne, Guizot, Madier de Montjau, Thiers, Athalin, Lameth, Dupin, Kral Louis-Philippe (armut biçiminde), d'Argout, de Kératry, D....., Barthe, Lobau, Soult ve Schoenen. 'D' olarak gösterilen maske, Dayot'a göre Duvergier de Hauranne olabilir. Ayrıca maskelerin ortalarındaki kralın yüzündeki belirsizlik, hükümet içindeki güçle ilgili açık bir siyasi ifadeyi belirtmektedir (http-16⁷²).



Görsel 4.5. Honoré Daumier, Masques de 1831, Litografi, Kağıt boyutu: 25.3 x 34 cm, 1832⁷³

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393253> (Erişim Tarihi: 12.02.2018)

Eser, kralın sureti ile onun doğrudan temsili olan karikatürü arasındaki ayrımı tasvir etmektedir çünkü bu yapıldığında kolaylıkla 'lèse majesté'⁷⁴ kanunları aktif bir hal alabilir. Daumier burada kralı bizzat çizmemekle birlikte, onu bir armut biçiminde, kabinesindeki suretler ile birlikte temsil etmiştir. Diğer siyasetçilere kıyasla egemen bir

⁷² http://www.daumier-register.org/hintergrundlist_popup.php?key_m=42 (Erişim Tarihi: 10.02.2018)

⁷³ "1831 Maskeleri"

⁷⁴ Egemen güce karşı işlenmiş suç.

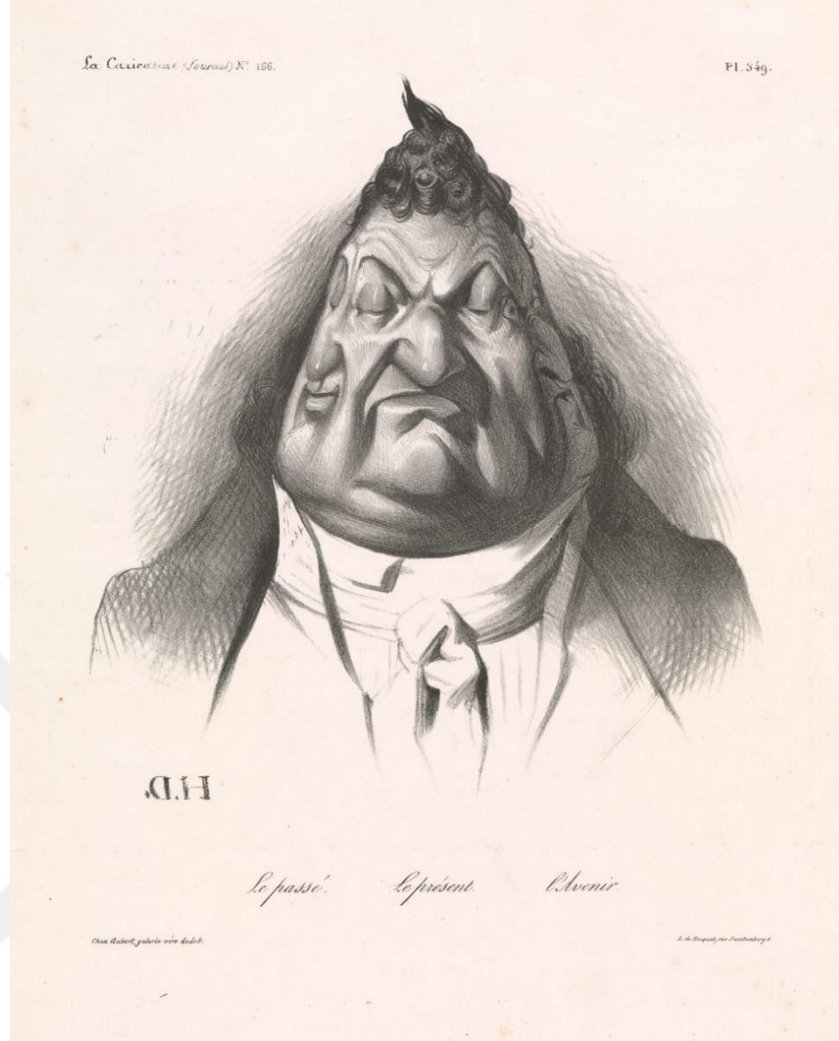
güç olarak kral, en azından mahkemeler tarafından kutsal addedilmiştir. Fakat ‘armut’ tasviri bunu aşabilmek için defalarca kullanılır (Watts, 433, s.2014).

Bu iş ayrıca Daumier’in daha sonra ‘Honore’, ‘h.Daumier’ ve baş harfleri olan ‘h.D.’ ile değişecek olan “Rogelin” takma adını kullandığı ve *La Caricature* dergisinde yayınlanan ilk işlerinden birisidir. Bu tasarım Daumier’in Avrupa karikatürünün mevcut geleneğini değiştirerek çözümlediği bir iştir. Burada birbirinden farklı fizyonomiler yine birbiriyle çelişen resmi ilişkiler kurulması amacıyla kullanılmıştır. Kişisel ifade biçimi olarak fiziksel özelliklere 19.yy’ın başından beri duyulan hayranlık Caspar Lavater’in ‘*Physiognomy des grimaces*’ kitabı dahil birçok eseri son derece popüler hale getirmiştir. Boilly’nin ‘*Receuil des grimaces*’ındaki sahte ciddiyet ve Dantan’ın karikatür büstlerindeki deformasyonlar hicivsel fizyonomilerin oluşturulmasında aynı hazzı yansıtmaktadır. Bununla birlikte bu formlar Daumier’in ilham alarak oluşturduğu sadece birkaç kaynaktan birisidir. Bu uygulama biçimi Hogarth’ın bile takdir edebileceği standart bir görsel hiciv şekli olmuştur. Fakat burada içerik büyük olasılıkla Philippon’un dikte etmesiyle sert bir biçimde güncellenmiştir (Symmons, 2004, s.28).

4.1.3. Le passé. Le présent. L'Avenir

Daumier bu dönem boyunca armut imgesini Louis Philippe’le ilgili birçok tasvirinde kullanmıştır. Bu litografide, kralın armut şeklindeki başı referans olarak, Louis Phillipe’in 1830 Devrimini takiben iktidara geldiğinde uyandırdığı büyük umudu fakat hükümdarlığı döneminde kısa zamanda hasıl olan düşmanlığı simgeleyen Geçmiş (Le passé), Bugün (Le présent) ve Gelecek (L'Avenir)’ten oluşan üç yüzü sergiler. *La Caricature*’da baskıya eşlik eden metin, geçmiş yüzün genç ve dolgun, bunun yanında bugünkü yüzün solgun ve endişeli, gelecekteki yüzün ise karanlık ve çökmüş olduğunu vurgulamıştır (McPhee ve Orenstein, 2011, s.180).

Louis-Phillipe’in başının bir armut haline dönüşmesi, bir kral olarak onun yetkinliğine meydan okumuş daha da önemlisi kendisini iktidara getiren ve ihanet ettiği devrime karşı suçluluğunu açığa vurmuştur. Sembol, etkisiz bir hükümdarı değil, Temmuz Devrimini yıkan, Paris halkına karşı düşman olan gayrimeşru bir hükümdarı ifşa etmiştir (Rose, 2016, s.102).



Görsel 4.6. Honoré Daumier, *Le passé. Le présent. L'avenir.*, Litografi, 35 x 27 cm, 1834

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.16.1/> (Erişim Tarihi: 10.03.2018)

Litografi ayrıca, Louis Philippe'in çok kişilikli sendromunun simgesel bir örneğini göstermektedir. Armut formu, daha çok cumhuriyetçi sanatçılar tarafından kralın ikircikliğini ve çelişkili pratiklerini somutlaştırmak için popüler bir biçimde kullanılmıştır (Boime, 2004, s.328).

Tek bir suratla üç farklı yüz kullanma fikri antik çağlara kadar uzanır ve 16. yy'da bu yöntem Titian'ın 'Allegory of Wisdom' eserinde ele alınarak tekrar yorumlanmıştır (http-17⁷⁵). Daumier'in piriformu⁷⁶ ise, Louis Philippe'in başının üç farklı açıdan birleştirilmesi şeklinde görünür ve eserin başlığı ise Philippe'in politikalarını ve 1830

⁷⁵ <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/4702> (Erişim Tarihi: 09.03.2018)

⁷⁶ Armutlu form.

devriminin vaatlerini yerine getirmekte başarısız olduğunu vurgular (Boime, 2004, s.328).

La Caricature ve diğer liberal dergiler tarafından Louis-Philippe'ye yapılan bu tür saldırılar, Eylül 1835'e kadar aralıksız şekilde sürmüştür. Armut imgesi zamanla Fransa çapında duvarlarda ve kaldırımlarda görünmeye başlamış dönem içerisinde Peytel tarafından 'Physiologie de la Poire'⁷⁷ adlı bir kitap bile yazılmıştır (Ramus, 1978, s.122).

Kendisine yapılan başarısız suikast girişimi sonrasında, krala karşı yükselen öfkeyi kışkırtmaya sevkten, suç, basın üzerine atılmıştır. 9 Eylül 1835'te basın tarafından yöneltilen eleştirileri bizzat kısıtlamayı amaçlayan kanun kabul edilmiştir. Yeni düzenlemeler dahilinde, cezalar ödenemeyecek miktarlara yükseltilerek, yılda iki kez ceza alan gazetelere hükümet tarafından kapatılma yetkisi tanınmış ve karikatüristler çizmeyi planladıkları herhangi bir şahıs için ön onay almak zorunda kalmışlardır (McPhee, Orenstein, 2011, s.180).

4.1.4. Magot de la Chine

Daumier, Gargantua litografisi yüzünden mahkum olsa da hükümdarın despotik hırsını ele aldığı genel temayı bırakmamıştır. Bununla birlikte, kralın bedenini bozan bu özel biçimin, hükümetin Gargantua sonrası dava açma kararında belirleyici bir faktör olduğu için, Daumier, kralı genel olarak bel altı mizahla tasvir etmekten uzak durmuştur (Motte ve Przyblyski, 1999, s.56).

Daumier'in Çin motifine ilk yaklaşımı, *La Caricature*'deki çalışma hayatının başlarında yapmış olduğu, Louis-Philippe'i 'Magot de la Chine' olarak resmettiği eserdir. 28 Ağustos 1834'te yayınlanan bu baskıda kral yüzü buruşuk bir Çin porselen heykelciği olarak görünmektedir. Eser, bir şahsın grotesk heykelciği ya da gizli para yeri olan 'magot' sözcüğünün her iki anlamını da çağrıştırmaktadır. 'Magot de la Chine' efsanesinde verilen bu tanım, hem açgözlü hem de porselen bir bibloya dönüştürülerek satirize edilmiş Louis Philippe'in fazlaca şişmiş figürü için çift bir anlam sağlamaktadır (Childs, 2004, s.127).

Daumier'in görseli bugün Paris'te hala mevcut olan ithal edilmiş heykelciklerin yaygın bir türüdür. Yere bağdaş kurarak oturmuş kel ve yarı örtülü bu figür, Buda ve müritlerine ait temsilin ikonografik geleneğinden türemiştir. Ancak, ayaklarının üzerine

⁷⁷ Armut Fizyolojisi.

kadar düşen küre biçimindeki göbekte birlikte ortaya çıkan bu tür bir grotesk değişim, geleneksel Çin sanat stilinden daha çok 18.yy ihraç pazarı içerisinde yaygın bir yere sahip ticari bir nesneden türetilmiştir. 1830'lu ve 40'lı yıllarda, hem İngiltere hem de Fransa'da Çin üslubunda süslenmiş eşyalara⁷⁸ olan ilgi yeniden canlanmış ve hatta mütevazı hane halkları bile devrim öncesi Fransa'sının antik çin porselenleri⁷⁹ ve vazolarını⁸⁰ satın alma modasını izlemişlerdir (Childs, 2004, s.127).



Görsel 4.7. Honoré Daumier, *Magot de la Chine*, Litografi, 21.4 x 24.1 cm, 1834

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/honore-daumier-magot-de-la-chine> (Erişim Tarihi: 12.02.2018)

Sanatçı, figürün neredeyse kapalı gözlerini çekikleştirerek ve sarkık kulak memelerini çekip uzatarak onu radikal bir biçimde doğuya ait bir özneye dönüştürse de, kral, belirli hatlarıyla tanımlanabilir halde durmaktadır. 'Magot'un kimliğiyle ilgili herhangi bir şüphe anında, sarkan yanaklarıyla soğanımsı çehre ve başının üstündeki sap, Philipon tarafından yaratılmış 1831 tarihli 'La Poire'nin hicivsel bir prototipini

⁷⁸ Chinoiserie.

⁷⁹ Magot.

⁸⁰ Potiche.

hatırlatmaktadır. Daumier böylece Kral'ın yüzünü yeni bir egzotik meyveye dönüştürmesinin yanında kralın yuvarlak figüründen tekrar yararlanarak, büyük çirkinliğin adamı olarak 'magot' sözcüğünün ikinci bir anlamını getirmiştir (Childs, 2004, s.127).

Bu çok unsurlu hicivsel anlatımda 'poire' nin bir diğer özelliği ise magotun parlak başından armut sapının filizlenmesidir. Dahası, figürün piramidal şekli bu meşhur meyvenin bombeli konturlarını da yansıtır. Açgözlülük, aptallık ve aşırılığa yapılan referanslar hükümdarın şeytanlaştırılmış vücudunda bir araya gelmiştir (Motte ve Przyblyski, 1999, s.57).

4.1.5. Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre!

13-14 Nisan 1834 tarihleri arasındaki Rue Transnonain katliamını takiben, olaya katılan devrimcilere karşı toplam 121 hukuki dava açılmıştır. Yasal sistemin politik yanlılığı nedeniyle, sanıkların çoğu, yasal saçmalık olarak kabul ettikleri oturumlara katılmamışlardır. Bu duruşmaların sonunda 9 sanık beraat etmiş, 28 kişi kaçarken, geri kalanı ise 2 ila 20 yıl arasında hapis cezasına çarptırılmıştır. Toplamda 164 hakim, 121 mahkumla karşı karşıya kalmış ve Adalet Sarayı⁸¹'ndaki mekan, oturumları düzenlemek için çok küçük olduğundan Jardin du Luxembourg'da tüm hakem ve mahkumlar için yeterli olacak özel bir platform kurulmuştur. Nisan 1834'te yapılan duruşmaların boyutları çok üst boyutlara ulaşmıştır. Bu süre zarfında, 2 bin vatandaş tutuklanmış, 4 bin tanık çağırılmış, 17 bin dosya açılmış ve 164 devrimci hakkında soruşturma açılmıştır. Bu baskı, sisteme hizmet eden hakimleri göstermektedir (http-18⁸²).

Nisan 1834 ayaklanmalarının liderlerini yargılayan ve "monster trial" olarak nitelendirilen duruşmalar, 5 Mayıs 1835 yılında başlamıştır. Hükümet, savını geniş bir cumhuriyetçi komplo üzerine inşa etmiş ve halkın şikayetlerini önemsemeyerek, radikallerin yerel bir jüri yerine lordlar kamarası⁸³ karşısında yargılanmasını sağlamıştır. Bu taşbaskıda, bir savunma avukatı, lordlar kamarası başkanı Baron Pasquier başkanlığındaki mahkeme üyeleri tarafından ağzı tıkalı bir şekilde tutularak yargılanmaktadır. Avukatın yazılı belgeleri yerde parçalara ayrılmış bir şekilde durmakta ve hakim kürsüsü üzerine eğik bir şekilde çizilmiş terazi, adalet sisteminin varolan durumunu açıklamaktadır (Boime, 2004, s.331). Arka planda ise elindeki

⁸¹ Palais de Justice.

⁸² <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/1511> (Erişim Tarihi: 13.03.2018)

⁸³ Chamber of Peers.

baltasıyla bir infazcı ve maktulün başı bir bloğun üzerinde durmaktadır. Kompozisyonadaki ironi ise ön planda duran hakimin ellerini bir hareketle ileri sürerek, önünde merhametsizce muamele edilmiş figüre, aynı zamanda esere not olarak düşülen konuşma özgürlüğüne sahip olduğunu söylemesidir (Gay, 1993, s.399).



Görsel 4.8. Honoré Daumier, *Vous avez la parole, expliquez-vous, vous êtes libre!*⁸⁴, Litografi, 20.6 x 28.1 cm, 1835

Kaynak: <http://www.mfa.org/collections/object/vous-avez-la-parole-expliquez-vous-vous-%C3%AAtes-libre-you-have-the-chance-to-speak-explain-yourself-from-la-caricature-335401> (Erişim Tarihi: 14.03.2018)

John Tagg'e göre bu litografi, devletin kanuni aygıtı tarafından sahnelenmiş bir olayın yorumlanmış halidir. Adalet anlayışının hicvedilmesi ve buna karşı duyulan öfke, eser içerisinde rahatlıkla görülebilir. Bunun yanında burada adalet, yasaların, çoğunluğun, gücün ve iktidarın adaletidir. Tüm bunların ortasında 'adalet'in bağlayıcı

⁸⁴ "Konuş...Kendini ifade etmekte özgürsün!"

bir güç olarak konuşmayı kesebileceği ve adli duruşma esnasında sessizlikle yetinmeyeceği görülmektedir (Tagg, 2009, s.23).

4.1.6. C'était vraiment bien la peine de nous faire tuer!

Daumier'in bu eseri, Eylül Yasaları'nın geçmesinden iki gün önce *La Caricature*'in final baskısında yayınlanmıştır. Eserde beş yıl önce barikatlarda ölmüş, üstleri kan lekeli ve bandajlı üç adam üzerlerinde "Morts pour la Liberté"⁸⁵ yazılı mezar taşlarını kaldırarak *C'était vraiment bien la peine de nous faire tuer!*⁸⁶ notuyla birlikte hüznü bir şekilde yaşanan olaylara bakmaktadırlar (Larkin, 1996, s.30).



Görsel 4.9. Honoré Daumier, *C'était vraiment bien la peine de nous faire tuer!*, Litografi, 20.96 x 29.21 cm, 1835

Kaynak: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/483.1988/> (Erişim Tarihi: 28.11.2017)

Eliptik şekildeki ön plan ve askerlerin arka planda sivil bir gösteriyi dağıttığı perspektif görünüş, Delacroix'in 1830'da devlet tarafından satın alınan *La Liberté*

⁸⁵ "Özgürlük için öldüler."

⁸⁶ "Gerçekten bunun için ölmemize değdi."

*guidant le peuple*⁸⁷ eserinin ironik bir yansımasıdır. Daumier, Delacroix'nin işlerine hayranlık duymuş ve iki sanatçı görünüşe göre sıklıkla benzer kompozisyonlar geliştirmiştir. Delacroix'nin bu eseri 1830 Paris ayaklanmalarının resimsel olarak yüceltilmesidir. Fakat diğer yanda Daumier'in baskısı zaferi umutsuzluğa dönüştürür. Delacroix'nin resmin ortasına yerleştirdiği özgürlüğün kadın figürüyle kişileştirilmesi, Daumier'de diriltilmiş kahramanlar ve onların acı yorumlarıyla değiştirilmiştir (Symmons, 2004, s.30).



Görsel 4.10. Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, Tuval üzerine yağlıboya, 260.1 x 325.4 cm, 1830

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/eugene-delacroix-la-liberte-guidant-le-peuple-liberty-leading-the-people> (Erişim Tarihi: 10.02.2017)

Daumier'in bu taş baskısında, Orleans dükü ve Fransa'nın seçilmiş kralı -sözde liberal- Louis Philippe'yi iktidara getiren 1830 Temmuz Devriminin üç şehidi yer almaktadır. Ölüler, çelenklerle dolu toplu mezarlarından çıkarak hükümetin görevini kötüye kullanarak işkence ettiği ve buna karşı paniğe kapılmış insanlara karşı göz gezdirmektedirler. Litografideki açıklamayla da eşanlamlı olarak bu üç insan, özgürlük için verdikleri canlarına karşı hükümetin bu mücadeleyi kötüye kullanması sonucu büyük bir şaşkınlık ve üzüntü duymaktadırlar. Sanatçının Temmuz Monarşisini eleştiren

⁸⁷ "Halka Yol Gösteren Özgürlük."

litografisi, bu dünyaya ve tarihsel zamana, cesetlere, otorite koltuğundan verilen kararlara ve lahitlere atıf yapmaktadır (Lindsay, 2017, s.29).

Daumier ayrıca bu baskısında önceki taşbaskılarına ait bazı unsurları tekrar işlemiştir. Bunlardan biri 11 Ekim 1834'te *La Caricature*'de yayınlanan hapishanede yerde ölü bir şekilde yatan kafası bandajlı ve az sakallı bir figüre Louis Philippe'in bizzat kendisi tarafından artık salıverilmeye uygun olduğu, bir diğeri ise bu karikatürle hemen hemen aynı zamanlarda *L'Association Mensuelle*'de yayınlanan sokak göstericilerini bastıran ordunun masum insanların ölümüne yol açtığı *Rue Transnonain*'dir. Bu tür eserlere yapılan referanslar bu eseri Daumier'in erken politik karikatürleri arasında en üst konuma yerleştirmiştir (Symmons, 2004, s.30).



4.2. L'Association Mensuelle ve Dört Politik Litografi

L'Association Mensuelle, her ay litografik bir karikatür eşliğindeki metinle birlikte yayınlanan ve ayda bir frank karşılığında en az üç aylık süreyle abone olunan bir formatta piyasaya çıkmıştır. *L'Association Mensuelle*'nin baskıları *La Caricature*'daki baskılar gibi birinci sınıf kağıt üzerine basılmış ve bilinçli bir şekilde orta sınıf piyasasına hitap edebilmek için çerçeveleme ya da koleksiyoner albümlerine uygun bir şekilde hazırlanmıştır. Bunun dışında, derginin aylık olarak yayınladığı karikatürün üç farklı kopyasını isteyen birisi için her ay ekstra iki frank ödeyerek buna sahip olacağı gibi çeşitli fikirler geliştirilmiştir. 1834 tarihli damga vergisi kanunlarının gerektirdiği her politik karikatüre damga vurulması zorunluluğu sonrasında Philipon, derginin baskılarının estetik bütünlükten yoksun kaldıkları ve eserlerin politik içeriklerinin tehditkar bir biçimde saldırgan bir hal almasını, görsellerin en çekici özellikleri olan çerçeveleme ve koleksiyon özelliklerini mahrum bırakmasından şikayet etmiştir (Cuno, 1983, s.351,352).

Philipon, hükümetin basın özgürlüğü kanunu görmezden gelmeye devam etmesi nedeniyle, bu projeyi cumhuriyet yanlısı bütün gazetelere karşı verilen para cezalarını kapsayacak yedek bir fon oluşturmak için başlattığını belirtmiştir. Philipon daha sonra abonelerine bu dergiye bir yatırım gözüyle bakmalarını söylemiştir. Gazetenin ilk sayısı Grandville'in bir skeci ile çıkmış, Daumier'in beş adet taşbaskısı ise 24 sayıda yer almıştır. Eylül 1834'de yayınlanan son sayı ile gazete, sanatçının en güçlü işlerinden biri olan *Rue Transnonain* ile yayın hayatına son vermiştir (Ramus, 1978, s.13).

4.2.1. Le ventre législatif

İlk tasarımı Daumier'in Philipon'un aylık dergisi için yaptığı bu litografi, iki öncü politik karikatür olan *Gargantua* ve *Masques de 1831*'de işlenen temaların devamı niteliğindedir. Maskelerdeki yüzler bu kez yasama meclisindeki üyeler şeklinde yeniden görünür. Daumier ayrıca bu işe diğer portre yontularından ve karikatürlerinden de birçok yeni milletvekili eklemiştir. Bunların birçoğunun kimliği aynıdır: ön planda ayakta duran Prunelle, ön sırada ise Guizot, Thiers, Barthe Soult ve d'Argout. Soldaki ikinci sırada oturan kişi ince kemik yapısı ve öne çıkan kemik yapısı Daumier'in kilden yapılmış işlerinde acımasızca uzatılan ve Philipon'un başlıca düşmanlarından olan politikacı ve sulh yargıcı Jean-Charles Persil'dir (1785-1870). Adalet Bakanı olarak temsil edilen Persil, Rue Transnonain'deki polis dosyasını eline almıştır. Sert bir şekilde

basın üzerindeki yasaktan yana olan Persil ayrıca Daumier'in *Ne vous y frottez pas!* işinin arka planında da görünmektedir (Symmons, 2004, s.39).



Görsel 4.11. Honoré Daumier, *Le ventre législatif*, Litografi, 28.2 x 43.4 cm, 1834⁸⁸

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359150> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Daumier bu litografisinde burjuva yasama meclisinin otuz beş üyesini dört ardışık kademede göstermiş ve parlak beyazdan zengin siyaha kadar uzanan tüm uzamı onların üzerine düşen ışıqla açık bir biçimde görünür kılmak için kullanmıştır (Larkin, 1966: 24). Louis-Philippe yönetimi altındaki bu parlamento organı, başta vergilerin artırılması olmak üzere çeşitli hukuki konuları tartışmıştır. Üyeler, varlıklı adayları seçme eğiliminde olan bir seçim sistemi tarafından tayin edilmiş ve Daumier, üyeleri yaşlı ve aşırı beslenmiş bir şekilde koltuklarında uyuklarken tasvir etmiştir. *Le ventre législatif* bu özelliğiyle Merkez Sağ'a ait tanınmış 35 hükümet yetkilisini yeren bir içeriğe sahiptir. Bu taş baskıdaki obur, miskin ve uyuklayan figürler Daumier tarafından

⁸⁸ "Yasama Göbeği."

monarşi yanlılarının tembellik, kibir ve yolsuzluklarıyla somut bir hal kazanmıştır (http-19⁸⁹).

Daumier, bu eserde milletvekillerini kavisli bir düzen içerisindeki basamaklara yerleştirerek, onlara acımasız bir yargıç ve infazcı görünümü vermiştir. Göbekleri, armut biçimindeki krallarının vücudunu anımsatırken, şişik ve profan yüzleri onların anayasal yetersizliklerini, Ağustos 1830 vaatlerine uygun bir ajanda olan “göbek” metaforuna kaydetmektedir. Ön kısmın bir köşesinde bakanlar Guizot ve Thiers birlikte bir işle meşgulken diğerleri ise sağ tarafta ayakta duran konumdaki Lyon’un hem vekili hem de belediye başkanı olan Dr. Prunelle’de dahil olmak üzere onların mübadelesinin sonuçlarını beklemektedirler (Boime, 2004, s.329).

Philipon’un eşlik metni, yasama organı anlamına gelen *corps législatif* yerine yasama karnı (göbeği) anlamına gelen *Le ventre législatif*’i koymuştur.

“Göbek sindirilmiş bütçenin çöklediği bağırsakların tümünden oluşan bir konteynırdır... Göbek Tanrı’nın vekili, yasama organının ruhudur... Göbek ve kalça geçen dört yılda Fransa’nın mutluluğu için canlarını dişlerine katarak çalışmışlardır... Biz her şeyini 1830 devrimine bağlayan insanların bundan ümidini kesmesini onlara borçluyuz. İşte ‘yasama göbeği’” (Symmons, 2004, s.39).

4.2.2. Ne vous y frottez pas!

Daumier’in *L’Association Mensuelle* için oluşturduğu bir diğer eser, bir boks maçını tasvir etmektedir (Symmons, 2004, s.39). Ön taraftaki yükseklikte matbaacı şapkası ve önlüğüyle yumruğunu iyice sıkmış güçlü bir işçi durmaktadır. Kompozisyonun sağ arka tarafında 1830 devrimine atıfla Bourbon hanesinin tahttan indirilen kralı X. Charles endişeli kral taraftarlarının eşliğinde yere yığılmış bir halde durmaktadır. Sol tarafta ise sözde liberal Orleans hanesinden gelen kral Louis-Philippe, burjuva kıyafetleri ve armalı meşhur gri şapkasıyla birlikte şemsiyesini tehditkar bir şekilde sallayarak ilerlemektedir. Louis-Philippe, kendisinin vekil generali olan Persil tarafından ileriye itilir fakat Seine valisi ve sol muhalefetin üyesi olan milletvekili Barrot tarafından engellenir. Bu açıklama Philipon tarafından daha sonra ortaya çıkan *La Caricature* gazetesinde verilmiş ve o, bu eseri Fransa’da karikatürist üslupla yapılmış en iyi politik çalışmalardan biri olarak nitelendirmiştir. Bu kompozisyon düzenlemesi kesinlikle İngiliz tarzındadır, fakat sert ve canlı konturlarla çizilmiş

⁸⁹ <https://www.learner.org/courses/globalart/work/160/index.html> (Erişim Tarihi: 20.03.2018)

figürler ve renk efekti veren açık tonlamalı gölgeler Daumier'in kendine has üslubunu yansıtır (Laughton, 1996, s.11).

Eserin ön planındaki matbaacı etkin bir şekilde Louis-Philippe tarafından tehdit edilen 'Basın Özgürlüğü'nü savunmaktadır. Eserin verdiği uyarı ise açık bir şekilde ortadadır. Basın üzerindeki sansür, devrime ve monarşinin bitmesine yol açacaktır (http-20⁹⁰).



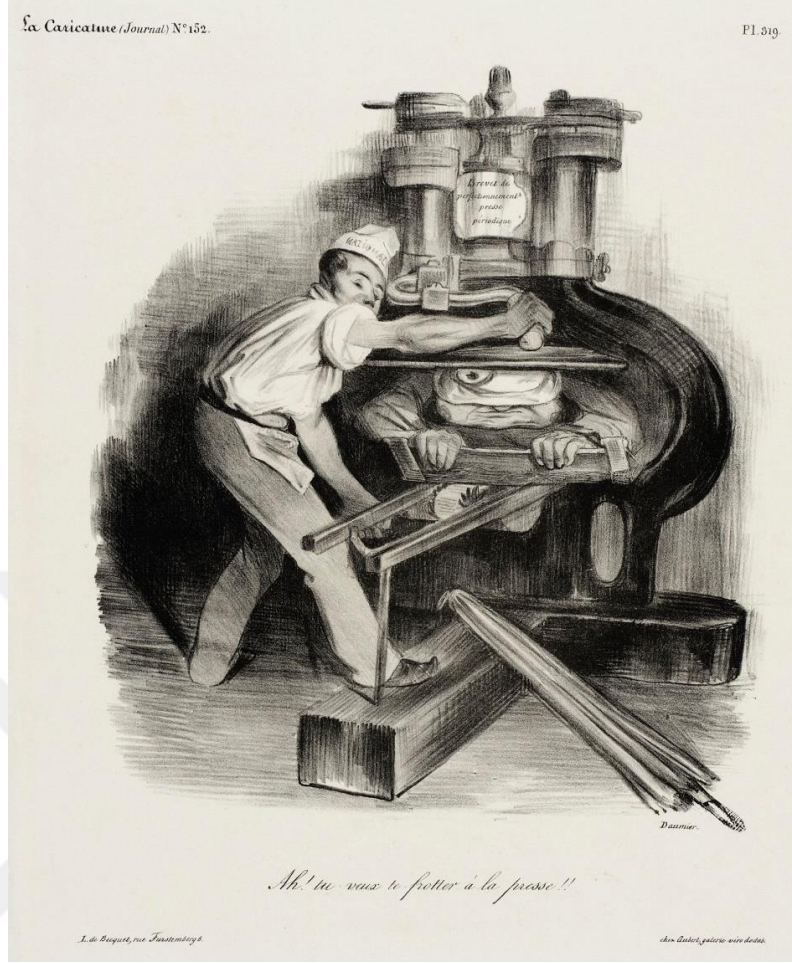
Görsel 4.12. Honoré Daumier, *Ne vous y frottez pas!*, Litografi, 30.6 x 43.1 cm., 1834⁹¹

Kaynak: <http://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/14902> (Erişim Tarihi: 24.03.2018)

Daumier aynı temayla benzer şekilde *La Caricature* dergisine birçok karikatür çizmiştir. Bunlardan 3 Ekim 1833'de yayınlanan '*Ah! Tu veux [te] froter a la presse!!*' neredeyse bu baskıyla aynı başlığı taşır ve başka bir matbaacının Louis Philippe'in silindir şapkalı figürünü bir baskı makinesi içerisinde ezişini resmeder. Kralın gücünün sembolü olan şemsiye ön planda yatmaktadır (Symmons, 2004, s.39).

⁹⁰ <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/5027> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

⁹¹ "Ona bulaşmayın!!" (Basın Özgürlüğü).



Görsel 4.13. Honoré Daumier, *Ah! Tu veux te frotter à la presse!!*, Litografi, 22.9 x 20.6 cm, 1833⁹²

Kaynak: <https://www.dia.org/art/collection/object/ah-tu-veux-te-frotter-%C3%A0-la-presse-42067?page=1> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Bu baskıda, Louis- Philippe'ye muhafazakar gazeteciler tarafından dahi bir baskı uygulanmaktadır. Giderek şiddetlenen sansür ortamı sağ kanattan olan *Le National* gazetesi dahil birçok medya organını korkutmuştur. 1830'da X. Charles, devrime öncülük eden şiddetli reaksiyona benzer bir riski sürekli olarak artırmıştır. O, bu süreçte sembolik anlamdaki meşhur vatandaş şemsiyesini kaybetmiştir. Bu karikatür basının sahip olduğu güce dair bir taşlamadır. Presi tutan adamın bir matbaacı olma ihtimalinin yanı sıra onun, dönemindeki sokağın nabzını tutan usta haberciler arasında yer almış olması muhtemeldir (http-21⁹³). Daumier 1830'ların başlarında politik litograflarına sıklıkla matbaacılarını yerleştirmiş fakat bu pratik 1835 sansür yasalarının geçmesi sonrası durmak zorunda kalmıştır (Symmons, 2004, s.39).

⁹² "Demek basına bulaşmak istiyorsun!!"

⁹³ <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/4647> (Erişim Tarihi: 26.03.2018)

4.2.3. Enforce Lafayette!.. Attrappe mon vieux!

Daumier'in *L'Association Mensuelle* için hazırladığı bir diğer taşbaskı, içerik olarak Fransız Devriminin en büyük kişiliklerinden olan Lafayette'nin cenaze alayını ele almıştır. 1830 yılında, Louis-Philippe'in Fransa tahtını ele geçirmesine yardımcı olan Lafayette⁹⁴, yıllar geçtikçe Kral'ı desteklemesinden ötürü derin bir pişmanlık duymuştur. O öldükten sonra kontrolsüz isyanlardan korkan Kral, 1834 Mayısı Amerikan Devriminin yaşlı kahramanı için üzüntüsünü resmi olarak dile getirmek dışında başka bir şey yapmamış ve çok sayıda birlik getirmesine yardımcı olacak bir devlet cenazesi düzenlemiştir. Bu şekilde, başlayabilecek herhangi bir ayaklanma üzerinde tam bir kontrol sağlanmıştır (http-22⁹⁵).



Görsel 4.14. Honoré Daumier, *Enfoncé Lafayette!.. Attrappe mon vieux!*, Litografi, 29 x 41.8 cm, 1834⁹⁶

Kaynak: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/99807/0%3Foverlay%3Ddownload> (Erişim Tarihi: 29.03.2018)

⁹⁴ Tam adı, Marie Joseph Paul Yves Roche Gilbert Motier Lafayette (1757-1834), Amerikan Devrim Savaşınada katılmış bir Fransız subay ve siyaset adamıdır. İnsan Hakları Sözleşmesinin kurucularından biri olan bu tarihi figür, birçok kez milletvekili seçilmiş ve sonunda Milli Muhafız başkomutanı olmuştur. Fransız Devrimi esnasında anayasal bir krallık yönetiminin oluşturulması için çalışan Lafayette 1834 yılında ölmüş ve isteğine uygun bir şekilde Bunker Tepesine ait toprak ile birlikte gömülmüştür.

⁹⁵ http://www.daumier-register.org/hintergrundlist_popup.php?key_m=134 (Erişim Tarihi: 28.03.2018)

⁹⁶ "Zavallı Lafayette!.. Kapana kısılmış, yaşlı adam!"

Bu litograf, ellerini sözde kederle yüzüne götürmüş fakat bunun arkasındaki aynı yüz pis bir gülümseme ve tatminkar bir ifadeye bürünmüş Louis Philippe'yi temsil etmektedir. Gri gökyüzünün altındaki kasvetli ve yıkılmış mezarlık fonunun yanındaki tepelikte cenaze levazımatçısı kisvesinde Louis-Philippe'in şişman ve siyah figürü durmaktadır. Onun altındaki kıvrımlı yolda ise uzun bir cenaze alayı ilerlemektedir. Bu, şöhretli vatansever Lafayette'nin Paris mezarlığı Père-Lachaise'deki cenaze törenine katılmış insanların oluşturduğu kalabalıktır. Kompozisyonda, söğütlerin oluşturduğu alanlar boyunca beyaz mezar taşları görülebilir. Bütün bunlar görünüşte asıl figürün keyif aldığı derin bir üzüntünün işaretidir (Maurice ve Cooper, 1904: 76). Eserin etkisi, Rue Transnonain'ın ortaya çıkışından sonra yayınlanması ile daha da şiddetlenmiştir. Bu taşbaskı ile önemli bir diğer özellik arka planın ressam ve baskı-resim sanatçısı Paul Huet tarafından çizilmesidir ([http-23](http://23)⁹⁷).

4.2.4. Rue Transnonain

Daumier'in *L'Association Mensuelle*'deki son işi olan *Rue Transnonain*⁹⁸, içeriği ve sahip olduğu etki sayesinde sanatçının en önemli eserleri arasında yer alır. Transnonain sokağında, devletin askeri birlikleri tarafından katledilen sivillere atıfla yapılmış bu litografi, tarihsel çerçevede geniş bir olaylar zincirine dayanır.

Nisan 1834'de bir grup gösterici, yasama meclisi tarafından yeni geçirilen ve içeriği özel olarak finanse edilen küçük siyasi birlikleri yasaklayan yasaya karşı Paris'in en dar sokaklarına barikatlar kurarlar. Bu yeni 'Dernekler Kanunu' Lyon'daki ipek işçileri arasında çoktan bir ayaklanmaya sebep olmuş ve Louis Philippe Paris ayaklanmalarının kontrol altına alınmasına yardım etmesi ve barikatların yıkılması için orduya çağrı yapmak zorunda kalmıştır. 13 Nisan 1834 günü akşamı Transnonain sokağı ve Montmorency sokağının köşesindeki evde oturan birkaç insan, caddenin karşısında yüksek bir barikat inşa etmek için yardım isteyen şiddetli göstericiler tarafından kuşatılmıştır. Dehşete kapılan ev sakinleri ön kapılarını sürgülemiş ve hafif piyade tugayının gelerek barikatı yıkıp göstericileri tarumar edeceği ertesi sabah saat 5'e kadar kimsenin içeri girmesine izin vermemiştir. Ev sakinlerinin kapılarını askerlere

⁹⁷ <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/5028> (Erişim Tarihi: 02.04.2018)

⁹⁸ "Transnonain Sokağı"

açtığı zaman ne olduğu sorusunun içeriği Daumier'in litografinin ve 19.yy'daki birçok hikayenin ana konusunu oluşturmuştur (Symmons, 2004, s.40).

Daumier'in akşamın ilk saatlerinde ele aldığı sahne, Fuseli'nin *'Nightmare'*i ve David'in *'Marat'*ındaki gibi masum bir kurbanın özel alanının kasıtlı bir biçimde ihlal edilmesini çağrıştırmaktadır. Gece elbisesi ve pamuktan gece başlığı üstünde olan bir adam şiddetli bir biçimde yatağının ayağına fırlatılırken çarşafı da kendisiyle beraber aşağıya çekmiş ve başı altında görünen küçük bir çocuğu ezmiştir. Sağ tarafta ise şiddetle yere düşmüş bir yaşlı adam başı ve ters tarafta, karanlık orta mesafede, evdeki kadının cansız bir biçimde yerde yattığı görülmektedir. Kan, burada evin her yerine sıçramış ve vücudu kaplayan süngü yaralarından dışarıya sızmaktadır. Daumier, mağdurların mahremiyetini ve savunmasızlığını vurgulamak için evin erkeğini yerde ereksiyon halinde yatarken göstermiştir. Daumier'in karanlık ve aydınlığa uyguladığı sert kontrast ise askeri intikamın korkunç sonunu aktarmaktadır. Aynı zamanda, işçi sınıfı bir ailenin üç jenerasyonunun acımasızca infaz edilmesi, burjuva devletinin zalim bir şekilde işçi sınıfının muhalefetine karşı olduğunu göstermektedir (Boime, 2004, s.330).



Görsel 4.15. Honoré Daumier, *Rue Transnonain*, Litografi, 28.8 x 44.5 cm, 1834

Kaynak: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/90.2012/> (Erişim Tarihi: 05.04.2018)

Hem Baudelaire hem de Philipon için, Daumier'in baskısı sadece bir karikatür değil aynı zamanda tarihin bir temsili, bir olayın sadece özel veya hayali bir anlatımı değil ayrıca kamusal bellek türü olarak hizmet eden bir üründür (Moran, 2013, s.57). Charles Philipon, eseri, yine aynı dergide şu sözlerle tarif etmiştir:

“Aktardığı feci olay kadar korkunç bu taşbaskıyı görmek insana dehşet veriyor. Burada katledilmiş bir adam, cinayete kurban gitmiş bir kadın, vücudu yaralarla kaplı bir adamın ölü bedenini ve adamın altında, kafatası kırılmış zavallı bir çocuk görüyorsunuz. Bu bir karikatür değil; burada mübalağa falan yok. Gördüğünüz, modern tarihimizin kana bulanmış bir sayfası; asil bir öfkenin etkisi altındaki güçlü bir kalemin elinden çıkma bir sayfa. Bu çizimle beraber Daumier sanatında en üst seviyeye ulaşmıştır” (http-24⁹⁹).

Daumier'in litografisi, o zamana kadar baskı ve irrasyonel acımasızlığın sembolü haline gelen insanların kamusal hafızasına seslenmiştir. Eserin sahip olduğu anlatım biçimi ise daha geniş çevrelerde varolan politik hoşnutsuzlukla ortak bir dil yakalamıştır. Katliam, baskıcı otoritenin uyguladığı aşırılıkların bir sembolü olmuş ve Daumier'in tasviri, yaşanan olayın anlamını, kısmen kamu kaygılarından oluşan bir bağa değinerek ve kısmen sembolik ve sanatsal geleneklerin manipüle edilmesi yoluyla güçlendirmiştir (Childs, 2004, s.15).

Bu yayının üzerine devlet yetkilileri litografi taşına derhal el koymuş ve eserin tüm baskılarının izini sürerek imha etmiştir. Ertesi yıl Louis Philippe'in sansür şefi resmi olarak politik karikatürleri sansürlemiştir (Raissis, 2014, web¹⁰⁰).

⁹⁹ <http://www.e-skop.com/skopbulten/honor%C3%A9-daumierin-politik-tasbaskilari/2764> (Erişim Tarihi: 05.03.2017)

¹⁰⁰ <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/90.2012/> (Erişim Tarihi: 08.06.2017)

4.3. Le Charivari ve Günlük Yaşama Yergisel Yaklaşımlar

Philipon, Eylül 1835'te, Temsilciler Meclisi'nin yayın öncesi görsel ve metin sansürünü yeniden getiren ve kral ve ailesine muhalif makaleleri yasaklayan 'yayın yoluyla hakaret' yasalarını geçirmesiyle *La Caricature* yayınlarını askıya aldı. Hükümetin giderek artan saldırgan reaksiyonlarına yanıt olarak Philipon, *La Caricature*'dan daha az eleştirel ve daha ucuz (ayrıca kalitesi daha düşük kağıda basılan) günlük yergisel gazete *Le Charivari*'yi kurdu. Kısmen *La Caricature*'ye kesilen ağır para cezalarını dengelemek ve alaycı politik iğneleme türünde çeşitlilik arayan amatörleri hedeflemek amacıyla kurulan bu yeni gazete, zamanla 19.yy'da Paris'teki en popüler ve başarılı dergilerden biri haline gelmiştir (Robinson, 1998, s.7).



Görsel 4.16. T. Jahnnot, Cherrier, Ağaç Gravür, 16 x 10, 1832

Kaynak: <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-les-differents-bandeaux-du-charivari-de-1832-a-la-fin-du-xixe-siecle-114928144.html> (Erişim Tarihi: 01.03.2018)

*Le Charivari*¹⁰¹ ilk defa 1 Aralık 1832'de ortaya çıkmış ve bir sayfası günlük çizimi gösteren dört sayfadan oluşmuştur. Gazetenin yeniliği, pres tarafından sağ ve sol sayfalara metin ve tipo baskı ile iki kere basılmış ve gazeteyle birleşik üçüncü sayfada bulunan görsel sayfası olmuştur. Gazete bunun yanında Makedonya'da ortaya çıkmış, en az on yıllık süreci kapsayan ve litografi albümlerini içeren karışık baskı tekniği

¹⁰¹ Fransızca 'charivari', İngilizce'de ise 'shivaree' ve onun varyantları sıradan insanların pencerelerine doğru tencere ve tavalara vurularak yapılan serenat anlamına gelmektedir. Bazı kültürlerde ise ev içi çekişmelere düşkün yeni evli çiftleri tanımlamak için kullanılmıştır.

formatını, tek bir tema üzerinden tüm sayfaları skeç içeren formatta çıkarmış ilk Fransız gazetesidir. Philipon'un önceki iki mecmuasında olduğu gibi *Le Charivari*'nin ana satış politikası yıllık 365 çizim olmuştur. Philipon üç hafta içinde gazetenin başlıca özelliklerini açıklayan "Journal publiant chaque jour un nouveau dessin" ¹⁰² künyesinde karar kılmış ve bu ifade, 1835 yılındaki yeni sansür yasalarının ardından gazete künyesinin "*Sansürlerin müsaade ettiği sürece çizim yayınlayan gazete*" olarak değişmesine kadar devam etmiştir. Gazete, her iki selefi *La Silhouette* ve *La Caricature* gibi politik karikatürleri ile tanınan bir özellik teşkil etse de başlangıçta Philipon bu iki derginin ortasında bir denge politikası kurmak istemiştir (Mainardi, 2017, s.63, 64).

Philipon, *La Caricature* ile birlikte litografiler için üst düzey bir pazar kurmayı denemiş olsa da iki yıl içinde kitle piyasasının, lüks malların ticaretinden çok daha iyi fırsatlar sunduğunu farkederek *Le Charivari*'nin tanıtım ilanlarında Aubert'in satışa çıkardığı son baskıları listelemiş ve her sayı *Le Charivari*'de yayınlanan tüm litografilerin Aubert'in basımevinde bulunduğu bildirimiyle piyasaya çıkmıştır. Daha sonra bu kısa bildiri 'elle renklendirilmiş veya siyah beyaz olarak birinci sınıf kağıt üzerine tekrar basılmış, portföylerde ya da ciltli albümlerde münferit olarak satılan' gibi farklı başlık ve formatları listeleyen daha uzun reklamlarla genişletilmiştir. Bunun üzerine birçok tanınmış sanatçı çizimlerinden oluşan serileriyle *Le Charivari*'ye katılmış ve bunlar daha sonra albümler halinde ya da bireysel baskılar olarak yeniden basılmıştır (Mainardi, 2017, s.65).



Görsel 4.17. J. J. Grandville, Ağaç Gravür, 17 x 3.3 cm, 1834

Kaynak: <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-les-differents-bandeaux-du-charivari-de-1832-a-la-fin-du-xixe-siecle-114928144.html> (Erişim Tarihi: 09.03.2018)

¹⁰² "*Hergün yeni bir çizim yayınlayan gazete*"

Le Charivari, 19.yy'da birçok kişinin gördüğü gibi sadece hükümete muhalefet eden bireyci bir yaklaşımdan daha çok tanınabilir modern bir form biçiminde, kültürel bir muhalif 'araç' kurarak bunu beslemiştir. İzleyiciyle olan ilişkisi ve tüm toplumsal ve ekonomik temelleri yeni olan bu periyodik yayın, üretim ve sosyal dolaşımın aksi yönde söylemleri ve dillerinin kaçınılmaz kolektif karakteriyle, o zamandan itibaren 'kamusal alan' olarak adlandırılan kültürel işlevsellik modlarını güçlü bir şekilde geliştirmiştir (Terdiman, 1989, s.155, 157).



Görsel 4.18. J.J. Grandville, E.G. Forest, Ağaç Gravür, 9 x 8 cm, 1837

Kaynak: <http://john-adcock.blogspot.com/2014/01/charles-philipons-comic-papers.html> (Erişim Tarihi: 20.02.2018)

Oluşturduğu tutarlılık ilkesi, *Charivari*'nin günlük olarak alay ettiği gelişmelere, diğer bir deyişle genel olarak toplumda neler olup bittiğine karşı geniş bir muhalefet içinde olmasıyla paralel bir şekilde ilerlemiştir. *Le Charivari*, politik bağlılıkları çeşitli olan fakat sosyal perspektifleri yüzünden hakim tavır, tutum ve uygulamalardan yabancılaştırmış önemli sayıdaki ulusal göçmene bilgi sağlamada aracı olmuştur. Bu hiciv anlayışı, itaatsizliğin kurumsallaşmasına yardımcı olmuş ve 19.yy liberal kapitalizmin hakim söylemlerine karşı önemli kültürel direniş biçimleri için bir alan açmıştır. Kurulu düzen içerisindeki kişisel tatminden hoşnut olanlara karşılık *Charivari* fikir çeşitliliğini savunmuştur. Gazete, toplumsal kritiğin sürdürüleceği alternatif bir boyut tasarlamıştır. Bu gelişim, hegemonya karşıtı bir bilinç oluşturmak ve konsolide etmek için kitlesel

dolaşım ve organizasyon tekniklerini kullanmaya yönelik bir girişimdir (Terdiman, 1989, s.159, 160).

Le Charivari, Philipon'un sosyal ortamın tüm saçmalıkları olarak nitelendirdiği unsurlara odaklanarak daha sıkı yasaların üstesinden gelmiş ve böylece gazetenin görsel ve metinsel bileşenlerini politikanın şiddetli çevresinden uzak tutmuştur. Paris'teki çağdaş yaşamın hicvine odaklanan bu editoryal bakış açısı, Daumier'in burjuva toplumunun zaafları üzerine ilgisinin artmasına katkıda bulunmuştur (Robinson, 1998, s.7).

Daumier ve Philipon'un başlangıçtaki isteği sadece Cumhuriyet rejimini geri getirmektir. *Le Charivari*'nin kuruluşundan, gazetenin 1835 yılındaki hicivsel üslubundaki mecburi yön değişikliği arasındaki zaman dilimi Daumier ve Philipon'un rejime karşı polemikleri sürekli bir siyasi nitelik taşımıştır. Daumier'in Temmuz 1830 ve 1835 tarihli basın yasaları arasında ki zaman diliminde yayınlanan 250 taşbaskıdan sadece 9 tanesi eleştirinin bu muhalif tutumundan ayrılabilir (Terdiman, 1989, s.160).



Görsel 4.19. Honoré Daumier, *L'Orchestre de Charivari*, Ağaç Gravyür, 17 x 4.3cm, 1833 ¹⁰³

Kaynak: <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=5009> (Erişim Tarihi: 01.03.2018)

Daumier, 1860'ların başındaki kısa bir boşluk haricinde *Le Charivari* için neredeyse meslek hayatının sonuna kadar çalışmaya devam etmiştir. İkinci Cumhuriyet (1848-1852) döneminde olduğu gibi politik ve basın özgürlüğü dönemlerinde Daumier politik yorumlamaya geri dönmüş fakat kısa bir süre sonra İkinci İmparatorluk (1852-1870) döneminde basın üzerindeki sansürün yeniden başlamasıyla dikkatini toplumsal

¹⁰³ “Charivari Orkestrası”, Philipon’u *Le Charivari*’deki en önemli iş arkadaşlarıyla birlikte çeşitli müzik aletlerini çalarken temsil etmektedir. Bu baskıda Philipon orkestra davuluyla, Aubert elinde notaları tutarken, Daumier ise zilli tef ile beraber gazetenin diğer çalışanlarıyla birlikte tasvir edilmiştir.

hiciv üzerinde yoğunlaştırmak zorunda kalmıştır (Robinson, 1998, s.7). Daumier *Le Charivari*'de haftalık üç taşbaskı yayınlamış ve neredeyse tüm serileri daha sonra çeşitli formatlarda Aubert tarafından yeniden yayınlanmıştır. Örneğin; *Caricaturana* serisinden yüz tane litografisi 1836-1838 yılları arasında *Le Charivari*'de basılmış, ardından *Album Caricaturana* olarak siyah beyaz ve bir yıl sonra el ile boyanmış, iki ciltlik baskısı ile “A Hundred and One Robert Macaire” adıyla tekrar yayınlanmıştır (Mainardi, 2017, s.66).

Daumier 40 yıl boyunca yaklaşık 3.900 taşbaskı ve yüzlerce ağaç gravür yaparak *Le Charivari*'nin başarısına önemli bir katkı sağlamıştır. Fazlaca bilinmeyen ilk baskısı 1832 yılında yayınlanmış olsa da asıl düzenli birikimi 1833 yılında başlamış ve son baskısını 1875 yılında icra etmiştir. Daumier her hafta *Charivari*'den 3 ila 5 arasında litografik taş teslim almıştır. Çizimlerinin karakterinden dolayı hızlı çalışmak zorunda kalmış ve taş üzerine doğrudan çizerek, referans için taşları çok sık bir şekilde numaralandırmıştır. Bitmiş taş, biri bazen Daumier'e tekrar düzeltme yapmasını öneren kalite kontrolü, diğeri ise uygun metin hazırlama görevi olan metin editörü için olmak üzere iki ila üç baskı yapan matbaacıya iletilmiş ve bundan sonra yayına hazır hale getirilmiştir. Bazı dönemlerde eser baskıya geçmeden önce aynı gün içerisinde sansür denetçileri tarafından onaylanmış ya da reddedilmiştir (http-25¹⁰⁴).

4.3.1. Robert Macaire

Resmi merciler ile dalga geçmek için dolaylı yollar arayan Daumier, rejimin ticari ve finansal aldatmacalarına saldırmak için akıllıca bir yol izledi. 20 Ağustos 1836'da başlayarak iki yıllık bir dönemde yayınlanan “*Robert Macaire*” temasında yapılmış litografilerin gerçek amacı buydu. Robert Macaire şaibeli işler çeviren, üçkağıtçı, dümenci bir tiptir. Fakat Daumier'in bu temayı ele alış biçimi, 19.yy Fransa'sında ticaretin ve finansın oynadığı önemli rol ve bunların Louis Philippe rejiminin nasıl gerçek anlamda belkemiği haline geldiği hakkındaki realitenin ortaya çıkarılması yönünde olmuştur (Rey, 1985, s.18).

Daumier'in ilk ve en ünlü seri taşbaskılarından olan Robert Macaire karakteri Haziran 1834'de oyuncu Frédéric Lemaitre ve onun yönetimindeki Folies-Dramatiques tiyatrosunda yaratılmıştır (Laughton, 1996, s.15). Macaire karakteri'nin yaratılış öyküsü ve Frédéric Lemaitre'nin bu süreçte nasıl hazırlandığı Theodore de Banville'in

¹⁰⁴ <http://www.daumier.org/57.0.html> (Erişim Tarihi: 04.03.2018)

“Recollections”¹⁰⁵ adlı eserinde anlatılır. İlk olarak *L’Auberge des Adrets* oyununda suç ortağı Bertrand ile ortaya çıkan Macaire’ı Lemaitre, oyunun hala prova aşamasında olduğu günlerde keşfetmiştir. Aktör, *pere coupe-toujours*¹⁰⁶ nın gerçekleştirildiği Bonne Nouvelle bulvarından geçerken elbiseleri çaput ve paçavradan başka bir şey olmayan fakat onları ihtişamlı bir biçimde üzerinde taşıyan, çorapları delik, tek gözünün üzerinde bandaj olan, bükümlü bastonu ve eldivenlerinin ucundan çıkmış parmaklarıyla *galette*¹⁰⁷’sini yemekte olan kişiyi görmüş ve adamın kılık kıyafet ve davranışlarının her bir detayını ezberleyene kadar gözlerini onun üzerinden ayırmamıştır. Robert Macaire’in yaratılışının temeli Lemaitre’nin bu gözlemine dayanmaktadır. Daha sonra Frederic Lemaitre, *L’Auberge des Adrets*’in üç yazarından birisi olan Benjamin Auitier’le birlikte 14 Haziran 1834’te *Folies Dramatiques*¹⁰⁸’de açılışı yapılan *Robert Macaire*’in üç perdelik oyununu yazmıştır. Bu reenkarnasyonda Robert Macaire her zaman kasten adam öldürmenin dışında duran ve sadece aptalların durumundan faydalanan çekici bir dolandırıcı olarak kavramsallaştırılmıştır (Rey, 1985, s.19).

Daumier’in bu konuyu *Charivari* için geliştirmesini isteyen Charles Philipon olmuştur ve bunun ardınan Daumier, Macaire’i net bir şekilde tanınabilir şekilde tasvir etmeyi başarmıştır. Bu karakter her seferinde farklı bir kılığa bürünse de hepsinde serseri ve sahtekar olarak kalmıştır. Macaire esasen tüm meslek dallarındaki çıkarıcı ve ilkesiz girişimcilerin bir sembolü olmuş ve birçoğu onu Fransa’nın yönetimini ele geçirmek isteyen iş dünyasının ahlaki kodlarının bir yansıması olarak görmüştür (Laughton, 1996, s.15).

Ağustos 1838’de çizilen *Robert Macaire magnetiseur*, Philipon ve Daumier arasındaki iş birliğinin başarılı bir örneğidir. İzleyicinin hipnozu görsel olarak kavrayışı çok anlık bir şekilde tezahür eder: Macaire’in ifadesi, ileri uzanmış ellerinden parmak uçları aracılığıyla dışarı çıkan enerji ve çenesi düşmüş yaşlı kadının uyuklayan yüzü aslında Macaire’in erkek asistanı, Bertrand olarak da tanımlanabilir. Hipnotize edenin sahnede bir aktör gibi duruşu ve tüm bunların etrafında oturmuş seyircilerin ince bir şekilde çizilmiş şaşkın yüzleri Daumier’in bu işe olan katkısını yansıtır. Eserin altındaki yazı ise Philipon’un bu işe verdiği bir diğer katkıdır.

¹⁰⁵ “Hatıratlar”

¹⁰⁶ Ölüm cezaları.

¹⁰⁷ Fransa’da genellikle kara buğdaydan yapılan gözlemeye benzer yassı ve yuvarlak hamur işi.

¹⁰⁸ 18. ve 19. yy’da Paris’te bulunan bir tiyatro.



Görsel 4.20. Honoré Daumier, Robert Macaire magnétiseur, Litografi, 23.5 x 23.3 cm, 1838¹⁰⁹

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/639561> (Erişim Tarihi: 10.03.2018)

*“Voici un excellent sujet.....pour le magnétisme..... Certes ! il n’y a pas de commerage, je n’ai pas l’honneur de connaître M.elle de St.Bertrand et vous allez voir Messieurs, l’effet du somnambulisme...”*¹¹⁰

Daumier Robert Macaire’in çizimlerini ürettiği dönemde dolandırıcılık, aktüalitesi hayli yüksek bir konudur. Louis Philippe dönemi, kısa yoldan zengin olma entrikalarıyla doludur. Batı, bu dönemde devrimler yaratarak kendini endüstriyelletirme ve mekanikleştirme sürecine sokmuş, ekonomik teoriler ve ütöpik kolektivist rüyaların getirdiği hümanist karakterin daha sonra yeni örgütsel formlara gebe kalması ve yeni bir geleceğe ilerleyecek olması toplumu mest etmiştir (Rey, 1985, s.20,21).

¹⁰⁹ “Hipnoterapist Robert Macaire.”

¹¹⁰ “İşte hipnoz için mükemmel bir konu...Aramızda kesinlikle hiçbir bağ yoktur...Matmazel Bertnard’ı tanımiyorum ve siz baylar, somnabulizm (uyurgezerlik)’in etkisini deneyimleyebileceksiniz...” (Laughton, 1996, s.15).



Görsel 4.21. Honoré Daumier, Robert Macaire architecte, Litografi, 24 x 22.5 cm, 1838¹¹¹

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/758011> (Erişim Tarihi: 11.03.2018)

Macaire sürekli olarak yaptığı kendi propagandasına bile şüpheyle yaklaşmaktadır ve tam olarak kendisi için yarattığı mantık dışı halk figürüyle özdeşleşmiştir. O, Parislilerin kendisine sunduğu fırsatlar sayesinde Paris hayatının tüm yönlerini incelemiş ve yaptığı onlarca dolandırıcılığa rağmen Paris sokaklarında güvenle dolaşmıştır. Macaire bazen bir avukat bazen de doktor, diş hekimi ya da bir eczacı olur fakat her zaman ve her yerde bir ajan olarak temsil edilmiştir. Fransız deyimıyla iş acentasından daha çok ‘Macaire’ vardır (Getlein, 1969, s.11). Hiçbir zaman para ödmeden en iyi terzilerden giyinen ve en iyi dairelerde oturan fakat hiç kira ödemeyen Macaire, her zaman sömürdüğü kesimlerin gözünü boyayan, dul ve öksüzlerden çalan, toplumun her sınıfını dolandıran bir karakterdir. Daumier’in Robert Macaire’i Balzac’ın Le Faiseur’uyla çok ortak yana sahip olsa da Daumier’in ki kesinlikle daha uyanık ve becerikli olandır (Rey, 1985, s.20).

¹¹¹ “Mimar Robert Macaire.”

Macaire'in maceraları ardışık bir hikaye oluşturmaz aksine Robert Macaire'in Fransa'ya gelişini ve insan faaliyetinin tüm alanlarındaki öne çıkış sürecini gösterir. İyimser ve hızlı konuşan bir yapıya sahip olan Macaire dinleyen herkesi servet hayalleriyle doldurur ve onların arzuları haricinde hiçbir efor sarf etmeden kendi servetini oluşturur (Getlein, 1969, s.10).



Görsel 4.22. Honoré Daumier, Robert Macaire actionnaire, Litografi, 23.34 x 22.07 cm, 1838¹¹²

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honor%C3%A9_Daumier_-_Robert_Macaire_actionnaire.jpg (Erişim Tarihi: 15.03.2018)

Robert Macaire serisi, endüstriyel ilerlemeye karşı herhangi bir düşmanlık göstermez, yalnızca kapitalist sanayileşme ve ilerleme ile bir sorunsallık kurar çünkü bu süreçler sadece fakirlik, burjuvazinin yolsuzluğu veya spekülasyonlar gibi unsurları oluşturmamış aksine bunlarla iç içe geçmiştir. Daumier hayatı boyunca endüstriyel devrime düşmanca bir tavır takınmaktan çok onu daha çok lokomotif gibi araçların olumlu bir sembolü olarak kullanmıştır. O, lokomotifin icadının arkasında yatan başarıyı artık modası geçmiş olan at arabasıyla rekabete sokmuştur. Kısacası Macairist-

¹¹² “Hissedar Robert Macaire”

aktarılmıştır. Politik görüş gazetecilikten yasaklandığında, Macaire ve Bertrand'ın her macerası kralın kendisi ile doğrudan bağlantılı olmasa bile, en azından hükümet safları üzerinden yeni bir kinaye üretmeyi başarmıştır (Maurice ve Bartlett, 1904, s.95).

Robert Macaire serisi, toplum içinde anti-kapitalist, anti-burjuva duygularının yaygınlaşmasına katkıda bulunmuş ve birçok siyaset, edebiyat ve sanat tarihçisi bu duyarlılığının varlığına katılmıştır. Bazı düşüncelerin aksine birçok devrimi içinde barındıran Daumier'in 1830-1872 tarihleri arasındaki dönemi, emekçilerin Fransa'daki politik ve sosyal faaliyetlerin ana akımlarından hiçbir şekilde izole olmadıklarını göstermiştir. Aksine bu insanlar bu çağda ulusal anlamda öncü güçler olmuşlardır. Tema olarak Robert Macaire'yi işleyen Fransız sanatı, edebiyatı ve dramadaki gerçekçilik anlayışı bilinçli ya da bilinçsizce ilham kaynağının birçoğunu emekçilerin devrimci ideallerinden ve mücadelelerinden türetmiştir. Onlar deyim yerindeyse Macairist tarzı hicvin yazarları olmuşlardır. Bu insanların siyasal, sosyal ve estetik fikirleri, Robert Macaire örneğinde olduğu gibi belirli sınıf sınırlamalarını kırarak onları ulusal ve uluslararası fikirler haline getirmiştir (Osiakovski, 1958, s.391).

Robert Macaire ayrıca romanlar, anılar vb. birçok edebi formunda konusu olmuştur. Dönemin popüler edebi formlarından biri, hayatı gerçekçi bir şekilde kaydeden *fizyoloji*'dir. 1842 yılında Jacques Rouessau'nun Daumier'in ilüstrasyonlarını da içeren *Physiologie du Robert Macaire* eseri yayınlanmıştır. Rousseau bu kitapta şunu ifade etmiştir: '*Notre siècle sera le siècle du Robert Macaire*'. İçinde yaşadığı yüzyılın Robert Macaire'in yüzyılı olacağını belirten bu aforizma Temmuz Monarşisi döneminde çok olağan bir ifade biçimidir (Osiakovski, 1958, s.391).

Robert Macaire'in Fransız toplumunun her yerinde bulunabilecek insanlığın açgözlülüğünü ve saflığını kullanan karakterinin oluşumu yılları almıştır. Bu tür özellikler Daumier ve Philipon tarafından karşılıklı olarak sürekli tartışılmıştır. Bununla birlikte, Macaire'in temel karakteri ve onun kişi olarak gerçekliği, hicvin belirli toplumsal içerikleri unutulduktan sonra bile görsel imajı dolayısı ile insanların kafasında yer edinmesini sağlamıştır (Laughton, 1996, s.15, 16).



Görsel 4.24. Honoré Daumier, Robert-Macaire agent matrimonial, Litografi, 21.07 x 28.06 cm, 1838¹¹⁴

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/757743> (Erişim Tarihi: 18.03.2018)

Charivari'de yayınlanan tüm Macaire plakaları *Ch. Phil. Inv. H. D. Lith.* ya da *par MM. Daumier et Philipon* gibi yazılı varyasyonlarla yayınlanmıştır. Daumier 20 Ağustos 1836 ve Kasım 1838 tarihleri arasında yayınlanan baskılarının ilk serisinde 100 adet Robert Macaire çizmiş ve bunlar çok popüler bir hal aldıkları için daha sonra 1839 yılında ayrı bir albüm olarak tekrar çıkarılmıştır. Ayrıca ikinci bir yirmi dizi, Ekim 1841 ve Ekim 1842 tarihleri arasında yine Daumier ve Philipon'un onayıyla *Charivari*'de yayınlanmıştır (Laughton, 1996, s.15).

4.3.2. Les Bas-Bleus

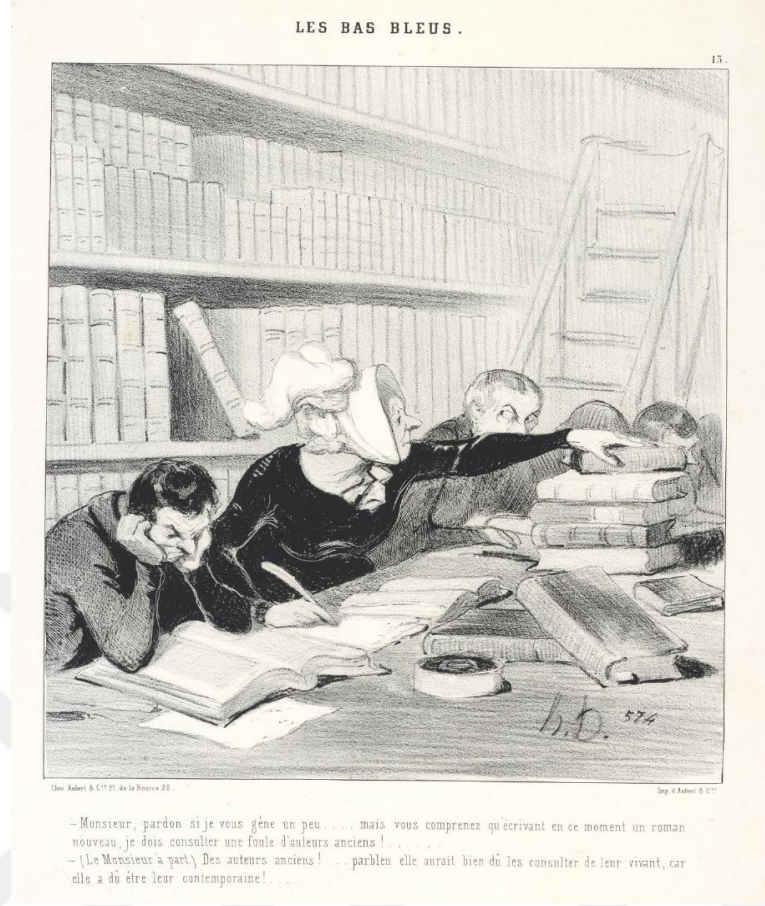
19.yy'da dev bir edebi pazarın ortaya çıkması ve edebi şöhreti yaygınlaştırmak için yeni araçların kullanımı gibi yenilikler, yazarları eskisinden çok daha fazla kamuya açık hale getirmiştir. Kamunun ilgisi yetenekli ve hırslı erkekler için kabul edilebilir olsa da bu durum kadınlar için geçerli olmamıştır. Her şeyden önce edebiyat bir meslek olarak kadınlar için fazla umumi olarak değerlendirilmiştir (Garval, 2004, s.61).

'*Bas-bleu*' terimi ilk olarak 18.yy'da okumuş orta sınıfları tanımlamak amacıyla kullanılan İngilizce bir terim olan 'bluestocking'den türemiştir ve yüzyılın sonuna

¹¹⁴ "Evlilik danışmanı Robert Macaire."

gelindiğinde bilgiçlik taslamanın çeşitli tanımlamalarını belirtmek amacıyla kullanılmıştır. 1830'ların sonlarında *Le Charivari*'nin editörü Philipon '*bas-bleu*' terimini mesleği yazarlık olan erkek ve kadınları birbirinden ayırmak için kullanmıştır. O günden itibaren bu terim giderek artan bir şekilde eline kalem alan kadınlarla alay etmek ve onları taşlamak amacıyla aşağılayıcı bir biçimde kullanılmıştır. 1840'larda ortaya çıkan deneme ve oyunlar günlük kent yaşamının içindeki figürlere ve yapılara odaklanan *bas-bleu* ve *Physiologies* konularını ele almaya başlamışlardır. (Rogers, 2010, s.96) Örneğin Frédérick Soulié'nin *Physiologie du bas-bleu* eserinde kadınların yazar olarak düşünülmesi için bir kategori olan '*bas-bleu*' terimi kadınsı ve eril zamirler arasındaki dilsel yanlışlığı, entelektüel kadınların yersiz hırslarını yetersizlik ve hastalık ile bağdaştıran biyolojik bir ideolojiyi aktarmaktadır. Soulie, edebi kadınların çeşitli türlerini sadece onların sınıflarına göre değil aynı zamanda onların çevreleri, görünüşleri, tavırları ve medeni durumları gibi unsurlarla kategorize etmek için canlı organizmaların işlevlerini ve yaşamsal süreçlerini inceleyen doğa bilimcilerin ve fizyologların yöntemlerine başvurmuştur (Paliyenko, 2016, s.40). Bunun yanında Pierre-Jules Hetzel *femme d'esprit* üzerine yazdığı yazıda edebiyatla ilgilenen kadınların bütün dünya için biraz fazla yüksek sesle ve biraz fazla konuştuklarını yazmıştır. Jules Barbey ise kitabı *Les bas-bleus*'da bu tür figürleri kadın adamlar olarak nitelemiş ve bunun korkunç olduğunu ifade etmiştir (Gellman, 2014, s.56). Düşük kaliteli ve argo içerikli bu ciltler şairlik, evlilik ya da *bas-bleu* gibi konulara değinmiştir. Bu yazınsal tür, düzenin korunması amacıyla toplumsal türleri ve gelenekleri kataloglamaya ve açıklamaya çalışmıştır. Bu tür içerisinde, kadın yazarlar sıklıkla eleştiri konusu olmuştur (Rogers, 2010, s.96).

Entelektüel kadınların Temmuz Monarşisi içerisindeki başlıca alanları, kadın özgürlük hareketinin ütopyacı sosyalist reform söylemi ve gelişmekte olan popüler basın bağlamında tekrar ortaya çıkmasıdır. Temmuz Monarşisi döneminde feminist faaliyetleri etkileyen itici güç, kadın hakları ve genel politik reformlarla ilişki kurma eğiliminde olan Fransız sosyalist hareketler içerisinde gelen erkek liderler olmuştur. Örneğin Charles Fourier ve Saint-Simonist lider Prosper Enfantin, kadınların özgürleştirilmesini temel özgürlüklere sahip hümanist idealin doğal bir ölçüsü, tüm eşitsizliklerin ortadan kalktığı komünal bir topluma ulaşmak için verilen mücadelenin bir parçası olarak görmüşlerdir (Carton, 2005, s.204).



Görsel 4.25. Honoré Daumier, - *Monsieur, pardon si je vous gêne un peu...*, Litografi, 22 x 19.5 cm, 1844

Kaynak: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/178146> (Erişim Tarihi: 10.01.2018)

Entelektüel kadın modeli periyodik basının hızlı büyümesiyle gelişimini sürdürmüştür. En saygın mesleki kariyerlerinin yasal, ekonomik veya eğitim kısıtlamaları yüzünden kesildiği orta ve işçi sınıfı kadınlar, 1830'dan sonra 'Fransız edebiyat endüstrisi' olarak bilinen unsurdaki köklü değişiklikler sayesinde yazılı olarak kariyer taleplerini iletebilmişlerdir. Seri üretimi yapılmış romanların yazarları, edebi veya politik dergilerin editörleri veya yayımcıları ayrıca çok sayıda kadın dergilerinin hedef kitlesi, Temmuz Monarşisi döneminde fikir sahibi kadınlara karikatür üzerinden saldırmak için favori bir tema olmuştur (Carton, 2005, s.204).

Daumier, 1830'lu ve 1840'lı yıllarda, '*Les bas-bleus*' başta olmak üzere birçok serisinde kadınların, edebi, sanatsal ve siyasi özlemlerini hicvetmiştir. Daumier'in işlediği temaların kronolojisi 1848'de kadın feministlerin ve sosyalistlerin giderek artan bir sesle duyulan varlıklarını yansıtmış ve aynı zamanda çağdaşlarının Fransız toplumu içerisindeki politik ve ailesel örgütlenmeyi nasıl ilişkilendirdiklerini göstermiştir.

Daumier, kadın yazarların ve sosyalistlerin evlilik hayatlarını incelerken devamlı olarak kadınların özel alanlarının dışına çıktıkları zaman toplumsal düzenin temelinin sarsma kapasitelerini vurgulamıştır (Rogers, 2010, s.97).

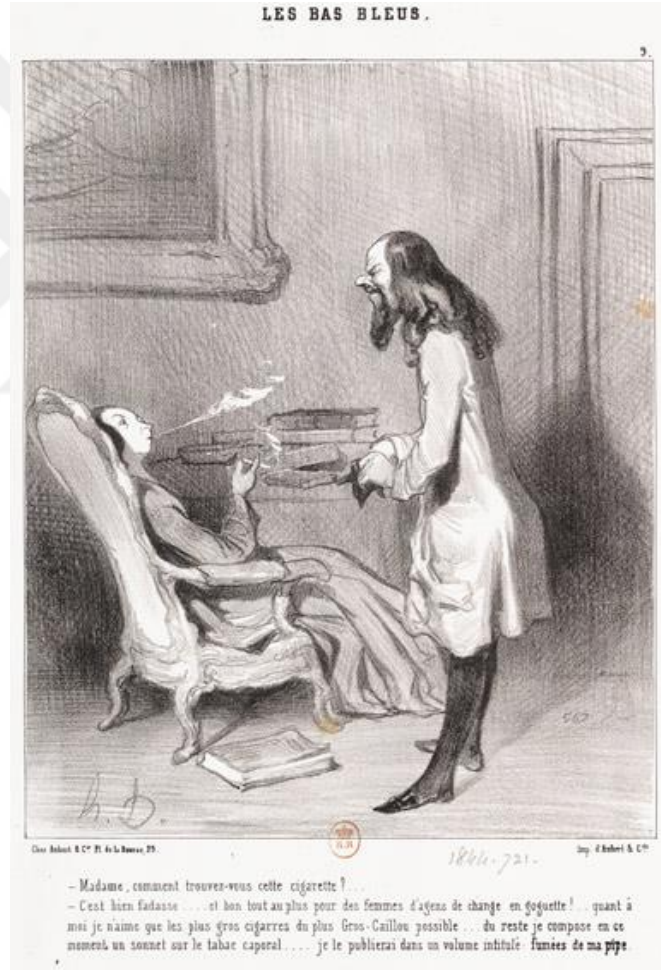
Tiyatro galerisinde ayakta duran kadın, seyrek saçları, karga burnu ve gözlükleriyle kompozisyona hükmeden acımasız bir figür olarak görülmektedir ve elbisesi litografi kaleminin verebileceği en koyu ton ile boyanmıştır. (Laughton, 1996, s.16). Toplumsal cinsiyet hiyerarşisini bozmak için konumlandırılmış bu kadının maskülen kafası, onun yumuşak ve kadınsı kıvrımlarıyla çelişerek bitişik sütunun dikey çizgisini tekrarlar. Bu baskıda erkeksilik kadınsılıkla aynı vücutta birleşir. (Paliyenko, 2016, s.40) Eserin başlığı bize onun Odeon'daki bir performansın sonunda ortaya çıkan kadın bir yazar olduğunu gösteriyor. İronik olarak eğer bu bir erkek olsaydı bu kadar ilgi çekici olmayacağıdır. Fakat ifadeleri, kıyafetlerindeki görece solgun griler ve kenara kayan daha güçsüz biçimleriyle erkekler ve onların beklentileri de bu karikatürde hicvedilmiştir (Laughton, 1996, s.16,17).



Görsel 4.26. Honoré Daumier, (*Le parterre de l'Odéon*). - L'auteur!... l'auteur!... l'auteur!..., Litografi, 21,9 x 18,7 cm, 1844

Kaynak: http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/057_1.htm (Erişim Tarihi: 05.01.2018)

Daumier kadın yazar ve politik figürleri keskince kadınsı olmayan bir ifadeyle tasvir etmiştir. Dağınık saçları, biçimsiz ya da çekici olmayan vücutlarıyla birlikte sert bakışlara sahip kadınlar bu dizide modası geçmiş ya da erkeksi kıyafetler içerisinde çizilmiştir. Yaptıkları aktiviteler kocalarını eve hapsetmelerine ve kadınların ise açıkça niteliksiz oldukları rolleri üstlenmeleri gibi sürekli olarak kadın ve erkek arasındaki cinsiyet rollerinin olumsuz bir tersine dönüş sürecine yol açar. Daumier yaptığı işlerle bu tür davranışların öğrenildiğini ve eğitimin, gelecekteki toplumsal ya da iç karışıklıkların en azından bir bölümünden sorumlu olduğunu vurgulamıştır (Rogers, 2010, s.97).



Görsel 4.27. Honoré Daumier, *Madame, comment trouvez-vous cette cigarettes?...*, Litografi, 23.5 x 18 cm, 1844

Kaynak: <http://expositions.bnf.fr/daumier/grand/165.htm> (Erişim Tarihi: 13.01.2018)

Daumier'in *Les bas-bleus* serisi kadınların yazar olarak ortaya çıkışını ve bunun erkekler arasında oluşturduğu kaygıları dile getirmiştir. Kadın yazarlar hakkında bu tür bir yaygaranın koparılış sebebi onların ortak akla, Fransız diline, burjuva değerlerine ve iç huzura karşı tehdit oluşturmalarından kaynaklanmaktadır. Açık bir şekilde, kadın yazarlar erkeklerin kültürel hegemonyasını tehdit etmişlerdir. Sanatsal ve edebi alandaki birçok isim kadın meslektaşlarını bayağı bir biçimde önemsememiş ve onların yazar olmasını engelleyemedikleri için çalışmalarını ciddiye almayı reddetmişlerdir (Garval, 2004, s.61).



Görsel 4.28. Honoré Daumier, *La présidente criant à tue-tête*, Litografi, 22.86 x 17.78 cm, 1844¹¹⁵

Kaynak: <http://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=&t=objects&type=exact&f=&s=victorin&record=215> (Erişim Tarihi: 20.01.2018)

¹¹⁵ “Başkan avazı çıktığı kadar bağıyor.”

Daumier, ele aldığı kadınlarla burjuva toplumunun ailevi normlarına potansiyel bir tehdit oluşturdukları gerekçesiyle eğlenmiştir. Bu baskılarda yazıp çizen kadınlar Daumier'in gözünde olumsuz bir eş ve anne profiline sahiplerdir. Bu serideki birçok görselde kadın yazarlar geleneksel rollerinden vazgeçmeleri ya da bu rolleri sabote etmeleri dolayısıyla tasvir edilmiş, hatta kocalarını kendilerinden boşalan rolleri doldurmaya zorlayarak onların etkisini ciddi bir biçimde zayıflatmışlardır (Mesch, 2013, s.7).

Daumier, toplum içerisinden gelen sıradan bir kadınla evlenmiştir. Mesleği terzilik olan Didine ile mutlu bir evlilik yaşayan ve eşi olarak ona büyük saygı duyan Daumier, kadın düşmanı değildir. Daumier *Le Charivari* ve diğer süreli yayınlara yaptığı yergisel içerikli taşbaskılarında, boşanma konusunun yeniden gündem haline getirilmesini veya kadın eğitiminin geliştirilmesini savunan feministlerle dalga geçmiştir (Mcmillan, 2002, s.92).

Daumier'in entelektüel kadınlar üzerine ele aldığı ilk ve en kapsamlı dizisi olan *Les Bas-Bleu* 30 Ocak ve 7 Ağustos 1844 tarihleri arasında *Le Charivari*'de aralıklı olarak yayınlanan kırk litografiden oluşmaktadır. Seri, geniş ölçüde Frédéric Soulié'nin *Physiologie du bas-bleu*(1841-42), Edmund Texier'in *Physiologie du poète* (1841) ve Jules Janin'in *Un Bas-Bleu* eserlerinden yararlanmıştır. Daumier'in *Les Ba-Bleus*'taki litograflarının neredeyse tamamı, bu üç kaynaktaki anekdotların ve ifadelerin ayrıntılar eklenerek görselleştirilmiş hallerini içerir (Carton, 2005, s.207). Bunun dışında seri, bir albüm şeklinde yine *Les Bas Bleus* adıyla aynı yıl içerisinde tekrar yayınlanmıştır ([http-26¹¹⁶](http://www.daumier-register.org/hintergrundlist_popup.php?key_m=1221)).

4.3.3. Les Bons Bourgeois

Les-Bons Bourgeois serisi, Daumier'in politik olmayan eserleri arasında önemli bir yere sahiptir. Sanatçı dizi boyunca, büyük kent içerisindeki günlük yaşamında kendi yurttaşı burjuva sınıfını gözlemlemenin yanında, hafta sonu kaldığı kırsal kesimdeki güvensizlik ortamını da izlemiştir. Bu dönemin ortalama vatandaşı, yaşamını orta sınıfa ait olmaktan ziyade orta üst sınıfa göre ayarlama konusunda daha başarılı olmuştur. Başarı ve gösteri, bu dönem içerisinde bir yaşam ideali haline gelmiştir ([http-27¹¹⁷](http://www.daumier-register.org/hintergrundlist_popup.php?key_m=1490)).

¹¹⁶ http://www.daumier-register.org/hintergrundlist_popup.php?key_m=1221 (Erişim Tarihi: 10.03.2018)

¹¹⁷ http://www.daumier-register.org/hintergrundlist_popup.php?key_m=1490 (Erişim Tarihi: 20.03.2018)



Görsel 4.29. Honoré Daumier, *Trois heures du matin, il s'apprête à aller goûter le plaisir de la chasse!*, 24.13 x 21.59 cm, Litografi, 1847¹¹⁸

Kaynak: <http://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=&t=objects&type=exact&f=&s=daumier&record=266> (Erişim Tarihi: 09.02.2018)

Daumier seri içerisinde izleyiciye, gece elbiseleri içerisindeki ‘iyi’ vatandaşları ve hayatın anlamını sorgulayan gece devriyesi gibi figürleri göstermiştir. Aynı zamanda bu eserlerde edebiyat, sanat ve kültürel başarılarla katılmak için baskı yapan bir çağrı da vardır. Bu gelişme ise sanattaki ilerlemeleri anlamak ve bunları kabul etmek için gereken yetersizlikle birlikte bir çelişki oluşturmaktadır. Dolayısıyla yeni tabloların sanatsal ifadelerinden ziyade duvara sığacak kadar yeterli büyüklükte olup olmadıkları daha önemli bir yere sahip olmuştur.¹¹⁹

Seri içerisindeki birçok tema saygıdeğer fakat aynı zamanda mütevazı çiftlerin çorak bir arazide uzak bir tren istasyonuna doğru yaptıkları yorucu yolculuklar, verimsiz arazilerinde çiçek yetiştirmekte başarısız olan ya da samanın içerisinde beceriksizce oyalanan insanlar gibi konuları işlemiştir. Bunlardan belki de en iyisi esnaf ya da küçük iş insanı iki çiftin çimlik bir alanda dinlenirken bir keleşği izledikleri

¹¹⁸ “Avlanma sevincini deneyimlemek için sabah saat 3’te kalkmak kadar canlandırıcı bir şey yoktur !”

¹¹⁹ (http-27).

eserdir. Eserde erkek figür sırt üstü yere yatmış pozisyonda, karısına kelebeği korkutmamasını, yakında burnuna ineceğini söylemektedir. Burada yapılan hiciv, başkalarının kendilerini tanımayan hallerini ve saçmalıklarını belirtmenin yanında, kent içerisinde kent dışındaki çiçekli alanlara kaçan çiftleri kullanarak, izleyicinin alışkanlıklarıyla ve var olan sınırlılıklarıyla oynamasıdır (Green, 1990, s.10).



Görsel 4.30. Honoré Daumier, *Ne l'effraye pas Eudoxie...*, Litografi, 33.9 x 26 cm, 1846

Kaynak: <http://www.phillipscollection.org/collection/browse-the-collection?id=0400&page=1> (Erişim Tarihi: 16.03.2018)

Daumier, alayvari bir üslupla isimlendirdiği Les Bons Bourgeois¹²⁰ serisinde, burjuva çiftleri eleştirel ve hicivsel bir biçimde resmetmiştir. “Comment se termine, après diner, une conversation conjugale”¹²¹ başlıklı görseldeki şişman bir adam ve kadından oluşan burjuva çift, akşam yemeklerinden sonra uyurken tasvir edilmiştir. Çiftin elleri bir kişisel tatmin işareti olarak karınlarının üzerinde dinlenirken

¹²⁰ “İyi Burjuvalar.”

¹²¹ “Evli çiftler arasındaki sohbet, akşam yemeğinden sonra nasıl biter.”

konumlandırılmış, kadının arkasındaki kendi portresi ise, gösteriş ve kendini ilahlaştırmanın bir sembolü olarak sanatçı tarafından duvara yerleştirilmiştir. Görsel, burjuva hayatını lüks ve boş zaman faaliyeti olarak tasvir etmekle birlikte bu boş zamanın oluşturduğu yaşam biçimini olumsuz ve eleştirel bir tonla yansıtmaktadır (http-28¹²²).



Görsel 4.31. Honoré Daumier, *Comment se termine...Une conversation conjugale*, Litografi, 34 x 26 cm, 1846

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/honore-daumier-les-bons-bourgeois-comment-se-terme-dot-dot-dot-une-conversation-conjugale> (Erişim Tarihi: 29.03.2018)

Seri içerisindeki diğer bir iş, başka bir burjuva çiftin, kendini beğenmiş bir şekilde Plaine St. Denis'de dolaştığı eserdir. Eserdeki ironi, kırsal kesimin yerle bir edilmesini besleyen materyalizmin yıkıcılığını ve orta sınıfın yeni keşfetmiş olduğu serbest zaman gezilerinde yapılan başarısız gezileri vurgulamaktadır. Daumier, bu yeni burjuva

¹²² <https://rmschwartz.wordpress.com/the-arts/visual-arts/images-of-elites/bourgeois/> (Erişim Tarihi: 28.03.2018)

sınıfının gücünü Realizm’le olan ilişkisi aracılığıyla dışavurmuştur. Realizm, onun yorumlamasıyla 19.yy ortalarındaki Fransa’daki sosyal sınıfların, var olmayan bir peyzajda abartılı yüz ifadeleriyle birlikte otantik tutumlarını temsil etmiştir (Hafızova, 2015, web¹²³).



Görsel 4.32. Honoré Daumier, *Il admire les beautés de la nature -Plaine St. Denis*, Litografi, 25.4 x 21.6 cm, 1846¹²⁴

Kaynak: <http://wordpress.conncoll.edu/ahi246digitalexhibition/2015/05/04/honore-daumier-les-bons-bourgeois-2/> (Erişim Tarihi: 12.03.2018)

4.3.4. Ratapoil

1850 yılında Daumier, Louis-Napolyon rejimini resmetmek için *Le Charivari*’nin mizahi metinlerinden Napolyon’un gizli polis teşkilatı ‘Decembristes’ (The society of Tenth of December)’den hicivsel bir figür olan Ratapoil’i yarattı (Motte and Przyblyski, 1999, s.65). Decembristes, Napolyon’un şehir ve ülkelerdeki büyük halk yığınlarına

¹²³ <http://wordpress.conncoll.edu/ahi246digitalexhibition/2015/05/04/honore-daumier-les-bons-bourgeois-2/> (Erişim Tarihi: 12.03.2018)

¹²⁴ “O, St. Denis ovasındaki doğanın güzelliklerine...hayranlık duyuyor”

karşı, kendine has bir propaganda aracı olarak oluşturduğu bir örgüttür. Bu örgüt, 1849'da kurulmuş ve 1851'de para ve propagandanın makul harcanması yoluyla gecekondü bölgelerinin başıboş ve umutsuz kesimlerinden yeni askerler edinerek, her biri kendi içerisinde birer lidere sahip olacak şekilde özenle örgütlenmiş bir sistem ile işlemiştir. Napolyon, seyahat ettiği dönemlerde konuşmalarında halkı kandırabilmesini kolaylaştırabilmek ve civar sokaklardaki cumhuriyetçilere ihtiyaten zarar verebilmek için bu gizli örgüte kendisini tren istasyonunda alkışlarla karşılamaları gerektiğini delegeleri aracılığıyla iletmiştir. 1850 ve 1851 yılları arasında Daumier toplumsal olayları aralıksız takip etmiş ve son basın düzenlemeleri uyarınca savcılardan kaçınması gerekliliği sonucu yaptığı yaklaşık kırk eser olağan dışı bir figür olan Ratapoil'i ortaya çıkarmıştır. Serinin ilk baskılarında bu eserlere bakan bir seyirci Bonapartist propagandayı canlandıran bir figürün yaratılışını deneyimlemiştir. Daumier Ratapoil'i sadece çizerek üretmekle kalmamış onun kilden heykelini de üretmiştir (Larkin, 1940, s.382).



Görsel 4.33. *Honoré Daumier, Ratapoil, Bronz, 44.1 cm, (1850'de tasarlanıp takriben 1892'de dökülmüş)*

Kaynak: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/impressionist-modern-art-evening-sale-n08850/lot.1.html> (Erişim Tarihi: 02.03.2018)

Daumier'in İkinci Cumhuriyeti eleştirmek için yarattığı Ratapoil, Napolyon'un yeniden seçilme kampanyasına oy vermeleri için vatandaşların gözünü korkutan gizli polis teşkilatının basmakalıp bir örneğidir. Yıpranmış şapkası, keçi sakalı ve tarafgir hareketleriyle Ratapoil eşit derecede kötü niyetli ve kendinden emin bir görünüm sunmaktadır. Bir elindeki devasa bastonu ve sıkı bir şekilde yere sabitlenmiş bacaklarıyla aynı zamanda soytarıvari nitelikler sergileyen tehditkar bir yapıya sahiptir (Quideau, 2011, s.27,28).



Görsel 4.34. Honoré Daumier, *Nouveau joujou dédié par Ratapoil aux enfans des Décembristes*,
Litografi, 25.7 x 22.8 cm, 1851¹²⁵

Kaynak: <https://art.famsf.org/honor%C3%A9-daumier/nouveau-joujou-d%C3%A9di%C3%A9-par-ratapoil-aux-enfans-des-d%C3%A9cembristes-no-226-series> (Erişim Tarihi: 01.04.2018)

Kurmaca bir isim olan Ratapoil'in tercümesi, sözcükleri ayrıldığında, İngilizce ve Fransızca 'sıçan' anlamına gelen 'rat', Fransızca 'tüy', 'deri' anlamları taşıyan 'poil' ve yine Fransızca 'anadan üryan', 'çırılçıplak' anlamları taşıyan 'à poil' sözcüğünü çağrıştırır. Larousse sözlüğü tarafından verilen bir diğer tanım, eylemleri çok acımasız

¹²⁵ "Ratapoil tarafından Dekamberistlere(Aralıkçılar) sunulan yeni oyuncaklar."

bir şekilde bastırarak ayaklanmalar sırasında itibar kazanmış olan General ‘Rapatel’in adına değinmektedir. Bir diğer yorum ise Ratapoil’in karşı devrimci ve militer menfaatlerine çok yakın bir ses olan, müziksel olarak J. Offenbach tarafından kullanılmış, askeri davulun sesini tanımlayan ‘rataplan’ ifadesidir (http-29¹²⁶).

Bu karakter Bonapartist İkinci Cumhuriyet hakkındaki sahteliklerin ve yozlaşmış herşeyin sembolüdür. 1851 yılındaki bir baskıda sakal, bıyık ve uzun Roma’lı burnu Louis Napolyon’un suretini andıran ahlaksız ve güvenilmez bir görünüme sahip Ratapoil, kolunu Cumhuriyet’in asil ve erdemli figürüne uzatmaktadır. Daumier, Ratapoil kisvesi altında sadece İkinci Cumhuriyet hükümetine değinmemiş, bazen Napolyon rejimi altındaki diğer şahsiyetlerle birlikte bizzat kendisi olarak da görünmüştür (Motte and Przyblyski, 1999, s.65).



Görsel 4.35. Honoré Daumier, - Belle dame, voulez-vous bien..., Litografi, 25.4 x 22.1 cm, 1851¹²⁷

Kaynak: <https://art.famsf.org/honor%C3%A9-daumier/belle-dame-voulez-vous-bien-accepter-mon-bras-votre-passion-est-trop-subite-pour-que> (Erişim Tarihi: 05.04.2018)

¹²⁶ <http://www.daumier-register.org/glossar.php?id=129> (Erişim Tarihi: 02.04.2018)

¹²⁷ - Güzel bayan, koluma girer misiniz?
- Sizdeki bu ani tutkuya inanmıyorum!

Ratapoil karakteri Daumier'in litografilerinde militarizmin kişileştirilmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Daumier, Ratapoil çizimleriyle Louis Napolyon Bonapart'ın diktatörlüğünü ve popülerliğini sarsmak için mücadele vermiştir (Ramus, 1978, s.17).

Ratapoil, Louis Napolyon'un kendisini tekrar iktidara geri getirmelerine ikna etmek için insanlara rüşvet vererek ve güç kullanarak harekete geçiren ajan provakatörlerinden birisidir. Daumier, genel olarak tanınmış bu sinsi figürün iki boyutlu litografilerinde Ratapoil'i mekan içerisinde deforme ederek geriye doğru bükülmüş ve çıkıntılı bir vücutla tasvir etmiş, belden aşağısının ağırlığı çıkıntılı kalça, göbek ve uzatılmış bacaklar gibi mantıksız bir biçimde ileriye iterken, baş kısmı ve üst gövdesi güçlü bir diyagonal çizgi oluşturmak amacıyla eşit bir kuvvetle geri çekilmiştir (Hecker, 2017, s.162).



Görsel 4.36. Honoré Daumier, *Résistant même aux supplications de Ratapoil!*, Litografi, 26 x 21.1 cm, 1851¹²⁸

Kaynak: <https://art.famsf.org/honor%C3%A9-daumier/r%C3%A9sistant-m%C3%A9me-aux-suppliations-de-ratapoil-no-126-series-actualit%C3%A9s-published-le> (Erişim Tarihi: 12.04.2018)

¹²⁸ “O (Changarnier), Ratapoil’in yakarışlarına bile dayanıyor!”

Daumier, Ratapoil karakteri ile toplumun çıkarıcı ve rahatsız edici taraflarını aktarmıştır. Ratapoil'in abartılı histrionik¹²⁹ yanı onun kendisinin de farkında olmadığı içgüdüsel itaatini ve Bonapartist yöneticilerin onu kendi çıkarları uğruna kullandıkları gerçeğini açığa çıkarır. Siyasi hedefleri ve teslimiyetçi otoritesinin peşinden giden karakterin özgürlüğü ve harekete geçme gücü diğer etkenler dahilinde varlığını sürdürür. Herhangi bir güvenilir sosyal statüsü ya da kendi doğrultusu olmayan Ratapoil'in en büyük amacı vazgeçilmez olmaktır (Rose, 2016, s.82).

Daumier, yarattığı bu kurgusal karakter ile hükümet ve halkı arasındaki etkileşimi somutlaştırmıştır. Ratapoil sıklıkla kafeler ve bulvarlarda dolaşarak politik mesajlarını iletirken tasvir edilmiştir. Karakter, Louis Napolyon Bonapart lehine bazı seçim temsilcilerinin yaptığı etkili propagandaların zayıfladığı İkinci Cumhuriyet döneminde ön plana çıkmıştır. Daumier çizimleriyle bu sertlik yanlısı propagandaya saldırmış ve oluşturduğu karakteriyle Napolyon Rejimi destekçilerine yönelik eleştirilerini açığa vurabilmiştir. Ratapoil, itibarsız politik uygulamalarla ilgili kötü ve karamsar durumu temsil etmiştir (Freeman, 2014, web¹³⁰).

Ratapoil serisi, *Charivari* gazetesi için üretilen Actualités¹³¹ adlı dizinin bir parçası olarak yayınlanmıştır. Serinin büyük bir çoğunluğu, III. Napolyon'un iktidara gelerek basın üzerindeki denetim mekanizmalarını tekrar kurmadan önceki 1850 ve 1851 yıllarında bulunabilir. 1854-1856 yılları arasında hükümet tarafından basının desteğine tekrar ihtiyaç duyulmuş ve Actualités kısa bir zaman diliminde sansürsüz bir şekilde piyasaya çıkmıştır. Savaş bittikten sonra 1856 yılında dizinin yayınlanması tekrar durdurulmuş ve Daumier, gündelik hayatın daha zararsız konularına odaklanmak durumunda kalmıştır (http-30¹³²).

¹²⁹ Aşırı derecede abartılı ya da dramatik bir yapıya sahip karakter veya stil.

¹³⁰ <http://eckerdwt14londonparis.tumblr.com/post/74050221417/connecting-daumiers-ratapoil-to-sociology> (Erişim Tarihi: 25.09.2017)

¹³¹ Güncel olaylar anlamına gelen Actualités serisi, Daumier tarafından, toplumun güncel olaylara gösterdiği hayranlığa ve gündelik haberlerin yayın olarak hızlı bir şekilde tüketilmesine karşı yergisel bir üslupla ele alınmış seridir (Hahn, 2009: 1).

¹³² <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=2158> (Erişim Tarihi: 11.04.2018)

SONUÇ

Endüstri ve Fransız Devrimlerinin kıta Avrupa'sı üzerinde önemli etkileri olmuş, 19.yy'da bu etkiler Fransa toplumuna ve siyasetine yön veren unsurların başında gelmiştir. Fransa için devrimler çağı denebilecek bu yüzyıl politik, toplumsal ve sanatsal alanlarda ciddi değişimlerin görüldüğü bir döneme işaret eder. Sürekli bir güç ve iktidar değişimine sahne olan bu dönem içerisinde siyasal ve toplumsal hayatın yanında sanatsal hayatta da radikal değişimlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Yeni bir bakma anlayışı ve uygulama biçimiyle birlikte sanat, eski kalıplarının dışına çıkarak modernleşmiştir. Romantizm'den Gerçekçiliğe ve İzlenimciliğe birçok farklı akım çağının getirdiği yenilikler içerisinde yeni bir sanat anlayışı oluşturmuştur. Yaptığı resimlerle aynı zamanda gerçekçiler arasında anılan Daumier de tüm bu değişimlerden etkilenen sanatçılar arasında önde gelen figürlerinden birisi olmuştur.

19. yüzyıl, Fransa'da dünyaya gelen Daumier, dönem içerisindeki sosyal ve politik birçok değişimden doğrudan ya da dolaylı bir biçimde etkilenmiştir. Çağındaki olayları kendine has üslubuyla betimleyen Daumier, dönemin gazete ve dergileri için hazırladığı eserlerini çoğunlukla litografi tekniği aracılığıyla oluşturmuştur. Dönem içerisinde Avrupa'da önemli bir medyum haline gelen litografi tekniği, başlangıçta çoğaltım amacıyla kullanılsa da zaman içerisinde sanatçıların kendilerini ifade edebilecekleri bir araç haline dönüşmüştür.

Gazete ve dergiler için eserler ürettiği kariyerine *La Silhouette*'de başlayan Daumier, *La Caricature* ve *Le Charivari* gibi mecmualarda kariyerini sürdürmüştür. *La Caricature*'da daha çok dönem içerisindeki siyasal olaylara odaklanan Daumier, *L'Association Mensuelle*'de yine aynı şekilde politik gerçeklik ve bunların kimi zaman sosyal olaylara arasındaki ilişkileri işlemiş, *Le Charivari*'de ise daha çok seriler halinde toplumsal hicivlerini üretmiştir.

La Caricature ve *L'Association Mensuelle*'de dönemin politik erklerini bazen doğrudan bazen de toplum ve basın üzerindeki ilişkileri ile birlikte ele alan Daumier, taşbaskılarını kendine özgü iğneleyici bir üslupla oluşturmuştur. Bu dönemde daha çok Louis Philippe iktidarının izlediği politikaları referans alarak litografilerini oluşturmuş ve hükümdarı başta armut formu olmak üzere çeşitli biçimler üzerinden taşlamıştır (örn; Gargantua).

Le Charivari dergisinde daha çok gündelik olaylara yine kendine has hiciv anlayışıyla yaklaşan Daumier, politik konulara çok fazla değinmemiştir. Bu dönemde sanatçı dolandırıcı karakterlerden okur- yazar ev kadınlarına, burjuva sınıfının sıradan hayatından, ajan provakatörlere kadar Fransa sosyal hayatının çeşitli tiplerini genellikle seriler halinde üretmiştir. Sanatçının konu seçiminde izlediği seçicilik ve genişlik bu dönem aralığında ürettiği eserler üzerinde somutlaşmıştır.

Kısmen, sansür ve yasakların azaldığı ya da arttığı dönemlere göre yeni konu arayışlarına giren sanatçı, içerisinde yaşadığı Fransız toplumunun keskin bir gözlemcisi olmuş ve birçok farklı gerçekliğe yine kendine has üslubuyla yergisel bir biçimde yaklaşmıştır. Figürler ve formlar üzerinde oynayarak, gerçeği kısmen abartılı bir biçimde ifade eden sanatçı, kompozisyonlarını yine bu yönde oluşturmuştur.

Sanatçının cumhuriyetçi oluşu, aynı şekilde eserlerini şekillendiren önemli bir unsurdur. Bunun yanında dönem içerisinde yaşanan siyasal olayları rejim gözetmeksizin tasvir etmiş, eserlerini kimi zaman gerçekçi kimi zaman hicivsel bir üslupla oluşturmuştur. Bu eserler ise içerdikleri konu bakımından münferit ya da seri olarak yayınlanmıştır. Sanatçı, tek bir konu üzerine odaklanarak ürettiği serilerini belirli zaman aralıklarında terk etse de, aynı konulara bazen aynı başlıkla bazen de farklı başlık ya da yakın içeriklerle tekrar ele almıştır.

Daumier'in eserleri 19.yüzyıl Fransa tarihinin bir özeti olarak okunabilir. Çalışmaları, Daumier'in özne yorumlarının dışavurumu olmasının yanı sıra 19.yy Fransa'sının içerisinde bulunduğu durumun tarihi bir belgesi niteliğindedir. Daumier'in işleri sadece bir sanatçının kendini ifade aracı olarak ürettiği eserlerin piyasaya aktarımının değil aynı zamanda dönem içerisinde varolan gerçekliğin bir sanatçı aracılığıyla nasıl belgelendiğinin de göstergesidir. Baskıresim alanında 1.000'in üzerinde ahşap oyma ve 4.000'in üzerinde litografi üreten sanatçı günümüzde tartışmasız bir usta olarak görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, H. (1988). Teknolojik toplumlarda sanatta yeni gereksinimlere ilişkin gözlemler, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat* içinde (s. 1-6), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Alkan, E. (2006). *Romantizm*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Andress, D. (2013). Interpreting the French Revolution. *Teaching History*, (150), 28-29.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar: Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artinian, A. ve Artinian, M. W. (1938). Daumier and "L'Esprit Français". *French Review*, 40-48.
- Barasch, M. (1998). *Modern theories of art: From Impressionism to Kandinsky* (Vol. 2). New York: NYU Press.
- Bisson, Elkins, vd. (2018). Society and culture under the Third Republic, *Encyclopedia Britannica Web*, <https://www.britannica.com/place/France/Society-and-culture-under-the-Third-Republic> (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2018)
- Boime, A. (2004). *Art in an Age of Counterrevolution, 1815-1848* (Vol. 3). Chicago: University of Chicago Press.
- Bourgeois, E. (2013). *History of Modern France, 1815-1913* (Vol. 2). Cambridge: Cambridge University Press.
- Burlingham, C. (2016). Revivals and Modernity: The Printed Image in Nineteenth-Century France, Part 1, *Noir: The Romance of Black in 19th-Century French Drawings and Prints*, <https://hammer.ucla.edu/blog/2016/02/revivals-and-modernity-the-printed-image-in-nineteenth-century-france-part-1/> (Erişim Tarihi: 05.04.2017)
- Burlingham, C. (2016). Revivals and Modernity: The Printed Image in Nineteenth-Century France, Part 3, *Noir: The Romance of Black in 19th-Century French Drawings and Prints*, <https://hammer.ucla.edu/blog/2016/02/revivals-and-modernity-the-printed-image-in-nineteenth-century-france-part-3/> (Erişim Tarihi: 08.04.2017)

- Carton J. B. (2005). Daumier and Les Bas-Bleus. Broude, N., & Garrard, M. D. (Editörler), *Reclaiming female agency: Feminist art history after postmodernism* içinde (s. 203-215). California: Univ of California Press.
- Champion, T., Peters, E. vd. (2016). Revolution and the growth of the industrial society, *Encyclopedia Britannica Web*, <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/Revolution-and-the-growth-of-industrial-society-1789-1914> (Erişim Tarihi: 28 Aralık 2017)
- Chang, A. (2017) How Monet and the Impressionists Paved the Way for Modern Art, *Artsy*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-monet-impressionists-paved-way-modern-art> (Erişim Tarihi: 16.09.2017)
- Childs, Elizabeth C. (1992). Big Trouble: Daumier, Gargantua, and the Censorship of Political Caricature. *Art Journal*, 51 (1) , 26–37.
- Childs, E. C., & Elizabeth, C. (2004). Daumier and Exoticism: satirizing the French and the foreign (Vol. 11). Peter Lang.
- Conklin, A. L., Fishman, S. and Zaretsky, R. (2015). *France and its Empire since 1870*. New York: Oxford University Press.
- Cowen, T. (2000). *In praise of commercial culture*. Boston: Harvard University Press.
- Davies, N. (2006). *Avrupa Tarihi* (Çev: M. A. Kılıçbay) İmge Kitabevi: Ankara.
- De la Motte, D., & Przyblyski, J. M. (Eds.). (1999). *Making the news: modernity & the mass press in nineteenth-century France*. Massachusetts: Univ of Massachusetts Press.
- Eitner, L. (2000). *French Paintings of the Nineteenth Century: Part I: Before Impressionism*. Princeton: Princeton University Press.
- Evans, M. (2014). *France 1815-2003: modern history for modern languages*. New York, Oxford: Routledge.
- Evans, M., & Godin, E. (2014). *France Since 1815*. New York, Oxford: Routledge.
- Facos, M. (2011). *An introduction to nineteenth-century art*. New York, Oxford: Taylor & Francis.

- Fenby, J. (2016). *The History of Modern France: From the Revolution to the War on Terror*. New York: St. Martin's Press.
- Finocchio, R. (2004). "Nineteenth-Century French Realism." *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/rism/hd_rism.htm (Erişim Tarihi: 12.09.2017)
- Freeman, A. (2014). Connecting Daumier's Ratapoil to Sociology, *Art and Culture in London & Paris*,
<http://eckerdwt14londonparis.tumblr.com/post/74050221417/connecting-daumiers-ratapoil-to-sociology> (Erişim Tarihi: 25.09.2017)
- Garval, M. D. (2004). "A Dream of Stone": Fame, Vision, and Monumentality in Nineteenth-century French Literary Culture. Newark: University of Delaware Press.
- Gay, P. (1993). *The cultivation of hatred: The bourgeois experience: Victoria to Freud*. New York: WW Norton & Company.
- Gellman, L. (2014). Absent Mothers, Anxious Fathers, Babies in the Bathwater: Honoré Daumier's "Les bas-bleus". S. B. Mattheson (Editör), *Yale University Art Gallery Bulletin* içinde (s. 54-58). New Haven: Yale University Art Gallery.
- Giuntini, P. (Tarihsiz). Becoming Modern. *KhanAcademy*.
<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/intro-becoming-modern/a/becoming-modern> (Erişim Tarihi: 09.10.2017)
- Goldstein, R. J. (1989). *Censorship of political caricature in nineteenth-century France*. Kent: Kent State University Press.
- Goldman, B. (1967). "That Brute" Courbet and Realism. *Criticism*, 9 (1), 22-41.
- Gombrich, E. H., (1999). *Sanatın öyküsü* (Çev: E. Erduran, & Ö. Erduran). İstanbul: Remzi kitabevi.
- Green, N. (1990). Rustic retreats: Visions of the countryside in mid-nineteenth-century France. S. Pugh (Editör), *Reading landscape: Country, city, capital* içinde (s. 161-176). Manchester: Manchester University Press.
- Gunderson, J. (2009). *Impressionism*. Mankato: The Creative Company.

- Guyver, C. (2016). *The Second French Republic 1848-1852: A Political Reinterpretation*. New York, Palgrave Macmillan.
- Hafizova, N. (2015). Honore Daumier, The Good Bourgeois, 1846. *Viewing the 19th Century: Selections from the Wetmore Print Collection*, <http://wordpress.conncoll.edu/ahi246digitalexhibition/2015/05/04/honore-daumier-les-bons-bourgeois-2/> (Erişim Tarihi: 12.03.2018)
- Hahn, H. (2009). *Scenes of Parisian modernity: culture and consumption in the nineteenth century*. New York: Springer.
- Haine, W. S. (2000). *The history of France*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Harris, B., Getlein, D., & Getlein, F. (1969). *Honoré Daumier: selected works*. New York: Bounty Books.
- Hecker, S. (2017). *A Moment's Monument: Medardo Rosso and the International Origins of Modern Sculpture*. Oakland: Univ of California Press.
- Hobsbawm, E. (1999). İmparatorluk Çağı (Çev: Vedat Aslan). Ankara: Dost Yay.
- Huyghe, R. (1974). *Impressionism: A Centenary Exhibition, the Metropolitan Museum of Art, December 12, 1974-February 10, 1975*. (14-32). New York: Metropolitan Museum of Art.
- Ives, C. (2004) "Lithography in the Nineteenth Century." *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/lith/hd_lith.htm (Erişim Tarihi: 05.10.2017)
- James, B. (2000). The republican art of Honoré Daumier on exhibit at the Phillips Collection. *EIR*, 27 (15), 61-63.
- Kara, A. (2001). *İktisat Kuramında Pozitivizm ve Postmodernizm*. Ankara: Vadi Yay.
- Kimball, R. (2000). "Strange seriousness": discovering Daumier, *The New Criterion*, <https://www.newcriterion.com/issues/2000/4/ldquostrange-seriousnessldquo-discovering-daumier> (Erişim Tarihi: 21.11.2017)
- Laughton, B. (1996). *Honoré Daumier*. London, New Haven: Yale University Press.
- Larkin, O. (1940). Daumier and Ratapoil. *Science & Society*, 4 (4), 373-387.
- Larkin, O. W. (1968). *Daumier, man of his time*. Boston: Beacon Press.

- Lassaigne, J. (1938). *Daumier*. New York, Paris: Hyperion Press.
- Lindsay, S. (2012). *Funerary Arts and Tomb Cult: Living with the Dead in France, 1750-1870*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Magraw, R. (1983). *France, 1815-1914: The bourgeois century*. Oxford: Oxford University Press on Demand.
- Mainardi, P. (2017). *Another World: Nineteenth-century Illustrated Print Culture*. London, New Haven : Yale University Press.
- Maurice, A. B. and Cooper, F. T. (1904). *The history of the nineteenth century in caricature*. New York: Dodd, Mead and Company.
- Mcmillan, J. F. (2002). *France and women, 1789-1914: gender, society and politics*. London and New York: Routledge.
- McPhee, C. C. and Orenstein, N. (2011). *Infinite jest: caricature and satire from Leonardo to Levine*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- McPhee, P. (2003). *A Social History of France 1780-1914* (2.Bask1). Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Mesch, R. (2013). *Having it All in the Belle Epoque: How French Women's Magazines Invented the Modern Woman*. California: Stanford University Press.
- Moran, C. (2012). Baudelaire, Daumier, and the Reinvention of History Painting. *Dix-Neuf*, 16 (1), 49-61.
- Osiakowski, S. (1958). History of Robert Macaire and Daumier's Place in It. *The Burlington Magazine*, 100 (668), 388-393.
- Paliyenko, A. (2016). Literary Reception and Its Discontents. In *Genius Envy: Women Shaping French Poetic History, 1801-1900* (pp. 40-68). Pennsylvania: Penn State University Press.
- Parry, D. L. and Girard, P. (2002). *France Since 1800: Squaring the Hexagon*. Oxford: Oxford University Press on Demand.
- Pitt, A. (2014). Honoré Daumier: Critical dualism. *University of Melbourne Collections*, Iss. 15, December 2014, 30-33.

- Price, R. (2016). *Fransa'nın kısa tarihi* (Çev: Ö. Akpınar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi.
- Raissis, P. (2014). *Prints & drawings Europe 1500–1900*, Sydney: Art Gallery of New South Wales, 30 Aug 2014–02 Nov 2014.
<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/90.2012/> (Erişim Tarihi: 08.06.2017)
- Ramus, C. F. (Ed.). (1978). *Daumier: 120 great lithographs*. New York: Dover.
- Rey, R. (1985). *Daumier*. New York: Harry N. Abrams Inc.
- Ribner, J. P. (1993). *Broken tablets: The cult of the law in French art from David to Delacroix*. Oxford: Univ of California Press.
- Richard, P. (1979). Daumier's Fearless Wit, *The Washington Post*,
https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1979/09/23/daumiers-fearless-wit/eecee7e0-7c58-4c22-bc86-a614737d9893/?utm_term=.30d485a4a55e (Erişim Tarihi: 12.05.2017)
- Roberts, J. M. (2016). *Avrupa tarihi* (Çev: F. Aytuna). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Robinson, J. H. and Daumier, H. (1998). *Musical Notes by Honore Daumier: Prints from the Collection of Egon and Belle Gartenberg*. Pennsylvania: Penn State Press.
- Rogers, R. (2010). *From the salon to the schoolroom: Educating bourgeois girls in nineteenth-century France*. Pennsylvania: Penn State Press.
- Rose, L. (2016). *Psychology, Art, and Antifascism: Ernst Kris, E. H. Gombrich, and the Politics of Caricature*. New Haven: Yale University Press.
- Rosenfeld, Ph.D., Jason. “The Salon and The Royal Academy in the Nineteenth Century.” *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/sara/hd_sara.htm (October 2004) (Erişim Tarihi: 10.01.2018)
- Ruff, J., Sawkins, A. and Daumier, H. (2003). Honore Daumier: Political Caricaturist of the Nineteenth Century. *Catalogues and Gallery Guides*, 36.

- Samu, M. (2004) "Impressionism: Art and Modernity." *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–.
http://www.metmuseum.org/toah/hd/imml/hd_imml.htm (Erişim Tarihi: 15.09.2017)
- Seignobos, C. (1960). *Avrupa milletlerinin mukayeseli tarihi* (Çev: S. Tiryakioğlu). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Schweicher, C. (1954). *Daumier*. France: William Heinemann, 1954.
- Shaw-Eagle, J. (2000). Daumier's Rapier Pen. *Insight on the News*, 16 (12), 30.
- Stearns, P., Parker, N. v.d. (2016). The Industrial Revolution, *Encyclopedia Britannica Web*, <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/The-Industrial-Revolution> (Erişim Tarihi: 10 Ocak 2018)
- Studnicki, S. (1998). Daumier Was No Camera. *Undergraduate Review*, 11 (1), 19-26.
- Sunar, L. (2006). 19. Yüzyılda Avrupa: Bir Cennet Düşünden Bir Kâbusun Doğuşu, *İLEM Yıllık*, 1 (1), 75-92.
- Symmons, S. (2004). *Daumier*. London: Chaucer Pr.
- Şenyapılı, Ö. (2004). *Romantizm*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Şenyapılı, Ö. (2011). *Resimde İzlenimcilik Yılları ve İzlenimci Ressamlar*. Ankara: Odtü Yayıncılık.
- Tagg, J. (2009). *The disciplinary frame: photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: Univ of Minnesota Press.
- Terdiman, R. (1989). *Discourse/counter-discourse: The theory and practice of symbolic resistance in nineteenth-century France*. New York: Cornell University Press.
- Thompson, H. (2011) Decadence. W. Burgwinkle, N. Hammond ve E. Wilson (Editörler), *The Cambridge History of French Literature* içinde (s. 541-49). Cambridge: Cambridge University Press.
- Tilly, C. (1995). *Avrupa'da devrimler 1492-1992* (Çev: Ö. Arıkan). İstanbul: Afa.
- Ulusoy, M. D. (2005). *Sanatın sosyal sınırları*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Vessels, J. E. (2010). *Drawing France: French Comics and the Republic*. Jackson: Univ. Press of Mississippi.
- Watts, O. (2014). Daumier and Replacing the King's Body. A. Wagner ve R. K. Sherwin (Editörler), *Law, Culture and Visual Studies* içinde (s. 421-443). Dordrecht: Springer.
- Waller, S. (2002). *France in revolution, 1776-1830* (Vol. 102002). Heinemann.
- Weinstein, D., Aubin, H. vd., (2016). "The Age of Revolution", *Encyclopedia Britannica Web*, <https://www.britannica.com/topic/history-of-Europe/The-age-of-revolution> (Erişim Tarihi: 23 Ocak 2018)
- Quideau, F. (2011). *Origins of Modernism in French Romantic Sculpture: David D'Angers, Dantan Jeune, Daumier and Pr  ault*. New Brunswick: The State University of New Jersey.
- http-1: <https://www.britannica.com/event/Bourbon-Restoration> (Erişim Tarihi: 08.01.2018)
- http-2: <https://www.britannica.com/biography/Charles-X> (Erişim Tarihi: 15.03.2018)
- http-3: <https://www.britannica.com/topic/July-monarchy> (Erişim Tarihi: 26.03.2018)
- http-4: <https://www.britannica.com/event/June-Days> (Erişim Tarihi: 27.03.2018)
- http-5: <https://www.bonjourlafrance.com/about-france/french-history/third-republic/> (Erişim Tarihi: 04.02.2018)
- http-6: <https://www.artsy.net/gene/19th-century> (Erişim Tarihi: 13.02.2018)
- http-7: <http://www.art-directory.info/fine-art/art-of-the-19th-century/index.shtml> (Erişim Tarihi: 16.02.2018)
- http-8: <http://www.howtotalkaboutarthistory.com/reader-questions/academic-art-19th-century-exactly-impressionists-rebelling/> (Erişim Tarihi: 18.08.2017)
- http-9: <http://www.identifythisart.com/art-movements-styles/pre-modern-art/academic-art-movement/> (Erişim Tarihi: 19.08.2017)
- http-10: <https://chsarthistory.wikispaces.com/file/view/Romanticism.pdf> (Erişim Tarihi: 24.08.2017)

http-11 :http://www.ljhskdill.com/uploads/5/6/5/6/56569045/romanticism_to_realism.pdf (Erişim Tarihi: 26.03.2017)

http-12: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-french-art-history-in-a-nutshell> (Erişim Tarihi: 27.01.2017)

http-13: <https://www.britannica.com/art/realism-art> (Erişim Tarihi: 12.09.2017)

http-14: <https://www.britannica.com/art/Impressionism-art> (Erişim Tarihi: 16.09.2017)

http-15: <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/3930> (Erişim Tarihi: 25.10.2017)

http-16: http://www.daumier-register.org/hintergrundlist_popup.php?key_m=42 (Erişim Tarihi: 10.02.2018)

http-17: <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/4702> (Erişim Tarihi: 09.03.2018)

http-18: <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/1511> (Erişim Tarihi: 13.03.2018)

http-19: <https://www.learner.org/courses/globalart/work/160/index.html> (Erişim Tarihi: 20.03.2018)

http-20: <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/5027> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

http-21: <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/4647> (Erişim Tarihi: 26.03.2018)

http-22: http://www.daumier-register.org/hintergrundlist_popup.php?key_m=134 (Erişim Tarihi: 28.03.2018)

http-23: <http://bir.brandeis.edu/handle/10192/5028> (Erişim Tarihi: 02.04.2018)

http-24: <http://www.e-skop.com/skopbulten/honor%C3%A9-daumierin-politik-tasbaskilari/2764> (Erişim Tarihi: 05.03.2017)

http-25: <http://www.daumier.org/57.0.html> (Erişim Tarihi: 04.03.2018)

http-26: http://www.daumier-register.org/hintergrundlist_popup.php?key_m=1221 (Erişim Tarihi: 10.03.2018)

http-27: http://www.daumier-register.org/hintergrundlist_popup.php?key_m=1490 (Erişim Tarihi: 20.03.2018)

http-28: <https://rmschwartz.wordpress.com/the-arts/visual-arts/images-of-elites/bourgeois/> (Erişim Tarihi: 28.03.2018)

http-29: <http://www.daumier-register.org/glossar.php?id=129> (Erişim Tarihi:
02.04.2018)

http-30: <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=2158> (Erişim Tarihi:
11.04.2018)



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Ahmet Fuat Gökmen
Yabancı Dil: İngilizce
Doğum Yeri ve Tarihi: Ankara – 28.11.1989
İletişim Bilgileri: afuatgokmen@gmail.com

Eğitim:

- Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi / Resim Bölümü (2004-2008)
- Anadolu Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi / Baskı Sanatları Bölümü – Lisans Programı (2009-2013)
- Anadolu Üniversitesi - Güzel Sanatlar Fakültesi / Baskı Sanatları Bölümü – Yüksek Lisans Programı (2015-2018)

Ödüller:

- Şefik Bursalı Resim Yarışması - Sergileme Ödülü (2013)
- İstanbul Rotary Club Sanat Yarışması - Sergileme Ödülü (2013)
- Şefik Bursalı Resim Yarışması - Sergileme Ödülü (2016)
- Genç Güncel Sanat Proje Yarışması - Sergileme Ödülü (2017)

Sergiler:

- Anadolu Üniv. / İletişim Fakültesi – Karma Baskıresim Sergisi (2013)
- Anadolu Üniv. / Güzel Sanatlar Fakültesi Mezuniyet Sergisi (2013)
- Bizim Ne Farkımız Var – IMOGA, İstanbul Grafik Sanatları Müzesi - Karma Baskıresim Sergisi (2013)
- Impress / Baskıresim Sergisi – Tosca Art&Design (2016)
- Anadolu University Arts Work Exhibition – Changzhou / Çin (2017)
- Lino-Cut Printmaking Workshop – Changzhou / Çin (2017)
- Güzel Sanatlar Fakültesi “Öğretim Elemanları Karma Sergisi” (2017)