

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANA SANAT DALI  
RESİM PROGRAMI

EDGAR DEGAS'NIN RESİMLERİNDE BALE TEMASI

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20046015 Pelin ÖZGÖCEN

Danışman:

Prof. Mehmet MAHİR

İSTANBUL – 2006

ÖNSÖZ .....	II
ÖZET .....	IV
SUMMARY .....	V
RESİMLERİN LİSTESİ .....	VI
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Çalışmanın Amacı .....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	8
2. BULGULAR VE YORUM .....	10
2.1. Degas ve Empresyonizm .....	10
2.2. Degas'ın Sanatı.....	12
2.2.1. Sanatçının 1850–1870 Yılları Arasındaki Dönemi.....	19
2.2.2. Sanatçının 1870–1885 Yılları Arasındaki Dönemi.....	25
2.2.2.1. Kulis Çalışmaları ve Diğer Çalışmalar.....	27
2.2.2.2. Palais Garnier Operası Dönemi.....	35
2.2.2.3. Degas ve Dans.....	37
2.2.2.4. Degas'ın Dansçılarında Kostüm.....	49
2.2.3. Sanatçının 1886–1912 Yılları Arasındaki Dönemi:.....	53
3. DEGAS'IN YAŞADIĞI DÖNEMİN SANATINA KATKILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ.....	59
4. SONUÇ .....	65
4.1. Bale ve Dansın Gelişimi .....	65
4.2. Degas'ın Bale Temalı Resimlerinin Sanatıma ve Resimlerime Katkılarının Değerlendirilmesi.....	68
5. EKLER.....	78
5.1. Degas'ın Biyografisi.....	78
5.2. Resimler.....	79
5.3. Resimlerim .....	101
6. KAYNAKLAR .....	111
7. ÖZGEÇMİŞ.....	113

## ÖNSÖZ

Edgar Degas, yaşadığı dönem içinde ve daha sonra sanat tarihinde “Dansın Ressamı” olarak anılır. Sanat hayatı boyunca resmettiği balerinler onun kompozisyon anlayışına hizmet edecek şekilde düzenlenip çalışılmıştır. Sahnedeki performanslarda resmettiği bale sahneleri, sahne arkasında giyinen, hazırlanan balerinler, kulisten çalışılmış anlık görünüşler ya da prova yapılan sınıflar onun resminin ana temalarını oluşturur.

Sanatçının son döneminde yaptığı banyo yapan, kurulan ya da saçını tarayan kadın figürleri ise, hayatı boyunca resmettiği balerinlerin çıplak halleri gibidir. Bu resimleri için, diğer resimlerini oluştururken de faydalandığı gibi nü dansçıları model olarak kullanır. Önce gençliğinin geçtiği bölgenin ve evinin, atölyesinin sanat galerilerine, sanatçıların geldiği kafelere ya da operaya yakın olması, sonra müziğe olan ilgisi Degas’ı dansa adım adım yaklaştırır. Sürekli gittiği Rue le Peletier, Palais Garnier Paris’in bu dönemde var olan ünlü opera ve baleleridir. Sahne önünde ve sahne arkasında sanatının zengin malzemelerini bulan Degas, bu mekânların müdavimi olur ve balerinlerin defalarca çalışılmış pozlarından oluşan not defterlerini buralarda doldurur.

Yağlıboya tablolarının yanı sıra yine dansçıları ele aldığı heykel çalışmaları, monotip ve gravür baskıları, pastelle yağlıboya veya monotip baskıya müdahale edilerek oluşturulmuş çalışmaları vardır.

Degas’ın sanatını anlamak, ancak onun eserlerine yapılacak kapsamlı bir yolculukla mümkündür. Çalışmamın içeriğinde verilen örnekler, sanatçının eserlerini karşılaştırmalı olarak incelememize olanak verirken, sanat hayatının üç bölümde ele alınması sayesinde daha detaylara inilmiş bir bakış sunulmaktadır.

Çalışmamın sonuç bölümünde, kendi sanatımı anlattığım ve tema olarak dansı seçtiğimden dolayı Edgar Degas’ın sanatıyla kurduğum paralellikler yer alır. Degas’ın bale konulu çalışmaları ile kendi resmim arasında kurduğum bağlantıyı anlatırken, sadece konusal bir bağlantı ve yakınlık değil, bazı resimsel öğelerde

kendini gösteren benzer bakış açlarına da yer verilmiştir.

1860'larda dans üzerine ilk resimlerini yapmış olan Degas, bundan tam yarım asır sonra da son dans resimlerini yapmaktadır. Sanat hayatı boyunca ilgiyle ve vazgeçmeden sanatının merkezine oturttuğu "Bale" teması, özgün tavrı ve tekniği ile beslenerek sanat tarihindeki yerini sağlamlaştırmıştır.

Bu tezin oluşum aşamasında katkıda bulunan danışman hocam Prof. Mehmet Mahir ile Prof. Dr. Banu Mahir'e ve tezin sonuçlanmasında yardımlarını esirgemeyen Defne Özgöcen ve Emre Sivrihisarlı'ya, ayrıca dolaylı yoldan katkıda bulunan herkese teşekkür ederim.

## SUMMARY

Ballet is a central theme in Degas' art. As he frequented the ballets and operas of his time, studying views from the stage and the foyers, Degas was in search of an expression for his art. His drawings during this period were to emerge to form an artistic unison.

Reflecting on Degas' art as a whole, we can see that his paintings are a collage of monotype prints, pastel drawings, and details from earlier oil studies. This attitude not only manifests itself as his artistic method, but also as a style he observes and present in versions. With this approach, whereby we can see a solitary ballerina in the background or a silhouette of a group of dancers coming to the fore or sometimes a hardly recognizable distant detail being placed at the heart of the scene, we understand that the artist aspires to explore different means to structure his composition.

Blurry elements that is an orchestra or maybe a crowd of spectators that we come across in some of his works, are picked up later on, with seemingly abandoned elements and presented to the observer. And that demonstrates us Degas' fidelity to his own experiences and interpretations of the opera and the ballet. A personal finesse and intuition plays a big role in his tendency to reflect his observations in such great accuracy.

Technically speaking, his application of pastel tones in his early works gradually evolves to include livelier and brighter colors in his later periods. Contours diffuse at times. Textures that could only be achieved by the use of pastel, and gestural brush strokes accentuate Impressionist effects in his paintings. Technical originality and richness nourished by effective and accurate use of light, put Degas in the centre stage for Impressionism.

**KEYWORDS:** Degas, Dance, Ballet, Paris Opera, Impressionism

## ÖZET

Degas'nın sanatında bale, sanatının merkezine oturttuğu bir temadır. Bu dönemde var olan opera ve balelere giderek sahne ve sahne arkasından çalıştığı pozlarda Degas, tekrar tekrar resmine hizmet edecek doğru pozları arar gibidir. Yaptığı bu karakalem çalışmalar daha sonra anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde bir araya gelir.

Sanatçının eserlerinin bütününe baktığımızda önceden monotip baskılarında, pastel veya yağlıboya çalışmalarında oluşturduğu kompozisyonlardan parçaların farklı şekillerde bir araya getirilerek yeni resimler olarak kullanıldığı da görülür. Bu tavır Degas'nın çalışmalarını oluştururken, izlediği ve versiyonlar şeklinde önümüze sunduğu bir şekil olarak karşımıza çıkar. Arka planda var olan tek bir balerin ya da siluet şeklindeki bir balerin grubunu öne çıkararak ya da zaman zaman net algılanmayan uzaktaki bir detayın kadrajın en can alıcı yerine yerleştirildiği bu yaklaşımda, sanatçının kompozisyonunu oluşturmada her türlü yolu denediğini görürüz.

Sanatçının bazı resimlerinde kullandığı karartı gibi belirsiz orkestra ya da kalabalık seyirci yığını gibi öğeler, daha sonradan terk edilmiş gibi gözükken diğer öğelerle birlikte alınır ve izleyiciye sunulur. Bu da bize Degas'nın, opera ve baleyle ilgili izlenimlerine ve gözlemlerine ne kadar sadık kaldığını göstermektedir. Araştırmacı bir şekilde gözlemlerini ortaya koyma yöneliminde, kişisel bir duygu inceliğinin ve sezginin rolü büyüktür.

Teknik olarak baktığımızda sanatçının ilk döneminde ortaya koyduğu eserlerde var olan pastel renk kullanımı son döneme doğru canlı, parlak tonların çarpıcı bir şekilde kullanılmasına doğru gider. Konturlar yer yer daha dağınıklaşır. Pastel malzemesinin kullanım imkânlarıyla yarattığı doku ve jestsel fırça sürüşleri Degas'nın resimlerindeki empresyonist etkiyi artırır. Işığın doğru ve etkili kullanımıyla da beslenen teknik anlatımındaki özgünlük ve zenginlik Degas'ı, empresyonizm içinde önemli bir yere taşımıştır.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Degas, Dans, Bale, Paris Operası, Empresyonizm

## 7. ÖZGEÇMİŞ

- kişisel** 1979 İstanbul doğumlu  
Atölye: Fazıl Paşa Sokak, Zeki Üngör Apt. 1/1, Moda, İstanbul  
Telefon: (0216) 348 76 60  
GSM: (0535) 833 83 54
- eğitim** 2003 – **Mimar Sinan Üniversitesi**  
**Resim Yüksek Lisans Programı**  
1998 – **Mimar Sinan Üniversitesi**  
2003 **Resim Lisans Programı, Mehmet Mahir Atölyesi, Asım İşler**  
**Gravür Atölyesi**
- sergiler** 2006 **35 (-) Resim Sergisi, karma sergi, Terakki Vakfı Sanat Galerisi ,**  
**İstanbul**
- 2005 **Art İstanbul 2005 Sanat Fuarı, Kıymet Giray-Mige Sanat**  
**Galerisi “Kent ve Bahçe” konulu workshop çalışması, Lütfi Kırdar**  
**Sergi Salonu, İstanbul**  
**“Triptik” Sergisi, Pelin Özgöçen, Aslı Özok, Burçin Erdi karma**  
**sergisi, Kargart, İstanbul**  
**“Genç Açılım” Sergisi, karma sergi, Pera Müzesi, İstanbul**  
**Türkiye İsrافی Önleme Vakfı (TİSVA) “Dünyadaki Yoksullukla**  
**Mücadele” Resim Sergisi, karma sergi, Devlet Resim ve**  
**Heykel Müzesi, Ankara**  
**“Genç Portreler”, karma sergi, Teşvikiye Sanat Galerisi,**  
**İstanbul**  
**“7 Art Factory” Sergisi, karma sergi, 7 Art Factory Sanat**  
**Galerisi, İstanbul**  
**“Yaz Karması”, karma sergi, Çağla Cabaoğlu Sanat Galerisi,**  
**İstanbul**  
**Aspat Açık hava Resim Sempozyumu, karma sergi, Toyan**  
**Sanat Galerisi, Ankara**  
**“Ruh Sahibini Arıyor” Sergisi, Pelin Özgöçen, Aslı Özok,**  
**Burçin Erdi karma sergisi, İstanbul Sanayi Odası Odakule,**  
**İstanbul**  
**Art Alan Projesi, karma sergi, Kadıköy, İstanbul**  
**Türk İngiliz Kültür Derneği (TBA) “Çok Kültürlü Kimlik:**  
**Kültürel Miras, Sanat, İmge”, karma sergi, Çağdaş Sanatlar**  
**Merkezi, Ankara**  
**İstanbul Konulu Resim Yarışması Sergisi, karma sergi,**  
**Haldun Alagaş Kültür Merkezi, İstanbul**

- Yılın Genç Ressamı Resim Yarışması Finalistleri Sergisi, Rh+ Sanat Dergisi, karma sergi, Antik Sanat Galerisi, İstanbul**
- 16. TEKEL Resim Yarışması Sergisi, karma sergi, Harbiye Orduevi, İstanbul**
- 2004 **6. Jokey Kulübü Resim Yarışması Sergisi, karma sergi, Türkiye Jokey Kulübü Sergi Salonu, İstanbul**
- 4. Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi, karma sergi, Resim ve Heykel Müzesi, Ankara**
- Deniz Müzesi Resim Yarışması Sergisi, karma sergi, İstanbul**
- 65. Devlet Resim Yarışması Sergisi, karma sergi, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara**
- Samsun Rotary Klubü Resim Yarışması Sergisi, karma sergi, Samsun**
- Colgate 6-12 Yaş Resim Yarışması, jüri, Tribeca Reklam Ajansı, İstanbul**
- 2003 **2. TRT Resim ve Seramik Yarışması Sergisi, karma sergi, Harbiye Orduevi, İstanbul**
- Mimar Sinan Üniversitesi Resim Yarışması Sergisi, karma sergi, Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, İstanbul**
- 15. TEKEL Resim Yarışması Sergisi, karma sergi, Harbiye Orduevi, İstanbul**
- 3. Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi, karma sergi, Ankara Resim Heykel Müzesi, Ankara**
- “Kaleidoskop”, karma sergi, A-Sanat Galerisi, İstanbul**
- 2. Sanat Dünyası Resim Sergisi, karma sergi, Çeşitli Galeriler, İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa**
- Aspat Açık hava Resim Sempozyumu, karma sergi, Toyan Sanat Galerisi, Ankara**
- İpek Ahmet Meray Resim Yarışması Sergisi, karma sergi, MSÜ Osman Hamdi Galerisi, İstanbul**
- Yalova Kültür ve Sanat Fuarı, karma sergi, Yalova**
- Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim ve Heykel Sergisi, karma sergi, MSÜ Osman Hamdi Bey Galerisi, İstanbul**
- Türk Kalp Vakfı Resim Yarışma Sergisi, karma sergi, Deniz Müzesi, İstanbul**
- Eğitim Fuarı Sergisi, karma sergi, Tüyap Beylikdüzü, İstanbul**
- 3. Uluslararası Akdeniz Üniversiteler Tanıtım Fuar Sergisi, karma sergi, Antalya Fuarı, Antalya**
- 2002 **1. Sanat Dünyası Resim Sergisi, karma sergi, Çeşitli Galeriler, İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa**



**İpek Ahmet Meray Resim Yarışması Sergisi**, *karma sergi*, MSÜ Osman Hamdi Galerisi, İstanbul

**4 nolu Atölye Resim Sergisi**, *karma sergi*, Devlet Güzel Sanatlar Müzesi, İstanbul

**Türk Kalp Vakfı Resim Yarışma Sergisi**, *karma sergi*, Deniz Müzesi, İstanbul

- **ödülleri** 2005 **Yılın Genç Ressamı Resim Yarışması**, *finalist*, Antik Sanat Galerisi, İstanbul
- 2005 **İstanbul Konulu Resim Yarışması**, *ikincilik ödülü*, Haldun Alagaş Kültür Merkezi, İstanbul
- 2004 **Deniz Müzesi Resim Yarışması**, *birincilik ödülü*, Beşiktaş, İstanbul
- 2002 **İstanbul Beşiktaş Belediyesi Duvar Resmi Yarışması**, *ikincilik ödülü*, Ortaköy, İstanbul

## RESİMLERİN LİSTESİ

<b>Resim 2.1</b> <i>Sahnede Bale Çalışması</i> .....	79
<b>Resim 2.2</b> <i>Dans Provası</i> .....	79
<b>Resim 2.3</b> <i>Prova</i> .....	80
<b>Resim 2.4</b> <i>Koro</i> .....	80
<b>Resim 2.5</b> <i>Operada Dans Sınıfı</i> .....	81
<b>Resim 2.6</b> <i>Küçük Dansçı</i> .....	81
<b>Resim 2.7</b> <i>Bardaki Dansçılar</i> .....	81
<b>Resim 2.8</b> <i>Bale Sahnesi</i> .....	82
<b>Resim 2.9</b> <i>Locadaki Kadın ve Dansçı</i> .....	82
<b>Resim 2.10</b> <i>Tiyatroda</i> .....	82
<b>Resim 2.11</b> <i>Üç Balerin</i> .....	83
<b>Resim 2.12</b> <i>Madamme Gaujelin</i> .....	83
<b>Resim 2.13</b> <i>Robert de Diable</i> .....	83
<b>Resim 2.14</b> <i>Kulisteki Dansçılar</i> .....	84
<b>Resim 2.15</b> <i>Dansçıların Kulisi</i> .....	84
<b>Resim 2.16</b> <i>Sarı Dansçılar</i> .....	84
<b>Resim 2.17</b> <i>Kırmızı Etekli Dansçılar</i> .....	85
<b>Resim 2.18</b> <i>Etol</i> .....	85
<b>Resim 2.19</b> <i>Kuliste</i> .....	85
<b>Resim 2.20</b> <i>Çalışma</i> .....	86
<b>Resim 2.21</b> <i>Prova Yapan Dansçı</i> .....	86
<b>Resim 2.22</b> <i>Dans Sınıfı</i> .....	86
<b>Resim 2.23</b> <i>Prova</i> .....	87
<b>Resim 2.24</b> <i>Star</i> .....	87
<b>Resim 2.25</b> <i>Paris Operası'nda Bale</i> .....	88
<b>Resim 2.26</b> <i>Sahnedeki Dansçı</i> .....	88
<b>Resim 2.27</b> <i>Buket Tutan Dansçı</i> .....	89
<b>Resim 2.28</b> <i>Sahnedeki Dansçı</i> .....	89
<b>Resim 2.29</b> <i>Maskeli Dansçının Girişi</i> .....	89
<b>Resim 2.30</b> <i>Eski Operadaki Dansçılar</i> .....	90
<b>Resim 2.31</b> <i>Yelpaze</i> .....	90
<b>Resim 2.32</b> <i>Yelpaze</i> .....	91

<b>Resim 2.33</b> <i>Odasında Giyinen Dansçı</i> .....	91
<b>Resim 2.34</b> <i>La Rampe S'allume</i> .....	92
<b>Resim 2.35</b> <i>Dans Dersi I</i> .....	92
<b>Resim 2.36</b> <i>Elleri Belinde Dinlenen Sanatçı</i> .....	93
<b>Resim 2.37</b> <i>Piles</i> .....	93
<b>Resim 2.38</b> <i>Grand Battament</i> .....	93
<b>Resim 2.39</b> <i>Mavi Dansçılar</i> .....	94
<b>Resim 2.40</b> <i>Ayak Etüdü</i> .....	94
<b>Resim 2.41</b> <i>Operanın Bacakları</i> .....	94
<b>Resim 2.42</b> <i>Don Juan'dan Sahneler</i> .....	95
<b>Resim 2.43</b> <i>Marie Sanlaville'in Fotoğrafi</i> .....	95
<b>Resim 2.44</b> <i>Bale Sahnesi</i> .....	95
<b>Resim 2.45</b> <i>Dansçı</i> .....	96
<b>Resim 2.46</b> <i>Paris Operası'nda Bale</i> .....	96
<b>Resim 2.47</b> <i>Sahnedede</i> .....	97
<b>Resim 2.48</b> <i>Kanatlardaki Dansçılar</i> .....	97
<b>Resim 2.49</b> <i>Mavi Dansçı</i> .....	98
<b>Resim 2.50</b> <i>Dansçı Grubu</i> .....	98
<b>Resim 2.51</b> <i>Egzersiz Yapan Gençler</i> .....	99
<b>Resim 2.52</b> <i>Çorap Giyen Dansçı</i> .....	99
<b>Resim 3.1</b> <i>Eugénie Fiocre'nin Fotoğrafi</i> .....	100
<b>Resim 3.2</b> <i>Eugénie Fiocre'nin Portresi</i> .....	100
<b>Resim 3.3</b> <i>Dans</i> .....	100

## 5.2. Resimler



**Resim 2.1**

Edgar Degas, *Sahnede Bale Çalışması*, 1874. T.Ü.Y.B. 65 x 81 cm. Musée d'Orsay, Paris.



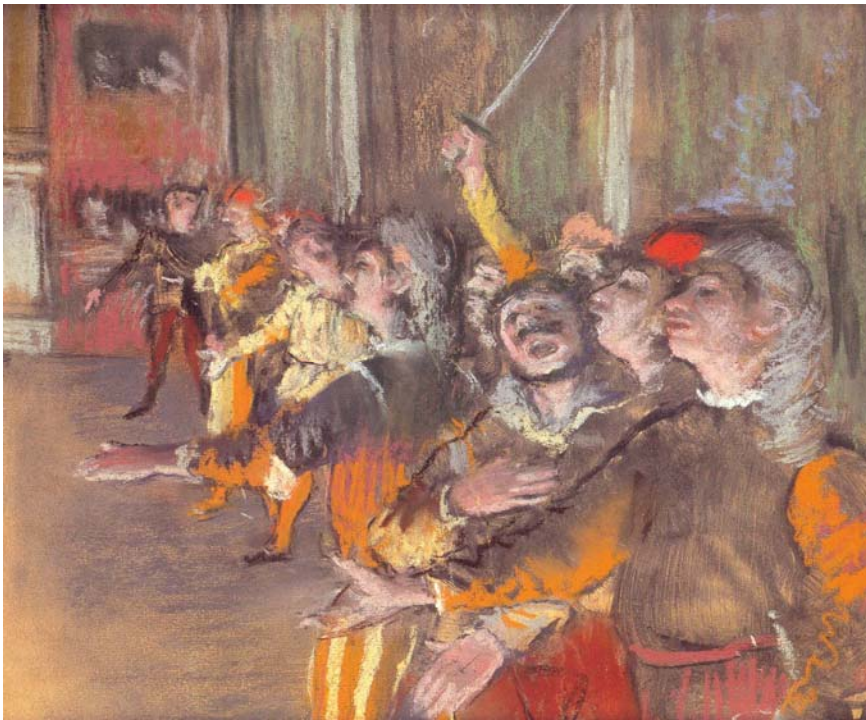
**Resim 2.2**

Edgar Degas, *Dans Provası*, 1873. T.Ü.Y.B. 40 x 54 cm. The Phillips Collection, Washington.



**Resim 2.3**

Edgar Degas, *Prova*, 1875-1900. T.Ü.Y.B. 71 x 87 cm. Ny Glyptotek, Copenhagen.



**Resim 2.4**

Edgar Degas, *Koro*, 1877. Monotip Üzeri Pastel. 27 x 32 cm. Musée du Louvre, Paris.



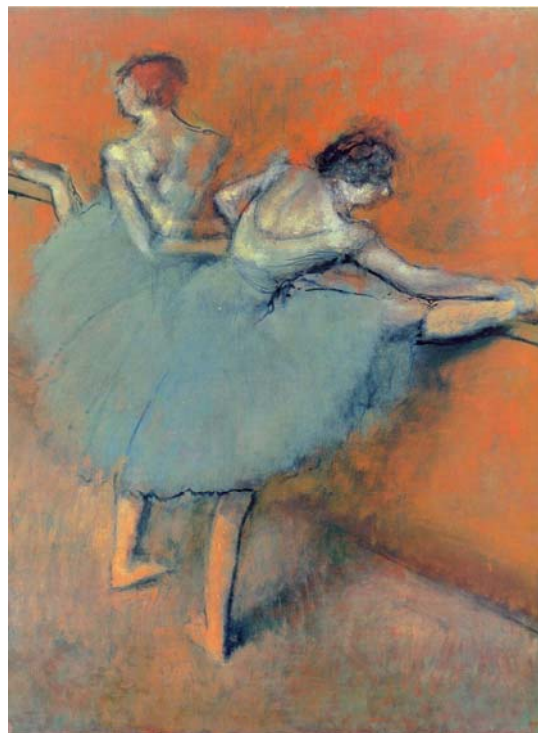
**Resim 2.5**

Edgar Degas, *Operada Dans Sınıfı*, 1872. T.Ü.Y.B. 32 x 46 cm. Musée d'Orsay, Paris.



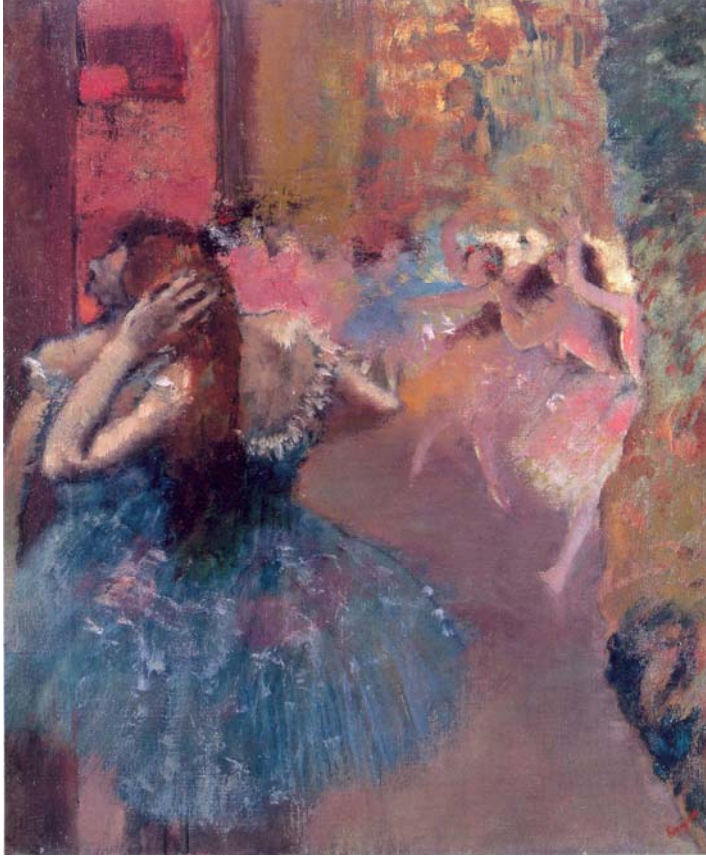
**Resim 2.6**

Edgar Degas, *Küçük Dansçı*, 1878-81. Bronz. 99 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



**Resim 2.7**

Edgar Degas, *Bardaki Dansçıları*, 1900. T.Ü.Y.B. 130 x 97 cm. The Phillips Collection, Washington.



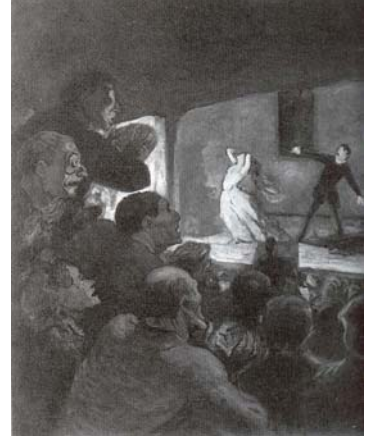
**Resim 2.8**

Edgar Degas, *Bale Sahnesi*, 1878. T.Ü.Y.B. 59 x 49 cm. Özel koleksiyon.



**Resim 2.9**

Camille Corot, *Locadaki Kadın ve Dansçı*, 1845. Karakalem. Musée Carnavalet, Paris.



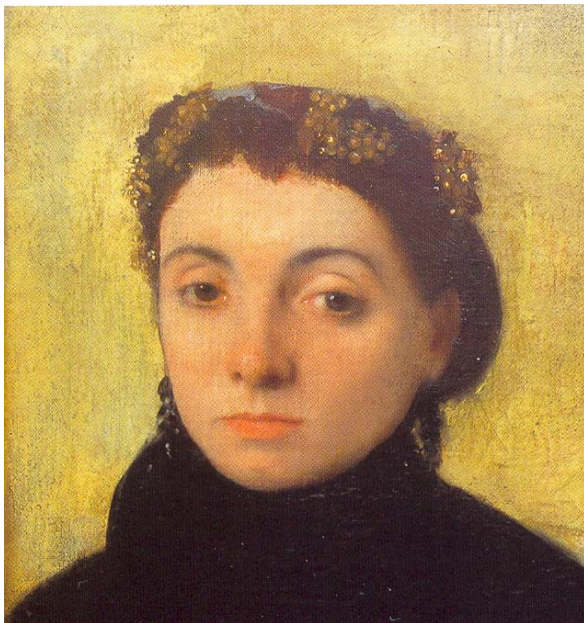
**Resim 2.10**

Honoré Daumier, *Tiyatroda*, 1860-64. T.Ü.Y.B. 97 x 90 cm. Neue Pinakothek, Münih.



**Resim 2.11**

Edgar Degas, *Üç Balerin*, 1878-80. Monotip Baskı. 35 x 48 cm. Clark Art Institute, Massachusetts.



**Resim 2.12**

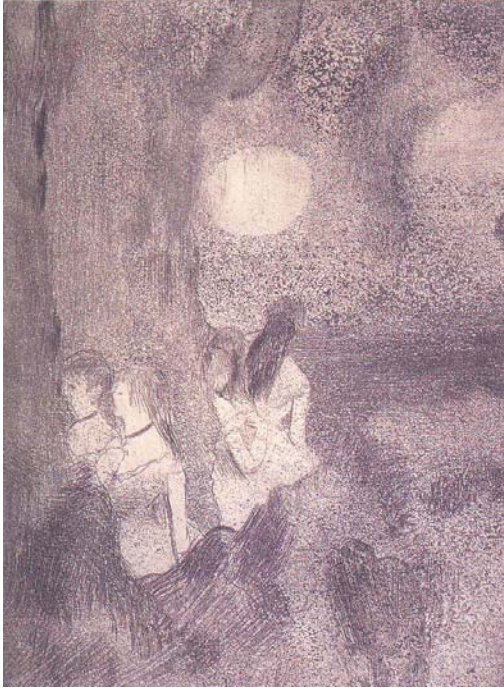
Edgar Degas, *Madamme Gaujelin*, 1867. T.Ü.Y.B. 61 x 45 cm. Isabella Gartner Museum, Boston.



**Resim 2.13**

Edgar Degas, *Robert de Diable*, 1872. T.Ü.Y.B. 66 x 54 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.





**Resim 2.14**

Edgar Degas, *Kulisteki Dansçılar*, 1879-80. Akuatinta, Kuru Uç, Gravür. 23 x 19 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



**Resim 2.15**

Edgar Degas, *Dansçıların Kulisi*, 1876. T.Ü.Y.B. 24 x 18 cm. National Gallery of Art, Washington.



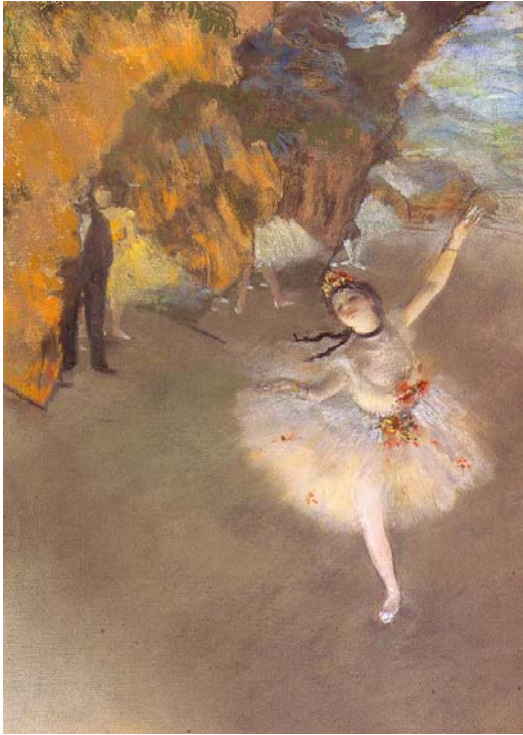
**Resim 2.16**

Edgar Degas, *Sarı Dansçılar*, 1874-76. T.Ü.Y.B. 73 x 59 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago.



**Resim 2.17**

Edgar Degas, *Kırmızı Etekli Dansçılar*, 1884. T.Ü.Y.B. 38 x 44 cm. Ny Glyptotek, Copenhagen.



**Resim 2.18**

Edgar Degas, *Etol*, 1876-77. Monotip Baskı, Pastel. 58 x 42 cm. Musée du Louvre, Paris.



**Resim 2.19**

Edgar Degas, *Kuliste*, 1879. Litografi. 35 x 25 cm. Özel koleksiyon.



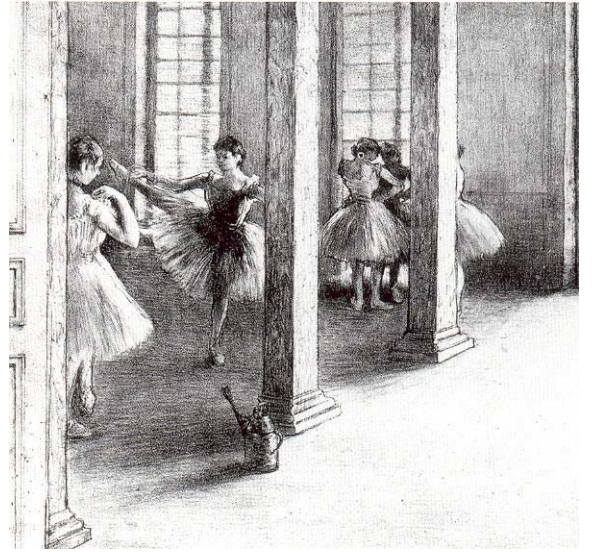
**Resim 2.20**

Edgar Degas, *Çalışma*, 1873-78. T.Ü.Y.B. 45 x 60 cm. The Fogg Art Museum, Massachusetts.



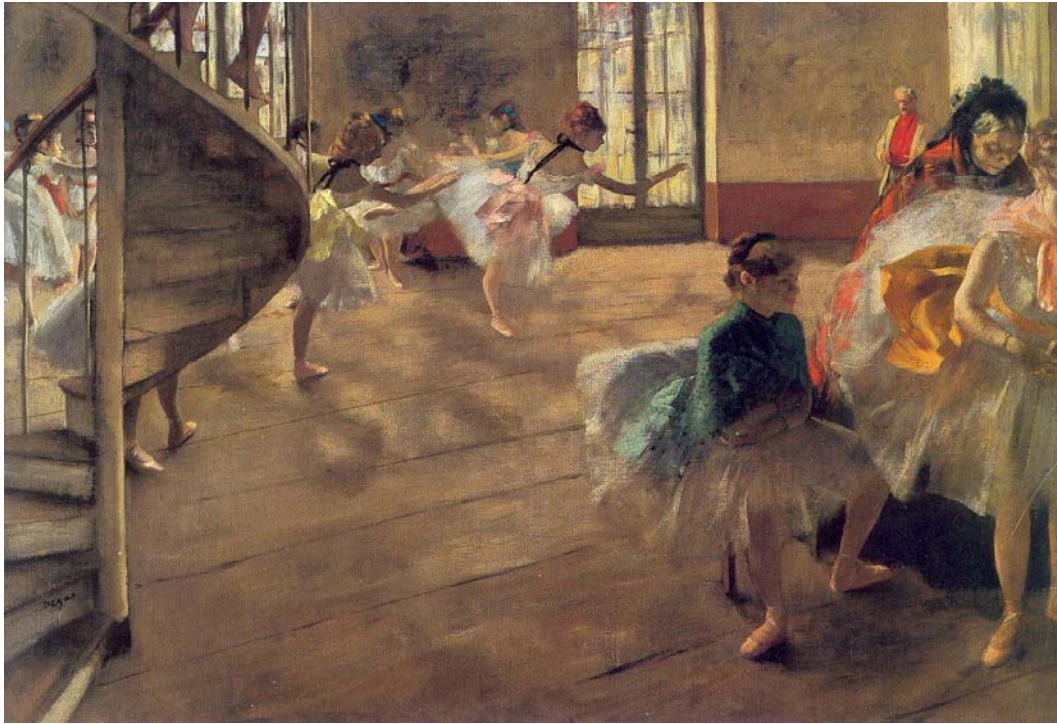
**Resim 2.21**

Edgar Degas, *Prova Yapan Dansçı*, 1874. Füzen. 45 x 30 cm. Northon Simon Art Foundation, California.



**Resim 2.22**

George William Thornley, *Dans Sınıfı*, 1888. Litografi. 24 x 31 cm. Özel koleksiyon.



**Resim 2.23**

Edgar Degas, *Prova*, 1874. T.Ü.Y.B. 58 x 83 cm. Glasgow Museum, İskoçya.



**Resim 2.24**

Edgar Degas, *Star*, 1878. Monotip üzerine pastel. 44 x 34 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



**Resim 2.25**

Edgar Degas, *Paris Operası'nda Bale*, 1877. Monotip üzerine pastel. 35 x 70. The Art Institute of Chicago, Chicago.



**Resim 2.26**

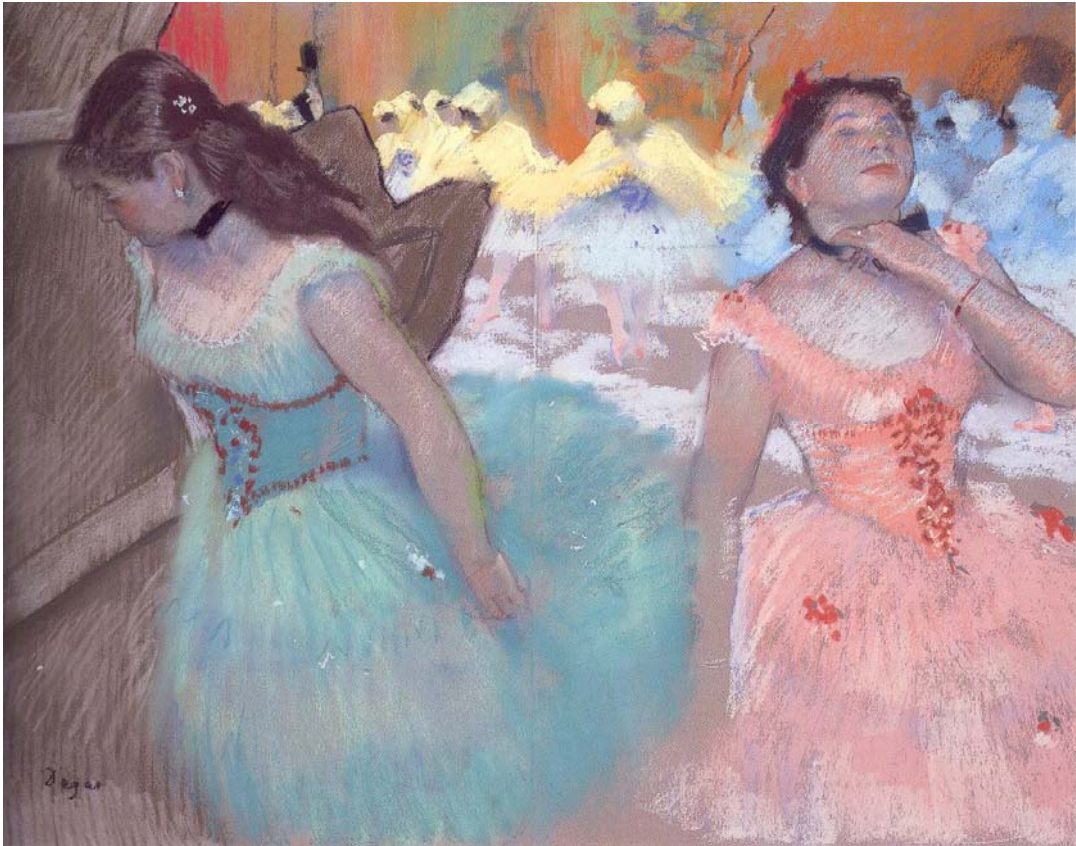
Edgar Degas, *Sahnedeki Dansçı*, 1877-80. T.Ü.Y.B. 91 x 118 cm. Smith College Museum of Art, Massachusetts.



**Resim 2.27**  
Edgar Degas, *Buket Tutan Dansçı*, 1877. T.Ü.Y.B. Pastel. 72 x 77 cm. Musée du Louvre, Paris.



**Resim 2.28**  
Edgar Degas, *Sahnedeki Dansçı*, 1883. Pastel. 62 x 47 cm. Dallas Museum of Art, Dallas.



**Resim 2.29**  
Edgar Degas, *Maskeli Dansçının Girişi*, 1884. Pastel. 49 x 64 cm. Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts.



**Resim 2.30**

Edgar Degas, *Eski Operadaki Dansçılar*, 1877. Monotip üzerine pastel. 21 x 17 cm. National Gallery of Art, Washington.



**Resim 2.31**

Edgar Degas, *Yelpaze*, 1879. Pastel, Füzen, Mürekkep. 36 x 65 cm. Özel Koleksiyon.



**Resim 2.32**

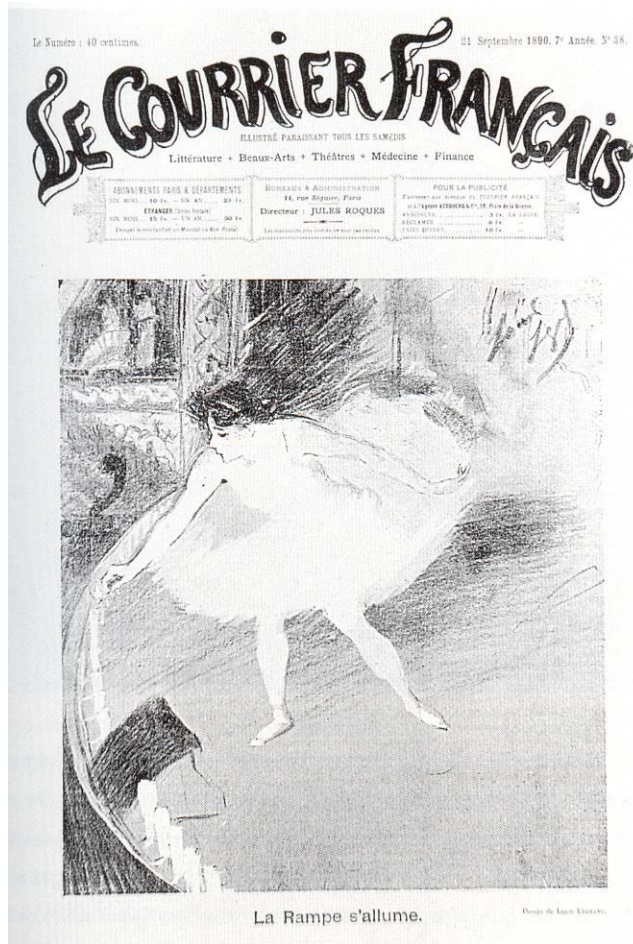
Edgar Degas, *Yelpaze*, 1879. Guaş, Pastel. 30 x 59 cm. Tacoma Art Museum, Washington.



**Resim 2.33**

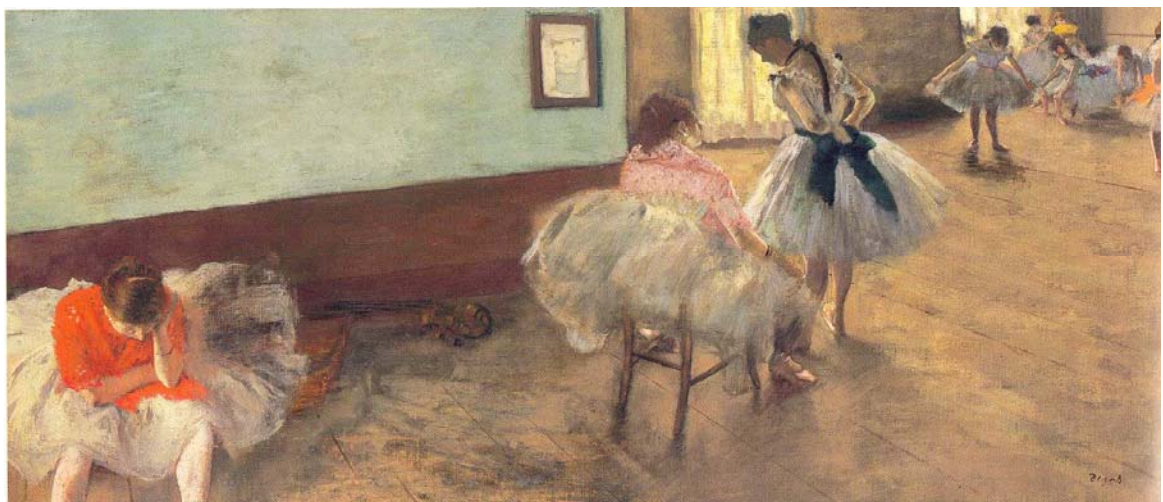
Jean Louis Forain, *Odasında Giyinen Dansçı*, 1890. Duralit üzerine yağlıboya. 28 x 35 cm. Sterling and Francine Clark Art Institute, Massachusetts.





### Resim 2.34

Louise Legrand, *La Rampe S'allume*, 1890. Özel koleksiyon.



### Resim 2.35

Edgar Degas, *Dans Dersi I*, 1879. T.Ü.Y.B. 38 x 88 cm. National Art Gallery, Washington.



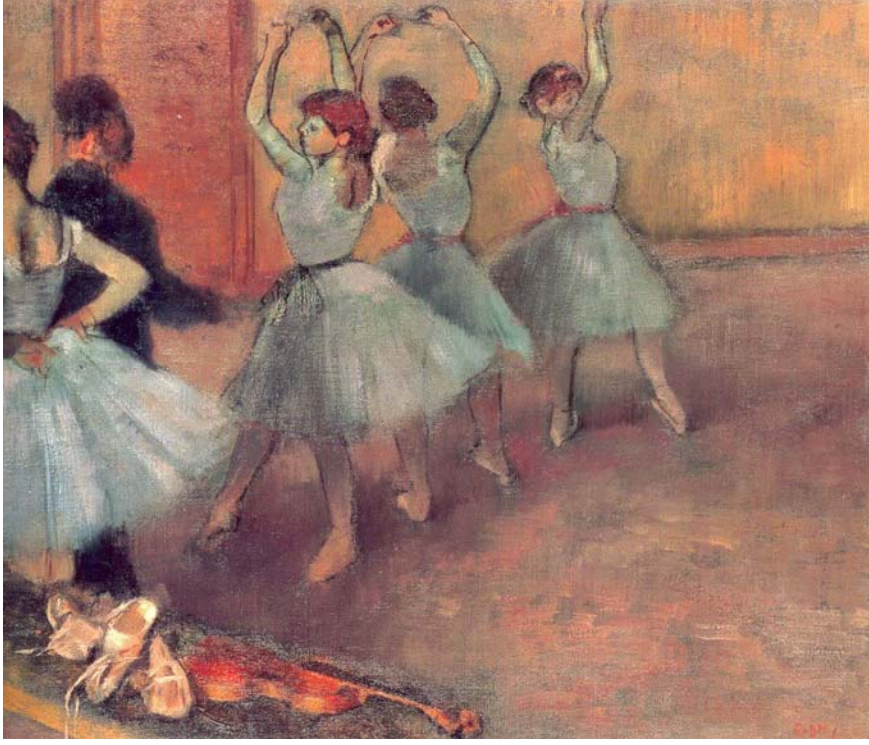
**Resim 2.36**  
Edgar Degas, *Elleri Belinde Dinlenen Sanatçı*, 1885-95.  
Bronz. 44,1 cm. Hirshorn  
Museum, Washington.



**Resim 2.37**  
Edgar Degas, *Piles*, 1880. Pastel. 32 x 52 cm. Özel koleksiyon.

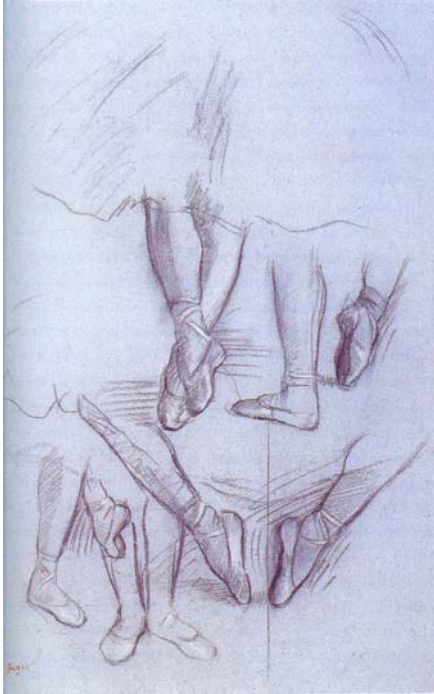


**Resim 2.38**  
Edgar Degas, *Grand Battament*, 1880. Füzün. 47 x 60 cm. Özel koleksiyon.



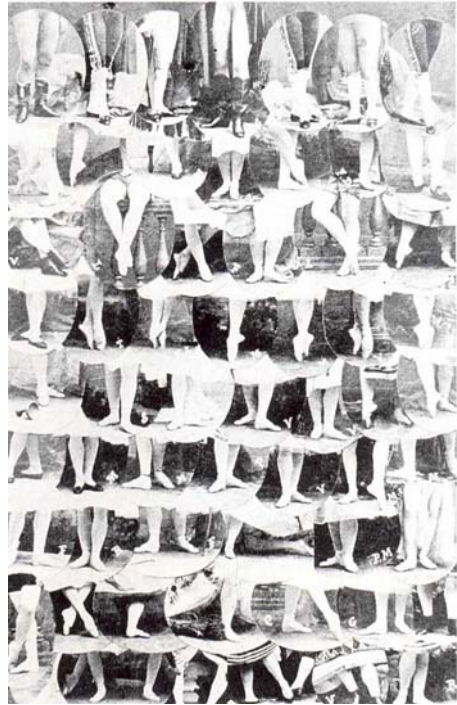
**Resim 2.39**

Edgar Degas, *Mavi Dansçılar*, 1882-90. T.Ü.Y.B. 50 x 61 cm. Özel koleksiyon.



**Resim 2.40**

Edgar Degas, *Ayak Etüdü*, 1873. Tebeşir, Füzen. 45 x 29 cm. Özel koleksiyon.



**Resim 2.41**

Disdéri, *Operanın Bacakları*, 1870. Kartpostal. 10 x 6 cm. Özel koleksiyon.



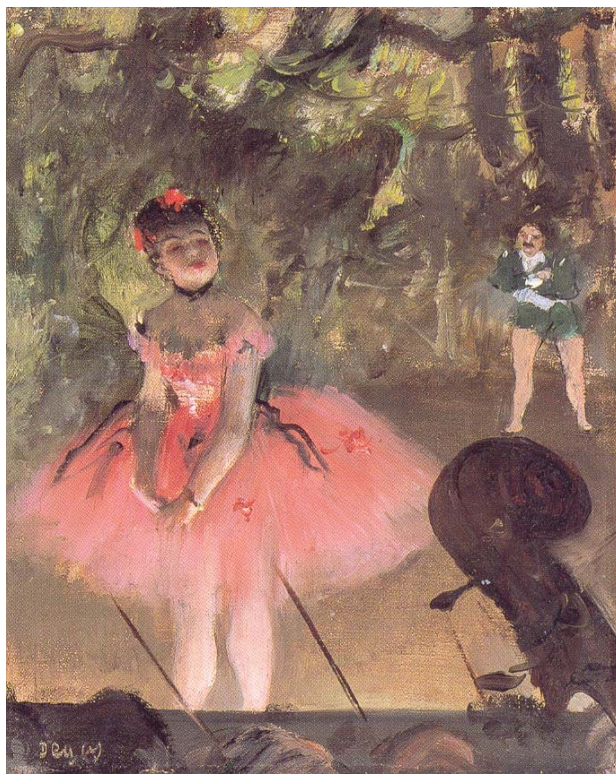
**Resim 2.42**

Hadol, *Don Juan'dan Sahneler*, 1866. Gravür. Özel koleksiyon.



**Resim 2.43**

Marie Sanlaville'in *Fotoğrafi*, Fransa Ulusal Kütüphanesi.



**Resim 2.44**

Edgar Degas, *Bale Sahnesi*, 1874-75. T.Ü.Y.B. 26 x 21 cm. Bilinmiyor.



**Resim 2.45**

Edgar Degas, *Dansçı*, 1876. Füzlen. 60 x 44 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago.



**Resim 2.46**

Edgar Degas, *Paris Operası'nda Bale*, 1877. Monotip üzerine pastel. 35 x 70 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago.



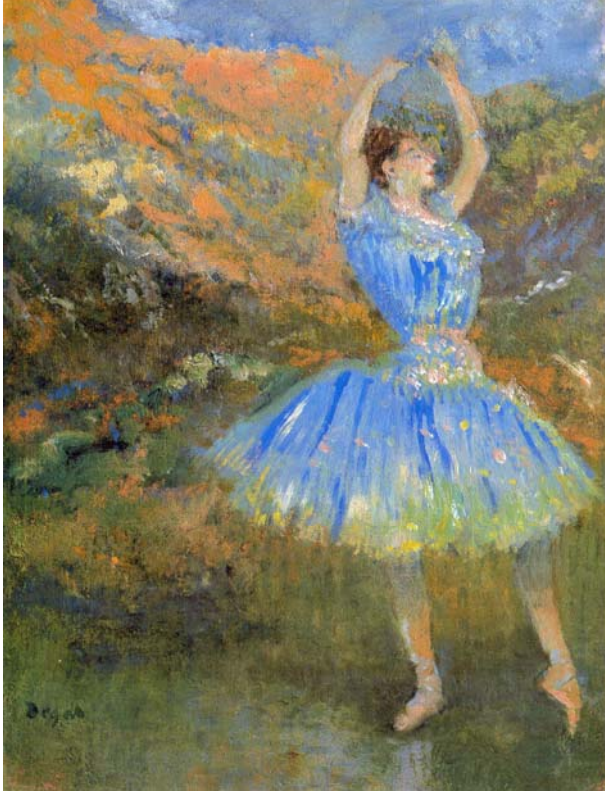
**Resim 2.47**

Edgar Degas, *Sahnede*, 1876-77. Gravür. 14 x 17 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



**Resim 2.48**

Edgar Degas, *Kanatlardaki Dansçılar*, 1880. Yağlıboya, Pastel. 69 x 50 cm. Northon Simon Art Foundation, California.



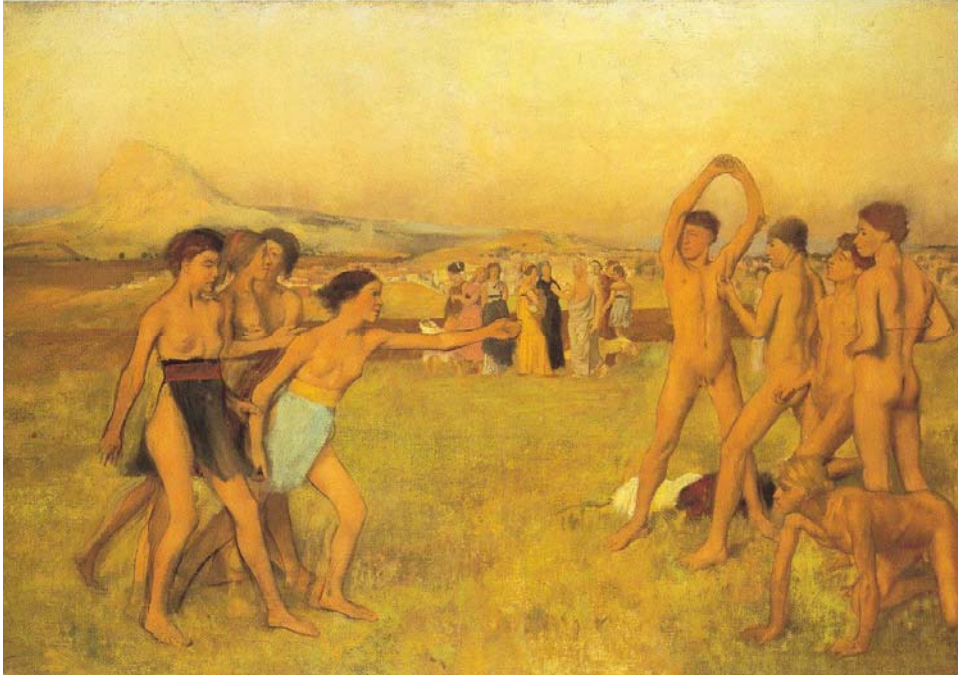
**Resim 2.49**

Edgar Degas, *Mavi Dansçı*, 1894. T.Ü.Y.B. 33 x 25 cm. Özel koleksiyon.



**Resim 2.50**

Edgar Degas, *Dansçı Grubu*, 1894. Pastel, Guaş. 31 x 40 cm. Dallas Museum of Art, Dallas.



**Resim 2.51**

Edgar Degas, *Egzersiziz Yapan Gençler*, 1860. T.Ü.Y.B. 109 x 154 cm. National Gallery, Londra.



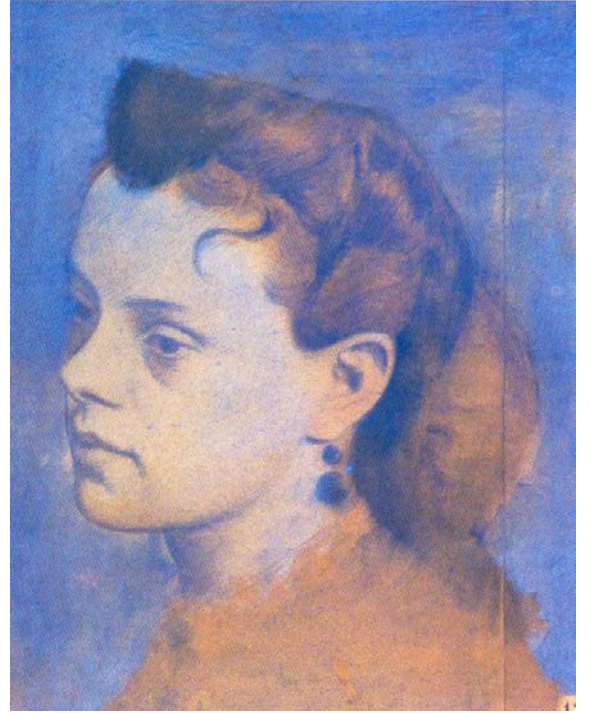
**Resim 2.52**

Edgar Degas, *Çorap Giyen Dansçı*, 1900'ler. Bronz. 46,5 cm. The Museum of Fine Arts, Houston.





**Resim 3.1**  
*Eugénie Fiocre'nin Fotoğrafi.* Paris Ulusal Kütüphanesi.



**Resim 3.2**  
Edgar Degas, *Eugénie Fiocre'nin Portresi*, 1865. Mukavva üzerine yağlıboya. 34 x 25 cm. Özel koleksiyon.



**Resim 3.3**  
Henri Matisse, *Dans*, 1909. T.Ü.Y.B. 2,6 x 3,9 m. Museum of Modern Art, New York.

### 5.3. Resimlerim



"denizaltı-2"  
tuval üzerine yağlıboya 116cm x 89cm



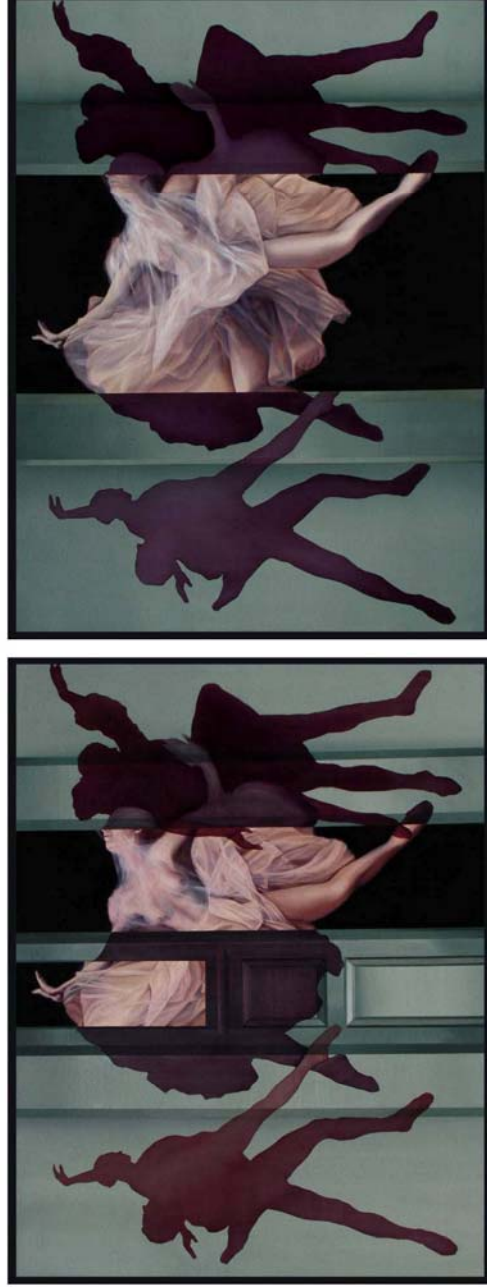
tuval üzerine yağlıboya 110cm x 110cm



tuval üzerine yağlıboya 110cm x 110cm



tuval üzerine yağılıboya 46cm x 60cm (x3)



"rüzgar-2&3"  
tuval üzerine yağlıboya 116cm x 89cm (X2)



tuval üzerine yağlıboya 150cm x 150cm



"aralık-1&2&3"  
tuval üzerine yağlıboya 116cm x 89cm (X3)



tuval üzerine yağlıboya 130cm x 120cm (X2)





60 x 120 cm. T.Ü.Y.B.  
*Düş 1*



120 x 110 cm. T.Ü.Y.B.



120 x 110 cm. T.Ü.Y.B.



116 x 89 cm. T.Ü.Y.B.  
*Rodin Kapısı 2*



116 x 89 cm. T.Ü.Y.B.  
*Rodin Kapısı 1*

## 6. KAYNAKLAR

1. KENDALL, Richard (2004), **Degas by Himself**, Time Warner, Londra
2. THOMAS, Hellen (1995), **Dance, Modernity, and Culture**, Blackwell, Londra
3. MILLARD, William (1976), **The Sculpture of Edgar Degas**, Princeton
4. McMULLEN, Richard (1985), **Degas: His Life, Time, and Works**, Secker and Warburg, New York
5. REEF, Theodore (1976), **The Notebooks of Edgar Degas**, Oxford, Londra
6. HALEVY, Daniel (1972), **My Friend Degas**, Oxford, Londra
7. LIPTON, Eric (1987), **Looking into Degas**, Blackwell, Londra
8. REED, William (1984), **Degas: The Painter as Printmaker**, New Haven, Boston
9. VALERY, Paul (1960), **Degas Dance Drawing**, Pantheon Books, New York
10. ADRIANI, Gerard (1986), **Pastels, Oil Sketches, Drawings**, Thames & Hudson, Londra
11. DUNLOP, Jack (1979), **Degas**, Thames & Hudson, Londra
12. THOMPSON, Richard (1987), **The Private Degas**, Oxford, Londra
13. SISSON, François Thierbault (1984), **Degas Form and Space**, Rizzoli, New York
14. FOSTER, Hal (1985), **Post Modern Culture**, Pluto Press, New York
15. WHEELER, Mark (1990), **New Dance New Deal Era**, James Hudson, New York
16. DENVER, Bernard (1991), **Impressionism**, Mallard Press, Illinois
17. FLAM, Jack (1993), **Matisse the Dance**, National Galery of Art, Washington
18. REVALD, John (1961), **The History of Impressionism**, Museum of Modern Art, New York
19. READ, Herbert (1974), **Sanatın Anlamı**, Çev. Güner İnal, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul
20. HARVEY, David (2003), **Post Modernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul

21. LENOIR, Beatrice (2003), **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
22. LEPPERT, Richard (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
23. TUNALI, İsmail (1996), **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul
24. BATUR, Enis (2002), **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
25. MURPHY, W. John (2000), **Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, Çev. Hüsamettin Aslan, Paradigma, İstanbul
26. WOODFIELD, Richard (1996), **The Essential Gombrich**, Phaidon, Londra
27. LYNTON, Norbert (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul
28. HARRISON C-WOOD P (2003), **Art in Theory 1900-2000**, Blackwell, Londra
29. GİRAY, Kıymet (2006), “ ‘An’ın Ressamı Edgar Degas”, Antik Dekor 93, Şubat: 74-84
30. İNANKUR, Zeynep (1997), **19. Yüzyıl Avrupası’nda Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı, İstanbul
31. İNANKUR, Zeynep (2002), “**Resimde Dans**”, Sanat Dünyamız 85, Ekim: 159-165
32. POOL, Pheobe (2000), **Degas**, Spring Art Books, Londra

## 1. GİRİŞ

### 1.1. Çalışmanın Amacı

Sanat hayatı boyunca dans ile yakından ilgili olan Edgar Degas, yaşamını yitirdikten sonra da sanat tarihine “bale” ile ilgili birçok etkili eser vermiş bir sanatçı olarak adını yazdırır. Çalışmanın amacı, bale ve dans konusunda çalışmış olan Degas’ın sanatına ve resimlerine kapsamlı bir şekilde eğilmektir. Ayrıca yaşadığı döneme ve bu dönemde sanatı ile iç içe olan bazı değerlere ışık tutarak, sanatçının sanat hayatını derinlemesine incelemektir. Degas’ın sanatını inceleyip anladıktan sonra ise sanatçının dansa bakış açısının kendi resimlerim ile gösterdiği paralellik incelenecektir.

Degas’ın sanat yaşamının neredeyse hepsini dans ve dansçılar oluştururken, geriye kalan bölümde az sayıdaki portreleri vardır. Fakat tek ve grup halinde resmedilmiş portreler, sanatçının o dönemde görüştüğü veya model olarak kullandığı dansçıların portreleridir.

Degas’ın dans resimleri, sahnedeki bir bale veya opera performansından, prova yapan balerinlerden veya sahneye çıkmaya hazırlananlardan oluşur. Degas’ın sanatını anlamak için bütün bu çalışmaların karşılaştırmalı olarak ele alınması gerekir. Sanatçının dansa bakış açısının tam olarak anlaşılması için sahne arkasından görünümüleri yansıttığı resimleri de incelenmelidir. Sahne arkasındaki çalışmalar ve provalar dans hayatını her yönüyle anlamamıza imkân verirken bize, Degas’ın gözünden baleye bakışı anlatır. Ulusal bale olan “Paris Operası”nda sahnedeki ve sahne arkasındaki bütün dans yaşamını inceleyen Degas, dansı ve dansçıyı birçok yönüyle ele alır. Onun için bir balerinin esneme hareketleri yapması, bara yaslanması, dinlenmesi ya da elbisesini düzeltmesi dansın bir parçasıdır. Bizim de amacımız Degas’ın dansa nasıl yaklaştığını anlamaksa, günlük sahnelerin de yansıtıldığı çalışmaların göz ardı edilmemesi gerekir. Her yönüyle dansın ele alındığı bir bakış açısında aslında bir bütünün parçalarını görürüz. Performans anının tam algılanması ve değerlendirilmesi için, bizi basamaklar halinde bütüne taşıyan parçaların incelenmesi gerekir. Dans anı, prova yapılan sınıflar veya tek tek

etüt edilen dansçılar bütünüdür. Dansçıları günlük hayatlarından görünümlele resmeden Degas, bizi dans anına her yönüyle hazırlar.

Degas'nın, bale üzerine fikirlerinin tümünün dönemin mevcut opera ve balesinde şekillenmiş olduğu göz önünde bulundurulursa, bu mekânlarda yapılan çalışmaların tümünü incelemeyen, amacımıza sağlam bir yoldan ulaşmış sayılmayız.

Degas'nın sanatını anlamak için, yağlıboyalara, pastel ve baskı çalışmalarına baktığımız gibi, heykellerini de incelememiz gerekir. Dans temasının resimlerine konu olmasının yanı sıra, dansı üç boyutlu düşünüp algılamaya ihtiyaç duyduğu için kil, bronz ve balmumu heykel çalışmaları da yapmıştır. Bale onun için vücut hareketlerinin ve dondurulmuş anlar olarak bize yansıyan dans anlarının incelendiği en güzel malzemedir.

## 1.2. Çalışmanın Kapsamı

19. yüzyıl Fransa'sına baktığımız zaman Degas'nın 1860'larda bale ile ilgilendiği dönemin az evvelinde Romantik baleye olan ilginin azalmış olduğunu görürüz. Fakat Degas, halkın bu dönemdeki bakış açısına fazla aldırmdan dans konusuna yönelir. Daha sonraki yıllarda halkın opera ve baleye olan ilgisi de çoğalarak devam edecektir. Sanatçının ön dönem çalışmalarında, operanın ön ya da arka sıralarından bakıldığı imajının verildiği, keskin bir çizgiyle bölünen kompozisyonlara rastlarız. Bu kompozisyonlar açık tonlarla oluşturulmuş bir sahneye, koyunun içerisinden bakılarak bazen bir müzisyen, müzik aletinin görüldüğü resimlerdir. Ya da siluet halinde izleyici grubu görürüz. Degas, yaşadığı dönemde sahneye konulan opera ve balelerden sahneleri kullanmıştır. Fakat hiçbir zaman bu dans sahneleri birebir yansıtma ve resmetme amacı gütmemiştir. Sanatında kullandığı öğeleri etüt ettiği farklı parçaları bir araya getirerek oluşturur. Sanatçı, bu dönemde sahnelenen belirli opera ve balelere fazla benzerlik gördüğümüz çalışmalarda, ya da neredeyse olduğu gibi çalıştığı sahnelerde bile imajları olduğu gibi kullanmamıştır. Sahnede, balerinin kostümünde, mekâna dair

öğelerde, ya da balerinlerin hareketinde hep bir yorum payı vardır.

Çalışmalarının bütününe baktığımızda, sanatçının balerinlerin pozunu olduğu gibi alıp kullanmadığını, bazen normalde olmayacak bale pozlarına çevirerek kullandığını görürüz. Bunun nedeni Degas'ın, sahnedeki öğelerielediği gibi, dansçıların pozlarını da kompozisyonun bütününe hizmet edecek şekilde yorumlama yoluna gitmesidir. Bu tavır, figürlerin duruşlarının mekândaki bir öğeyle olan ilişkisine veya diğer dansçılarla yaptığı açığa göre çeşitli versiyonlarla karşımıza çıkar.

Degas'ın resimlerindeki bale temasını incelerken, çalışmanın kapsamına giren en önemli konulardan biri, bir bütün halinde gördüğümüz kompozisyonların nasıl ve hangi öğelerden oluşturulduğudur. Sahne arkasında ve sahnede figürlerin duruşlarının tek tek etüt edildiği eskiz defterlerini incelememiz gerekir. Bu eskizlerde çalışılmış pozların daha sonradan bir araya anlamlı bir bütün oluşturarak getirildiğini görürüz. Daha da derinlemesine baktığımızda, resimlerin genelinde pozların ve çalışılmış resimlerin versiyonlarına rastlarız. Örneğin bir resmin mekânı, başka bir resimde görülür ya da bir resmin arka planda kullandığı bir grup dansçı, başka bir resimde ön plana çekilmiştir. Bütün bu versiyonların ve dansçıların pozları arasındaki ilişkinin incelenmesi, Degas'ın dansa bakış açısını anlamamıza yön veren önemli bir bölümü oluşturur. Sanatçı önce çalıştığı eskizlerden parçalar kullandığı gibi, kendi çalıştığı gravür ve monotip baskılarından ya da o dönemde çekilmiş dans fotoğraflarından faydalanır. Bunların da karşılaştırılıp incelenmesi, konuya bakışımıza açıklık getirecektir.

Degas'ın çalışmalarının büyük bir bölümünü oluşturan sahne arkası bir dansçının sahneye çıkmadan evvelki bütün süreçlerini bize anlatırken, Degas için araştırılacak geniş bir alandır. Sınıftaki bale provalarından görünümünde, bir eğitmen ya da müzisyen eşliğinde prova yapan, ısınan, dinlenen, tek ya da grup halinde dansçıları görürüz. Dans sınıflarının sahip olduğu mimari özellikler, onun konuya olan yaklaşımını etkilemesinden dolayı önemlidir. Yüksek tavanlı sınıflarda bulunan ince uzun pencereler sayesinde ışık çoğu zaman dramatik bir kullanım ile resimlerde yer alır. Dansçıların esneme hareketi yaptığı barlar boş ve uzun duvarlarda yer alır. Mekânın loş yapısının içerisinde çalışan balerinlerin üzerine,



çoğu zaman tek kaynak direkt bir ışık vurur. Bu da sanatçının pastel malzemesini de etkili bir yönde kullanmasıyla, vurgulamak istediği nokta ortaya çıkar. Vurgulanmak istenen nokta tek bir balerin hareketi ya da grup halindeki balerinler olabilir. Mimari öğelerin özenle seçilmesinin de sonucu olarak, bütün kompozisyonda dolaşan ışık sayesinde, göz verileni doğru algılar. Mimari öğelerden bahsettiğimizde, bazı resimlerde kolonların ve barın yatay ve dikey bölücü unsurlar olarak nasıl kullanıldığı örneklerle anlatılarak çalışmanın kapsamına alınmalıdır. Degas, mimari öğelerle kurduğu dengeyi, balenin zengin olanaklarıyla çok daha rahat kurar. Vücudun her yöne hareket edebildiği balede, kol ve bacaklar farklı akslarla kullanılarak dikey dengeyi kurmaya imkân sağlar. Figürlerin kendi içlerinde ve kompozisyonun bütünü ile nasıl ele alındığı konunun kapsamına girer.

Degas dans üzerine ilk çalışmalarını 1860'da yapmıştır. Bu tarihten sonra gelişerek devam eden dans temalı çalışmaları gün geçtikçe, zengin öğeler katılarak sanatçının son dönemine kadar gider. Aradaki geçişleri ve gelişmeleri anlamak için resimlerini incelerken, aynı zamanda Degas'ın resimlerinde tutku halini almış dans temasının bitmeyen kaynağına inmemiz gerekir. Bu da ancak biraz yaşadığı dönemi, bu temayı araştırdığı bale ve operaları, buralardaki mimari yapıyı, dekoru ve kostümü, balenin pozlarını ve birçok temayı inceleyerek olur. Degas'ın baleye yaklaşımını ele alırken, resmindeki öğeler tek tek irdelenir. Örneğin Degas'ın dansçılarında belirli bir dönem görülen renkli ve çiçekli kostümlerin kaynağını o dönemde sahneye konulan operadaki kostüm anlayışı iken, bir başka resimde dekor anlayışı yine bir operayı andırır. Ya da vücudunun hareketine odaklandığımız dansçı aslında o dönemde operada çalıştığı bilinen ve fotoğrafları da olan bir figürdür. Bütün bu ayrıntılar, Degas'ın baleye bakış açısının doğru anlaşılması için gereklidir, çünkü bu ayrıntılar sayesinde aynı zamanda Degas'ın yaşadığı döneme de ışık tutmuş oluruz. Ayrıca baleyle olan bağlantısını tarihi bir temele oturtarak doğru ve gerçekçi bir perspektiften bakma imkânı buluruz. Sanatçının yaşadığı dönemde görüştüğü yazar, heykeltıraş, dansçı, müzisyen ve şairlere değinmek, onlarla kurduğu ilişkileri dans ile kesiştiği noktalarda ele almak gerekir. Çünkü sanatçının baleye bakış açısını, bu çağdaş sanatlarla kurduğu iletişim, paylaştığı dostluk ve girip çıktığı ortamlarda soluduğu hava fazlasıyla etkilemiştir.

Sanatçının ön dönem çalışmalarından yola çıkıp, yavaş yavaş gelişimini

anlatarak son döneme kadar gelinir. Degas'ın balerinleri konu alan ilk resimleri, sanatının gelişimi için uzun vadeli, önemli bir başlangıçtır. Çalışmanın kapsamında bu nedenle, ön dönemde yaptığı çalışmalarını inceleyerek başlamak söz konusudur. Sanatçının bundan sonraki sanat yaşamında vereceği ürünler, bu dönemin temalarından ayrıcalıklı bir şekilde seçilmiş özetleridir. Hatta bazı eserlerinde, bu dönem çalıştığı poz ve kompozisyonların aynılarını, daha sonraki eserlerinde kullanmıştır. Uzakta belirsiz görünen bir balerin, seneler sonra aynı pozda en ön planda karşımıza çıkar. Sanatçının daha önce kullandığı karartı gibi belirsiz orkestra ya da kalabalık seyirci yığını gibi farklı öğeler, daha sonradan terk edilmiş kullanılmayan gibi gözükken diğer öğelerle birlikte durdukları yerden alınıp değiştirilerek kullanılır. Bu yaklaşım bize Degas'ın opera ve bale ile ilgili ilk izlenimlerin ne kadar bağlı olduğunu anlatır ve bu nedenle çalışmanın kapsamında ilk sıklarda yer alır. Araştırmacı bir şekilde gözlemlerini kâğıda ve sonra tuvale aktaran Degas'ın sahne arkası ve sahnedeki imajlarına dair mekânlar önemlidir.

Ön dönem çalışmalarının kapsamının içerisine sahnede ve sahne arkasında çalıştığı bütün resimler girer. Bunlar, barda boş duvara karşı egzersiz yapan balerinler, grup halinde yapılan bir provadan görünüm ya da eğitimcileri tarafından bir alana toplanmış balerinlerdir ve gizemli ve aşırı duyarlı bir şekilde ele alınan odaların içerisinde var olan figürlerdir. Bu resimler, jestsel yaklaşımları yüzünden, ilk bakışta bir çırpıda ve çala kalem yapılmış oldukları imajını verse de, Degas'ın bu dönemdeki genel tavrını yansıtır. Bu resimlerin çarpıcılığı ve bir çırpıda yapılan pozun doğruluğu, Degas'ın anlatım tarzındaki zenginliği ve çeşitliliği anlatması açısından incelenmelidir.

Sanatçının dansa bakış açısının yönlenmesinde oldukça önemli bir yer tutması nedeniyle, etkilendiği sanatçılar çalışmanın kapsamına girmektedir. Yirmili yaşlarında Degas, tiyatrodan sahneleri hikâyeci bir dille anlatıp ele alan İngiliz sanatçı William Hogarth'ın baskılarından etkilenmiştir. Kendisine anlayış olarak yakın bulduğu ve etkilendiği diğer sanatçılar Eugène Delacroix ve Camille Corot'dur. Bu iki sanatçının karakalem ve yağlıboya çalışmaları incelendiğinde dans temasıyla ilgilenmiş olduklarını görürüz. Sanatının şekillendiği yıllarda Corot'un çalışmalarına bakan Degas, tiyatro ve baleye bakışı konusunda cesaretlendirilmiştir. Dansı ve sahneden seçtiği konuları ele alan Honoré Daumier, farklı tarzıyla Degas'ı etkiler.

Daumier'nin bakış açısındaki seçicilik ve kompozisyon anlayışındaki hassasiyetin yansımaları, Degas'nın eserlerinde görülmeye başlar. Degas, çalışmalarının kaynağını oluşturan Rue le Peletier ve Palais Garnier'de 1860 sonrası opera ve baleye olan ilginin artmasıyla yapılan çalışmalara bakar. Konuları müzik ve bale olan çok sayıda baskı çalışmada, Degas'nın nelerden etkilendiğine dair ipuçları ve operalardan kendi resimlerine benzer sahneler görmek mümkündür. Yaşadığı dönemi ve operanın yapısını anlamak için hem mimari olarak incelemek, hem de sahnelenen eserlere bakmak gerekir.

Sanatçının daha sonraki dönemlerinde geliştirerek kullandığı pozları defalarca etüt ettiği eskiz defteri, Degas'nın baleye bakışının temelini oluşturduğu için önemlidir. Daha sonradan yağlıboya, pastel, baskı ya da heykel olarak karşımıza çıkmadan evvel, eserlerin nasıl bir ön çalışma evresi geçirdiğini anlamak için bu defterler incelenmelidir. Defterlerdeki pozlar kendi içerisinde incelendikten sonra, daha sonradan oluşan eserler ile karşılaştırılmalı olarak ele alınır.

Sanatçının ön dönem çalışmalarının ardından, 1870–1885 yılları arasında yapılan bale temalı çalışmalarına bakmamız gerekir. 1870'lerde artık tamamen profesyonel hayata atılmış olan Degas, dans resimlerine ağırlık vermenin yanı sıra bazı arkadaşlarıyla karma sergilerde bulunmaya başlamıştır. Bu dönemde, dans eden kadınların teninin, pastelin de etkisiyle uçuk ve hafif resmedildiğini görürüz. Serbest fırça vuruşları ve anlatım tarzındaki özgünlük Degas'nın 1874 yılında açılan Empresyonist Sergisi'nde büyük ilgi görmesini sağlar. 1873 yılının sonuna doğru, Le Peletier Operası'nda çıkan yangın, Degas'nın sanatının beslendiği en önemli kanallardan biri olan operanın yok olması sebebiyle konumuz kapsamına girer. Ayrıca yangından sonra açılan Empresyonist Sergi'de Degas'nın eserlerinin ilgi görmesi, özgünlüğü ve teknik anlamda ilgi çekici olmasının yanı sıra, başka bir nedene daha dayanır. Operayı gezen ve burada anıları olan birçok kişi, opera binasından arta kalan en taze ve en samimi görünümüler olarak Degas'nın resimlerine yakınlık duyarlar.

Çalışma kapsamında incelenecek bir diğer unsur, Degas'nın espas anlayışıdır. Sahneye veya dansçılara olan mesafemizi belirleyen ve bize hatırlatan, bazen bir müzisyen, bazen ön plandaki izleyiciler veya kadraja girerek mesafeyi

artıran bir müzik aleti olur. Resimlerdeki espas anlayışı ve Degas'ın espasının çeşitliliğini anlamının tek yolu, eserleri örnekler verip karşılaştırarak incelemektir. Bazı resimlerde sahnede bulunan dekor, detaylar hatta dansçının kostümüne ait bilgiler verilmeyerek bizi uzaktan baktığımız hissine sürükleyen sanatçı bazı resimlerinde bu espas anlayışının tam tersini uygular. Bazen portrenin ve dansçının kostümündeki çiçek ve desenlerin detaylarını gerçekçi bir şekilde veren Degas, özellikle sahne arkasındaki görünülerin çoğunda dar bir espas anlayışı sergiler. Bu tavriyle tam olarak sahnenin içerisinde olduğumuz fikrine kapılırız. Bazı resimlerinde sahneye tamamen yukardan, derin bir perspektif ve espas anlayışı ile bakarız. Bu konum, sanki sahneye operanın balkon kısmından bakıyormuşuz hissini verirken, operanın mimari detaylarını da gözlemlene fırsatı verdiği için, geniş bir kadraj anlayışı ile sunulur. Fakat izleyicinin bu kadar uzakta konumlandırıldığı derin espas yaklaşımı, dansçıların sahnedeki performanslarının sadece yön ve hareket olarak algılanmasına yol açar. Yön birlikteliği ve belirli bir hareket duygusu içerisinde bize yansıyan dansçılar, sanatçının diğer resimlerinde de olduğu gibi donmuş bir anın parçaları halindedirler. Degas'ın sahnedeki dansçıları anlamak için çalışmanın kapsamına, dondurulmuş anlardan sahnelerin yansıtıldığı resimlerin karşılaştırılması olarak incelenmesi girer.

Degas için sahnede balerinlerin ve izleyicilerin önemli olması kadar, her ikisinin bulunduğu platformda, psikolojinin algılanışının da rolü büyüktür. Özellikle son dönem resimlerinde, tek başına resmedilmiş balerinlerin, kendi içlerine dönük ruhsal yapısı izleyiciye yansır. Ön dönemde dansçıları resmettiği portre çalışmalarında kadınların ifadelerinde görülen melankolik ve yalın hava sonraki dönemde figürlerin duruşlarındaki içe dönük yapı olarak karşımıza çıkar. Mekânın loşluğu, sadeliği, dansçıların üzerlerine düşen lokal ışıkla desteklenerek, pastel kullanımındaki transparanlıkla dramatik bir etki halinde sunulur. Bu etki Degas'ın dans eden kadınlarına ağır ve bir yere kadar ulaşılabilir olan psikolojik bir ifade verir. Bu ifade ise son dönem dansçıların çıplaklığı ve yıkanan ya da taranan kadınların sadeliği ile zenginleşmiştir.

### 1.3. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın yöntemi, öncelikle Degas'ın Empresyonizm içerisindeki yerine bakmaktır. Daha sonra Degas'ın dansa bakış açısını anlamak için, sanatının genel olarak incelenmesi yer alır. Bu bölüm içerisinde, Degas'ı daha iyi anlayabilmek için sanatı, dönemlere ayrılarak incelenir, dönemler verilen resim örneklerinin açıklanmasıyla zenginleştirilir. Bu çalışma için bir çok yabancı kaynaktan, bazı makale ve dergilerden faydalanılmıştır.<sup>1</sup> İlk olarak ele alınan, sanatçının 1850–1870 yılları arasındaki döneminde profesyonel sanat yaşamına başlaması, baleye bakış açısının gelişmesi gibi konular ele alınır. Bu dönemde, onun baleye olan yakınlığının oluşmasını sağlayan bütün unsurlar açıklanarak dans üzerine yaptığı ilk çalışmalar incelenir.

İkinci bölüm, sanatçının 1870–1885 yılları arasında yaptığı çalışmalarını ele alır. Dansa bakış açısının tam olarak oturduğu bu dönem, yağlıboya, monotip, gravür baskı ve heykel çalışmaları örneklerle anlatılır. Empresyonist sanatın ilk sergisinde yer aldığı dönemde, eleştirmenlerin ve halkın üzerinde bıraktığı etkiye yer verilir. Daha sonra sürekli gittiği, dönemin önemli opera ve balelerinde sahneden ve sahne arkasından yaptığı çalışmalara göz atılır. Sanatçının hayat damarlarını oluşturan bu operalardan edindiği izlenimleri ve çalıştığı imajları, sanatına hizmet edecek şekilde tuvale nasıl taşıdığı incelenir. Espas, kadraj anlayışı ve bu anlayışın getirdiği bakış açısından türeyen resimler versiyonlar şeklinde incelenerek örneklendirilir. Balerinlerin pozlarının çeşitliliği ve bazı portre çalışmaları için fotoğraftan nasıl faydalandığına bakılır. Bu çalışmada bale, dans ve dansçılar kadar, onların hareketlerinin desteklenerek sunulması açısından önemli bir yeri olduğunu düşündüğüm mimarinin de anlatımına yer verilir. Mimari detayları nasıl ele aldığı, düzenleyip kompozisyon içerisine nasıl dâhil ettiği örneklendirilmiştir.

Degas'ın sanatının anlatıldığı ikinci ve son bölüm, 1886–1912 yılları arasında kapsar. Heykel ve yağlıboya çalışmalarının daha serbest bir tavırla yapılmış olduğu gözlemlenen bu dönemde renkler canlanır, kontur anlayışı farklılaşır.

---

<sup>1</sup> Bkz. Kaynaklar

Çalışma, Degas'nın yaşadığı dönemin sanatına katkılarının değerlendirilmesi ile devam eder. Bu bölümde yaşadığı döneme ve bu dönemin sanatına getirdiği yeniliklere kısaca yer verilir. Renk, espas ve kadraj anlayışındaki farcılık dönemin bakış açısı ile karşılaştırılır. Ayrıca bu dönemde dans konusu ile ilgilenen diğer sanatçılara örneklerle yer verilir.

Çalışmanın son bölümünü oluşturan sonuç bölümünde, Degas'nın bale temalı çalışmalarının, kendi resimlerimle arasındaki bağlantısı değerlendirilir. Kendi çalışmalarım da dansa ve hareket bakış açım ele alınarak, modern bir dil oluşturma çabası ile tuvalime yansıttığım resimlerden örnekler verilir. Bu resimlerde vardığım nokta, Degas'nın bale temalı resimleriyle ilişkilendirilir, incelenir.

## 2. BULGULAR VE YORUM

### 2.1. Degas ve Empresyonizm

1873 yılının Mayıs ayında emil Zola'nın arkadaşı olan yazar Paul Alexis, L'Avenir National Gazetesi'nde yazdığı eleştiride Salon sergilerinde eserleri sergilenmeyen sanatçıları, yeni bir anlayış ile bir araya gelerek kendi bağımsız sergilerini açmaları konusundaki fikirlerine yer verir. Söz konusu sanatçılar Degas'nın yanı sıra Claude Monet, Camille Pissaro, Auguste Renoir, Berthe Marisot, Alfred Sisley 'dir. Cezanne, Boudin, Lepine, Nitlis gibi diğer sanatçıların da yer aldığı Empresyonist sergi, 1874 yılının Nisan ayında açılır. Daha sonraki yıllarda düzenli bir şekilde açılan Empresyonist sergilerde Degas'nın etkin bir yeri vardır. İlk olarak fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde açılan bu sergide Degas'nın yaklaşık on işi sergilenir. Yazar Edmond de Goncourt, Degas'nın atölyesine ve sergiye yaptığı ziyaret sonucunda olumlu eleştirilerde bulunur. Bundan sonra 1876'da Durand Ruel Galeri'de açılan ikinci Empresyonist sergide Degas'nın yirmi dört işi yer alır.<sup>2</sup> Açık havada çalışarak günün farklı zamanlarında nesnelere üzerine düşen ışığın etkisini arayan diğer Empresyonist sanatçılardan farklı olarak, Degas modern hayattan yansıyan sahneleri resmine konu olarak seçmiştir. Manet'nin, modeli açık havada günlük bir piknik sahnesi içinde resmederek yankı uyandırdığı resmi Degas'nın yaklaşımına bir anlamda yakındır. Çünkü ikisi de modern hayatın günlük sahnelerini ele almışlardır. Degas'nın ilk sergide yer alan eserlerinin hepsi tiyatro ve baleden imajları içerir. Daha da ayrıntılı incelersek, bu çalışmaların bir kısmı operanın sınıflarındaki bale provaları ve sahnenin kanat bölümünde yer alan balerinlerden oluşur. Oldukça olumlu tepkiler alan özgün yaklaşımı ve balerinleri resmetmedeki hassasiyeti dönemin eleştirmen ve yazarlarının olumlu tepkisini çekmiştir. Yılkavi vücut hareketleri, dalgalanan bacak hareketleri ve bale provasından resmettiği sahnelerde çevrilip bükülerek zorlanmış vücutlar dansın zorlayıcı yapısını tam ve gerçekçi biçimde gözler önüne serer. Opera, tiyatro ve dans hiç bu kadar ayrıntılı olarak resme taşınmış olmadığı için, yepyeni taze bir konu olarak bize sunulur. Bu nedenle Empresyonist sergide oldukça fazla ilgi uyandırır.

---

<sup>2</sup> Gerald ADRIANI, *Degas: Pastel Oil Sketches, Drawings*, 15

Degas'nın 1874'teki sergide yer alan "Sahne de Bale Provası" adlı resmi ve iki farklı versiyonu, sanatçının dansın ressamı olduğunu kanıtlar gibidir (Resim 2.1). Daha önce parça parça etüt ettiği tek ve grup figürlerin daha sonradan bir araya getirilerek oluşturulduğu bu resmin ortasında, daha önceki çalışmalarından tanıdığımız modeli olan Josephine Gaujelin yer alır. Sahnenin ön tarafından arkasına doğru gittikçe küçülen dansçılar, üzerlerine düşen yapay ışığın etkisiyle derin bir perspektif oluştururlar. Dönemin Empresyonist eserlerinden farklı olarak daha derin ve ayrı katmanlar halinde gördüğümüz sahneye en ön sıradan ve hafif üstten bakarız.

1874'ten 1876'ya kadar aralılarla devam eden bütün Empresyonist sergilerde Degas'nın kompozisyonlarını fazla çeşitlendirmeden daha çok bale sınıflarından görünüm ve sahnede provalara yer verdiğini görürüz. Mekân ve pozların versiyonlar şeklinde değiştirilerek kullanıldığı bu dönem resimleri, yavaş bir gelişim göstererek grup sergilerinde yer alır. İstikrarlı bir biçimde aynı sahnelerin gösterildiği yeri değiştirilmiş grupların veya tek balerinlerin eklenip çıkartıldığı resimler, bütün olarak bakıldığında bir bilmeceyi andırır. Problemlerin tekrar tekrar çözülmeye çalışıldığı, pozların en uygun anlatımlarının arandığı bu resimler, sergilerde benzerlikleriyle izleyicinin kafasını karıştırırsa da sağlam konstrüksiyonlarıyla hep ilgi çekici kompozisyonlar olarak takip edilirler. 1876'daki Empresyonist sergide yer alan "Prova Yapan Dansçılar" (Resim 2.2) ve "Prova" (Resim 2.3) mekânı algılayış biçimi ve kadraj anlayışı ile birbirlerine benzeyen resimlerdir. Her ikisinde de kompozisyonun sol üst tarafına yığılan dansçılar, yüksek tavanlı, yüksek pencerele boş bir mekânda prova yapmaktadır. Sağ alt köşenin boş bırakıldığı bu resimlerde, mekâna ve balerinlerin tütülerine düşen Empresyonist etkideki ışık kullanımı, durgun ve sade olan bu sahneye canlılık sağlar. Onun ışığı kullanmadaki güçlü ifadesi sayesinde prova sahnelerinin gösterildiği resimlerde doğal ışık etkili bir şekilde kompozisyona dahil olmuştur. Pencereden bale sınıfının zeminine ve balerinlerin tütülerine sıçrayan doğal ışık, dış mekândaki ışığın iç mekâna nasıl taşınacağına dair gerçekçi bir ifadeyi çağdaşlarından farklı olarak sunmaktadır.

Sahnedeki dans performanslarında dansçıların doğallığının ve sahne arkasından görünümünün gerçekliğinin Degas'ı diğer Empresyonist sanatçılardan bir adım öne taşıdığı düşünülebilir. 1877'deki Empresyonist sergide yer alan "Koro"



adlı çalışma (Resim 2.4), figürlerin doğallığı ve rahat bir şekilde resmedilmiş olmalarıyla bu konuya örnek olarak verilebilir. Bu çalışmada rahat ve hızlı fırça darbeleriyle oluşturulmuş figürler önden arkaya doğru dizilmiştir. Işık yine figürlerin belli bir düzen içinde geri gitmesine olanak sağlayacak şekilde belli dozlarda azaltılarak kullanılmıştır. Yan yana dizilmiş, doğal bir şekilde şarkı söyleyen bu figürler, bir çırpıda resmedilmiş gözükten yapılarının altında gerçekçi bir ifade sergilerler. Renkli kostümleri ve vücut jestleri onların ifadelerini güçlendirir. Bütün bunların sonucunda yeni ve farklı anlayışıyla teknik ve konu bakımından yarattığı zenginlikle Degas'ın Empresyonizm içinde farklı bir yeri olmuştur.

## 2.2. Degas'ın Sanatı

1834'te Paris'te doğan sanatçı, sanata değer veren bir aileden gelir. Edgar Degas'ın sanatının oluşmasında sanata değer veren babasının onu müzelerle götürmesinin ve bazı aile dostlarının payı vardır. Bir aile dostlar Degas'ı, onun sanata bakışını etkileyecek olan Ingres ile tanıştır. Mantegna, Raphael, Dürer ve birçok sanatçıdan kopya çalışması yapan Degas, 1855 yılında "Ecole des Beaux Arts" adlı sanat okuluna öğrenci olarak girer. Degas'ın tiyatrodaki opera ve bale üzerine yaptığı ilk çalışmaları, 1856'da üç senelik İtalya gezisi için Paris'ten ayrılmadan ve henüz yirmili yaşlarında bir sanat öğrencisiyken yaptığı çalışmalardır. Bu çalışmalara bakıldığında, oran orantı açısından oturmuş değerler olduğunu ve ileriki dönemde yapacağı yağlıboya, pastel, monotip veya karakalem çalışmalarındaki sahne kompozisyonlarında kullanılacağını şimdiden hissederiz. Edgar Degas, dans resimlerini oluştururken, yaşadığı dönemde var olan ve başarılı bale gösterilerini sahneye koyan Opera ve Balelere giderek buralarda çizimler yapmıştır. Sahne önünden ve sahne arkasından hatta dans sınıflarındaki provalardan etütler yapan Degas, zaman zaman atölyesinde çalıştığı, yine dönemin operalarında dansçı olan modellerden faydalanır. Genç Degas'ın müziğe olan eğilimi nedeniyle, yakınlığı onun müziğe yöneleceğini düşünmüş olsa da devamlı gittiği bale, onun sanatının çıkış noktası olmuştur. Rue le Peletier Operası 1873 yılında yanar ve Palais Garnier Operası kurulur. Sanatçıların, sanat çevresinin, galerilerin bulunduğu, ayrıca Rue le Peletier Operası'na da bir kaç sokak ötede

oturan Degas, sık sık operaya giderek buradaki bale gösterilerinden sahneleri etüt eder. Hatta bu dönemde Degas'ın dans ile olan ilişkisi, De Peletier Sokağı'na çok yakın olan "Resim Sokağı" da denilen sokakta başlar. Çünkü Degas, burada, operada etüt edip yağlıboyalara aktardığı dansçılarla bir sergi açar. Daha sonra ileriki yıllarda Palais Garnier Operası'nda da dans üzerine gözlem ve birikimlerini çoğaltarak çalışmalarına devam edecektir.

Degas'ın sanatını, dans temasına temel yaklaşımı, kadraj, kompozisyon ve dansçıların hareketleri gibi temel konular açısından üç dönemde inceleyebiliriz. Çok temel farklılıklar olmamakla birlikte, bu dönemler arasında biçimsel ve espas açısından farklı yaklaşımlarının yumuşak geçişlerini gözlemleriz. Bu üç dönem tarih sıralaması olarak şöyle sınıflandırılabilir:

- 1) Sanatçının 1850–1870 yılları arasındaki dönemi
- 2) Sanatçının 1870–1885 yılları arasındaki dönemi
- 3) Sanatçının 1885–1912 yılları arasındaki dönemi

İlk dönem olarak adlandırdığımız 1850–1870 yılları arasında bol bol etüt yaptığı bir dönem geçiren Degas, bu dönem içinde verimsiz yıllar geçirmiştir. Sanat hayatının geneline baktığımızda, bütüne oranla yoğun ve yaratıcı diyemeyeceğimiz sayıda ve nitelikte yağlıboya eser üretmiştir. Onbeş, yirmi adet yağlıboyanın söz konusu olduğu 1860'ların sonundan 70'lerin bitimine kadar olan bu dönemde, o dönem operada dans eden balerinlerin portreleri, barda boş duvarlara karşı egzersiz yapan balerinlerin durgun nitelikli pozlardan oluşan kompozisyonları vardır. Ancak bu durgun dönemden sonra kendine bir çıkış noktası bulan Degas, hareketi ve dansın ritminin zenginliğini keşfeder. Dansa gittikçe daha çok eğilmesindeki bir diğer etken de Degas'ın etkilendiği sanatçılardır. Degas, tiyatrodan sahneleri alıp hikâyeci bir dille anlatan İngiliz sanatçı William Hogarth'ın baskı çalışmalarından kopyalar yapar. Ayrıca yine dansa, müzik ve tiyatroya Degas kadar ilgili olan Delacroix, baleye ilgisiyle tanınan Camille Corot, Degas'ın gelişiminde etkili olmuş Honoré Daumier, sanatçının etkilendiği isimlerdir. Degas, bu sanatçıların

çalışmalarına bakarak ve onların bakış açısında da var olan operadaki çalışmalardan faydalanarak sanatını yavaş yavaş oturtmaya başlar. Model olarak tüm bu sanatçıların çalışmalarını alır. Degas'ın önündeki tüm bu modeller, her ne kadar belli bölümleri alınmış ve melez modeller olsa da, Degas'ın yeni oluşan kelimelerinin ortaya çıkmasına oldukça büyük katkıları olan etkileşimlerdir. 1870'lerin sonunda, Degas için dönüşüm tamamlanmıştır. Bütün bu etkilendiği sanatçıların dillerini sentezleyen Degas, sanatının merkezine dansın çağdaş bakış açısını oturtmuştur. Fakat daha öncesine bakmamız gerekirse, sanatçının ilk gençlik yıllarını incelememiz gerekir.

Opera ve bale üzerine yaptığı ilk çalışmalar olarak, henüz yirmili yaşlarında bir sanat öğrencisiyken yaptığı çalışmaları sayabiliriz. Bunlar küçük sayfalı bir cep defterine tekrar tekrar yapılmış pozlar ve figürlerin sahnede görünüşlerini birçok açıdan teker teker incelediği etütlerdir. Bu eskizlere bakıldığında sade fakat oran orantı bakımından oturmuş ve ileriki dönemde sahne kompozisyonlarında kullanılacak kadar çözümlenmiş figürler görürüz. Gençlik döneminde, bale ve sahnenin çözümlenişindeki detaylar aslında portre ve manzaraya bakışındaki hassasiyetin karakteristik bir devamı niteliğindedir. eskiz defterinde, o dönemde Rue le Peletier Operası'nda sahnelenmiş birçok opera ve balelerden sahneler veya buradaki dansçıların pozlarını görmemiz mümkündür. Sanatçının 1850'li yıllarda yaptığı çalışmaları, 70'li yıllardaki çalışmalarının yanında henüz tam anlamıyla form bulmamış kalır. Bu senelerde bakış açısının tam oturmamış olduğunu gözlemleri, çünkü doğal dans sahneleri, pek elenmeden ve tarihi kostümler içindeki gruplar veya violin, çello çalan figürler kaba bir şekilde ele alınmış olarak bize yansır. Sanatçı, yaptığı üç senelik İtalya gezisinden döner ve çalışmaları yoğun etütlerle devam eder. İtalya gezisinin ardından Paris'e döndüğü dönem, tiyatro, dans ve balenin daha derinine indiği, eskiz defterlerinde yoğun bir şekilde çalışılmış pozlardan da bellidir.

1870'lerden sonraki on yıl Degas'ın adeta dans resimlerindeki geçiş dönemidir. Çünkü 1880'lerden sonra grup halinde dans eden dansçılar yerine, tek figürün dans ettiği resimler sıkça görünür. Önden ve yatay bir bakış açısıyla yaklaşılan bir kompozisyon anlayışı olan Degas, çoklu figürlerin hikâyeci anlatımı yerine, tek figürün özeline inildiği, kişisel konsantrasyonun yansıtıldığı kompozisyon

anlayışına yönelmiştir. Ancak 1880 sonrasındaki çalışmalarına gelmeden önce, sanatçının 1870–1885 yılları arasındaki dönemine bakmamız gerekir.

1873'te artık tamamen profesyonel hayata atılmış olan Degas, dans resimlerine ağırlık vermenin yanı sıra bazı arkadaşlarıyla karma sergilerde bulunmaya başlar. Fakat aynı yıl, sürekli giderek eskizler aldığı, çalışmalarının bel kemiğini oluşturan opera olan Rue le Peletier Operası yanar. Degas, baleye sevgisinin şekillendiği ve romantizm geleneğinin hala sürmekte olduğu sanat merkezini kaybetmiştir.

Ancak daha sonra tekrar inşa edilen Palais Garnier, Degas'nın dans etütlerini eskisinden yoğun olarak yaptığı yer haline gelir.

Degas, resimlerinde, dansçılardan tek tek eskizler alıp, sonra bunları değiştirerek ya da geliştirerek resmin son hali için anlamlı bütünler haline getirmeyi yöntem olarak benimser. Resmin son ve bitmiş halini oluşturmaya giden yolda, kendi etüt ettiği karakalem bir dans hareketinden, fotoğraftan, kendi monotip baskısı ya da yağlıboya çalışmasından aldığı parçaları bir araya getirerek grup halindeki dansçıları oluşturur. Degas için bu tutum, kompozisyona tam hâkim olabileceği bir konumu da beraberinde getirir. Degas'nın resimsel yaklaşımından çıkarabileceğimiz sonuç, dansın ona verdiği heyecan kadar, biçimsel yapısından dolayı da dansı sanatının orta yerine oturttuğudur. Çalışmalarında bazen canlı modelden çalışan Degas, model olarak yine o dönem operada balerin olarak çalışan kadınlardan faydalanır. Resimlerinde kimi zaman uzakta gördüğümüz figür gruplarını, önceki çalışmalarında ön planda olan gruplarla ya da bazen atölyede çalıştığı modelin farklı duruşlarının bir araya gelmesiyle kurgular. Degas'nın izlediği bu method, bale sahnelerinde göremeyeceğimiz tarzda rahat duruşlar ve dans kompozisyonlarını bir arada görmemize olanak verir. Aslında Degas'nın balerinleri olmayacak duruşlarla, yapılmayan hareketlerle resmetmesi, dönemin baleye bakış açısıyla yoruma açık sayılabilir.

Degas için sahne arkası ve buradaki dansçıların yaşamı ilgi çekici olduktan sonra, ortaya birçok pastel, yağlıboya olan sahne arkasında bekleyen balerin resmi

çıkıştır. Balenin girilmesi pek kolay olmayan sahne arkasına giren Degas, burada giyinen, hazırlanan, makyajını yapan, hareketlerini son anda tekrar ederek ısınan balerinlerden etütler yapmış ve daha sonra bunları yağlıboya çalışmalarında kullanmıştır. Kimi resminde sahne arkasında sakince hazırlığını yapan bir balerin resmedilirken, kimi resminde de heyecanla grup halinde ve karmaşık bir şekilde durarak sahneye çıkmayı bekleyen balerinler yansıtılmıştır. Sahne arkasında grup halinde resmettiği balerinlerde, balerinlerin vücutlarına veya kostümlerine ait bilgiler, bacakların, kolların ve kostüm bölümlerinin birbirine geçerek karıştığı imajlar olarak görülür. Bu da Degas'nın, balerinleri birbirine birleşik gibi çizmesinin rolü vardır. İlk haliyle çizildikten sonra değiştirilerek grup halindeki dansçılardan çıkarılan, ya da bazen gruba eklenen, böylece başta kurgulanan kompozisyondan çok farklı bir yere giden resimlerde, Degas'nın hareketlerin yığılması, birbirine karışmasıyla ilgili probleme eğildiği görülür.

Bunu izleyen yıllarda pastel, Degas için ara malzemelerden biri olmuştur. Mavi, yeşil, parlak kırmızı resimlerinde önemli bir yer tutarken, beyaz renk, balerinlerin tütüleri nedeniyle vazgeçilmez bir renktir. Mekânlara, vurgulamak istediği dansçının en can alıcı hareket noktasına, bu beyaz renk sayesinde yön verir. Degas'nın bu resimlerini olduğundan farklı bir yere taşıyan, görüldüğünden farklı bir anlama ulaştıran etkiyi pastel boya sağlar. Bakış açısının fiziksel anlamda dansçılara yakınlığı, kompozisyonun bazı yerlerinde dansçıların diz altlarından kesilmesi nedeniyle kadraj anlayışı farklılık yaratır. Çok yakından çalışılmış ve genelde figürü görmeye alışık olmadığımız yerden keserek resmeden kadraj anlayışıyla Degas, bizi model ile birdenbire yüz yüze getirerek şaşırtır. Burada hedef, dışarıdan görünen ışılı ve renkli sahne yaşamının başka bir yüzüne ışık tutarken, bunu anlatacak sahnelere yakından tanık olmamızı sağlamaktır. Böylece hareketli ve farklı gözükten sahne, dans yaşamı aslında samimi ve sıradan bir yapıya dönüştürür.

Bu dönemin opera yaşantısına yakından tanıklık etmekte olan Degas, sanatına gerçekleri olduğu gibi taşır, bazen de onları ayıklar ya da yorumlar katar. Örneğin kulislerdeki yaşantıyı gözlemler. Burada balerinlerin, operanın müdavimi olmuş erkek izleyicilerle olan yakın diyaloglarına dair izlenimler edinir. Bu resimlerden oluşan imajları gerek gravürlerinde ve monotip baskılarında gerekse

yağlıboya çalışmalarında görmek mümkündür. Resimlerinde dansçıların arkasında kullandığı mekânlar, karakteristik mekânlardır. Bale öğrencilerinin sınıflarda prova yaptığı resimlerde, mekân yüksek tavanlı ve geniş uzun pencereleriyle boş duvarları olan loş mekânlardır. Prova resimlerinin genelinde, biraz farklılaşarak karşımıza çıkan mekân, anlayış olarak büyük değişikliklere sahip olmadan tekrar tekrar kullanılır. Zaman zaman bu boş mekânın içinde çok sayıda ardışık kolan kullanarak resmi bölüp, dansçıları gruplara ayırma yoluna gidilen resimlerde yığma ve boş bırakma tavrı aynı anda görülür. Hareketin olduğu yerde sakinlik, aynı resmin içinde karşıtlık oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Sanatçının sahneden görünüm resimlerindeki mekân anlayışında karşımıza dönemin operalarından imajlar parçalar şeklinde çıkar. Fakat bu, hiç bir zaman o dönem sahnelenen bir operanın birebir aktarımı şeklinde değildir. Belli bir operayı anlatan, oradaki görünümlere en fazla yaklaşan resimlerinde bile farklı yerlerden parçalar görürüz. Bu da çoğu zaman sahnenin olduğu gibi değil, yorumlanarak ve tekrar düzenlenerek ele alındığı fikrini salamlştırır. Mekânda yorum yaptığı gibi, pozları ve balerinlerin birbirleriyle dansta ya da dinlenirkenki iletişimlerini yorumlayan Degas, kompozisyonu oluşturmasına yardım eden öğeleri alır, diğerlerini dışlar. Bunu yaparken de bize makul gözükten parçaları yan yana koyup bir araya getirerek kendi dilini oluşturur. Bir bakıma etkilendiği ve örnek aldığı sanatçılardan kopya yaparken, kendine özgü bir dil oluşturmasına yardım edecek öğeleri süzgeçten süzerek toplayan Degas, burada da dansın öğelerini kompozisyona ve sanatına hizmet edecek şekilde süzgeçten geçirir. Ortaya çıkan değerlerle farklı farklı kombinasyonlar oluşturur. Degas'nın idrak ve gözlem kabiliyeti sonucunda bolca yaptığı eskiz çalışmaları, bu şekilsel kombinasyonların çoğalarak yağlıboya, pastel veya baskı kompozisyonlar olarak karşımıza çıkmasını sağlar. Eskiz defterlerine baktığımızda, sahne önünde ve sahne arkasında çalıştığı pozları, resimlere nasıl taşıdığını görürüz. Öne uzanmış, yana eğilmiş, duvara yaslanmış, ya da barda esneme hareketi yapan bir figür, hafızamızı zorlarsak aslında başka bir grup dansçının içindeki silik öğelerden biri ya da uzakta tek başına kompozisyonun dengesini kurarcasına duran beyaz bir siluet gibi gördüğümüz bir figür olarak karşımıza çıkmış olabilir. Degas'nın izleyiciye sunduğu değişken sahnelerin, versiyonların bir sahneye anlık bakışının, farklı yerlerden algılanıyor gibi gözükmesinin, seri olarak sunduğu pozların temelinde sanatının özgünlüğü yatar.

Degas'nın orkestra ve dansı resmettiği çalışmalarında, bazı siluet halindeki figürler ya da gölge gibi dansçılar için portreyi pek gerekli görmemiştir. Bazı detayları işlemeyip, önde kullandığı dansçılara daha yoğun bir anlatım yükleyen Degas, kompozisyonun içindeki ön arka ilişkisini sağlam bir temele oturtur. Bazı resimlerinde sahneye bakış açımızdaki mesafeyi koruyarak ya da mesafeyi daha uzağa çekerek gerçekçi ve ölçülü bir bakış açısı ortaya konur. Çünkü Degas'nın izleyiciyi konumlandığı yer, sahneyi izlediğimiz koltuklardır. İzleyici bazen ön, bazen arka sıralardaki koltukta oturur ya da sahneye tam ve yukarıdan bakacak şekilde balkon kısmındadır. Sanki sahneye bir gözlük ya da dürbünle bakılıyor gibi bir izlenim vardır. Bu izlenimle beraber gerek sahnedeki, gerek sahne arkasındaki resimlerinde bize gösterilen yaşanan ve akan zamandan sadece anlık bir kesittir. Pastel tekniğinin ve dansın hareketli yapısının sayesinde, hareketin daha çok algılandığı sahne performanslarından görünümünde bile dondurulmuş bir ana bakış söz konusudur. Baktığımız sahne ile aramızda bir mesafe vardır. Sahneye ve dansçılara olan mesafemizi bazen bir müzisyen, bazen de ön plandaki izleyiciler belirler. Kadraja sağdan, soldan ya da tam önden giren bir sıra izleyici, ya da bir kaç müzisyen ve müzik aleti bizim sahneye baktığımız yeri belirler. Yalnız sahneden görünümünde değil Degas'nın diğer resimlerinde de figüre ve mekâna çeşitli mesafelerden yaklaştığını görürüz. Bazı resimlerinde sanatçı demin bahsettiğimizden farklı bir espas anlayışı içine girerek sahneye tam paralel ve yatay bir açıdan bakar. Bu resimlerde sahne düzlemi ve orkestra belli belirsizdir. Genel anlamda, biçimler ve mekân uçucu bir niteliğe sahiptir. Bu resimlerde sahneye, hemen hemen orta sıralardaki koltuklardan bakmakta olduğumuz düşünülebilir ancak, önceki perspektiften farklı olarak sahneyi biraz daha yukarıdan görürüz. Bu resimler, ne balkon kısmından baktığımızdaki gibi mimari detaylara ve sahnenin bütününe hâkim olduğumuz, ne de en önde durup öğeleri sıralı bir şekilde önden arkaya algıladığımız resimler değildir. Derin bir perspektifle sahneye baktığımız orta bölgede bir yerde dururuz. Degas, sanatında değişen ve derinleşip daralan bir espas anlayışı kullandığı için, kompozisyonlarında sabit bir espastan bahsetmemiz mümkün değildir. Ancak, bu tutum, espas anlayışının çeşitliliğinin yanı sıra, farklı bir sosyal durumu da ortaya koyar. O dönemde operada sadece üst sınıf insanların oturduğu balkon bölümünden sahneye bakan bir bakış açısı, Degas'nın bu sınıfa hiç ait olmamış olsa bile, mimari ve sosyal anlamda her türlü seviyede bulunmuş olduğunu gösterir.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Herbert READ, **Sanatın Anlamı**, Çev. Güner İnal, 17-22

### 2.2.1. Sanatçının 1850–1870 Yılları Arasındaki Dönemi

Degas'ın profesyonel sanat yaşamına başlaması, 1859 yılı civarında, 24 yaşında iken çıktığı uzun geziden döndüğü döneme denk gelir. İtalya'nın galerilerini, heykellerini, sanatını geniş bir şekilde incelediği bu geziden Paris'e döndüğünde Monmartre'da ilk atölyesini kiralar ve burada portre ve tarihi resimler yapar. Ayrıca bu dönemde deneme niteliğinde bazı konulara da yer verir. Örneğin manzara, sokaktan görünüm, Louvre'daki objelerden görünümler, dönemin ünlü isimlerinin portreleri ve daha sonra yapacağı resimlere dair yarım bitmiş fikirler, notlar bu dönemdeki çalışmaları içinde yer alır. Görsel sanatlara olan eğiliminin ortaya çıkışından daha evvel, genel anlamda müziğe karşı ilgili ve eğilimlidir. Kültürlü ve müziğe ilgili bir aileden gelmesi nedeniyle bu sanat dalıyla iç içedir. Kız kardeşi Neopolitan şarkılar ve aryalar söylemekte, babası Auguste, müzik dinletileri düzenlemektedir.<sup>4</sup> Bu çerçevede yetişen Degas'ın ailesi ve yakın çevresindekiler onun opera ve müzik alanında, ya da balet olarak sanat yaşamına atılacağı görüşündelerdi.

1860'ların ikinci yarısında, Degas içindeki müzik sevgisi ve deneyimlerini müziğin ve operanın tanıdık, bildik enstrümanlarının farklı bir yorumuyla ortaya dökme fırsatını bulduğu bir yaratıcı yol keşfeder. Bu yol resimdir. Bu yol, ön dönemde yaptığı orkestra müzisyenlerinin portreleri ile bunlara sonradan eşlik edecek olan dans sınıfı resimlerinin arasında kesin bir köprü oluşturmaktaydı.

Degas'ın sanatının oluşmasında en önemli unsurlardan biri oturduğu bölgedir. 1834 yılında Saint George Sokağı'nda doğan Degas'ın vaftiz edildiği kilise olan Notre-Deme-de-Loretie, Rue le Peletier Operası'ndan birkaç sokak sonradır ve bunlar gençlik döneminin büyük çoğunluğunun geçtiği bölge olan Monmartre'da bulunmaktadır. Ailesi Degas'ın gençlik yıllarında Paris'in başka bir bölgesine taşınmaya karar verdiği dönemde bile kendisini, yine Rue le Peletier Operası'na yakın olan sokakta bir apartman dairesi kiralamıştır. Şu anda adı "Victor Masse" sokağı olan bu sokak<sup>5</sup> sanat ve sanatçıların kesiştiği bir kavşak noktasıydı. Birçok ressam ve heykeltıraşın atölyelerinin olduğu, sanat malzemeleri satan dükkânların,

<sup>4</sup> A.g.k., 20

<sup>5</sup> A.g.k., 25



galerilerin ve modellerin bulunduğu bu bölgede, değişik zamanlarda, tanıdığımız sanatçılar oturmuştur.

Degas için dans kelimesinin tam olarak oturduğu ve yerleştiği dönemi saptamamız gerekirse, bunu Rue le Peletier Operası'nın 1873 yılında yanmasından önceki 3–4 seneye denk geldiğini görürüz. Fakat bu gerçeğe tarihsel olarak bakmanın yanı sıra daha kişisel ve sembolik anlamlardaki etkilerini göz ardı etmemek gerekir. 1960ların sonundan 1970lerin başına kadar olan dönemde yaratıcılığın en verimli zamanlarını geçiren Degas, aynı başarıyı yansıtmayan ve hayal gücü az denilebilecek, balerinleri konu alan 15–20 adet yağlıboya eser yapmıştır. Bunlar o dönemin balerinlerinin portreleri, sahne ve sahne arkasından görünüşler, barda boş duvarlara karşı egzersiz yapan balerinlerdir. “Orkestra Müzisyenleri” ve “Sahnede Çalışan Balerin” (Bkz. Resim 2.1) resimlerinde sahnenin önündeki bir dizi ışığa doğru giden ve seyircilerin olduğu tarafa doğru ya da dekora dönerek bakan balerinler tasvir edilmiştir. Sanatçı, “Operada Dans Sınıfı” (Resim 2.5) adlı eserinde ve diğer sınıf çalışmalarından görünüşlerde gizemli ve aşırı duyarlı bir şekilde ele alınmış odaların içerisinde çalışan, eğitimcileri tarafından bir araya toplanan balerinleri görürüz. Bu resimler jestsel yaklaşımları nedeniyle ilk bakışta üzerinde uzun saatler ve seanslar harcanmadan, bir çırpıda ve belki de çala kalem yapılmış gözükmektedir. Ancak aslında bütün çarpıcılığı ve ustalığı bu yapıyla ön plana çıkaran Degas'nın bu resimleri, sanatçının balerinlerin pozlarını ele alışındaki çeşitlilik ve anlatım tarzındaki zenginlikle, bize şaşırtıcı derecede özgün bir tarzı olduğunu kanıtlar. Degas'nın profesyonel yaklaşımı, başarı ve hırsı sayesinde, yaşadığı dönemin parçaları bize büyük ölçüde farklı bir bakış açısıyla yansıtılır.

Degas'nın balerinleri konu alan ilk resimleri sanatının gelişimi için uzun vadeli, önemli bir başlangıçtır. Sanatçının bundan sonraki sanat yaşamında vereceği ürünler, bu dönemin temalarından ayrıcalıklı bir şekilde seçilmiş özetlerdir. Hatta bazı eserlerinde, bu dönemde çalıştığı poz ve kompozisyonların aynılarını, daha sonraki eserlerinde kullanmıştır. Örneğin “Küçük Dansçı” (Resim 2.6) adlı eserindeki balerinlerin pozunu, daha önceden 1874 yılında yapılmış olduğu “Sahnede Bale Çalışması” eserinde önceden gördüğümüz, köşede yer alan balerinlerin pozuyla aynıdır. Yine aynı şekilde, “Operadaki Dans Sınıfı” resminde, merkezin sol tarafına doğru baktığımızda uzaktaki belirsiz görünen balerinler, otuz sene sonra yapılan

“Bardaki Dansçılar” (Resim 2.7) resminin habercisidirler. Sanatçının daha önce kullandığı, karartı gibi belirsiz orkestra ya da kalabalık seyirci yığını gibi öğeler, daha sonradan terkedilmiş, kullanılmayan gibi gözükken diğer öğelerle birlikte durdukları köşeden aşamalı olarak tek tek alınır ve izleyiciye sunulur. Bu da bize Degas’ın operayla ilgili ilk izlenimlerine ve gözlemlerine ne kadar sadık kaldığını göstermektedir. Araştırmacı bir şekilde gözlemlerini ortaya koyma yöneliminde, kişisel bir duygu inceliğinin ve sezgini rolü büyüktür. Güçlü gözlemlerinin ürünü olan, sahne ve perde önüne dair Rue le Peletier Tiyatrosu ayrıntıları 1970lerdeki hatta 1870 ortalarına kadar olan dönemdeki çalışmalarında bile görülmektedir. Hatta sanatçı, son dönem çalışmalarında yaptığı serbest vuruşlu çalışmalarında bile Rue le Peletier Tiyatrosu’ndan imajlara yer vermiştir. “Bale Sahnesi” (Resim 2.8) ve “Çalışan Dansçılar” (Bkz. Resim 2.3), sanatçının geriye dönüp eski tiyatroyla ilgili keşfedilmemiş ayrıntıları bulup nasıl ortaya koyduğuna dair iki canlı ve çarpıcı örnektir.

### **Degas’ın Sanatında Tiyatro ve Diğer Sanatçıların Etkisi**

Yirmili yaşlarının başında Degas, tiyatrodan sahneleri hikâyeci bir dille anlatıp ele alan İngiliz sanatçı William Hogarth’ın baskılarından birçok çalışma yapmıştır. İlk bale sınıfı ile ilgili çalışmalarında Degas’ın Hogarth’ın çalışmalarına bakıp etkilendiği açıkça görülmektedir<sup>6</sup>. Canlı ve belki biraz sınırda oldukları için riskli olan Hogarth’ın dans üzerine olan bu karikatür ve çalışmaları, basıldıktan yaklaşık yüz yıl sonra çekiciliğinden hiç bir şey kaybetmeden kullanılıp incelenmek üzere ele alınan görsel bir seri malzemedir. Degas da bu malzemedен yararlanmıştır.

Kendi çalışma anlayışına ve bakış açısına bir anlamda yakın bulduğu bir diğer sanatçı, tiyatro ve dansın bir takım oluşturduğuna dair bütünlük anlayışının oluşmasına haberci olan Delacroix’dır. Degas’ın bakış açısının oturmasında özellikle erken dönemde oldukça etkili olan Eugène Delacroix, müzik alanında Degas’dan daha ilgiliydi. Düzenli olarak konserlere müzik dinletilerine ve koroya gittiği bilinmekteydi. Delacroix’sın günlüklerinde ve eskiz defterlerinde 1820’lerden başlayarak gittiği operalar hakkındaki fikirlerini, izlenimlerini ve kısa eskizlerini

<sup>6</sup> Theodor REFF, *The Notebooks of Edgar Degas*, 8

bulmak mümkündür. “Robert le Diable” operasının gösterildiği dönem içerisinde yapmış olduğu çok sayıda sahnede şarkıcı eskizine rastlamak mümkündür. Anacak Delacroix, romantik bale ve dans performansına duyduğu ilgiye rağmen, ressam olması nedeniyle koreografik sanatlara daha az ilgili kalmayı seçmiştir.

Dans alanında Degas’ın etkilendiği bir diğer sanatçı baleye olan ilgisiyle tanınan Camille Corot’dur. Çağdaşları Corot’dun Paris Operası’nda pek çok sayıda çalışma yaptığını, operadaki balerinler ve dekoru resmederken dikkat edilmesi gerekenler hakkında konuştuğunu söylemektedirler.<sup>7</sup> Yarım yüzyılı aşkın bir süre içerisinde dansçıları, müzisyenleri ve sahneyi resmeden Corot, özellikle 1840’daki La Favorite, 1849’daki Filleule des Fées ve Faust operalarında birçok çalışma gerçekleştirmiştir (Resim 2.9). Degas, sanatının şekillendiği yıllarda Corot’dun çalışmalarına bakmaktadır ve tiyatro ve baleyle içi içe olan Corot genç Degas’ı cesaretlendirmiştir.

Degas’ın gelişimindeki ana figürlerden bir diğeri de Honoré Daumier’dir. Daumier’nin mekânı, sahneyi ve izleyicilerden oluşan kalabalığı nasıl usta bir gözle bir anda ve en iyi şekilde algıladığından bahsedebiliriz. “Tiyatroda” (Resim 2.10) adlı eserinde çok katmanlı görsel bir yaklaşımı olan Daumier, hayali mekânı ve kargaşa içerisindeki seyirciyi açık koyu dengesiyle vurgulu bir şekilde sunmuştur. Degas’ın Daumier’den etkilenmeye başladıktan sonraki dönemde yaptığı çizimler biraz şekil değiştirir ve seçici bakış açısı, kompozisyon anlayışındaki hassasiyet gibi alanlarda Daumier’ye yaklaşır.

1960’larda Degas için balerinleri tasvir etmenin karikatür ve baskı gibi birbirinden ayrı iki yolu vardı. Degas’ın Daumier’ye karşı daha sonraki yıllarda onun takipçisi olan insanlar tarafından da gözlemlenebileceği gibi, göz ardı edilmeyecek bir saygısı vardır. Ayrıca Degas, Rue le Peletier Operası’ndaki balerinlerin nasıl tasvir edildiğini incelemek için buraya gelerek çalışmış diğer sanatçıların baskılarına da bakar. Konuları müzik ve bale olan çok sayıda çağdaş baskıya bakıldığında Rue le Peletier Tiyatrosu’nun dekorunu, balerinlerini ve benzer operalardan sahneleri görmek mümkündür. Degas’ın Daumier’den ne kadar etilenmiş olduğuna bakmak

<sup>7</sup> Richard McMULLEN, **Degas His Life, Times, and Works**, 8

için, Daumier'nin yaptığı "Tiyatroda" adlı eser ile Degas'nın daha sonraki yıllarda yaptığı baskı çalışması arasındaki benzer yaklaşımı inceleyebiliriz (Resim 2.11). Daumier'nin yağlıboya olan bu eserine baktığımızda kompozisyonu ele alışındaki ve sahneyi tasvir edişindeki yatay yaklaşım ve dramatik, vurgulu ışık kullanımının, Degas'nın monotip baskısındaki dansçıların ele alınışıyla bir hayli benzer olduğunu görürüz. Degas'nın önündeki bütün bu modeller, her ne kadar belirli bölümleri alınmış ve melez olarak kullanılmış modeller olsa da Degas'nın yeni kelimelerinin ortaya çıkmasına oldukça büyük katkıları olan etkileşimlerdir. Bu dönem yapılan çalışmalara baktığımızda, empresyonizmin olduğu dönemde, bu jenerasyonun haber ve gazete alanında kullanılan ilüstratif yaklaşımlı resimlerden ne kadar etkilendiklerini göstermiştir. 1870'lerin sonunda Degas için dönüşüm tamamlanmış ve Daumier ve diğer etkilendiği sanatçıların dillerini sentezleye Degas sanatının merkezine dansın çağdaş bakış açısını oturtur.

Degas'nın tiyatrodaki opera ve bale üzerine yaptığı ilk çalışmaları, 1856'da üç senelik İtalya gezisi için Paris'i terk etmeden ve henüz yirmili yaşlarında bir sanat öğrencisiyken yaptığı çalışmalardır. Bunlar küçük sayfalı bir cep defterine yapılmış pozlar ve figürlerin sahnede görünüşlerini birçok açıdan teker teker çizdiği etütlerdir. Bu eskizlere bakıldığında, sade fakat oran orantı bakımından oturmuş ve ileriki dönemde sahne kompozisyonlarında kullanılacak kadar çözümlenmiş figürler görürüz. Gençlik döneminde, bale ve sahnenin çözümlenişindeki detaylar aslında portre ve manzaraya bakış açısındaki hassasiyetin karakteristik bir devamı niteliğindedir.

Yaklaşık on sene sonra, o dönemde Rue le Peletier Operası'nda sahne alan balerin Eugénie Fiocre Degas'ı büyülemiştir. Balerinin egzotik kostümünden ve vücut dilinden oldukça etkilenen Degas ilk etapta birçok eskiz almış daha sonra da derinine bu balerini çalışmıştır. Bu bilgileri o döneme ait eskiz defterinden almamız mümkün, ancak yağlıboya veya pastel çalışmaya rastlamayız. Aynı eskiz defterinde, aynı dönemde bütün opera ve müzik eğlencelerine dair çalışmaların eğitilmiş ve etkili bir şekilde, kaba diyebileceğimiz bir iştahla yapıldığını görürüz. Örneğin 1850'li yılların ortalarına doğru, doğal dans sahneleri, tarihi kostümler içerisinde gruplar ve

violin, çello gibi enstrümanlar çalan figürler görmek mümkündür.<sup>8</sup>

Degas'ın İtalya gezisinin ardından Paris'e döndüğü dönemi tiyatro, dans ve balenin daha derinine incelenmiş yıllarıdır. 1860–1865 yılları arasındaki çalışmalarında ağırlıklı olarak önceki yüzyılın kostümlerindeki karakterler, müzisyenler etkili dramalardan sahneler ve kalabalıkta, seyircinin arasında yüzler görürüz. 1861–1862 yılları arasında eskiz defterinde yer alan figürlerde drama kostümlerine rastlarız.

Degas'ın erken dönem dans resimlerinden fazla bilinmeyen bir resmi de “İspanyol Dansçıları ve Müzisyenleri”dir. 1867–1869 yıllarında yapıldığı bilinen bu resim sanatçının önceki on yılda ürettiği dans resimlerine göre oldukça kural dışı, belki de düzensiz denilebilecek kadar farklıdır. Bu resmin eskizleri, Degas'ın olgunluk yıllarına uzak, İtalya'daki gençlik dönemine yakın teknikler olan karakalem, mürekkep, suluboyayla yapılmıştır. Figürlerin yapısındaki çözümlenmemişliğe baktığımızda, bu resmin doğaçlama yapıldığını düşünmemiz mümkündür. Oysa sonradan 1860-1861'de yapılan eskizlerde ışıkla ilgili değişik versiyonların düşünüldüğünü görürüz.<sup>9</sup> Bu resmin nereden ilham alınarak yapıldığı bilinmemekle beraber, opera balosundaki eğlencelerden birinden esinlendiği ya da Degas'ın tam bu dönem gördüğü kesin olan Eduard Manet'nin yapmış olduğu “İspanyol Dansı” eserinden esinlendiği düşünülmektedir.<sup>10</sup> Manet'nin bu çalışma için yaptığı eskizlerde de mürekkep ve suluboya sıkça kullanılan malzemelerdir.

Degas'ın ilk dans resimleri daha çok halkın tüketimi için ve satış amaçlı tasarlanmış resimlerdi. 1867 yılında yaptığı “Madamme Gaujelin” (Resim 2.12) bunlardan biriydi. Bu eser, Degas ile ilişkisi dışında aslında adı duyulmamış bir dansçı olan Josephine Gaujelin'in resmidir. Operadaki bir kaç oyun ve tiyatrodaki dedikodular dışında kimsenin tanımadığı bu dansçı, daha sonra başka bir tiyatroya giderek oyuncu olur.<sup>11</sup> Altı yıl boyunca model olarak kullandığı bu dansçının düzinelerce kâğıt üzerine çalışılmış pozunu, Degas'ın giyinme odasında asılı olduğu

<sup>8</sup> Richard KENDALL, *Degas*, 12

<sup>9</sup> Bkz. (4), REFF, 15

<sup>10</sup> Bkz. (4), REFF, 20-21

<sup>11</sup> Bkz. (5), McMULLEN, 70-71

söylenilen 1867 imzalı portresi ve başka iki yağlıboya çalışması daha bulunur.<sup>12</sup>

Sanatçının önemli eserlerinden biri de 1870–1872 yıllarında yaptığı, geçmiş ve geleceği çok daha profesyonel bir şekilde sentezlediği “Robert de Diable” (Resim 2.13) operasıdır. Meyerbeer’in büyük eseri olarak bilinen Robert de Diable operası, Courbet, Corot, Delacroix gibi sanatçılar tarafından da çalışılmıştır. Degas’ın yatay iki dikdörtgen olarak ayırdığı tuvalde biri fantastik, diğeri günlük yaşamdan iki sahne kesin olarak bölünmüştür. Üstte rahibe balerinlerin dansını görürüz, altta ise günlük sahne, baleyi seyredenlerden oluşur. Vurgu, sahnededir. Oldukça açık tonda lokal bir ışık kaynağını sahnenin içerisinden aldığı belli ederek, dekorun kemerine vurur. Buradan dansçıların gölgesine doğru kayarken onları yumuşak ve ölümü hatırlatan bir fluğlukla sarar. Yumuşayan ışık, dansçıları ölüm halinin bu şiirsel ve mistik havasından mahrum etmeden sahnede vurgular.

### 2.2.2. Sanatçının 1870–1885 Yılları Arasındaki Dönemi

1873’de artık tamamen profesyonel hayata atılmış olan Degas dans resimlerine ağırlık vermenin yanı sıra bazı arkadaşlarıyla karma sergilerde bulunmaya başlar. Ekim ayının sonuna doğru, hayatının önemli bir parçası olan Rue le Peletier Operası’nın yanmasıyla bir sarsıntı geçirir. Onun dengesini sağlayan ve onu besleyen damarlardan biri tükenip yok olmuştur. En yakın arkadaşlarından Ludovic Halévy’nin konu hakkındaki sözleri, yaşadıkları duygular hakkında fikir verir; “Opera, benim eski operam! Sığınaklarını, en kuytularını, gizli köşelerini bildiğim, hayatımı geçirdiğim tiyatrom benim.” Diye ifade eder Halévy yazdığı bir yazıda ve ekler “Koridorlarında dolaşıp durduğumuz bu yerde, kırmızı kadife perdelerinin arasından kaç dans izledik”.<sup>13</sup>

Halévy ile aynı duyguları paylaşan Degas, baleye sevgisinin şekillendiği ve romantizmin geleneğinin hala sürmekte olduğu sanat merkezini kaybetmiştir. Tarafsız ve sanat görüşü güçlü olan Edmond de Goncourt, 1874’ün şubat ayında

<sup>12</sup> Bkz. (6), KENDALL, 20

<sup>13</sup> Bkz. (6), KENDALL, 30

Degas ile tanışır ve günlüğüne şöyle yazar: “Dün bütün günümü Degas adında sıra dışı bir ressamın atölyesinde geçirdim. Modern hayatın dışında konularla ilgili resimler yapan bu ressam kendine konu olarak yıkanan kadınları ve dans eden balerinleri seçmiş. Renkleri hafif bir tonda kullanmaya imkân veren kadın tenini seçerken, kendine pembe ve beyazdan oluşan bir dünya kurmuş.”

Goncourt’un bu ziyaretinden kısa bir süre sonra Degas, Empresyonist sanatın ilk sergisinde yer alır. Sergide yer alan eserlerinden biri “Sahnedeki Bale Çalışması”dır. Bu resim ne tam bir çalışmadan görünüm, ne de sahne arkasına bir bakış niteliğindedir. Işık ve gölgenin etkili kullanımıyla oldukça karakterli yansıtılan dansçılar, gölgede bırakılan sahnenin arka bölümü ve gerilerdeki erken figür bu resimde görülen öğelerdir ve Rue le Peletier Operası’ndan cesur bir görünüm yansıtır. Sergiyi gezen herkes, operanın başına gelen talihsiz kazadan dolayı çok üzgün ve bu konuda oldukça duyarlı oldukları için, bu resimden çok etkilenir. Herkes opera binasından arta kalan en taze görünüm olarak bu resme yakınlık duyar ve bir eleştirmen şöyle yazar: “Onun resminin önünden geçerken sanki eski opera binası bize göz kırpar ve gülümser”.<sup>14</sup> Şu anda Metropolitan Müzesi’nde olan bu resim, kâğıt üzerine olan iki versiyonuyla beraber, henüz sergi açılmadan Gustave Muhlbacher adlı koleksiyonere satılmıştır. Dans üzerine yapılmış bu çalışmalardan tatmin olan Degas, onların tarihsel potansiyelinin de farkına varmıştır. Yapmış olduğu varyasyonlardan birine karakalem ve mürekkep ile başlamış ve bunu Londra Gazetesi için baskı olarak tamamlamıştır. Fakat daha sonra, Gazete, işi basmaktan vazgeçmiştir.<sup>15</sup> Bu hikâye, çalışmanın neden monokrom olduğuna dair bir açıklama getirir. Kâğıt üzerine olan her iki çalışma da, bu yalınlığı ve çıplaklığı sadece tonlarında değil, soldaki dal ve yaprakların az işlenmiş ve taze görünmesiyle yansıtır. Londra Gazetesi’nden dönen bu iki resim üzerinde Degas, guaş, suluboya, pastel ve yağlıboya ile bazı etkiler denemiştir.

Degas’nın operada mevki sahibi insanların oturduğu birinci sınıf locada yeri her zaman ayırılmıştır. Aslında bu tarz kişisel ayrıcalıklar yüzünden Degas, sahneye uzaktan ve hâkim bir şekilde bakmaktadır. Bu, bütünü algılama açısından iyi, fakat kanatlar, mekân çözümlenmeleri gibi uzakta kalan ayrıntılar için olumsuzdur.

<sup>14</sup> Daniel HALEVY, *My Friend Degas*, 542

<sup>15</sup> Bkz. (5), McMULLEN, 10

Bu bakış açısı nedeniyle kullanılan yapay ışıklandırmanın, balerinlerin bedenlerine katı bir şekilde düşmesinden, bunun yanında dekorun bazı yerlerinin seçilemeyecek kadar karanlıkta kalmasından söz edebiliriz. Aslında bu tavır, az da olsa kaynağını dönemin grafik anlayışından alır ve Daumier'ye benzetildiği için ilüstratif resmin sınırlarına dayanır. Degas, karmaşık gözüken bu resimsel yaklaşımı özümleyip yeni modern bir dil oluşturmak gibi cesur bir yaklaşım içindedir. Özellikle bu yeni yaklaşımıyla yeni ufuklar açan "Sahnede Bale Çalışması" adlı eser, sanatçının sanata karşı yaklaşımını sağlamlaştırarak anlatır. Teknik olarak, bu çalışma ve diğer iki versiyonu sanatçının önündeki yirmi yıllık sürecin habercisidir.

Bundan sonraki yıllarda, bu çalışmalarda yaptığı gibi bir metot izleyecektir. Dansçılardan tek tek etütler alacak, sonra bunları değiştirecek ya da geliştirecek ve resmin son hali için bir araya getirip genişletecektir. Degas için bu tutum, kompozisyon üzerinde kontrollü olmaya olanak verir. Daha sonraki çalışmalarında aratarak ve süzerek kullandığı bu imajlara yaklaşımı, sanatçının hayatı boyunca yaptığı tüm çalışmalar incelendiğinde açıkça görülür. Duyusal, ruhu okşayan, tek tek balerinlerin etüt edildiği çalışmaları için, çoğu zaman atölyesinde tuttuğu modelden faydalanmıştır. Örneğin resimlerinde bazen uzaktaki figür gruplarını, önceki çalışmalarında ön planda olan gruplarla ya da bazen atölyede kullandığı modelin farklı duruşlarının bir araya gelmesiyle oluşturur. Degas'ın kullandığı bu metot, operada çoğu zaman göremeyeceğimiz kadar rahat bale duruşlarını, net bir şekilde karşılığı olmayan bale hareketlerini kullanmasına olanak verir. Degas, baleyi oluşturan elemanlar üzerine etütler yapmaktadır. Çünkü bu dönemde bale deyince akla kostüm, koreografi, ışık düzeni, enstrümanlardan oluşan bir bütün gelir.

### **2.2.2.1. Kulis Çalışmaları ve Diğer Çalışmalar**

Degas için sahne arkası ve buradaki dansçıların yaşamı ilgi çekici olduktan sonra, ortaya birçok pastel, yağlıboya, sahne arkasında bekleyen balerin resmi çıkmıştır. Aslında bir operanın kulisinin neye benzediğini, burada nelerin olup bittiğini anlamamız için, Degas'ın neleri çekici bulmuş olabileceğine erişebilmemiz için yapılan resimlere bakmamız gerekir.



Binanın genel yapısıyla ilgili olarak sahne arkasında, diğer operadakilere farklı bir şey yoktur. Hol, giyinme odası ve balerinlerin ısındıkları odanın bulunduğu kulis bölümü, Degas'ın balerinleri gördüğü ilk yerdir. Aslında Degas'ın sanat hayatında bu kulisin önemi büyüktür, çünkü "Dans" kelimesinin onun için anlamlı gözükmeye başladığı ilk yer de burası olmuştur. Rue le Peletier Operası'nın kulisi 20–25 dansçının sıkışık bir şekilde giyindiği, pek de temiz olmayan bir giyinme odasına sahiptir. Fakat hiyerarşik olarak daha iyi balerinler daha temiz, daha az kişinin kullandığı odalarda giyinip hazırlanıyorlardı. Degas'ın tercih ettiği mekânlar da etüt için uygun olan, daha boş mekânlardır. Fakat mekânın dağınık havasını, ruhunu anlatmak için balerinlerini ilk bahsettiğimiz kalabalık giyinme odasında resmettiği de olmuştur. Örneğin eskiz defterine çizdiği ve sonradan "Mademme Gaujelin" adlı yağlıboya tablosu için kullanılacak pastel çalışmada, balerin aynanın önünde, yırtık afişler, atılmış bez parçaları, kullanılıp atılmış mendillerin bulunduğu bir mekânda resmedilmiştir.

Kendinden evvel gelen karikatüristlerle olan diyalogun devamı olarak, Degas'ın kulisten resmettiği ön dönem çalışmaları ufak boyutludur. Kartpostal boyutundaki "Kulisteki Dansçılar" resmi buna iyi bir örnektir (Resim 2.14). Sahnede olan baletlere kulisten bir bakış açısı vardır. Burada da kulis yaşamının detayları göz ardı edilmiştir. "Dansçıların Kulisi" (Resim 2.15) tablosunda, izleyici kendisini antrakt kargaşasının bir parçası olarak hissetmekte ancak çok da aşına olmadığı bir sahneye bakmaktadır.

Degas'ın farklı bir bakış açısı getirdiği, 1876'da Empresyonist Sergi'de sergilenen "Sarı Dansçılar" (Resim 2.16) adlı resmi ön plana çıkmaktadır. Bu resim kulis temasını ilk olarak ciddi ve büyük anlamda ele alıp seyirciye sunduğu çalışmasıdır. Çerçeve içerisinde asimetric olarak konumlandırılmış dansçıların vücutları birbirine geçmiş, etekleri tek bir renk kütle içerisinde birbirine karışmıştır. Bu anlamda dansçılar sanatları ve feminenlikleri ile birleşirken, bir yandan da öznel bir duruş sergilemektedir. Resmettiği figürlerin bacaklarını birbirleriyle birleşik resmederken, aynı anda onların kas yapısını yansıtmaya gösterdiği çaba nedeniyle sanatsal anlamda ifadesinin zorlandığını görmekteyiz. Bu nedenle 1876'daki sergiden kısa bir süre evvel bu resmi tekrar ele alır ve belirli yerlerin üzerinden geçer. Daha sonradan X-Ray ışınıyla yapılan incelemeler, bu resim üzerinde

Degas'nın yaptığı değişimleri gösterir.<sup>16</sup> İlk haliyle, son hali arasında resimde oldukça fazla değişiklik olmuştur. Daha önceden solda duran balerinlerin bacalarının hacimsiz ve "Perde" isimli tablosundaki karikatür yaklaşımına benzeyen yapı tamamen değiştirtmiştir. Resimdeki üç balerinin de duruşları ve anatomik yapılarına dair bütün ayrıntılar farklılaştırılarak, baştaki ilk kompozisyondan oldukça farklı bir sonuç elde edilmiştir. 1870'lerde yaptığı çalışmaların sonunda vardığı nokta olan bu resimde, belirli bir kompozisyon anlayışını oturtan Degas, bundan sonraki dönemde, çalışmalarını bu anlayışa göre üretir.

Daha sonraki yıllarda pastel, Degas için ana malzeme olmaya başlamıştır. Bu çalışmalarda özellikle mavi renk özel bir yere sahipken, bunun yanı sıra yeşil, parlak kırmızı da önemli bir yer tutar. Degas'nın bu resimlerini olduğundan farklı bir yere taşıyan, görüldüğünden farklı bir anlama ulaştıran yanı pastel malzemesi sağlar. Bakış açısının fiziksel anlamda dansçılara yakınlığı, kompozisyonun bazı yerlerinde dansçıların diz altlarından kesilmesi nedeniyle Degas'nın dansçılarla olan olası yakınlığı söz konusu olur. "Kırmızı Etekli Dansçılar" (Resim 2.17) resmi "Baleye Hazırlanan Dansçılar" adlı resmin kompozisyonu ele alış biçimi nedeniyle ön çalışması gibidir. "Kırmızı Etekli Dansçılar" resminde sağda yoğun bir gurup yer alır ve bunu dengelemek için pastel etkili iki figür kullanarak arka plana da ışıkla etkili bir hale getirdiği beyazlar içindeki balerinleri yerleştirmiştir. Bu resimde gölge ve ışık üzerine kurulu bir anlatım vardır. Ön planda, birbirinden ayırtıramayacağımız i içe geçmiş dokusal bir yapı, arka planda da ışık ile vurgulu bir hale getirilmesine rağmen seçilmesi zor bir figür kullanılmıştır. Görünen sahne, figürlerin vücutlarının belirli bir yerinden alınmıştır. Bu da aslında, dansçılara daha yakından bakıldığına dair bir his uyandırırken samimi bir hava da verir. Burada sanatçının vurgulamak istediği, sahne yaşamının dışarıdan görünen parlak ve hareketli yapısının yanında, aslında samimi ve sıradan bir yapıya sahip olduğudur.

Sanatçının "Sarı Dansçılar" resmi dikkatimiz önemli bir noktaya çekmektedir. Operanın "müdavimleri" olarak adlandırılan erken izleyicilerin varlığı ve yokluğu üzerine düşündüren bu tablo, Degas eleştirmenlerinin tartıştığı ve yorum çıkarmaya çalıştığı bir eserdir. Bu tabloda "müdavim" denilen izleyici yoktur ancak, Degas'nın müdavimleri resmetmeye karşı sergilediği tutumu yansıtmaması nedeniyle önemlidir.

<sup>16</sup> Bkz. (5), McMULLEN, 16

19. yüzyılda, konu itibarıyla bu erkek izleyicilerin önemi büyüktür. Degas'ın büyük boyutlu gravürlerinde bile bu erkek izleyiciler, dansçılara uzaktan bakan, tebessüm eden şekilde yansıtılmıştır ve grafiksel anlamda ele alınan resimler sayıca azdır. Örneğin "Etol" (Resim 2.18) ve "Kuliste" (Resim 2.19) adlı resimlerde müdavimler silik bir şekilde resmedilmiştir, bu da sanatçının yok olmakta olan bir geleneğe bakış açısını yansıtmaktadır.

Bu dönemde opera kulislerindeki müdavimlerin yerini ve ne kadar ön planda olduğunu düşününce, Degas'ın bu erkek figürlerini konu olarak daha az tercih etmesi daha da anlamlı olmaktadır. Çünkü Degas, sanatında kendi seçtiği temaya uygun olan elemanları alıp diğerlerini elemiştir. Çalışmalarına baktığımızda, erkek figür içeren yaklaşık yirmi adet resim görürüz. Bunlardan çoğundaki erkek figürler müdavimlere giyim tarzı olarak benzeyen opera yöneticisi ve diğer opera çalışanlarıdır.

Degas'ın fuayeleri ele aldığı resimleri için iki farklı bakış açısı geliştirmek mümkündür. Biri bu fuayeleri hiç görmediğidir diğeri ise tamamen bunları resmetmekten kaçındığıdır. Ya da sanatçının resimsel bakış açısıyla daha uyumlu olan üçüncü yol daha doğrudur; sanatçı belli konularla belli teknikleri bir araya getirerek farklı bir sınıflama yapmıştır. Örneğin sanatçı, nüleri ve kabare görünümlerinin çoğunu pastel ile oluştururken, fuayeden görünüm için monotip baskıyı tercih etmiştir. Sanatçı, genelev resimlerinde olduğu gibi, fuaye konusunu da biraz kaçamak ve gizemli bir yaklaşımla ele almıştır. Fuayeler de bu dönemde kadın ile erkeğin yakın ilişkiler içinde olduğu mekânlar olduğu için, bu temaları net bir şekilde izleyicinin karşısına koymayı tercih etmeyen Degas, ufak boyutlu eserler üretmiştir. Kandil ve lamba ışığında müdavimlerle konuşan, eğlenen dansçılar monotip baskı tekniği ile yapılmıştır. Bu teknik de ayrıntıları net ve bütün çıplaklığı ile anlatmaya elverişli ifade yolu olmamasına rağmen bütünü ve anlatılmak istenileni eksiksiz yansıtır. Monotipin imkânları dâhilinde sanatçı bütünü verip fuaye hayatının ne olduğunu ve aslında bu hayatın içyapısını bildiğini bizlere anlatmıştır.

1860'lı yıllarda Degas, operaya aboneliğini kazanmadan kulislere giriş hakkı vardı. Çünkü buradaki besteci, yazar ve ressamlarla ilişkisi vardı ve onların portrelerini çizmişti. Fakat Degas'ın kulislere ve pek girilmeyen yerlere girebilme

hakkına rağmen resimlerinde yaptığı mekânların, o dönemde var olduğu bilinen Coiseul Oteli'nin iç mekânına benzemesi söz konusudur. Günümüzde Metropolitan Müzesi'nde duran "Dans Dersi" adlı tablo Peletier Operası'nın daha az bilinen arka çalışma odalarını yansıtır. Bu resmi daha derinlemesine incelersek, genelde mimari yapıya aykırı bir düzenleme olduğunu görürüz. Resimde, bazı yerlerde mimari esasa uymayan bir yaklaşımla perspektifle oynanmıştır. Bu da bize bir kez daha Degas'ın, kendi sanatına uyan elemanları alıp diğerlerini eleyen bir bakış açısı olduğunu anlatır. Operanın gizli ve pek bilinmeyen mekânlarına giriş hakkı vardır ve mimariyi kendi yaklaşımıyla ele alır. Bunun da kanıtı yemekhane, dükkân ve restoranları resmetmeyişi, kendine bu bölgede mimari ve diğer anlamda elemanlar bulamayışıdır. Resimlerinde dansçıların arkasında kullandığı mekânlar gözlem, hafıza ve hayal gücünün birleşimiyle oluşan bir karışımdır. Degas, kapılar, çerçeveler, aynalar ve duvar panelleri konusunda daha gerçekçi davranmıştır. Mekânlarda daha hayali bir yol izlenmiş olsa bile, oturduğu bu detayların gerçekliği bize mekânla ilgili geniş bir fikir verir.<sup>17</sup> Degas'ın mekânı ele alışını incelediğimizde dans sınıflarını resmettiği eserlerindeki mekânların yarısının birbirine benzediğini görürüz. En azından sekiz dokuz tane eserde yüksek tavanlı, yalın duvarlardan oluşan, geniş pencere, uzun geniş yapılı birbirine benzeyen odalar vardır. Bu mekân benzerliğine örnek vermemiz gerekirse Shelburne Müzesi, Portland Müzesi (Bkz. Resim 2.2), Corcoran ve Busrell koleksiyonundaki resimleri sayabiliriz.

1873 yangınından sonra, operanın nasıl görüldüğüne dair imajların bir araya getirilmesinde iki fotoğrafçı yardımcı olmuştur. Bunlardan biri, operada çellist olan ve aynı zamanda kızları operada balerin olan Louis Mante'dir. Mante'in balerin olan kızları, Degas'ya pastel çalışması için poz vermiştir.<sup>18</sup> Mante'in çektiği resimlerden başka bir tanesi yangından hemen önceye denk gelir ve bizi Degas'ın sınıflarıyla ilgili bir konuyla karşı karşıya getirir. Coiseul Oteli'nin doğu tarafındaki tümseği, arka plandaki bahçe görünümüyle, Degas ve arkadaşlarının alışık olduğu sahne arkası dünyasının dıştan görünümü yansıtılan bu fotoğrafta duvarda tiyatro duyurusu, kütüphaneye giriş ve sol tarafta abonelerin girmesi için ayrılan bölüm görülmektedir. Bu fotoğrafta gördüğümüz birçok öğe, Degas'ın dans resimlerinde gördüğümüz mekânsal öğelerle çakışır. Bunlar, uzun, kare pencereler, büyük pencere kapılar ve

<sup>17</sup> Bkz. (5), McMULLEN, 30

<sup>18</sup> Eric LIPTON, *Looking into Degas*, 40

pencereden görünen uzun, sıra sıra ağaçlar, bazen de tavana doğru olan kısımları kemer şeklindeki pencerelerdir. “Çalışma” (Resim 2.20), “Dans Okulu” adlı resimlerinde ve birçok resimde dans eden figürlerin arkalarında sınıfı aydınlık hale getiren, demin bahsettiğimiz tarzda geniş pencereler ve yaprakları birbirine oldukça benzeyen ağaçlar bulunur. Pencereden görünen, bahçeye dair detaylar sanatçının sıkça tekrarladığı detaylardır. Örneğin Resim 84, 88 ve 93’te baca blokları, kiremit çatılar ve bunlara baktığımız küçük bölmeli camlar aynı yapıdadır.<sup>19</sup> “Dans Çalışması” (Bkz. Resim 2.2) adlı resimde arka planda bu sefer biraz daha belli belirsiz gözükken bir bahçe vardır. Pencereden yansıyan sabah güneşi, perdeleri, dansçıların elbiselerinden daha ışıklı ve beyaz bir şekilde öne çıkarır. Ancak dansçılara ışık direkt vurmaz, kırılan ışık mekâna loşluk verir. Bu loşluk içinde yakın silüetler halinde algılanan dansçılar, vurgunun mekânın yapısında olması nedeniyle de yalnızca yön, kütle ve hareket anlamında resmin hizmetindedirler. Ancak, dans sınıfının içindeki bu loş yapıya rağmen, dansçıların ne yapmakta olduğu görülür. İleride bir dansçı barda ısınma hareketleri yaparken, onun yanındaki iki figür günün dedikodusunu yapar gibi bir duruş ve ifadeyle ayakta durur. Merdivenlerin başında, tırabzana yaslanmış duran dansçı, arkadaşlarının aşağıdan gelmesini beklerken ortada duran siyah giysili eğitmen, bir dansçıya hareketlerini gösterir. Degas bu resimde, diğer birçok resminde yaptığı gibi, farklı şekillerde etüt ettiği öğeleri yan yana getirerek bir kompozisyon oluşturmuştur. Bize makul gözükken parçaları yan yana koyup değerlendirerek, ortaya yeni bir değer çıkmasında belki de fotoğrafın faydalarını kullanmış olabilir. 1876’daki Empresyonist sergideki eleştirilerden biri çalışmanın kesin bu doğrultuda oluşturulduğudur. Tahminlere göre sanatçı diğer bazı çalışmalarında kullandığı gibi burada da kendi kurgusuyla şekillendirdiği bir fotoğraftan yararlanmış ve parçaları bir araya getirmiştir. Bunun tam tersine inanan bir diğer grup ise, bu resmin tamamen iyi gözlenmiş bir takım hareketlerin, grup şeklinde düzenlenmesiyle yapıldığını savunmaktadır.<sup>20</sup> Degas’ın yöntemi ne olursa olsun, bizi her resmine analitik düşünerek bakmaya ittiği gerçeği söz konusudur. Çünkü bu resimler, bir yandan Degas’ın idrak ve gözlem kabiliyetine karşı hayranlığımızı arttırırken, bir yandan da bu dans gruplarıyla oluşturduğu şekilsel kombinasyonları, görsel bir oyun şeklinde takip etmemizi de sağlar. Öne uzanmış, duvara yaslanmış ya da barda esneme hareketleri yapan bir figür, hafızamızı zorlarsak başka bir grup dansçının içindeki silik öğelerden biri ya da uzakta tek

<sup>19</sup> A.g.k., 101

<sup>20</sup> Bkz. (4), REFF, 70

başına kompozisyonun dengesini kurarcasına duran beyaz bir siluet gibi gördüğümüz bir figür olarak karşımıza çıkmış olabilir. Farklı dansçı grupları, farklı resimlerde bir kaç çeşit kombinasyonla önümüze serilir. Bu, Degas'ın karşımıza koyduğu akılcı oyunlardan biridir ve bizi analitik düşünmeye zorlar.

Degas'ın resimlerinde iç mekânı öncekilerden farklı bir anlamda ele aldığı bir dönem vardır. Bu dönem, önceki tuvalerinde başladığı gibi mekânı açık-koyu temele dayanan bir mekân anlayışının içinde, dramatik kalabalıklar ve bunların bölünmelerinden oluşan parçalarla kurmayı reddeder. Bu fark yakın dönemlerde yapılan “ Dans Provası” ve Fogg Sanat Müzesi'nde olan “Prova” adlı iki eserde açıkça görülebilir (Resim 2.21). “Dans Provası” resminde dar, uzun pencerelerin kare kare bölünmüş çitalarını ve pencerelerin bulunduğu bu duvardan bize doğru gelen uzunlamasına yer düzlemini görürüz. Mekânı dikey bölen koyu sütunların yanı sıra resmin sağına doğru aşağıya inen oldukça koyu yapıdaki merdivenler yer alır. Mekâna dair bütün bu öğeler, kompozisyonun kuruluşundaki koyu yapının delili niteliğindedir. “Prova” adlı resme döndüğümüzde bu anlayışın ne kadar değiştiğini açıkça görürüz. Pencerelerin genel yapısında bir değişiklik olmamakla birlikte (daha sonraki çalışmalarında pencerelerin ana yapıları da değişecektir) dış çerçevesi, duvarda bulunduğu alan ve dolayısıyla kanatlarının daraldığını görürüz. Bunun yanı sıra önceki yer çizgilerinden farklı olarak tam ter yöne yönelmiş yer çizgileriyle, cilalı ve parlak gözükten sütun ve merdiven yapıları dikkatimizi çeker. Her iki zeminde de aynı sınıfın kullanıldığı düşünülürse ve mimari anlamda bu kadar kısa süreler içinde değişiklik olması da mümkün olmadığına göre, Degas'ın kompozisyona bakış açısındaki farklılaşma göz önündedir. Degas'ın bakış açısındaki büyük sadeleşme ve değişim biçimsel anlamda belki de ilk tuvalde ipuçlarını veriyordu. Ancak son ve gelişmiş haliyle dramatik açık koyu anlayışı terk edilmiştir. Kalabalık ve bölmelere ayrılmış kompozisyon yapısı bırakılmış, mekânda yerler daha net algılanır biçimde açılmış dansçılar sol tarafa toplanmış ve odanın içi sıcak ve açısız gelen ışık seli ile kaplanmıştır.

Kompozisyonların bu kadar benzer olduğu bu iki resimde yapılan az sayıda fakat köklü değişikliklerle birbirinden anlayış olarak bir hayli ayrılan bu iki çalışma Degas'ın sınıfta prova yapan dansçıları artık daha farklı etüt etme eğiliminde olduğunu gösterir. Vurgu tek tek dansçıların üzerinde değil, bütün olarak grubun

hareketindedir. “Prova” resminde müzik, oturan bir müzisyen tarafından sağlanırken, grup halindeki dansçılar bu bölümdeki hareketleri prova etmektedirler. Burada gösterilen sahne aslında balerinlerin günlük, alışılmış sınıf çalışmalarındandır. Sınıf çalışmalarından ve günlük prova sahnelerinden oluşan bu kompozisyon anlayışındaki çalışmalar önce gördüğümüz çalışmalara paralellik gösterir. Ancak daha sonra Degas, beklenmedik bir şekilde bu konuyu terk etmiştir. Birçok ressamın tekrar etmek olarak göreceği için kaçınacağı benzer pozları kullanma yaklaşımı Degas için en ufak değişiklikler ve varyasyonlarla vurgulanmıştır. Ancak burada önemli olan, birbirine benzeyen dans hareketlerini kullanırken, Degas’ının bu dansçıların her birine, farklı psikolojiler içeren ifadeleri ve kişilik yapılarındaki farklılıkları yansıtmayı nasıl verdiğidir. Dansçıların hareketlerinin bölünerek birbirinden ayrı algılanmasını sağlayan Degas’ının bir diğer yaklaşımı George William Thorney’in aynı bakış açısıyla resmettiği dans çalışmasıyla yakınlık gösterir (Resim 2.22). Degas’ının “Pratik Yapan Dansçılar” (Bkz. Resim 2.3) adlı tablosuyla aynı açıya ve dikdörtgen sütun bölmelerine sahip olan bu resim sol bölümde bu sütunların arasında dans provası yapan figürlerden, sağ bölümde ise bir pencere ve açıklık alandan oluşur. Degas, bu yağlıboya resmi diğer eserlerinden farklı olarak pembe, turuncu ve toprak tonlarla çalışmıştır. Degas, Thorney’in de litografi çalışmasında yapmış olduğu gibi figürleri dikdörtgen alanlara hapsetmiştir ve bir grup daha ufak görünen figür en arkada, uzaktaki bölmede artık kendi hallerine bırakılmışçasına ayakta konuşmaktadır. Yine burada kullanılan dansçılardan çoğunu sanatçının önceki çalışmalarından tanımak mümkündür. Ancak bazıları, özellikle soldaki dansçı gibi sonradan bir eskiz çalışmasından alınarak yapılan dansçıların olduğu gözlemlenebilir. Daha derinlemesine incelendiğinde resmin ilk halinden sonra bazı değişiklikler yapıldığı görülmüştür. Örneğin önceden solda duran uzun boylu dansçının silinip yerine mimari bir detay olarak bir sütunun getirildiği, bunun kompozisyona kattığı statik etkinin yok olması için ise sağdaki üçlü grup halindeki dansçıların sonradan eklendiği belirlenmiştir.<sup>21</sup>

Degas’ının dans sınıflarındaki uzun pencerelerle ilgili yaptığı oynamalar sonraki resimlerinde de değişerek devam eder. Diğer versiyonlar daha çok kâğıt üzerine yapılmıştır ve bir tanesi Fogg Müzesi’ndeki “Prova” eserine benzer, diğer

---

<sup>21</sup> Bkz. (5), McMULLEN, 78

ikisinde spiral merdiven vardır.<sup>22</sup> Bu iki çalışma Burrell Koleksiyonu'nda ve Corcoran Galeri'dedir (Resim 2.23). Mimari olarak, bu resimlerdeki dönen merdivenlerin opera binasında gerçekten bulunup bulunmadığı şüphelidir ancak kompozisyonların dengesi ve buradaki önemi açısından bu dönen merdivenler önemli bir yer tutar. Prova yapılan odaların arasında geçişi sağlayan dönen merdivenler mimari olarak daha çok Coiseul Oteli'ne yakındır.

### 2.2.2.2. Palais Garnier Operası Dönemi

Önceden Charles Garnier tarafından tasarlanan ve 1875'te açılan Paris Operası izleyicilerine tekrar bale, müzik ve eğlence sunmaya devam eder. Mimar Garnier için dans, operadaki sanat akışının içinde müzikten sonra ikincil bir yere sahiptir. Binasının tamamı bal gösterileri için en iyi şekilde tasarlanmış olmasına karşın kendisi baleye ve dansçılara, çağdaşları gibi sıcak ve yakın bir bakış açısıyla yaklaşmıyordu.<sup>23</sup>

1868'de Degas, dansçı Eugénie Fiocre'yi resmettiği yağlıboya tablosunu sergilediğinde, eleştirmen Charles Yriante "dansçı nedir?" sorusunu sormuştur. Cevap ise; "dansçı beyaz, pembe görünümlü ışıklar ve parlaklıklar içinde dalgalanan figürdür" olmuştur.<sup>24</sup>

Degas'nın idol artistlerinden olan Jean Auguste Dominique Ingres operanın açıldığı dönemdeki "La Source" operasını izlemiştir. Bu dönem için modern bir anlayışta yapılan baleye bakışı oldukça sert olmuştur.<sup>25</sup> Dans üzerine çok fazla sayıda çalışma yapmamış olan Ingres, klasik anlamdaki bale anlayışına yakın dururken bu opera için şunları söylemiştir: "Bale denilen bu yeni anlayıştaki şeye ben ne diyebilirim? Biçimsiz balerinleri gördüğümüz bu balede oradan oraya koşan, hopleyan bir takım figürler var. Bitmek tükenmek bilmeyen bir çaba ve efor içinde

<sup>22</sup> William REED, *Degas the Painter as Print Maker*, 90

<sup>23</sup> Bkz. (1), ADRIANI, 75

<sup>24</sup> Bkz. (1), ADRIANI, 76-77

<sup>25</sup> Jack DUNLOP, *Degas*, 50-51



devamlı hareket ediyorlar ve yorgunluktan ölmek üzere olan akrobatlar gibi gözüküyorlar. Yorgunluktan suratları kızarmış ve terlemiş görünüşleriyle o kadar estetik olmaktan uzaklar ki; çıplak olsalar daha iyi. İş erkek dansçılara gelince daha da garipleşiyor. Bende uyandırdıkları tikslenme duygularını anlatmaya kelimeler yetmez. Bence, bütünüyle bu kadar aptalca görünen bu etkinliği hiç sahnelememeleri gerekir”.<sup>26</sup> Ingres’ın dönemin balesine bakış açısı bu çerçevede iken, La Source birçok kesim tarafından da ilgiyle karşılanmıştır. Yine de Ingres’a katılan birçok eleştirmen vardır.

Bu yarı haklı eleştirilerin bu kadar sert olmasının nedenlerinden biri de, operanın yeni balesini Sylvia’ya verilen resepsiyondur. Operanın konusu ise aşk, su perileri, orman perileri ve Yunan Tanrıları’ndan oluşmaktadır. Sylvia’nın fiziksel özellikleri, kostümü bazı eleştirmenlerce sade, olması gerektiği gibi taze ve orijinal bulunmuştur.<sup>27</sup> Fakat koreografiyi banal, hikâyeyi ise olduğu gibi saçma bulan eleştirmenler olmuştur.<sup>28</sup> Bu bale için Charles de Rounat “Ayakları üzerinde dengede durmaya çalışan balerinlerle dolu bir gösteri” diye yazarken yazısına karakterlerin oradan oraya sahnede salınıp durduğunu ekleyerek devam eder. Eleştirmen Victor Vilder bir gazetede şöyle yazar: “ Operanın yazarı, dansçının iri yapısını gizlemek için çok çalışıp şaklabanlılık yapmaya gerek duymuştur.”

Bu dönemde Degas’ının Sylvia ve diğer balerinelere karşı olan tutumu bilinmemekle birlikte yine de çalışmalarından görülebileceği gibi, dönemin yeniliklerini yakından takip etmektedir. Çalışmalarına baktığımızda 1875’ten sonraki dönemdeki La Favorite, Faust, Don Juan ve L’Africaine gibi operaların sahnelerinden oluşan yağlıboya ve pastel çalışmalar görürüz. Bu dönemde dikkatimizi çeken bir diğer konu ise, dönemin dansa bakış açısındaki farklılıktır. Aynı Sylvia’nın olduğu operanın eleştirilerindeki karşıtlıklar gibi ikili görüşlere yol açan bir diğer konu da, bu dönemde yapılan dekoratif içerikli dans resimleridir. Mimariyi süslemek için opera salonlarını daha dans ve müzikle içi içe ve sıcak ortamlar olarak göstermek için binanın koridor ve salon kısımlarına yapılan duvar resimleri sadece dekoratif anlam içerir. Bu resimlerde tasvir edilen dansçılar oran orantı olarak

---

<sup>26</sup> A.g.k., 55-56

<sup>27</sup> A.g.k., 113

<sup>28</sup> A.g.k., 110

yanlış, görünüm olarak basit, yanlış figür hareketleriyle kötü denebilecek tarzda resmedilmiştir. Kimilerine göre aynı dans resimleri, oldukça hoş ve mekânın süslenmesi için gerekli resimlerdir. Ancak bunlar sanatsallıktan uzak ve Degas'ın dansa bakış açısının oldukça altında resimlerdir. Dekoratif dans resimlerini beğenerek yaptıran opera yöneticileri, Degas'ın resimlerinin sanatsal ifadesindeki zenginliği tam anlamıyla kavrayabilecek yapıda olmamakla birlikte, Degas'ın balerin resimlerini "Anlamsız pozlardan oluşan, grup olarak çizildiği için çoğu resimde balerinlerin hareketlerinin belli olmadığı" resimler olarak görenler bile vardır.<sup>29</sup> Opera binasının bazı mimari özelliklerinin biçimsel anlamda Degas'ın dans figürlerinin içinde buldukları mekânı etkilemesinin yanı sıra, bir de teknik bazı özelliklerden etkilenmiş olması söz konusudur. Örneğin mimari özelliklerden dolayı düşünülerek yerleştirilmiş sahne ışıkları, Degas'ın dans resimlerinde ışığı kullanımına yön vermiştir. Opera binasının yöneticisi olan Garnier, sahneye yansıtılan direkt ve güçlü ışığın ilginç etkiler yakalamaya yardımcı olacağını düşünmüştür. Sahneye bu şekilde gelen ışığın gerçek dünyadan bir görünüm değil sanki balerinlerden oluşan dünya dışı güzel bir hikâye ya da rüyadan görünüm gibi gözüktüğünü düşünen Garnier, ışıklandırmaya oldukça önem vermiştir. Sahnede tepeden, yerden ve yandaki kanatlardan ışık kullanılıyordu. Bir de sahnenin ön tarafında alçakça bir yerden, öndeki dansçılara doğru yansıtılan bir ışık kullanılmaktadır. Bu etkiyi, Degas'ın dans ve tiyatro resimlerinde kullandığını görmekteyiz.

### 2.2.2.3. Degas ve Dans

Degas için sahnede balerinlerin ve izleyicilerin önemli olması kadar, her ikisinin de bulunduğu platformda psikolojinin algılanışının rolü de büyüktür. Daha önceki orkestra ve dans çalışmalarında, bazı silüet halindeki figürler ya da gölge gibi dansçılar için portreyi pek de gerekli görmemektedir.<sup>30</sup> Sahneye bakış açımızdaki mesafeyi koruyarak ya da bazen bu mesafeyi daha da uzağa çekerek, Garnier'nin "Riyadaki Dans Sahnesi" betimlemesinin tersine gerçekçi ve ölçülü yaklaşım ortaya

<sup>29</sup> A.g.k., 115

<sup>30</sup> A.g.k., 117

konulur. Sahneye ve dansçılara olan mesafemizi belirleyen ve bize hatırlatan bazen bir müzisyen, bazen ön plandaki izleyiciler, bazen kalın kadife bir perde ya da bazen sahnenin ön panelinde bulunan ışıklar olur. Örneğin “Star” resminde (Resim 2.24) sahnede bulunan detaylar ve dekor pastel bulutu içinde algılanırken, gözümüz bize daha yakın mesafede durduğu belli olan, göğsüne ve tütüsüne vuran çarpıcı beyaz ışık yardımıyla da tek balerine çekilir. Sahnenin zemininde kullanılan yatay döşemeye bakılırsa, aslında orijinalde solda olan oturma yerlerinden bakmak yerine, sahneye sağ taraftan bir bakış açısı vardır. Balerinin arkasında, uzakta bu pastel bulutun içinde kanatlara doğru yarı saklanmış figürleri görürüz.

Degas’ının diğer resimlerine baktığımızda mekâna ve dansçılara çeşitli mesafelerden yaklaştığını görürüz. Örneğin bu dönemden evvel de, sanatçının zaman zaman resminde dansçıları oldukça uzak bir mesafeden sahnede resmettiğini, adeta bütün operaya hâkim olan bir bakış açısıyla geriden baktığını görürüz. “Paris Operası’nda Bale” (Resim 2.25) ve “ Sahnedeki Dansçı” (Resim 2.26) eserlerinde sanatçı daha yakın bir espas kullanarak sahneye tam paralel ve yatay bir açıdan bakarak, belli belirsiz bir orkestra ve sahne düzlemi kullanmıştır. Resimlerdeki bakış açısı incelendiğinde, genelde izleyici sahneye orta sıralardan bakar. “Buket Tutan Dansçı” (Resim 2.27) resminde olduğu gibi, izleyici dansçılara biraz daha yakından bakmakla birlikte, bu sefer farklı olarak bir de yukarıdan, sanki operanın balkon bölümünden izler gibi bakış açısı kazanmıştır. Bu dönemde operada, yüksek statüdeki insanlara, operayı balkon gibi daha tepeden, bütün sahneye ve sahnedeki detaylara hâkim olmalarına imkân tanıyacak şekilde izleyebilecekleri yerler verilmektedir. Degas, bu üst düzey insanların olduğu sınıfa hiç bir zaman ait olmamasına ve ancak onların bakış açılarını paylaşmakla yetinebilmesine rağmen, çalışmalarına baktığımızda sosyal ve mimari anlamda her türlü seviyede bulunmuş olduğunu görürüz.

Degas’ının sahneye bakış açısı çeşitlenmeye başladıkça, dans resimleri, kişisel bakış açısını ve deneyimlerini daha oturtarak kavramlaştırmasının yanı sıra, gelişim süreci olarak bakıldığında daha cesur gözükmektedir. 1875–1885 yılları arasında, dansçıları resmetmekteki, onları mekânın içinde nasıl algılayacağına dair değişkenliğindeki kararsızlığı görürüz. Sanatçı, sahneye bazen çok fazla yaklaşır bir dansçıyı yakından ele alır, bazen de uzaktan bütün sahneye ve operaya hâkim

olacak şekilde uzaklaşır. Bu gelgitler ve bazen uzakta kalan sahnenin bir köşesindeki ayrıntıyı resmine taşımaktaki yaklaşımı, bize sahneye ne kadar keşifçi bir bakış açısıyla baktığını gösterir. Sanatçının “Buket Tutan Dansçı” resmindeki sahnenin daha değişik versiyonlarını, örneğin sanki belli bir yerden figürün kesilerek, kostümüne daha yakından baktığımız resimleri ya da yine aynı figürü yelpazesinin ardından izleyen figürün olduğu resimleri görmemiz mümkündür. Bu resimlerin çoğunda Degas, ön plandaki dansçıyla beraber izleyicileri, sahnede dekoru veya diğer balerinler gibi başka başka detayları betimler. Fakat bazen, daha önce de bahsettiğimiz “Star” (Bkz. Resim 2.24) resminde olduğu gibi tek başına dansçı ön plandadır, gerisi pastel bulutun içine gömülmüştür. Tüm bu sahneye bakış açısındaki çeşitlilik ve farklılıklar sanatçının bu dönemdeki değişken espas anlayışının delili niteliğindedir. Ancak bunun nedenlerine de bakmamız gerekir. Yeni yapılan opera sahnesi daha derin, yüksek ve eni daha geniştir. Böylece daha yakın veya uzaktan bakarak espas anlayışını sorgulayıp aramaya başlayan Degas, “Star” resmindeki gibi dar espas anlayışıyla kompozisyonu kurgular ya da bütün sahneye hâkim olup kompozisyona izleyicileri veya operanın mimari özelliklerini dâhil eder. Bu dönemde dansçıları izlemek için bazı saplı gözlükler, dürbünler kullanılmaktadır. Degas bazı resimlerinde dansçıyı bu denli yakından resmetmekte, bize bir dürbünle bakılıyor hissini vermek istemiş gibidir.

1875–1885 yılları arasında yaptığı resimlere bakıldığında, izleyici garip bir çelişkiyle karşı karşıyadır. “Star”, “Sahnedeki Dansçı” (Resim 2.28), “Kanatlardaki Üç Dansçı” resimlerinde olduğu gibi dansçının tüm detaylarına, örneğin portresine, ifadesine, kostümüne ve tüm diğer fiziksel özelliklerine hâkim olabilecek kadar yakından bakmamıza rağmen sahnenin geri kalan kısımlarının ayrıntılarına dair bir belirsizlik söz konusudur. Bu tutum, Degas’ının birçok resminde köşeleri, bazen ışık olmayan kanatları çözümlemedeki tercihini gösterir. Ön planda ayrıntısıyla betimlenen ve esas vurgulanmak istenen ana figürden arkaya doğru bir gidiş söz konusudur. Sanatçı fondaki dekorun, figürlerin, öndeki dansçının koştığı grubun geri kalan kısmının detaylarını izleyicilere sunmazken, tüm bunları hesaplı bir şekilde koyunun içine doğru gömer. Adeta, resmin ön tarafından arkasına doğru ışığın aşamalı olarak azalması, renklerin canlılığını kaybetmesi ve formların dağılması söz konusudur. Sanatçının kullandığı bu perspektif anlayışı, çoğu zaman sahnenin zemininde kıllanılan ve yatay, bize paralel veya hafif açılı duran tahtalarla

desteklenir.

“Kanatlardaki Üç Dansçı” eseri, dansçıların doğallıkları ve yakın plandan resmedilmiş olmalarıyla bizi şaşırtan eserlerden biridir. Sanatçının bu dönemde dansçıya bakış açısında biraz daha koyu tonlarla ve savruk bir desen anlayışıyla çalışılmış olan bu eser, arka plandaki tonların zenginliğiyle bu koyuluğu kırar. Bu anlayışı, daha çok önceki çalışmalarındaki, sahne arkası, fuaye gibi çalışmalarında görmüştük. Kadraj ve bakış açısının çeşitliliğine başka bir örnek vermemiz gerekirse, “Maskeli Dansçının Girişi” (Resim 2.29) adlı resim önemlidir. Burada öncekilerden çok farklı bir şekilde sahneye bakan Degas, ön planda sahneye çıkmakta olan iki dansçı arka planda ise sahnede dans eden diğer bir grup dansçıyı resmetmiştir. Bu kadraj bize Degas’ın bu çalışmada sahne arkasından bakıldığını düşünmemize yön veren en önemli öğeler doğal hareketler içerisinde hazırlanan ve bekleyen iki figür ve resmin sol tarafına doğru blok şeklinde duran kahverengi kanat detayıdır.

Degas’ın daha önce yaptığı çalışmalarında yine bu şekilde sahneye enine ve farklı yerlerden baktığı görülebilir. Özellikle 1877’de yapılan “Eski Operadaki Dansçılar” (Resim 2.30) ve “Koro” (Bkz. Resim 2.4) resimlerinde dikeylerle desteklediği kompozisyonu sağ ya da sol kanattan bakılıyor izlenimiyle kurgulamıştır. Ayrıca mekâna detaylı baktığımızda “Sahnede Prova” (Bkz. Resim 2.1) adlı ön dönem çalışmasından ve bazı gravürlerinden detayları taşımış olduğunu görürüz. Degas’ın resmettiği bu açı aslında o dönemde sadece opera yöneticisinin girdiği bölgelerden görülebilen bir açıdır. Bu nedenle, bu açıdan resmedilen resimler diğerlerinden farklıdır ve nasıl yapıldıkları yoruma açıktır. Degas, değişken kadraj ve espas anlayışıyla izleyiciye bazen dansçıya özeline girercesine yakından, bazen yukarıdan; üst tabakadan insanların oturduğu balkon kısmından ya da girilmeyecek yerlere girerek kanatlardan baktığı hissini verir.

Degas’ın kadraj anlayışının oldukça farklı olduğu ve bir anlamda sembolist bir tavır içine girdiği bir dizi resmi vardır. Bu resimler “Yelpaze” adı altında toplamamız mümkündür. Ön dönemde dansçıların portrelerini resmederken kullandığı, dansçıların ellerinde tuttıkları yelpaze, bu sefer bir sembol olarak biçimsel anlamda kadraj olarak karşımıza çıkar (Resim 2.31), (Resim 2.32). Uçucu ve

daha soyut lekelerden oluşan bu resimler, deneme niteliğindedir. Dans gruplarının bu büyük yayın hareketine destek verdiği kompozisyon anlayışı tondo tuvali andırır. Burada resmedilen dansçılar birebir etüt edilmiş sahnelerden değil, sanatçının çalışmalarının genelinden aklında kalan jestsel hareketlerle oluşturulmuştur. Yatay bir kadraj anlayışı, toplu figürlerin dans hareketleri, belli bir mesafeden bakışımız ve ön arka ilişkilerindeki yaklaşımın önceki resimlerden farklı olmamasına karşın burada yeni olan tek şey, kullanılan bu yay formunun bizi izleyici olarak sahneye bakarken kısıtlandığımız hissine sürüklemesidir. Bu da kısıtlanma, gizlenme, gözetleme gibi kavramlara yakınlığı açısından aslında kanatlardan sahneye baktığı kadraj anlayışındaki resimlerine yakınlığı vurgular. Bu resimler, 1880'lerde sanatçının teknik ve resimlerinin özgünlüğü anlamında zirve noktaya geldiği dönemde, oldukça önemli eleştiriler almıştır.<sup>31</sup> Bu dönemde yelpaze resimlerinin başarısı, gravür, litografi, monotip ve diğer baskı üzerine pastel ile müdahale ederek yaptığı çalışmalarının etkisini gölgede bırakarak yenilikçi bakış açısıyla ön plana çıkmıştır. Sanatçının böyle güçlü dönüm noktası oluşturan diğer çalışmaları hiperrealistik anlamda ele aldığı “Küçük Dansçı” ve “14 Yaş” tır. Bu resimler sayesinde sanatçı Londra, New York ve diğer şehirlerde ve ülkelerde giderek ünlenir ve Jean Babtiste Faure, Ernest May, Gustave Caillebotte ve Henry Rouart gibi dönemin çağdaş koleksiyonerlerinin ilgisini çeker; bu koleksiyonlarda yer alır. Farklı pastel tekniği, dansçıların akrobatik hareketleri ve figürleri farklı bir kadraj anlayışıyla kesen tutumu dikkat çekmeye başlar.

Degas'nın dikkat çekici şekilde yükseldiği ve ünlendiği bu yıllarda, Degas bu ün sayesinde, biraz da kişisel ilişkilerini kullanarak sahne arkasına geçiş hakkı kazanmıştır. Birçok provanın, dans gösterisinin sahne arkasından eskizler almıştır. Ayrıca girilmeye izni olmayan, arka bölümlerde bulunan egzersiz odalarından da görünümle etütlerinde yer alır. Dansçı Chabot tarafından 1882'de Degas'nın arkadaşı olan Ludovic Halévy'ye yazılan bir mektupta Degas'nın not defterine provayı beğendiğine dair not aldığını yazar.<sup>32</sup> Bu da bize üç yıl sonra aboneliğini alarak, engelli yerlere girme hakkını tamamen alan Degas'nın bu tarihten evvel de her yere girebildiğini gösterir. Sahne arkası ve provalarda bulunmasının konu zenginliği, kadraj anlayışındaki değişiklikler ve dansçılara her açıdan yaklaşma gibi

---

<sup>31</sup> Bkz. (16), LIPTON, 101

<sup>32</sup> Bkz. (4), REFF, 74

birçok yararı olacaktır. Yeni opera binasının, ilk bakışta sahne arkası kalabalık ve koşuşturmalı yapısı, ısınma ve giyinme odaları, giyinen dansçılarıyla genel yapısı Degas'ın Rue le Peletier Operası'ndan tanıdığı görüntülerdir. Sanatçının yeni opera binasında yaptığı sahne arkasından görünüm resimlerinin çoğunu genç ve çocuk dansçılardan oluşan pasteller oluşturur.

Bu yıllarda Degas'dan on yaş genç olan illüstratör ve baskı sanatçısı Paul Renouard, Garnier Binası'nın Degas'ın da resmettiği merdivenlerini aynı şekilde ele alır. Renouard'ın resminde genç ve çocuk dansçılar aşağı ve yukarı çıkarak oyun oynamaktadırlar. Renouard'ın bir diğer Degas'ı andıran resminde ise, genç dansçılar bir müzisyen ve bir eğitmen eşliğinde, sınıflarında prova yapmaktadırlar. Naif ve illüstratif gözüken bu resimlerde Renouard Degas'dan etkilenmiştir ve önlerindeki on yıl boyunca da etkilendiği belli olan resimlerle piyasada olmaya devam eder.<sup>33</sup> O da aynı Degas gibi konularını, sahne arkasından, prova yapan genç dansçılardan seçer, günlük ve doğal sahneleri yansıtır. Renouard'ın Degas'dan aşırı derecede etkilendiğini düşündüren, konu birlikteliğinden çok bakış açısının ve kullandığı elemanların aynı olmasıdır. Yoksa bu dönemde, Degas gibi birçok sanatçı dans konularını resmetmişlerdir. Örneğin bazı isimler şunlardır: Zandomenoghi, Beraud, Toulouse Lautrec, Forain (Resim 2.33), Jeannot, Carriere Belleuse, Gustave Leheutre, Louis Legrand (Resim 2.34) ve Paul Sequin-Bertault.

Sanatçının 1879–82 yılları arasında yaptığı “Dans Dersi 1” (Resim 2.35), “Dans Dersi 2” ve “Yeşil Odadaki Dansçılar” gibi resimleri en ışıklı, sınırların eridiği, objelerin net bir şekilde algılandığı, net olarak tanımlanabilecek resimlerdir. Bu dönem resimleri, Rue le Peletier Operası'nda yaptığı gibi mimari özelliklerin tekrar kullanılması ve aynı mekânın versiyonlarının ele alınması yaklaşımı, bu resimlerde yine kendini gösterir. Resimlerde, önceki dans provası konulu resimlerden farklı olarak figürler birbiriyle daha yakın temas ve diyalog halinde ve daha rahat günlük pozlar içindedirler.

Bu tarz çalışmaların ilklerinden olan “Dans Dersi” resmi, berraklığıyla ve kadrajıyla önceki çalışmalardan ayrılırken, daha sonraki çalışmaların da habercisi

---

<sup>33</sup> Bkz. (4), REFF, 287

niteliğindedir. Çünkü sonraki iki üç sene zarfında, ince uzun, yatay anlayışta kompozisyonlar üretecektir. Bu serileri tamamlamamız gerekirse bunlar genellikle ince uzun dikdörtgen bir kadrajın kesin ve net bir biçimde yatay olarak ikiye bölünmesiyle oluşan resimlerdir. Alt bölümde kalan yer düzleminde, sağda ve solda dansçılar yer alırken, bazen yanlarında müzik aletleri yer alır. Oturan veya ayakta gruplar halinde resmedilmiş bu dansçılar, rahat hareketler içindedir veya dinlenmektedirler. Ön dönem çalışmalarında örneğin “Prova” (Bkz. Resim 2.20) resminin kadraj ve mekân anlayışından sonra yani uzun tavanlı, uzun ince pencereci sınıflarda dans eden hareketli figürlerden sonra yapılan bu çalışmalar oldukça farklı bir perspektifi yansıtır. Buradaki resimlerdeki yatay kadraj, mekânı daha panoramik algılamamızı sağlar ve yatay dikey karşıtlığını vurgular. Degas, yatay kadraj fikrini bu dönemlerde yapılan illüstrasyonlardan edinmiş olabilir. Hikâyeci duvar resimlerinde ince uzun, yatay kadraj Avrupa geleneğinin bir parçası iken, aynı zamanda bu, Degas’ın gençliğinde de çalıştığı bir kadraj anlayışıdır. Degas’ın kendisi de, eski dönemde yapılan fresklerden ve Mantegna’nın aynı anlayıştaki resimlerinden etkilendiğini dile getirmiştir.<sup>34</sup>

Degas’ın bu dönem resimlerinde dansçıların görünümü doğaldır. Ancak, bazen dans hareketleri gerçekte yaptıklarından daha farklı veya hiç bir zaman esneyip yapamayacakları gibi yansıtılmış olabilir. Orijinal bir dans hareketine, ya da dans sahnesine dansçıların hareketi birebir uymasa bile, Degas bu hareketleri belli bir anlayış ve amaç doğrultusunda değiştirir. İnisiyatif kullanarak, gerçekte olmayacak bazı dans hareketleri kullanan Degas, kompozisyonun dengesi açısından böyle bir yola başvurur ve maruz görülür. Daha önceki sınıfta yapılan dans provalarını gösteren resimlerinde, sınıfta ya bir müzisyen ya da dans hocası da bulunurken, bu resimlerde mekânda dansçıların dışında bir figür olmadığı göze çarpar. Figürler birçok farklı yönde hareket etmektedir, toplu hareket veya yön birlikteliği söz konusu değildir. Figürler daha içsel yapıdadır ve tek olan figürler dalgın şekilde dinlenirken, grup halindeki farklı yönlere yönelmişlerdir. Birbirleriyle diyalog halinde olan dansçılar ise daha doğal pozlarda sohbet halinde gözükürler.

Degas’ın dans resimlerinde kullandığı dansçılar her zaman operada etüt ettiği figürlerden oluşmaz. Çoğu zaman para ile tuttuğu fakat yine Garnier

<sup>34</sup> Bkz. (12), HALEVY, 135



Operası'nda çalıştığı bilinen dansçılara poz veririr. Örneğin Degas'nın en iddialı bale heykellerinden olan "Küçük Dansçı" ve "14 yaş" için 1870'de operaya giderek dans etmeye başlayan ve daha sonra da Degas'nın resim ve heykellerinde göreceğimiz Marie van Goethem adlı modelden faydalanılmıştır.<sup>35</sup> Degas, modelleri resmederken onların kadınsallıklarını, tensel çekiciliklerini dışlayıp, bizi sadece dans ile baş başa bırakma çabası içerisindedir. Dönemin bazı baleye karşı basit yaklaşımlarını düşündüğümüzde, Degas'nın dansçıların ne kadar erotiklikten de davetkârlıktan uzak olduğunu görebiliriz. Degas'nın dansçıları izleyiciyle direkt göz kontağından kaçındırması ve dansçılara doğal jestler yüklemesi, izleyiciyle dansçı arasına koyduğu mesafeyi kanıtlar. Degas'nın çalışmalarının geneline baktığımızda, fiziksel anlamda acıma duygusu barındırdığı için bizim dansçıya en yakın olabileceğimiz resimlere bile bu mesafenin net olması, Degas'nın önemle koruduğu temalardandır. Örneğin, "İki Dansçının Çalışması" ve "Esneyen Dansçı" resimlerinde dansçılar her gün bale sınıfında tanık olabileceğimiz tarzda bir sahne içindedirler. Çalışma sonrası yorgunluk ve bitkinliğin yansıtıldığı bu resimlerden ilkinde ağrıyan kolunun üzerine doğru eğilmiş, yorgun vücudunu taşımakta güçlük çeken bir dansçı görürüz. "Esneyen Dansçı" ise belki de Degas'nın en yorgun dansçılarından biridir. Bu dansçı, günün sonunda yorgunluğunu atmak ister gibi gerinirken hareketi neredeyse acı çektiğini gösterir. Bu dönemde dansçıların provalarının ne kadar meşakkatli olduğu biliniyordu. Degas da çalışmalarında, 1870'lerden 1885 yıllarına kadar sınıf çalışmalarındaki günlük yorgunlukları içeren sahnelere yer vermiştir.

Bu çalışmaları ele aldığı bir diğer eseri, mum ve kilden yaptığı bir heykel olan "Elleri Belinde Dinlenen Sanatçı"dır (Resim 2.36). Degas, çıplak olarak ele aldığı figürlerde bir dansçının bütün kaslarını etüt etmiş, tüm fiziksel özellikleriyle ortaya koymuştur. Ancak çıplak olan bu dansçı da, fiziksel çekicilikten veya erotik çağrışımdan uzaktır, figürün duruşundaki doğallık ve rahatlık bize bunu düşündürür. Figürün, kafasını geriye atmış olmasından dolayı kafasının tüm ağırlığı boynuna, öne attığı bacağı ile de vücut ağırlığı öne doğru verilmiştir. Açılı duran bacağın hareketi, beline dayadığı kolu ile desteklenerek bize figürün yorgunluğunu anlatmaya yardımcı olur.

---

<sup>35</sup> Bkz. (16), LIPTON, 110

Günümüzde de tanık olabileceğimiz, neredeyse aynı olan dans sınıflarından görünüm, öğrenme sürecinin parçası olan egzersizlerin tekrarından oluşur. Degas'ın eskiz defterlerinde sayfalarca etüt edilmiş bacak hareketleri vardır. Bacak ve vücut hareketlerinin tümü günümüz balesinde de görebileceğimiz figürlerdir.

1873 yılında Degas, birçok dans temasının bir araya geldiği, büyük boyutlu "Bale Okulu" eserini yapar. Daha önce bu tema çerçevesinde oluşturduğu resimlerden daha doğal pozlarla kullandığı dansçılar nedeniyle samimi olan bu resim bir grup çalışan, bir grup dinlenen dansçıdan oluşur.

Degas, bale resimlerindeki figürleri garip, orantısız ve estetikten uzak görür. Ayrıca ona göre dansçılar içsel bir ritimden de uzaktır. Bu yüzden resmetme aşamasında, daha estetik bir algıyla ayıkladığı ritimli pozların bir araya gelmesinden kompozisyon oluşturur. Dansçılar, yoğun çalışma temposunun sonucunda esneklik kazanır, aşırı derecede kaslanır, denge kabiliyetleri artar. İzleyicinin karşısında atlama, sıçrama, dönme gibi yaptıkları her hareketin sanki hiç zorlanmadan, çabasız yapıldığına dair illüzyonun sürekliliği gerekir. Bunu yakalayana kadar tek bir hareketin üzerinde defalarca çalışırlar. Dansçılar için üstünlük ve pratik kazanmış olmanın getirdiği sonuçlar, Degas için mükemmel uyumu ve kafasında tam oturan hareketi yansıtabilmesi nedeniyle ancak tuvallerdeki formlarda mümkündür. Degas'ın aksaklık, eksiklik ve estetik olmaktan uzak olarak tanımladığı dansçılar aslında sahne arkasının hantal provalarına tanıklık etmesinden dolayı bu sıfatları alırlar. Sanatın aslında yapısında hile barındırması nedeniyle, yapay bir yapısı da olduğu görüşünde olan Degas, yapar araçlarla doğal bir etki vermenin gerekliliğini duyarken, sonuçta oldukça gerçek gözükten bir imaj ortaya koyma çabası içindedir.

Günümüzde bale sınıflarında yapıldığı gibi geçmişte de, balerinler ısınma hareketlerine barda ısınarak başlıyorlardı. Öne, arkaya ve yanlara doğru bacaklarını barda esneten balerinler, bu barı diğer birçok hareketin prova çalışması için de kullanmaktadırlar. Degas, yağlıboya çalışmalarında kullanmak üzere bu esneme hareketlerini birçok açıdan çizerek çalışmıştır. "Piles" (Resim 2.37), "Rond de Jambes" ve "Grand Battament" (Resim 2.38) gibi hareketler balenin barda yapılan standart çalışmalarındandır. Bacaklar iki yana açılıp eğilerek yapılan pile hareketi, grand battament gibi tek bacak yerdeyken diğerini bükmeden göğüs hizasına

kaldırarak yapılan hareketler ve diğerleri Degas'ının resimlerinin çoğundan aşına olduğumuz bale pozlarıdır. Barda çalışmanın ardından, rutin bir bale çalışmasında balerinler ortaya gelerek hep birlikte bacakların ve kolların koordine bir şekilde yavaşça hareket ettirildiği ardışık, rutin alıştırmaları yaparlar. Degas, dansçıların hep biranda doksan derecelik bir vücut açısı oluşturarak da yaptığı bu pozu, 1870'lerde sık sık kullanmıştır.

Bütün bu sınıf çalışmalarındaki esnemelerin sonunda sıra atlama ve zıplama etütlerine gelir. Balerinlerin çok hızlı ve ardışık hareket ettiği bu çalışmalarda, Degas ancak hızlı gözlem yeteneği sayesinde hatırlaması da zor olan bu sahneleri yansıtmayı başarmıştır. Çalışmalarının içinde anlık duruşları, dinamik bir şekilde yakalar. Bunlar bazen arkaya bir an için kendini vererek sırtı yay gibi duran, bazen dinamik bir bitiriş hareketi yapan balerin, ya da bazen tek bir an havaya sıçramış az sonra düşecek olan dansçı gibi pozlardır.

Bazı resimlerinde ise dinamizmin ve anlık canlı pozların tersine, durgun, cansız sahneler resmedilmiştir. Örneğin "Mavi Dansçılar" (Resim 2.39) resmi, yerdeki bale pabucu ve kemandan buranın bir dans sınıfı olduğunu anlayabilmeğimiz, içinde beş figürün olduğu mekânı gösterir. Kırmızımsı toprak tonların oluşan boş bir sınıf mekânında, arkasını bize dönmüş, yeşil kurdelesini bağlarken diğer üç dansçı eğitmenleri eşliğinde çalışmaktadırlar. Bu resme bakıldığında ilk olarak gözümüze çarpan bir farklılık olmamakla birlikte, diğer resimlerine nazaran daha durgun, cansız figürlerin oluşturduğu bir sahne olduğunu görürüz. Biraz daha dikkatli baktığımızda, bu loş ve durgun mekânda, kırmızımsı duvarın önünde yeşil elbiseleriyle üçü de aynı pozda duran bu grup halindeki balerinlerin farklı yönlere doğru durup, aynı hareketi yaparken ne kadar da cansız olduğunu görürüz. Üçünün de kolları havada yorgun bir şekilde asılı dururken, ayakları öne doğru atılmış ve başları hafif yana doğru dönük durur. Belli belirsiz geride kalmış siyah elbiseli eğitmen portresi ve vücut detayları artık seçilemeyecek kadar fluğlaşmış bir şekildedir. Balerinlerin bu durgun dikeylikleri uzaktan görünen kapının dikeyleriyle bir ritim oluştururken, kompozisyonu desteklemek için mekânın yatay çizgisi ve önde yine yatay bir platformun üzerinde bize paralel duran keman, açık tondaki bone ve bale pabuçlarıyla birlikte, natürmort oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Önde kullanılan objelerden bone ve bale pabucu, Degas'ının 1875–1895 yılları arasındaki

dansçılarının çoğunda aşına olduğumuz detaylardır. Bu resimde diğerlerinden farklı en önemli şeyler, mekânın ağırlaşmış, dansçıların cansızlaşmış, hatta dansçıların etek tüllerine bakacak olursak zamanın dondurulmuş gibi olduğudur. Degas'ın resimlerinin çoğunda kadın eğitmen vardır ve dans edenlere yapmaları gereken hareketi gösterir pozisyonda olan resimlerin dışında bu eğitmenler oturmaktadır. Ancak burada dansçıların başında, onlara ayakta yardım eden bir erkek eğitimci kullanılmıştır.

Degas bu yıllarda kullanılan teknik imkânlardan faydalanmıştır. Balerinlerin ayak ve bacak duruşlarını çeşit çeşit gösteren bir fotoğrafta bazı duruşlar Degas'ın eskizleriyle örtüşür. Bu ayak duruşlarının çoğunu, yağlıboya çalışmalarında görürüz (Resim 2.40, Resim 2.41). Dönem olarak fotoğraf makinesi kullanıldığı halde teknik olarak gelişmediğinden, makine sadece belli anları fotoğraflayabiliyordu. Yine de Degas'ın bu dönemde bazı resimleri eleştirmenler ve eğitmenler tarafından incelendiğinde, pozlarda saptanan yanlışlıklar söz konusuydu. Örneğin bir dansçı bacağını bu kadar yukarı, böyle dik bir şekilde kaldırdığında, yere basan bacak daha açılı durmalı, başka bir pozda dansçının omuzları biraz daha düşük, başı ise aynı oranda yüksek olmalıdır; ya da ayaklarının ve baseninin yönü belli bir açıyla duruyorsa ona göre üst bedeninin yönü daha farklı olmalıdır gibi daha çok örneklendirebileceğimiz yorumlar Degas'ın dansçıları için yapılabilir. Oysa dansa denge, dansçılara da anatomik anlamda yaklaşacak olursak elbette ki; Degas'ın dansçıların hareketleriyle, o dönemde de gözlemlenildiği gibi birebir uyuşmayan yerler çıkacaktır. Ancak dansçının anatomisinin ya da dengesinin gerçekliğinin önemi kadar, kompozisyonun da dengesi önemlidir. Degas kompozisyonun dengesini ve alt yapısını oturtup tam anlamıyla istediği sonuca ulaşabilmek için, vücut açıları, hareketlerin birbirine yaptığı akslar ve baş, kol, bacak, tors gibi bütün ya da ayrıntıların akslarıyla oynar. Tüm bu öğeleri bazen gerçek görünümüleriyle değil, kompozisyona hizmet edebilecekleri en iyi halleriyle kullanmak üzere değiştirmek, sanatçının inisiyatifindedir. Bu nedenle bazı yerlerde deformasyon, bazı yerlerde de yeri geldiğinde gerçeğine tam uymayan dans hareketlerini görmek normal olacaktır. Degas bu yola her zaman başvurmaz. Çoğu zaman, yoğun sahne arkası, sınıf provaları ve sahne önündeki dans çalışmalarından yaptığı sayısız etüdün de yardımıyla dansçıların hareketleri, bizi etkileyecek kadar gerçekçidir. Bir de bu gerçekçiliğe, mekânın öğelerinin tam ve gerçeğe uygun şekilde

yansıtılmasıyla, bu mekânda kullanılan doğal renk ve doğal ışığın iyi düzenlenmesiyle bize yorum payı kalmaz.

Dansçıların izleyici karşısına çıkmadan evvel geçirdiği değişime en iyi tanıklık edip, onların makyaj, kostüm gibi şeylerle nasıl farklılaştıklarını gözlemleyen Degas'dır. İyi gözlem yapabilmesi, sahne arkasında bulunabilmesi ve buranın havasını soluyup bol bol imaj toplamasıyla gerçekleşmiştir. Bazı sanat tarihçileri, Degas'ın balerinlerinin gerçekçi olmayan yönlerinin olduğu görüşü içinde de olsa, birçok kayda değer görüş bu balerinlerin daha yaratıcı bir ifade biçimiyle sunulduğunu savunur. Degas'ın resimlerinde tekrar kurgulamak üzere sahneyi, kadrajı, tüm dans hareketlerini belli bir ölçüde bozuşu, gerçeği olduğu gibi yansıtmaktan çok daha etkili ve farklı bir yolu getirir. Degas'ın özneliği dansa bakış açısındaki bu farklılıktır. Onun resimlerini, çağdaş sanatçıların dansa bakış açısından, sahnede izlediğimiz gerçek bir dans gösterisinden farklılaştırıp ayrı bir yere taşıyan da, özneliğinin sonucudur. Degas, dönemin dansçılarıyla kurduğu ilişki sayesinde onları atölyesinde model olarak kullanır. Böylece, dansçılara istediği pozları verdirip, istediği şekillerde etüt eden Degas, dansı daha rahat yorumlama şansı elde eder.

Degas'ın dansı resmetmedeki öznel yaklaşımı onu "Dansın Geleneksel Ressamı" konumuna taşır. Resimlerinin, baskılarının, heykellerinin üzerindeki ilgi büyüktür ve eserleri kullandığı dansçıların geçtiği operalarla, balelerle birlikte anılmaktadır.

Degas, resimlerine kullandığı performanslardan isimler koymaz. Resimlere genel sınıflandırmaya olanak verecek anlamda isimler veren Degas, sergilerde özellikle "Bale Sahnesi", "Buket Tutan Dansçı", "Dans Sınıfı", "Prova" gibi çeşitlendirebileceğimiz genel isimleri kullanır. Bu tutum diğer resimsel tavırlardan ve dans ile ilgili diğer sunumlardan ayrılır. Degas, çalışma yaptığı bale ve operaların isimlerini, eserlerine koymamak ile dansçıların bir tür kişiselleşme tehlikesine set çeker. Ayrıca koyduğu bu tavır sayesinde dönemin illüstratif dans resimlerinden ayrılır. Resmettiği sahne, daha önce de değindiğim gibi kendi bakış açısıyla görüp yorumladığı dans sahnesidir. Görünenin gerçekliğinin yanına kattığı yorum, bizi "Dans" olgusuna yaklaştırdığı ölçüde, kullandığı esas bale sahnesinden uzaklaştırır.

#### 2.2.2.4. Degas'ın Dansçılarında Kostüm

Don Juan Operası, 19. yüzyıl boyunca Mozart'ın Paris Operası'nda sahneye konulan tek eseridir.<sup>36</sup> 1860 ve 1880 yılları arasında defalarca sahnelenen operada Degas tarafından hem Rue le Peletier'de, hem de Palais Garnier'de izlenmiş ve resmedilmiştir. Koreografinin bir parçası olarak güller, kelebekler, süslü tütüler giyen dansçılar Degas'ın resimlerinde görülür. Hatta Degas'ın çalışmalarının geneline baktığımızda bazı dansçıların kıyafetlerinde Don Juan Operası'nın kostümlerinden geldiği anlaşılan güller, değişik tüller görürüz. Le Charivari'nin ilüstrasyonlarından görebileceğimiz kostümler bize Degas'ın hangi detayları yansıttığına dair fikir verir (Resim 2.42). Degas'ın dansçıların kostüm detaylarının nereden geldiğine daha fazla bakmak istersek, Marie Sanlaviile'nin fotoğrafına bakmamız gerekir (Resim 2.43). Bu dönem kostümlerinde çiçeklerin kullanılması nedeniyle fark yarattığı için "Güllerin Balesi" denen Don Juan Operası için giyinmiş bir dansçı görürüz. Kat kat kumaşlardan oluşan eteğinin üstüne çiçeklerle süslemeler işlenmiş dansçıyı gösteren bu fotoğraf, bize bu belenin neden "güllerin balesi" ismini aldığını anlatır. Çünkü dansçının kolları, elbisesinin üst bölümü, hatta saçları güllerle donatılmıştır.

Bu fotoğrafta dansçının hareketi sanki bir diğer dansçıyı sahneye çağırır gibidir. Degas yaratma sürecinde bu fotoğraftan etkilenmiş olabilir. Bu tarz fotoğraflardaki pozlara benzeyen pozlar, Degas'ın çalışmalarının genelinde karşımıza çıkar. Marie Sanlaviile'nin fotoğrafındaki poza, tek başına sınıfta etüt yapan dansçı resimlerinde rastlarız.

"Sahnedeki Prova" tablosunun yalnızlığına karşıtlık olarak, Don Juan'dan yola çıkılarak yapılan üç tane ufak eser vardır. "Bale Sahnesi" (Resim 2.44) tablosunda biraz basit görünümlü balerin hareket anında resmedilmiştir. Gül kostümlerini andıran kurdeleli, süslemeli, tütülü dansçıya, Degas'ın dans resimlerinde az görülen erkek dansçı eşlik eder. Don Juan Balesi'ndeki ve 17. yüzyıldaki kostümleri andıran bir kıyafet giyen erkek dansçının hareketi, Don Juan'ın hizmetçisi rolüne gönderme yapar. Bu resimdeki ince mizah "Koro" (Bkz. Resim 2.4) resminde daha da açığa çıkmıştır. Dönemin kostümlerini giymiş şekilde düzensiz duran dansçılar

<sup>36</sup> Bkz. (6), KENDALL, 50

resimde bir karmaşa yaratır. Burada, Degas'ın resimlerinde görmeye alışık olmadığımız bir düzensizlik vardır. “Koro” eseri sanatçının sahneleri ve dansçıları bir operadan aldığı belli olan ve bir operayla en açık şekilde ilişkilendirdiği az sayıdaki eserlerinden biridir.

“Maskeli Dansçıların Girişi” (Bkz. Resim 2.29) adlı eseri, Don Juan ile ilişkilendirmek mümkündür. Bu çalışmanın ince detaylandırılmış kompozisyonunda, Degas özenli bir şekilde erkek dansçıları sahnenin ortasındaki yerde toplu halde hareket ederken resmetmiş ve detaycı bir anlayışla yaklaşmıştır. Portreleri ve giysileri detaylı bir şekilde ele almıştır. Dansçılar, operanın sarayı andıran mermerli, gösterişli sahnesinde değil, tamamen sonbahar renklerinin hâkim olduğu rahat bir ortamda resmedilmiştir. Buradan da açıkça görülebilir ki, normalde bu tarz performans resimlerinde alıştığımız gibi, sahnenin gerçekliğine bağlı kalmak yerine, yoruma daha ağırlık verdiği görülür. “Maskeli Dansçıların Girişi” tablosu, sanatçının Mozart'ın operalarına olan ilgisini gösteren önemli resimlerindedir. Sanatçı, yaklaşık on yıllık bir süreçte her anlamda operanın başarısını yansıtmıştır. Performans, sahne arkası ve dans gösterilerinde, karakteristik olarak dansçılara odaklandığını, operanın müzisyen, izleyici ve mekânını bir anlamda dışlayarak ikinci plana attığını görürüz. Eserlerinde, bahsettiğimiz trajedilerden sahnelere yer verir. Gözlem ve hafızanın birleşiminden çıkan bu dönem çalışmaları, sanatçının diğer dönemdeki çalışmalarına bir ölçüt oluşturmuştur.

“Sahne” isimli tablosunda, dört dansçı, kolları havada, sönük bir ışık denizi içinde resmedilmiştir. Bu tablonun ön tarafında türkuaz renkli tütü giyen bir grup dansçı, kol, bacak ve tün vücut hareketleri birbirine geçmiş şekilde bir karmaşa oluşturur. Bu arada bir dansçı tüm sahneyi bölercesine öne gelir. Bu resim 19. yüzyıl balesinin tipik bir yansıması olan, her türlü detayın verildiği bir resimdir. Farklı bir yönden baktığımız zaman, bu resim aslında o dönemin tiyatro deneyimini yansıtan, tiyatro sahnelerinden görünüme yakın olan bir bakış açısıyla kurgulanmıştır. Dansçılar, çevreleriyle birlikte oluşturdukları bütünlük içindeki kompozisyon anlayışında, izleyicinin opera balkonundan dürbün ya da gözlükle bakıldığı hissini verirler. Ancak, aynı derecede gerçekçi bir bakışla ve aynen bu resimde resmedilen figür gibi ele alınmış bir resimde “Sahne” eserinin özneliği yoktur. “L’Etoile” (Bkz. Resim 2.18) isimli eserde poz olarak aynı dansçıyı görürüz. Ahşap bir sahne

üzerindeki figürün arkasında, sonbahar manzarası çıplak tepe ve bir kaç ağaç vardır. Birbirinden farklı resimlerde, birbirinden farklı mekân ve yaklaşım içinde resmedilen bu figürler bizi Degas'ının ne kadar gerçeğe bağlı kaldığına dair bizi düşündürür. Bu durum, hem resmedilen sahnelerin gerçekliğini sorgulatır, hem de sanatçının resmetmedeki yorum payını bize hatırlatır. Yorum ve öznellik konusundaki bakış açımızı pekiştirecek diğer eserler de bulunur. Başka bir kaç eserde de farklı mekân kullanımlarıyla “L'Etoile” ve “Sahnedede” resimlerindeki dansçıya benzeyen dansçıları görürüz. Aslında bu iki resmin de benzemesi tesadüf değildir. Bunların başlangıç ve çıkış noktaları daha evvel çalıştığı belli olan bazı monotiplerdir. Pastel uygulamalarıyla türetilip çalışılan ve bazı küçük uygulamalar olarak düzenlenen bu monotipler değiştirilerek yağlıboya tasarımlara gidilmiştir. Monotipin de çalışıldığı poz, gerçek hayattan etüt ettiği belli olan kara kalem bir pozdur (Resim 2.45). Tek ayağı dengeli bir şekilde yerde, iki kolu yanlara açılmış, öne doğru eğilmiş duran bu figürün versiyonlarını ise başka başka resimlerde görmek mümkündür. Bu versiyonlar; bacağın biraz aşağıda, biraz kırık durduğu veya kolun daha aşağıda, bedeninin daha eğik, daha alçaktan resmedildiği duruşlardan oluşur. Hatta bazen sanatçının, bu pozunu olduğu gibi ters çevirerek kullandığını görürüz. Örnek olarak; “L'Etoile” deki dansçının hareketi, pozun karakalem çalışmasının aynısı olup, ters bir şekilde baskısı alınmış hali gibidir.

Degas'ının resimlerinin geneline baktığımızda, dönemin operasından parçalar görebiliriz. Don Juan operası'nın kostümlerinden etkilendiği gibi, birçok diğer bale ve operadan dans hareketi ve dansçıların arkasında yer alan mekân anlamında etkilenmeler resimlerinde göze çarpar. Örneğin “Sahnedede” (Resim 2.46), “Paris Operasında Bale” (Resim 2.47) eserlerinde, mekânın egzotik olmasında “La Favorite” eserinin rolü varken, Isaac de Comand'o'nun operalarının detaylarını da “Buket Tutan Dansçı” resminde görürüz. “La Favorite” operası, yenilenen kostüm, dekor ve koreografisiyle Degas'ının bu son üç eserinin yapıldığı döneme kadar gelir. Baş dansçıların Harem'deki cariyeler kılığında giyindiği bu balede diğer dansçılar değişik tütüler giymiştir. Ten rengi taytların, kısa beyaz elbiselere benzeyen, kolları açıkta bırakan kostümlerle desteklendiği bu bale için yapılacak yorumlar, Degas'ın iki resmine de uyar. Dansçıların altın rengi saç bantlarının, siyah uzun saçlarının



dağılmasını engeller biçimde kullanıldığı detaylar resimlerde görülür.<sup>37</sup>

“La Favorite” operası kostüm dizaynlarıyla bize Degas’ın küçük boyutlu bir başka çalışması olan “Sahnedeki Dansçı”yı hatırlatır (Bkz. Resim 2.26). Büyük çalışmalarındaki tutumun tersine, küçük olmasına rağmen portrelerin işlendiği bu resimde, operadaki egzotik öğelerden parçalar görülür. Bütün bu örnekler, sanatçının yapıtını oluştururken kullandığı öğelerin kaynağını bize anlatır. Sanatçı, sahnede bir mekâna ait öğeyi alır, dansçıların hareketleriyle birleştirir, diğer farklı öğeleri ise başka başka yerlerden çıkarıp koyarak, sonuca ulaşır. Sonuca giderken, daha önceki çalışmaları, pasteller, baskıları ve fotoğraflardan faydalanır.

Degas, dansçıların çoğuna tütü giydirir veya beyaz ağırlıklı renklerden oluşan, en fazla demin de değindiğimiz gibi çiçeklerle süslü kostümler giydirir. Fakat şimdye kadar kullandığı kostümlerden biri ön plana çıkar. “Kanatlardaki Dansçılar” (Resim 2.48) isimli tabloda bu güne kadar sanatçının resmettiği en renkli ve ayrıntılı kostümlü dansçılar vardır. Bundan sonraki diğer çalışmalarda yer yer bu tarz süslü tütülere yer verilmiştir. Bunlar, sanatçının kelebek ve çiçek motifleriyle zenginleştirilmiş, renkli anlayışla yaklaştığı kostümleri dansçılarla bir bütün olarak sunduğu resimlerdir. 19. yüzyıl operasında da, dansçılar için sıkça geleneksel, tarihi ve egzotik tarzda kostümler kullanılır. Degas için tütü sade, beyaz ve hareketli yapısıyla özgürce ışığı kullanmasına olanak veren bir malzemedir. Bunun yanında tül, dansçıların vücut hareketlerini destekleyerek hem dansçının kendine hem de kompozisyonun tamamına, bütünsel bir hareket anlayışı kazandırır. Bu yapısıyla tül, Degas için ideal bir malzemedir. Tütülü dansçıları resmederken tül dokusunu bize vermek için Degas pastel kullanır. Böylece şeffaf, geçişli dokuyu yansıtır, hem hareketi hem akışkanlığı istediği gibi verme imkânı bulur. Uçuşan, hareketli tülleri ile dansçılar, başka dünyanın varlıkları gibidirler. Bu sayede, vücutlarının belli bir ritim içinde sahnede salındığını gördüğümüz dansçılar, şık ve zarif biçimde kollarını, bacaklarını belli bir yön duygusu içinde zamanın akışkanlığında hareket ettirirler. Degas’ın resmettiği dansçılara bakarken, ritim ve dansın doğru bir biçimde yansıtılmasıyla bazen sahnenin içine öyle dâhil oluruz ki, dansçıların nasıl bir müzikte dans ettiklerini tahmin edebiliriz.

---

<sup>37</sup> Bkz. (5), McMULLEN, 121

### 2.2.3. Sanatçının 1886–1912 Yılları Arasındaki Dönemi:

1870'lerden sonraki on yıl Degas'nın adeta dans resimlerindeki geçiş dönemidir. 1880'lerden sonra grup halinde dans eden dansçılar yerine, tek figürün dans ettiği resimler sıkça görülür. Önden ve yatay bir bakış açısıyla yaklaşılacak bir kompozisyon anlayışı olan Degas, çoklu figürlerin hikâyeci anlatımı yerine, tek figürün özeline indiği, kişisel konsantrasyonun yansıtıldığı kompozisyona yönelmiştir. Bu tavır özellikle, 1885 sonrasındaki dönemde görülür. Dansçıların portrelerinden ve pastel çalışılmış nüvelerden oluşan resimlerin bulunduğu son dönem, sanatçının dansçıya daha psikolojik yönden yaklaştığını gösterir. Çalıştığı portrelerde, dansçıların çoğunlukla, derin bir melankoli ya da durgunluk, sakinlikle derin düşüncelere dalmış bir hal içindedirler. Dönemin ünlü operalarındaki balerinlerin bazılarının eskizleri alır. Ancak bunlar daha önce çalışılan pozlara nazaran oldukça rahat hareketlerle ve füzenle yapılan resimlerdir. Örneğin portresini yaptığı ve model olarak da sık sık kullandığı, özel diyalogunun olduğu dansçı Gaujelin gibi bu dönemde de Boussavin adlı dansçıyı resmeder.<sup>38</sup> Önce füzen olarak eskizini yapan Degas, daha sonra bunu "Mavi Dansçı" eserinde tek başına dans eden mavi tütülü dansçı olarak tuvaline taşır (Resim 2.49). Bu resim hem fonda hem de dansçının kostümünde kullanılan canlı renkler ve mavi gökyüzü yüzünden daha çok bir ilkbahar sahnesini andırırsa da, fonda kullanılan sonbahar renkleri, kurumuş ağaç yaprakları nedeniyle, balerinin canlılığına bir tezat oluşturur. Gayet statik bir poz ile kolları kafasının üzerinde başı dik olan dansçının, tek ayağı sabit dururken diğeri kırık ve parmak ucunda durur. Figürün bu hareketiyle gözümüz cerulein mavisini boyadığı açık gökyüzüne yönelir. Taşlık gözüken kıyı manzarası ve öne doğru geldikçe figürün olduğu yere kadar olan bölgenin karartılmış olması, açık koyu dengesini kurarkenki tavrıyla bize sanatçının o dönem çalışmalarını anımsatır. Mekâna, manzaraya dair belirsizlik, daha önce yaptığı dansçıların da arkasında bulunur. Ayrıca bu resim, kompozisyonu dikey ve yatay ilişkisi olarak ele aldığımızda özellikle yatayları kademe kademe kullanarak bölmüş olmasıyla da, ön dönem çalışmalarını andırır. Oldukça soyut bir yaklaşımla ele alınan mekân, önünde duran daha somut öğelerle oluşturulmuş dansçı ile bir karşıtlık içindedir. Resim, aynı zamanda bu dönemin model anlayışını ortaya koymasından da önemlidir. Küçük kafalı, vücudu kafasına göre kilolu kalan figür anlayışı vardır. Diğer bazı

<sup>38</sup> Bkz. (5), McMULLEN, 141

resimlerine baktığımızda yine aynı dansçıyı; Boussavin'i tanırız. Aslında kısa bir aradan sonra resimlerinde yeniden operada ünlü olan balerinleri model olarak kullanması, Degas'nın sanat yaşamında tekrar eden bir nokta gibidir. Başta çıkış yaptığı dönemde ünlü balerinlerle çalışan sanatçı, son dönemde perdeyi yine onları çalışarak kapamayı tercih eder. Bu balerinleri portre ve figür çalışmalarında kullanır. Ayrıca bu çalışmalar, tarihler de göz önünde bulundurulduğunda Degas'nın ünlü dansçılarla çalıştığı son resimler olması nedeniyle belge niteliğindedirler.

Degas'nın dansçılarla olan diyalogu sanat yaşamının son dönemi olarak da tanımlayabileceğimiz 1885 sonrası dönemde de sıcaklaşarak devam eder. Artık onlara daha da yakın ve sıcak ilişkilerle yaklaşır. Dansçıların portrelerini çalışması ve onları daha yakından en doğal halleriyle resmetmeye başlaması, dansçılara olan mesafenin kısaldığını gösterir. 1890 yılında 1900'lere kadar olana dönemde çalışmalarının dörtte üçünü yine bale teması oluştururken, bu kararlılığın farkı bir şekilde kırılarak, balerinleri çıplak resmetmeye yönelir. Senelerdir, vücutlarını performans sırasında etüt ettiği dansçılar, artık onun banyo yapan, kurulanan ya da saçını tarayan çıplak kadınları olurlar.

Degas'nın son dönem dans resimlerinde devamlılık ve yenilik söz konusudur. Bu yenilik ön dönemlerinde kullandığı mekân anlayışının farklılaşarak bu döneme gelmesidir. Daha önce dansçıların arkasında kullandığı mekânda artık renk ve daha soyut imajlar kullanılır, figürlerin de öncekinden farklı olarak sunulduğu görülür. Figürlerde pastel de kullandığı bu eserlerde, dansçılar daha serbest bir ifade tarzıyla yansıtılır ve konturlar biraz dağılmıştır. Dansçılar, yay yapan sırtları ile öne arkaya eğilip bazen ellerini bellerine koyarlarken vücutlarının yarattığı aksların benzerliğiyle, sanatçının ön dönemdeki "Küçük Dansçı" ya da "14 yaş" gibi eserlerini anımsatırlar. Fakat biraz daha yapılı ve kaslı resmedilmiş bu kadınlar, dalgın halleriyle artık inzivaya çekilmeyi beklercesine yorgundurlar.

Degas artık yıllarca resmettiği dans performanslarından çok, dansçının kendisiyle ilgilenmeye başlamıştır. Bu dönemde çizdiği tüm kadınlar, kendi içlerine yönelmiş, kendi hallerinde doğal tavırlarıyla psikolojik bir durumu da beraberlerinde sunarlar. Artık dans da etseler, nü de resmedilmiş olsalar, Degas'nın kadınlarının psikolojik yapısı da ön plandadır. Sanatçı, opera ile ilişkisini kesmemiştir. 1890'larda

Paris Operası'nda sahnelenen operalara gider, ancak artık dansçılardan atölyesinde model olarak faydalandığı için, burada etüt yapmamaktadır. Gençliğinde defalarca favorisi olan L'Africaine, Faust, Guillaume Tell, La Favorite, Rebert le Diable, Aida Operalarına giden Degas, bu dönemde ise Lohergrin, Le Mage, Salammbö, Sigurt Operalarını takip eder.<sup>39</sup> Sahne arkasına giriş iznini kazandığı gençlik döneminden bu yana süren aboneliğinin avantajlarını, son dönem kullanmaya gerek görmez. Çünkü sanatı için gerekli malzemeleri arayıp bulduğu bu mekânlar, artık bir anlamda, konu olarak fazlasıyla işlendiği için tüketilmiş sayılır. Bundan sonra daha kısıtlı amaçlar için süren opera ziyaretleri, sürekliliğini yitirmez, ancak kapsamını değiştirmiştir. Artık atölyesinde modelden çalıştığı için, sanatını besleyen önemli damarlardan olan ve sanat yaşamının rutini olmuş olan operaya gitme alışkanlığının bir anda yaşamından uçup gitmesi beklenemez. Opera ve baleye yakın olmasının getirdiği sonuçlardan biri olarak dansçı, kompozitör, koreograf, şair birçok arkadaşı olar. Bu dönem sanatı, burada kurduğu dostluklardan da beslenmiştir. Aynı sosyal statüdeki, yaratmayı ve üretmeyi Degas gibi yaşamının merkezine oturtmuş bu sanatçılarla fikir alışverişleri olur. Dönemin ünlü dansçıları, yazarları ve müzisyenleri, ressam ve heykeltıraşları olan bu isimler şöyledir: Yakın dostu yazar Rouarts ve Halévy, şair Stephane Mallarme, operada müzisyen olan Jeanne Raunay, kompozitör Claude Debussy, Ernest Chaurssone ve Ernst Reyer, Berthe Marisot, Marry Cassatt ve diğer heykeltıraş ve ressamlar.<sup>40</sup>

Renk ve çizgi arasındaki bitmeyen diyalogu inceleyen Degas, bu dönemde sanat tarihini incelemiştir. Rönesans ve klasik çalışmalara yönelen Degas, idolü olan Delacroix, Ingres, Rubens, Poussin ve Veronese, Mantegna gibi sanatçılara bakmıştır. Dansın yapısı, Degas'ya anıtsal, dinamik bir figür yaklaşımına izin verirken, konu olarak çağdaşlarının da ilgisini çekmiştir. Bu yıllarda, Rodin, Gauguin, Lautrec; Dresden'den Ernst Ludwig Kirchner gibi bazı çağdaş sanatçılar dans ile ilgili eserler vermişlerdir. Picasso, Matisse de bu konuyla yakından ilgilenmişlerdir. Resimlerinde Antik Yunan geleneğini andıran bir hava vardır. Pastel ve yağlıboya ile grup halinde resmettiği dansçılar, ritmik dansın dengesi ve hareketi temsil edişleriyle antik heykellerdeki saf ve sade tavrı anımsatırlar. Renk, biçimsel sadeleşme, daha yalın tavırla sunulan devingen ritim antik heykellere gönderme yapar.

<sup>39</sup> Richard THOMSON, *The Private Degas*, 49

<sup>40</sup> Bkz. (6), KENDALL, 16, 159

Degas'ın 1894 yılında yaptığı "Dansçı Grubu" adlı tablo ve bu tabloya benzeyen diğerleri, grup olarak görülen dansçıların hayalden de resmedildiğini düşündürür (Resim 2.50). Bu resimde ön dönemde çalıştığı "Egzersiz Yapan Gençler" (Resim 2.51) tablosundan esintiler görüldüğü için Eski Yunan'dan hayali imajlar bulunduğunu söylemek mümkündür. Ön dönemde ve son döneminde çalıştığı bu resimlerde ortak noktalar ağırlıklı olarak fondaki detaylardır. Silik ve derin bir perspektifle ele alınan manzara, her iki resimde de öndeki dansçıların hareketine hizmet etmez ve kopuktur. Dansın önemli bir yer tutmasından dolayı, Yunan temasıyla bağlanan ve Akdeniz manzarasının yansıtıldığı resimlerde, sanat hayatında sürekli gördüğümüz pozlardaki figürler egzersiz yapmaktadır. Yatay ve yukarıdan alınmış mekân çizgisi, belli belirsiz evlerin gözüktüğü sıcak tonlar kullanılarak yapılmış manzarada dikey hareketler oluşturan tüm dansçıların hareketlerini dengeler. Bu resimlere baktığımızda mekânın ve figür hareketlerinin benzerliklerini görürüz. Görmeye alışık olduğumuz ellerin havada, kafanın yanda resmedildiği esneme hareketinin ilk kullanıldığı noktayı göstermesi nedeniyle önemlidir.

Bu dönemde Degas, farklı konu ve araçlar arasında gidip gelmenin yanı sıra, iki boyutlu ve üç boyutlu figür anlayışı arasında da gidip gelir. Belki de, heykele yönelerek dansçılara üç boyut kazandırma nedeni, dansçıları daha iyi, daha anlaşılır betimleme ihtiyacındandır. Bu yolla, yağlıboya ve baskı çalışmalarına daha anlaşılır ve bütünlüklü bir ifade imkânı sağlamıştır. Heykellerinin çoğunda tarih yoktur fakat son dönem ortaya koyduğu düşünülen bu eserlere bakıldığında sanatçı için en verimli dönemlerinden biridir. 1890–1910 yılları arasında yaptığı bu heykeller, vücut hareketleriyle, özellikle bacaklarını benzer şekillerde kıvrımış olmaları ya da başlarını aynı şekillerde yana yatırmaları nedeniyle birbirleriyle akraba gözükürler.

Yağlıboya resimlerinde görülen bir başka yenilik de, bazı tabloları daha önce görmediğimiz bir kompozisyon anlayışı oluşturmuş olmasıdır. Bu kompozisyon anlayışı birbirinden kopuk, sadece renk ve bir kaç noktanın kesişmesiyle bağlanmış olan figürlerin ince uzun bir kadrajda yansıtılmış olmasıdır. Daha dikkatli baktığımızda, bu resmin, bale pabucunu bağlayan ya da giysisini düzelten balerinin bir kaç farklı açıdan çizilmiş pozunun yan yana getirilmesinden oluştuğunu görürüz. Bu resimler basit, sadeleşmiş çizgilerle ve lekesele bir yaklaşımla çalışılmıştır. Bu

lekeselliği kazandıran malzeme, hızlı fırça darbeleriyle sürülmüş yağlıboyanın yanı sıra, büyük ölçüde pasteldir. Tek bir pozun her yönden aynı anda algılanıyor gibi, cesaretle yansıtıldığını görürüz. Böyle bir anlayış, Degas'ın bu çalışmayı ortaya koyduğu dönemde oldukça farklı bir kadraj anlayışından ileri gelir. Fonda kullandığı renklere ve figürün ten rengine baktığımızda, figürün önce silik, monokrom bir renk anlayışıyla, bir kaç konturla oluşturulmuş olduğunu, daha sonradan da kırmızı ve yeşil gibi renklerin eklendiğini görürüz. Hatta bu resimlerde konturların kullanımından dolayı, figürleri önce nü olarak kullanmayı, tasarladığını, sonra tütü giydirdiğini hissederiz. Resimlerin hepsi, figürü birkaç açıdan yansıtması nedeniyle, onun çevresinde dönebilmemizi sağlar ve bu bakımdan heykel ile bir alışveriş içindedir. Son dönem resimlerindeki yer yer çok sert ve belirgin, yer yer tamamen dağılmış ve bırakılmış kontur anlayışı, lekese renk ve pastel malzemesinin kullanımıyla desteklenir. Heykellerinde ise, Bu anlayışın kil be balmumu kullanılmış üç boyutlu halini görürüz. Gerçekçi bir anlatım çabasına girmeden oluşturduğu heykellerinde fazla enerji harcamadan oluşturulmuş bir hava vardır. Bu hissi bize veren heykelin yüzeyinde spatula, parmak veya bıçak izleri görmemizdir. Sanatçı, portre, el, ayak veya figürün kaslarına dair her hangi bir detay vermektan kaçarken, adeta sadece hareketi ve anlık bir sahneyi yansıtmak istemiştir. Dansçıların performans anının zarif ve akışkan yapısı, heykellerin törpülenmemiş, pürüzlü yüzeylerinin oluşturduğu kaba yapısıyla tezatlık oluşturur. Balmumu be kil kullanılarak yapılan bu heykeller, sanatçının ölümünden sonra, koruma ya da hasarların giderilmesi amacıyla müdahale görmüştür. Bu müdahale sırasında bronz heykeller haline gelen bu eserler istenmeyen bir şekilde eski havaya bürünmüştür (Bkz. Resim 2.45, Resim 2.52).<sup>41</sup> Son dönem çalışılan resimlerde figürler dönemin başından, dönemin sonuna doğru giderek çıplaklaşır. Önceleri giyinik dans eden dansçılar, tek başlarına nü figürler haline gelirler. Ancak bu nülerin erotik yönleri ağır basmamaktadır. Erotik bir şekilde ele alınmamış nü olmalarının nedeni, pozların bildiğimiz ve şimdiye kadar alıştığımız Degas'ın figürlerinin her zamanki doğallığında resmedilmesidir. Banyoda yıkanan veya saçını tarayan figürlerde de vücut yapılarının daha az kadınsı olması nedeniyle, bu anlayış korunarak devam eder. Figürlerin içe dönük yapılarıyla, Degas'ın bu dönem kadınları, erotik nüler olmaktan çok, gizemli ve ruhani gözükürler.

---

<sup>41</sup> William MILLARD, *The Sculpture of Edgar Degas*, 109, 115

Degas'nın renk anlayışında, ilk dönem yaptığı resimlerdeki renk kullanımlarına göre, bir değişim söz konusudur. Sanatçı, ön dönemlerinde de rengi etkili bir şekilde kullanmayı sever, ancak son dönem çalışmalarında pastelın güçlü etkisini de kullanarak renklerin şiddetini arttırmıştır. Özellikle kırmızı, yeşil ve mavinin kullanıldığı resimler, mekânın baskın renginden dolayı genel olarak sıcak bir etki bırakır.

1890'ların ilk yarılarında yaptığı pastel çalışmalarında, çizgisel tavrı ve benimsediği renk anlayışı arasındaki dengeyi kurmuştur. Bu yapısal kararlılık füzem çalışmalarında gözlemleyebileceğimiz çizgisel tavırların rahatlığı ile pekişir. Bu dönemde monokrom tonların artık yerini canlı, kontrast ve bazen tamamlayıcı renklere bıraktığını, derinliği artırıcı pastel tonlarıyla yapılmış dokuların renk uyumlarını görürüz.

Fırça vuruşlarındaki empresyonist etkinin arttığı bu dönem, lekesele formların bir araya gelmesi, konturların de yer yer dağılması ve erimesi söz konusudur. Resmin yüzeyinde bir zenginleşme olmuştur. Her anlamda bir yükleme yapılmış olan resim düzleminde renk, form, fırça vuruşları ve bunların pastelle zenginleştirilmiş dokusal etkisi bir arada bulunur. Pastel kullanımındaki etkiye bakacak olursak, ön dönem çalışmalarından daha farklı ele alındığını görürüz. Önceleri daha lokal ve sınırlandırılmış şekilde kullanılan pastel, son dönemde büyük alanların kontrast etkisini arttırmak için daha derin dokular elde etme çabası ile kullanılmıştır. Ayrıca daha jestsel tavırlarla sürülen yağlıboya ile pastelın de aynı tavırla kullanıldığını görürüz. Bunun sonucu olarak daha renkli ve keskin ışıklara sahip resimler, sanatçının bu döneminde ortaya çıkmıştır.

### 3. DEGAS'IN YAŞADIĞI DÖNEMİN SANATINA KATKILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Degas'nın sanatının döneme katkılarını değerlendirmek için, genel olarak Fransa'da 19. yüzyılda yapılan çalışmalara değinmek gerekir. Degas'nın sanatında, bu dönem sanatına yakın duran veya tat getiren yönler söz konusudur.

Degas, 19. yüzyıl Fransa'sında hâkim olan mimarlık ile bir anlamda iç içedir. Dans resimlerinde kullandığı mekânlar ister istemez faydalandığı opera ve balelerin görkemli binalarıdır. Bu tarihlerde Charles Garnier tarafından yapılan Garnier Operası, yaldızlı, parıltılı, mermer yapısı ile sadelikten uzaktır. Bu dönemde Barok etki, Gotik'in süsleme ve bitki formlarının görüldüğü Art Nouveau üslubu tarafından onaylandı. Degas'nın resimlerinde bu mekânın ve diğer operaların mekânsal öğelerinin yansımalarını yorumlanmış bir şekilde görmemiz mümkündür. Dönemin tiyatro, opera ve hatta bazı otel binalarının mimari detaylarını balerinleri resmettiği mekânlarda kullanırken, uygun bir şekilde düzenleyerek ele aldığını görürüz. Degas'nın bazı mimari detayları eleyip, bazılarını kompozisyonuna katma eğilimi, yeni ve özgün bir bakış açısı olarak bize yansır.

Degas'nın balerin heykelleri ve son dönemde ağırlık verdiği nü heykelleri dönemin heykel anlayışından farklıdır. 19 yüzyıl boyunca daha klasik bir heykel anlayışı hüküm sürer. François Rude 1832'de yaptığı Etoile Alanı'ndaki Zafer Anıtı'nda bulunan büyük boyutlu, anıtsal bir üslup içeren heykelden söz edilebilir. Ayrıca portreleriyle ön planda olan David D'angers, klasik modlaj anlayışını sürdüren Barye, doğadan doğrudan gözlemleyerek yaptığı çalışmalarla Jean Babtiste Carpeux ve anıtsal bir ifade tarzından uzak durmayı tercih eden Auguste Rodin bu dönemin heykel anlayışını yansıtır ve Degas'nın heykelinin yenilikçi yapısını anlamamıza olanak verir.

Dönem resim sanatını anlayıp, Degas'ı daha iyi değerlendirmek istersek, karşımıza önemli isimler çıkar. Luise David, öğrencisi Jean-Dominique Ingres, Hippolyte Flandrin, Horace Vernet, Thomas Couture gibi isimler bu dönem klasik üslupla çalışan sanatçılardır. Çalışmalarda romantik üslubu farklı yorum ve



arayışlarının etkileri görülür. Diğer isimler; Jean-Babtiste Camille Corot, Jean-Antoine Gros, Eugéne Delacroix, Françoise Millet, Honoré Daumier, Gustave Courbet gibi gerçekçi üslubu benimseyenler, daha sonra ise romantik ve halkın yanında olan natüralist tavidan, kentsel ve akılcı bir izlenimciliğe geçişte var olan, Alfred Sisley, Eduard Manet, Claude Monet, Camille Pissaro, Berthe Marisot, Pierre Auguste Renoir, Henri de Toulouse Lautrec, George Seurat, Paul Signac, Vincent van Gogh, Gauguin dönemin sanatını anlamamızı sağlayan isimlerdir. Romantizmden sonra natüralizme karşı çıkan sanatçılar, 19 yüzyıl sanatını oluşturur.

19 yüzyıl içinde Degas'nın sanatı ve onun yeni bakış açısı önemlidir. 19 yüzyıl başında var olan klasik görme sistemlerinin yavaş yavaş terk edilmesi ve imgelerin ve sanat yapıtlarının yapılarındaki temel temsil geleneklerinin farklı bir yöne doğru kaymaya başlaması söz konusudur. Bu kayma ve yön değiştirme, Degas'nın var olduğu ve sanatını yönlendirdiği dönemdeki kültürel yapıdan ayrı düşünülemez. Bu kültürel yapının içerisinde, sanatının beslendiği opera ve baleler olduğu kadar resim, edebiyat ve diğer sanatları oluşturan çağdaş sanatlar yer alır. Sanatını farklı kılan, özgünlüğe giden yolda kurduğu diyaloglar veya edindiği kültürel izlenimlerdir. Manet ile birlikte gelişen Empresyonizm'in ortaya koyduğu yeni algı ve temsil biçimi, Degas'nın hem soluduğu için etkilendiği, hem de özgün duruşuyla yeni bir soluk kattığı bir farklılık olmuştur. Bütün bu dönemsel yenilikler 19 yüzyılda gelişen bir diğer yenilik ile yani fotoğrafın bulunuşuyla paralel gelişir. Degas, fotoğrafın getirdiği yeniliği ve gerçekçi bakış açısını dengeli bir şekilde tuvalinde birleştirerek bize sunmayı başarmıştır. Özellikle balerinlerin pozlarında ayak duruşlarını resmederken, portre çalışmalarında ve diğer bazı hareketleri çalışırken fotoğrafı kullanarak nasıl bir resimsel bakış açısı geliştirdiğini görürüz. Ortaya çıkan aslında yepyeni bir algı ve görme biçimidir.

Degas bazı resimlerinde izleyiciyi farklı bir şekilde konumlandırmıştır. Aslında resmi izlemekte olan seyirci, bazı resimlerde bir dans sahnesini izleyen ya da bir an için balerinlerin hazırlığına dair sahneye misafir olan konuma geçer. Resmi izleyen konumu ile seyirci olma konumu arasındaki geçişlilik, tanıklık edilen sahnenin kurallarının bozulmasıyla pekişir. Bazen espas anlayışındaki çeşitlilik ile bazen de Degas'nın bizi gösterilen "an"a hafif yukarıdan bakıyormuşuz gibi

konumlandırmasıyla kurduğu farklı kurallar esnemelere sahiptir. Sürekli esneyen bu kurullar içinde ise, Degas'ın resimlerinde sabit bir izleyiciden bahsedemeyiz. Gösterilen bale anını izleyiciye sabit bir yerden sunmayan Degas, bazen gözlemciyi konumlandığı yer itibarıyla sosyal statü ile de oynar. Örneğin her zaman orta sıralardan bakmaya alışık olduğumuz sahne, bazı resimlerde, o dönemin operalarında sadece üst sınıftan insanların oturduğu balkon kısmından bakıyormuşuz gibi resmedilmiştir.

Degas, yaşadığı dönemde resmettiği opera ve baleden görünümünde araştırmacı bir tavır sergilemiştir. Bu araştırmacı tavır, kendi kompozisyonlarına uygun malzemeyi ararken yöneldiği bale sınıflarından, sahne arkasından resmettiği görüntülerden de bellidir. Çünkü buralarda fazla açılmamış kapıları aralayarak dansın bilinmeyen yüzünü de gösterir. Yaşadığı dönemde operanın abonesi olarak sahne arkasına girme izni olan seyirciler dışında kalanlara, resimsel bir anlatım ile bilinmeyen yönleri derinlemesine gösterir. Kulisten, sahnenin yandaki kanat bölümlerinden, giyinme ve makyaj odalarından ve prova yapılan dans sınıflarından detaylar samimi ve doğal bir şekilde anlatılmıştır. Böylece sahne arkasında balenin bilinmeyen yönlerine ışık tutan Degas, yaşadığı dönemin dansa karşı ilgisini bir kez daha çekmiştir. Farklı bir bakış açısı olan Degas, resmettiği sahnelerle, samimi yaklaşımıyla izleyicinin dansa ve dansçıya olan mesafesini azaltırken, çağdaşlarının da konuya olan ilgisini çekmeyi başarmıştır. Bu dönemde dansla ilgili çalışmalar yapılmıştır. Degas'dan etkilenerek veya bağımsız olarak, dönemin opera ve baleleri ilgi çekici resimsel konular olmuştur. Dansın yapısı, Degas'ya anıtsal, dinamik bir figür yaklaşımına izin verirken renkli yapısıyla da resimsel bir zenginlik içindedir. Bu yıllarda Gauguin, Rodin, Lautrec, Dresden'den Ernst Ludwig Kirchner gibi bazı çağdaş sanatçılar dansla ilgili eserler vermişlerdir. Picasso ve Matisse de bu konuyla yakından ilgilenmiştir.<sup>42</sup>

Degas'ın resimleri, dansın pek görünmeyen anlarına ışık tutarak bu dönemde resimsel anlamda yeni bir ifade kazandırmıştır. Resimlerinin geneline baktığımızda sadece performans anı değil, bir balerinin sınıftaki provalarından başlayarak, kuliste hazırlığı ve sahneye çıkmadan evvelki dakikalar aşama aşama yansıtılır ve bizi adeta sahneye hazırlar. Sanatçı, bizi sahnede görmeye alışık olduğumuz ve de dekor ya da diğer dansçılarla resmedilen dansçı yerine, tek başına

<sup>42</sup> Richard WOODFIELD, *The Essential Gombrich*, 89-93

kostüm giyen veya makyaj yapan ya da heyecan içerisinde sahneye çıkmaya hazırlanır haldeki dansçı ile yüz yüze getirir. Yakın ve samimi bir bakış açısı ile baş başa olan izleyici, figürlerin doğallığı sayesinde de gördüğü sahnenin içerisinde gibidir. Figürlerin belirli bir yerden kesilerek özellikle bacakların kadrajın dışarısında bırakıldığı bu yakın kadraj anlayışı, izleyiciye bir an bakış şansı verilmişçesine donmuş gibidir. Kadraj anlayışındaki bu fark ve espas anlayışındaki çeşitlilik çok yönlü yaklaşımı nedeniyle yenilikler sunar. Geniş bir yelpazede yer alan espas ve kadraj anlayışı döneme farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bazen dansçılara hafif yukarıdan bakabiliriz. Ya da bütün dansçıları ve sahneyi mimari detaylarla algılamak bir anda kendimizi dansçının çok yakınında, prova çalışmasının içerisinde ve dar bir espasla algılarız. Degas'ın anlayışının en farklılaştığı, yenilik olarak görülebilecek dönemi ise, "Yelpaze" serilerini yaptığı dönemdir. Sanatçının ön dönem çalışmalarında dansçıların portrelerini resmederken kullandığı, dansçıların ellerinde tuttuğu yelpaze, bu sefer bir sembol olarak karşımıza çıkar. Biçimsel anlamdaki bu yeni tavır, izleyiciye bir yelpazenin içerisinde bakıyormuş hissi verir ve kadraj bu şekildedir. Bu resimler uçucu ve soyuttur. Bu halleriyle oldukça lekeseldirler ve rahatlıklarıyla deneme oldukları hissini uyandırır. 1880'lerde sanatçının teknik anlamda ve resimlerinin özgünlüğü anlamında zirve noktaya geldiği dönemde, sanatına bir yenilik daha gelmiştir. Gravür, yağlı boya, pastel veya müdahaleli gravürlerinde yakaladığı etki, yelpaze resimlerinin yenilikçi anlayışı ile bütünleşir.

Degas'ın her yönüyle bize anlattığı dans sahneleri, iki yönüyle belgesel niteliğinde sayılabilir. Öncelikle, 1870'lerde Rue le Peletier Opera Binası yanmış ve hemen ardından açılan empresyonist sergide, Degas'ın burada sergilenen ve balelerden sahnelerin yer aldığı resimleri ilgi toplamıştır. Yaşadığı dönem içinde belgesel bir nitelik oluşturan bu eserler, günümüz için de aynı değerlere sahiptir. Sanatçı dans resimlerinde, model olarak faydaladığı dansçıların portrelerini ve aile resimlerini yapmıştır. Bu da bize, o dönemde operaya kayıtlı olarak çalışmış bazı balerinler hakkında bilgi edinme fırsatı verir. Sanatçının ön dönem çalışmalarının arasında oldukça fazla sayıda portre çalışmasına rastlarız. Portrelerini çalıştığı balerinler, uzun yıllar ilişki içinde olduğu Eugène Fiocre ve Josephine Gaujelin gibi birkaç balerindir. Bu portreleri yaparken, her zaman modelden değil, fotoğraftan da faydalanır. Fotoğrafı resimde nasıl kullandığına dair ve nelere dikkat ederek fotoğraftan faydalandığına dair yeniliklerde yeni bir bakış açısı ortaya koyar. Bu

portreleri yaparken fotoğrafı nasıl kullandığını anlamak için örneklere bakmamız gerekir. Örneğin Eugéne Fiocre'nin portresini çalıştığı tabloya bakarsak, fotoğraftaki ve yağlıboyadaki benzerlikleri görürüz. İki figür de aynı saç tarayışına, aynı omuz üstü bakışa, kompozisyon olarak aynı anlayışa sahiptir (Resim 3.1, Resim 3.2). Fakat yağlıboya portre daha yaşlı ve daha melankolik resmedilmiştir. Fiocre ve Gaujelin dışında Bir de Prenses Matternich'in portresini yapmıştır. Tüm bu bale ile ilgili portreler, sanatçının fotoğraftan yararlandığı portrelerdir. Monet ve Cezanne'in da yapmış olduğu gibi fotoğrafı kullanan Degas bu sayede normalde ulaşamayacağı modellere ve dans pozlarına ulaşmıştır. Degas ile fotoğraftan çalışmanın alternatif bir resmetme ve betimleme olanağı sağladığı fikri pekiştirilmiş ve farklı yönleriyle anlatılmıştır.

Bu dönemde Degas, Manet, Renoir, Pissarro, Monet, Sisley, Cezanne ve Zola ile alışveriş içindedir. Bu çağdaş sanatçılar ne kadar kendi içlerinde özgün tavırlar barındırsalar da Empresyonizm, onları aynı temelde birleştirir.<sup>43</sup> Bu nedenle birbirleri arasında etkileşimler kaçınılmazdı. Ayrıca dönemin yazarlarından olan Edmond Duranty ile görüşür. Edmond Duranty hareket üzerine incelemeler yapmıştır ve sosyal anlamda da ele aldığı sanatçıyı incelemek için Degas'dan da faydalanmıştır. Onun resimlerindeki saf ve doğal pozların karakteristik özelliği, Degas'nın farklı yaklaşımı yazarların ilgisini çekmiştir. Bu dönemde kullanılan doğal ışığın ve onun değişimlerinin yerine Degas, sahneden bale görünümünü yansıttığı resimlerinde yapay ışığı kullanmıştır. Dans provalarını resmettiği, sınıfların geniş pencerelerinden gelen ışığın resmedildiği çalışmalarında ise, kullanılan doğal ışık aslında kendi kompozisyonunun dengesine hizmet edecek şekilde yapaylaştırılmıştır. Degas'nın bu tavrı, dönemin açık koyu ve ışık konularındaki yaklaşımına farklı bir bakış açısı getirir. Çünkü ışığı figürün konturlarını dağıtıp eritmek için kullanan çağdaşlarının tersine Degas ışığı üzerine düşürdüğü lekesele ışık ile vurgulamak için kullanır. Pastel malzemesi, beyazların kullanımı ve vurgu noktalarında elde edilen etkili lekeler yaratmanın yanı sıra, bu dönemde diğer sanatçıların yaptıkları resimlerden daha dokulu ve derin bir etki yaratılmasını sağlamıştır. Degas için, açık pastel tonlarla elde ettiği ışık, kaynağını göstermediği fakat etkisini aradığı ve tuvaline

---

<sup>43</sup> Zeynep İNANKUR, 19. Yüzyıl Avrupası'nda Heykel ve Resim Sanatı, 64-72

taşıdığı bir elemandır.<sup>44</sup>

Dans resimlerinin yanı sıra, hareketin etkisini aradığı atları resmederken Major Mybridge'in fotoğraflarından faydalanmıştır. Bu resimler ışığı kullanırken bazı yerleri vurgulamak yerine dağınık olarak kullanmayı tercih ettiği resimlerdir. Genel olarak resimlerinde gördüğümüz ölçülü ışık ve renk kullanımını Degas'ın gençlik döneminde ilgi duyduğu Japon baskı sanatından aldığı düşünülebilir. Degas, yazarların ve ressamın bu dönemde ilgiyle takip ettiği, aralarında Hokusai gibi başarılı baskı ustalarının olduğu Japon baskılarının sergilendiği galerilere gider. Buralarda inceleme fırsatını bulduğu Japon baskı sanatından bazı öğeleri sanatında görmek mümkündür. Bu öğeler ışığın ve rengin dengeli kullanımının yanı sıra, sadelik, asimetrik bir kompozisyon anlayışı, figürlerde küçültme kısaltmaların kullanılması gibi döneme farklı bir bakış açısı getiren öğelerdir.

Teknik anlamda getirdiği yeniliklerin arasında pastel malzemesinin farklı kullanımını düşünebiliriz. Doku çalışmalarını çeşitlendirmeye ve araştırmaya yöneldiği dönemde Degas, monotip baskı çalışmalarının üzerine yaptığı pastel müdahaleleriyle belirli arayışlara girmiştir. Ayrıca guaş, diğer medyumlar ve sulu boya ile birlikte pastel kullanmıştır. Pasteli kuru olarak kullandığı resimlerinin yanı sıra sıcak suda bekleterek fırça ile sürüp farklı bir etki de elde eder. 1880 yıllarına kadar resimdeki belirli bölgeler arasındaki kontrast etkiyi ve dokuyu daha sakin sürülmüş pastel darbeleriyle yumuşak bir havada verir. Fakat 1880'den sonraki dönemde pastel kullanımı daha serbest bir tavır alan sanatçı, daha derin dokular elde etme çabası ile jestsel kullanılan canlı ve keskin renk tonlarını tuvaline taşımıştır. Canlı ve etkili renk kullanımına verilebilecek örneklerden biri "Bardaki Dansçılar"dır (Bkz. Resim 2.7). 1900'de yapılan bu resimde kırmızı ve yeşilin lekesel olarak etkili bir şekilde kullanıldığını görürüz. Bu resim 1909'da Matisse'in yaptığı "Dans" (Resim 3.3) isimli resimle renk ve renk alanlarının kullanımı konusunda gösterdikleri benzerlikle dikkatimiz çeker.

---

<sup>44</sup> John REVALD, **The History of Impressionism**

## 4. SONUÇ

### 4.1. Bale ve Dansın Gelişimi

Modern, klasik veya birbirinden oldukça farklı türlerde karşımıza çıkan dans, hangi şekliyle olursa olsun bizi farklı ruh hallerine sürükleyen yapısıyla, geçmiş zamanlardan günümüze hayatımızda önemli bir yer tutmuş olan bir olgudur. Bazen dansın türü değişse de bize verdiği ruh hali aynı kalır. Dini danslar, savaş dansları, folklorik danslar gibi birçok türde gördüğümüz dans vazo resimlerinde de karşımıza çıkan sahneleriyle Yunan Uygarlığı'nda ve Eski Mısır'da önemli bir rol oynamıştır. Dans, Rönesans'ta, çağdaş sanatta resimlere konu olmuştur.

Yoğun coşku durumlarına sürükleyen yapısı ve duyuşal dünyanın derinliğine bakmaya olanak veren modern dans sahneleri ve bunların devinimli yapısı resmimin temel öğelerindendir. Havadayken yakalanan donmuş bir anı iyi bir şekilde yansıtması nedeniyle modern dans pozlarını da kullandığım resimlerimde, ağırlıklı olarak koyu fon kullanılmasının nedeni figürlerin havada asılı oldukları veya uçmakta oldukları hissini desteklemesidir. Resimlerimde kullandığım tül, kapıların ardından baktığımız bu dans sahnesindeki figürlerin devinimli yapısında hareketin yönünü destekleyen bir elemandır. Biçimsel öneminin yanında, tül şeffaflaşp örtücü olan yapısıyla figürlerin gizlenmesine yardımcı olur. Dansın konuşmadan uyulan kuralları otomatik ve ritmik işleyen yapısı ile insan ilişkileri arasında benzerlik kurduğum çerçevede tül, insanın yer yer gizlediği, yer yer şeffaflaştırdığı duygularına eşlik eder.

Resimlerimde dansın duyuşal dünyaya ve bu dünyada diğer bireylerle kurulan iletişime geçit veren yapısına geçmeden evvel, resimlerimin kaynağı olan bale ve modern dansa değinmemiz gerekir.

Bale, Rönesans'ta İtalyan saraylarında şekillenir. Rönesans boyunca İtalyan sanatçılar o zaman bile oldukça gelişmiş olan dans tekniğinin yeniden yaratılmasında önemli rol oynadılar. Bu noktadan hareket eden Fransız dans ustaları 17. yüzyılda akademik dansın ortaya çıkmasını sağladılar. 1661'de asıl

amacı koreografiyi geliştirmek, yenilikler sunmak olan Krallık Dans Akademisi kurulmuştur ve bu sayede dansın ilkeleri saraylar arasında yaygınlaşmıştır. İlgili izlenen Fransız ustaları, bu ilkeleri ve teknikleri Avrupa'ya yayarak gelişmesini sağladılar. 1830larda Paris'te romantik bale bugün bildiğimiz anlamdaki haliyle form bulmuştur. Daha evvel baleye hâkim olan Yunan ve Roma mitolojisinden konular, yerine su perisiyle, cinlerle, romantik orman perileriyle ya da elde edilemeyen sevgilinin peşinden cesaret ve kararlılıkla koşan sadık sevgili konularıyla dolu konuların olduğu bir baleye terk eder. Bunlar, klasik anlamdaki balenin konularını oluşturmaktadır.

Yüzyılın başında Ballet Russe'un koreografi olan Sergey Diaghilev Rusya için önemli isimlerden biridir. Aynı zamanda sanat eleştirmeni de olan Diaghilev, Rusya'nın sanatını batı Avrupa'ya tanıtmış ve Paris'te Rus sanatını başarıyla temsil etmiştir. Saint Petersburg Tiyatrosu'ndan dansçılarını Paris'e getirerek başarılı çalışmalara imza atmıştır. Paris, Londra, Madrid, Roma ve Amerika'da büyük ilgi gören Rus balelerinin başarısı, Diaghilev'in özgün koreografi anlayışından kaynağını almıştır. Bu özgünlük sayesinde koreografik gösterilerin saygınlığını yeniden kazandıran Diaghilev, batı balesine canlılık getirmiş ve yeni bir anlayışın yolunu açmıştır.

1929'da Diaghilev'in Rus balelerinin dağılmasının ardından, bale grubunun dansçılarını ve öğretmenlerini dünyaya yayılarak ulusla bale okullarının gelişmesini sağlamışlardır.

Amerikan ve İngiliz balelerinin de etkilendiği kavramlar arasında vurgu, koreografi üzerinde yoğunlaşmıştır. 20. yüzyılın klasik koreografıları, Michel Fokine, George Balanchine, Frederick Ashton, Anthony Tudor, Jerome Robbins gibi isimler olurken, bu dönemde oldukça ses getiren eserler vermişlerdir. Dilin, kelimelerle ifadenin vücut hareketlerindeki yansımalarını arayan Anthony Tudor'a, daha sonra harekete modern bir ifade şekli katma arayışına giren Martha Graham katılır.

20. yüzyılda klasik baleye karşı, yeni bir ifade ve dil anlayışı ile ortaya çıkan ilk modern dansçılar, Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth Denis, Tad Shawn ve

Martha Graham'dır. Bu isimler, modern Amerikan dans sanatının tarihsel bir periyodunda yer alarak dönüm noktasını oluşturan yeni dans ifadeleri ortaya koymuşlardır. Bu dansçılar arasında Amerikan dansını değiştirmeye çalışan Isadora Duncan, ilham almak için ilkel danslara ve diğer kültürlerin danslarına bakmanın yanı sıra, caz dans, step dansı gibi popüler kaynaklardan da sanatını besler. Ruth Denis ve Ted Shawn'un kurduğu Denishawn Okulu'nda modern dans eğitimi alan Martha Graham, Dorris Humphrey, Charles Weidman gibi dansçılar, özgün dillerini oluşturdukları danslarını 1920 ve 1930'lu yıllarda ortaya koyarak dans sanatına yön verirler. Özellikle dönemin sosyal ve politik yapısına eserlerinde yer veren Martha Graham, dansında temel olarak bu yapıları konu alır. Örneğin "Immediate Tragedy" ve "Deep Song" gibi eserlerinde İspanyol savaşındaki ilişkilerin ve diğer eserlerinde de farklı sosyal ilişkilerin yansımalarını görürüz.<sup>45</sup> Dansında gönderme yaptığı ve ele aldığı tüm konular nedeniyle, sanatçı sosyal realizme yakın durur ve ilişkileri sorgular.

Dansın, günümüz insan ilişkilerinde insanın duyuşal dünyasının bir yansıması olarak kullanıldığı sanatsal anlayışım, modern dansın ve Martha Graham'ın dansı ile bir anlamda aynı amacı güderken konu itibarıyla Edgar Degas'ya ile paralellik göstermektedir. Günümüz dans sanatında teknoloji, mekân ve diğer sanat disiplinlerinin işin bir parçası haline gelmesiyle, beden kendi dışında öğelerle de ilişkilendirilerek sunulması söz konusudur. Sanatımda resmettiğim dansçılar, tül ve kumaş gibi malzemelerle kavram olarak zenginleştirilirken kapı, sembolik mimari bir öğe olarak karşımıza çıkar. Bedenin ifadesini güçlendirmek için, dans her türlü yöntemi kullanma yoluna giden, bu yolla sınırsız ifade yolu bulan çağdaş sanatçıları saymamız gerekirse bu isimler şöyledir: İngiliz topluluğu Condoco, Almanya'da çalışmalarına devam eden Johann Kresnic, Alman dans tiyatrosunun başarılı ismi Pina Bausch, Sasha Waltz, Belçikalı Wim Vandakeybus, mekân olarak hava boşluklarını ve dağları seçen Japon Ushio Amagatsu, Snakai Juku Topluluğu, Kazuo Ohno, Türkiye'den Mustafa Kaplan ve Mehmet Sander ve mekân ve bedeni koreografilerine yoğun ve farklı bir anlatımla taşıyan Mimar Sinan Üniversitesi Modern Dans Bölümü hocalarından Prof Aydın Teker'dir.

---

<sup>45</sup> Hal FOSTER, *Postmodern Culture*, 74



#### 4.2. Degas'ın Bale Temalı Resimlerinin Sanatıma ve Resimlerime Katkılarının Değerlendirilmesi

İnsanoğlunun belki de en eski kendini ifade ediş biçimi olan dans, topluluklarda dinsel, törensel, geleneksel, savaş dansları gibi biçimleriyle geçmişten beri ilişkilerin bir parçasıdır. Hareket ve ona yüklenen anlamlar ile dans, resimlerimde iletişimin sembolik bir ifadesi gibidir. Resimlerimde kapı tül ve gölge gibi sembolik öğelerle desteklenerek verilen dans öğesi, ilişkilerin şiirsel bir metaforu olarak gösterilir. Baleyi ve onun sağladığı vücut hareketlerinin yön imkânlarını kompozisyonunu kurmak için kullanan ve sanatının merkezine oturtan Degas gibi benim için de dans, kompozisyonu kurmaya yardımcı bir araç niteliğindedir. Biçimsel anlamda, hareket ve yön kompozisyonu kurmaya yardımcı bir eleman iken, kavramsal anlamda ilişkilendirildiği diğer kompozisyon öğeleriyle geniş bir anlatıma olanak verir. Temel psikolojik durumların da yansıdığı dans resimleri, daha çok geniş ve evrensel bir alana işaret eder. İşaret ettiği yerde modern toplum, onun mutsuzlaşmış bireylerinin içsel yapısı vardır.<sup>46</sup>

Düşüncelerin iletişimi olmadan sosyalleşme ve toplumsallaşma söz konusu olamaz. Bu nedenle, bedensel bir dışı vurum ifadesinden öte, beden dilinin de desteklendiği, yeni bir düzene ihtiyaç vardır. Bu yeni düzen, düşüncenin duyulur imler halinde yansıtılmasına yardımcı olan sözcükler ve dildir. Vücut hareketlerinin insan ilişkilerindeki iletişim için yeterli olmadığı noktada dil devreye girerken, bunun tam tersi olarak, dilin yetmediği alanlarda da vücut, jestlerle sözcükleri destekler. Bazen bedenin sessiz ifadesi, dansa olduğu gibi dil olmadan da konuşur. Resimimde dil kavramı, anlamlı veya bilinçli bozulmuş kelimeler kullanılarak sorgulanmaktadır. Resimimde asıl amaç, dil ve beden dili tamamen açık algılansa bile, çağdaş bireyin toplumdaki iletişim eksikliğinin giderilmediğini anlatmaktır. Aksayan yönleriyle, insan ilişkilerinin bu eksikliklerinin varyasyonları bağlantı kurulan dans ile verilirken, biçimsel ve anlam bütünlüğü olarak bozulmuş kelimeler figürlere eşlik eder. Dil bozuk ya da yer yer anlaşılır şekilde resme girmiştir. Resimlerimde sözcükler bu yapılarıyla bir yandan verilen sahneyi destekle, bir yandan da hiç bir zaman anlamlı bir bütün oluşturamayacak şekilde orada dururlar. Ayrıca vücut, dil ile aynı hızda kelimeleri anlatmaya eşlik edemeyeceği için anlamlı bir bütün oluşmasına izin vermez. Bu da bizi, ilişkilerimizde düşüncelerimizin idelerini tam

<sup>46</sup> Zeynep İNANKUR, “Resimde Dans”, Sanat Dünyamız 85, 159-165

yansıtamadığımız bir durumda bırakır ve aksayan bir iletişime neden olur. Karşımızdakini anlamada vücut hareketleri ve dil, ayrı algılanıp birleştirilen iki öge iken, bu öğeler birbirlerine ulaşma ve birbirlerinin hızını yakalama çabası ile yan yana dururlar, fakat zamanın içinde erirler. Konuşmada hiç bir zaman dil ve vücut için tam bir uyum söz konusu değildir. Birbirlerinin temposuna uyuyor gibi gözüktükleri ve böylece karşımızdakine idelerimiz imlerini ulaştırdığımızı düşündüğümüz anda, geri gelen yankıda aksak bir ritim duyulur. Geri gelen bu yankı bizim anlatım akışımızı bölen, bulandıran bir cevap ya da karşımızdakinin uzak idelerinin toplamıdır. Fakat aksak ya da bozuk da olsa, diyalog ve iletişimin tümü, ritim kurma çabasının temel bir yaklaşım olması nedeniyle hareket olgusuyla da desteklenerek, dansın temelinde var olan yapıya bağlanır.

Resimlerimde görünenin ardında vermek istediğim kavramların, açıklıkla anlatılabilmesi için, kısa da olsa bir metin ile birlikte sunulması ifadeyi güçlendirir. Bu nedenle eserlerimde dilin kullanımının kelimelerle var olmasının yanı sıra, kavramların benim bakış açımdan sunulduğu ve metaforların açıklandığı metni sunmayı tercih ediyorum. Bu noktada ise daha açıklayıcı olmak için eser-metin ilişkisine yaklaşımımı belirtmekte fayda görüyorum.

Metnin eser için bütünlüyci, destekleyici ve dağılan merkezi tekrar toplamaya yardımcı olan bir eleman olarak önemli bir rol kazandığını gözlemleyebiliriz. Bir anlamda çekim merkezi önce dağılır, sonra, tekrar anlamlı bir bütün oluşturmak için toplanır; o noktada eleştiri, açıklama veya metin onu somutlaştırarak merkeze geri toplar.

Kelime ve ideler, eseri ortak, anlaşılır bir dile çekerken, insanı dar bir pencereden bakmaya yönelterek onun perspektifinin kısıtlanmasına yol açar. Bu anlamda metin, hem eser ile ilgili fikirlerin somutlaşmasını sağlar, hem de bu somutlukla, farklı bir yöne gitmemizi engelleyecek şekilde bizi yere bastırır. Buradaki, eser için metin oluşturup oluşturumama seçimi, izleyiciye ne kadar yaklaşmak ve nereden yaklaşmak istediğini tayin edecek olan sanatçı veya küratöre bağlıdır.

Bir eser için birçok anlam geliştirmek mümkündür. Eserin söylediği sözün,

nerede başlayıp nerede bittiğini ve tam olarak nerede ve hangi kavramla ilişkili durduğunu anlatmada “ Metin “ sınırlandırıcı ve betimleyici rolüyle eseri destekler. Eserin içinde birçok tikel nesnenin uyuşabileceği, bu yüzden de bir ortak kavram içinde düşünölmeye, bir ortak metinle imlenmeye ihtiyaç duyulmaya elverişlidir. Eserin metin ile desteklenerek tam da denilmek istenilen yere çekilmesi, altında yatan felsefenin ve dayandırıldığı temelin gösterilmesi konusu, eserin isimlendirilmesine de paralellik gösterir.

Eserin izleyicide uyandırdığı kavramlar havada uçurken, gel gitler olurken tek bir cümle veya kelime onları sanatçının bakış açısına yaklaştırır. Bu, sanatçı tarafından istenilen bir şey değilse; imgeler öylece boşluğa bırakılır ve bu noktada bunun bilinçli bir tercih olması da başka bir şeye işaret eder. Eser kendi başına oradadır ve “ Ben her yerden bakılmaya açığım” dercesine özgür bir duruşa sahiptir. Fakat bu özgürlük, izleyici tarafından pek de açık algılanmaz. Çünkü eserle baş başa olan izleyicinin karmaşık idelerinin inleriyle tekrar tekrar sarmalanan eser çok sahipli olma tehlikesine yaklaşır. Çok sahiplilik, çok sesliliği ve karmaşayı getirebilir. Burada önemli olan, eser sahibinin ne kadar eserine sahip çıkmak istediğiyle doğru orantılı bir bakış açısı geliştirdir.

Sanatçının, eserine “Sahip” olarak izleyicileri mi yoksa kendini mi tayin ettiği asıl meseledir. Bunu söylerken metinle sunulmuş ve bir isim verilerek, karmaşık idelerin tek bir im ile verilmek istenmiş eserin bile, biraz sanatçı tarafından, biraz da sergilenmeye sunulması nedeniyle izleyici tarafından sahiplenildiğinin farkındayım. İzleyiciye sunulduğundan itibaren, eser için bir genişleme ve açılım başlar ve “Sahip” çoğu zaman çok daha arka plana geçer. Eser artık, sanat ya da toplum adına söylenmiş bir sözdür. Ama bu sözü kimin niye söylediği her zaman gündemdedir. İzleyiciye sunulduğu andan itibaren, bir köpek gibi dolaşmaya çıkarılmış olsa bile, iplerinin kimin elinde olduğunun ve kime yakın durduğunun önemli olduğunu düşünüyorum. Bu köpek parlak tüylü, göz alıcı veya zavallı olsa bile bir duruşu ve karakteri vardır. Bu karakteri yapılandırmada ve nasıl büyütüldüğünün temelinde yani arka planda bir de sahibi vardır. Komutlar, bir eserin ismi gibidir ve özdür, sahip olunanı istediği yöne çeker. Metindeki cümleler, bu özü derinlemesine açan fikri anlatır.

Resimlerimde kullandığım kapı, sembolik bir anlamda alıp yorumlayarak tuvalime yansıttığım mimari bir öğedir. En basit anlamıyla, mekânlar arasındaki geçişliliği saplayan kapı, benim resimlerimde bazen açık, bazen kapalı bir şekilde kullanılır. İnsanı içeride ne olduğuna dair çeken yapısıyla, izleyende merak uyandıran kapı, gördüğümüz ile yetinmek zorunda olduğumuz ve gördüğümüzden başkasını bilemeyeceğimiz için giz ve gizem kavramlarını üzerinde taşır. Aralık bir kapı gösterilen dans sahnesini izlemeye davet eder ama aynı zamanda kapının bazen dar, bazen ise geniş aralanmış olmasından dolayı kısıtlayıcı bir yanı da vardır. Kompozisyonun hareketli yapısına tezat oluşturacak şekilde ve espası daraltan bir anlayışla ön planda yer alan yapıları sade olan kapı, hareket ve durgunluk arasındaki vurguyu artırmak amacıyla stilizedir. İzleyicinin sahneye baktığı aralığın değiştiği, yatay ve düşeylerden oluşan kapı, aralıktan gözükken dans sahnesiyle aramıza bir mesafe girmesini sağlar. Bu da espası derinleştirir ve aşamalı olarak sunulan iki katmandan söz etmemize neden olur. İzleyicinin konumlandığı yer tam kapıdan bakıyormuş gibi durduğu bir yerdir. Kapı ve onun ardında gözükken olmak üzere iki aşamalı bir algı yaratılır. İzleyicinin, kapının aralığından bakması nedeniyle resmin kurgulanışında önemli bir rolü vardır. Onun durduğu yer önceden tayin edilerek ve bir açılan bir kapanan yapısıyla sahnedeki görülecek parçaların önceden belirlenmesiyle, bir bakıma izleyiciye göre düzenlenmiş bu yapıda izleyen, izlemenin temel elemanlarından biridir. Ancak kapının arasından geçme ve sahnenin görünmeyen kısımlarına bakma hakkı elinde olmayan izleyici, ne verilmiş ise onunla yetinip, gerisini belli bir gizlilik içerisinde algılar. Gölge öğesi, burada devreye girer. Günümüz insanının günlük kent yaşamının içinde ya da ilişkilerinde karşı karşıya kaldığı durumda da aynı yoksunluk vardır. Çağdaş insanın, kent yaşamında karşısına çıkan imge bombardımanında veya tanıklık ettiği insan ilişkilerinde az veya çok görmeyi seçme gibi bir şans yoktur. Fazla veya eksik ne gösteriliyorsa, onunla yetinmeye mecbur olduğu gibi, görmek istemediği bir ana da tanıklık edebilir. Her zaman önemli bir konumdaki gözlemci, meraklı yapısıyla pasif bir şekilde olayların tam ortasında yer alır. Parçası olduğu kent yaşamı, kendisinin de içerisinde bulunduğu insan ilişkilerinin devingen yapısıyla sürekli devam eder. Bazı imajlar, dondurulmuş anlar gibi bu yapıdan çıkarak bize yansır ve akılda kalır. Çağdaş insan sürekli yığılan imajları seçme özgürlüğüne sahip olmasa da, müdahale edemediği sahnelerin yer aldığı yaşama bir adımda kapıdan çıkıp dâhil olmakta veya kapısını kapatıp kendi özelinde yaşamakta

özgürdür. Ancak belirli sınırlar içerisinde yalnız kalma ve özel hayatın yaşanması haklarının yaşandığı bu özgürlük, kapıdan gelebilecek ikinci bir kişi ile sınırlıdır. Bu nedenle kısıtlanmış bir özgürlük içerisindeki insan, kapı ile bağlandığı yaşamadan ancak bir ölçüde yüne kapı ile kopabilir. Kapısından içeriye girdiği mekânlarda ve hayatlarda, bu sefer rahatsız eden, özel yaşama bir bakış hakkı kazanarak orada bulunan konuma kendisi geçer. Kent yaşamında seçme şansının olmadığı imajlar gibi, kapısından girdiği hayatlarda göreceği sahneler konusunda da söz sahibi değildir. Daha fazlasını görmek istediği bir imaj olduğu takdirde gösterilen ile yetinmek zorunda olan izleyici için her şey, önceden tasarlanmış bir düzenin anlık yansımalarından ibarettir. Bu düzenin içerisinde, kapılar ardında yaşanan ilişkiler, içsel ve duysal yapılarıyla var olurlar. Resimlerimde içeriden görülen sahnenin yumuşak, hareketli yapısı, kapının sert ve stilize yapısı ile zıtlık oluşturacak biçimdedir. Böylece dış dünyanın gerçekliklerinin ezici ve sert yapısı ile insanın içsel yapısı arasındaki zıtlık vurgulanmıştır. Günlük ilişkilerinde ya da özel ilişkilerde günlük ve düşünmeden yaptığımız, alışkanlık haline gelen davranış biçimlerimiz vardır. Bazen bu kalıpların dışına da çıkılır. Dansın konuşmadan uyulan kuralları ve otomatik hareketleri barındıran yapısı ile alışkanlıklar ile süre gelen ilişkiler paralellik gösterir. Günümüz insanının yavaş yavaş değişen, kirlenen, sarsılan ilişki kavramı ile dansın bazen düzenli bazen düzensiz hareketleri içeren karakteri benzeşir. Dansın merkezinde ritim ve hareketler yer alırken, bunun ilişkideki karşılığı vücut jestleri, belirli aralıklarla tekrarlanan rutin işler ve ya genel anlamda düzen arayışı olabilir. Bedeni konuşurken kelimelere yüklemeye çalıştığı anlamın vücut jestleriyle ortaya çıktığı diyaloglarda, vücut ve ses arasındaki uyum, yarattığı ritim sayesinde, dansdaki müzik ve bedenin ritmik uyumuna benzer. Modern insanın sevgi ve uyum arayışındaki çaresizlik, bunu bulamadığı zamanki hırçınlığı, sevgi alıp vermede aksamaların olmasının nedeni olanın giz, gizlenme dansın üzerinden verilmeye çalışılmaktadır. Modern kültürde insan, farkında olmadan oluşturduğu kalkanlarla bilinçsizce kendini en yakın olduğu insandan bile sakınır ya da iç yüzünü gizler. Resimlerimde kullandığım gölge ögesi insanın saklanan, gizlenen, gösterilmeyen yüzüdür. İlişkinin çağdaş ifadesi dans ile temsil edilirken, kapı ve üzerine düşen gölge, ardında yaşanan ve ilişkiler arasında özel olan anlara belirli bir ölçüde set çeker ve üzerine düşen gölge, içyapısı gösterildiği kadar bilinebilen gerçeklerin bir bölümünü saklayan yapısında gizliliği ve gizemi barındırır. Gölge, nesnesi olduğu gerçekliğin aynı zamanda yalancı bir yansıması konumundadır. Gölgenin

yapısındaki bu yalancılık, gerçekmiş gibi yapıp hiç bir veri vermeden gizli bir şekilde durmayı tercih etmesindedir. Gölgenin tercihi merak edilmektir. Çağdaş insanın ilişkilerinde artık ortaya koymadığı gerçek yanı, onun karakterinin ve hayatının okunamayan, gözükmeyen parçaları gibidir. Modern hayatın gittikçe katılaştıkça sınırları nedeniyle istesek de daha fazlasını bilemediğimiz gerçekleri olduğu gibi, insanın iç dünyasında kendine sakladığı detaylar vardır. Bu detayları kapılar ardında yaşar. Kendine ait bilgileri vermekten çok, saklamayı tercih ettiği her alanda onları karartır. Çağdaş insanın içsel yalnızlığı ve ilişkileri dans ile verildiği tuval yüzeyine, gölge ver gerçek gibi birbirine zıt ama bir o kadar da benzer yapıdaki iki öğe, biçimsel olarak keskin çizgilerle ayrılmış alanlar şeklinde yansır. Bu alanlarda bazen zıt, bazen de tamamlayıcı renkler, bütün bu kavramsal öğelerin ifadelerini güçlendirecek şekilde ve bu amaca hizmet edecek şekilde ele alınarak kullanılır.<sup>47</sup>

Resimlerimde kullandığım tül öğesi gölgenin üstlendiği tüm görevleri paylaşır ve onun ifade ettiği her şey tül için de geçerlidir. Bazı yerlerde şeffaf, bazı yerlerde ise kapatacık bir şekilde figürlerin üzerinde kullanılan tül, insanın her yönüyle saklanmaya ihtiyaç duyduğunu anlatan bir ifade aracıdır. Modern hayatın bireyleri sevgi ve onun aksamalarının etkilerini taşır. Bu yoksunluk ve yoksulluk onu her defasında kendi içine yöneltir ve gizlenme duygusu ile kendine örtülerden bir kalkan oluşturmasına zemin sağlar. Kent yaşamında moda olan her şey aslında kendini ifade etmeye çalışır gibi gözükürken insanın karakterini saklamak için kullanabileceği birer elemandır. Moda olan kıyafeti alarak herkes ile aynı giyinme fırsatını yakalayan birey görüşünü farklılıktan aynı olmaya indirgerken, karakteri hakkında verdiği tüm ipuçlarını da kamufle etme şansı bulur. Herkesin aynı tarzda giyindiği moda olmuş bir stile, uyduğu ve bu sınırlar içinde kaldığı müddetçe sivri yönlerini eleyen birey, kendini aynı tarzda giyinen “Diğerleri” ne benzeterek gizler. Toplumların modernleşmesi ve hızla tükettiği, birinden diğerine atlanan moda olgusunda devinimin, hız olarak birbirine bağımlı hareket eden iki kavram olarak karşımıza çıkması söz konusudur. Farklılaşmaya giden yol, aynılaşmaya giden yol ile birleşir ve modern insan yalnızlığını giydiği, dinlediği, yediği şeyleri aynılaştırarak kendini unutturur. Fakat bireyin bu uğurda gösterdiği çaba sonucunda yapısında daha dönemsel olsa da farklılaşmayı taşıyan moda kavramı, onun eline düştüğünde aynılaşmaya giden yol ile birleşmiştir. Bu yolda katılaştırdığı sınırları içinde

<sup>47</sup> Richard LEPPERT, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, 274-310

körleşmiş duyusal dünyasıyla yürürken, benzediği diğer insanlardan ayırt edilemediği için yalnızlığından kurtulmak istese bile sesi duyulmaz. Sürekli devinim halinde olan büyük bir düzenin içine doğru attığı sessiz çığlık şehrin gürültüsü tarafından yutulur. Büyük bir uğultunun algılandığı metropolde bir çığlığı diğerinden ayırt etmek mümkün değildir. Zamanın çok değerli olduğu günlük koşturmaya kendini kaptıran birey, kendi sesini bile duymaz hale gelir. Bunun sonucunda, kendi kabuğuna çekilerek yaşadığı ilişkilerde bile kendini geri çeker, gizlenmeye alışır. Kapılar ardında yaşadığı özel ve genel her ilişkide belli bir ritmi yakalamaya çalışsa da göstermeye sakındığı hey yönü, onu içsel bir dengeye ulaşmaktan alıkoyar. Çağdaş insanın iç dünyasına yöneldiğimiz zaman karşımıza çıkan bütün bu birbirine geçmiş yapıdaki durumlar, tekrarlarıyla birlikte ritmik bir arayış yaratır.<sup>48</sup> Metropoldeki insan ve onun ilişkilerdeki konumuna bakarak onun duyu dünyasına indiğimizde karşılaştığımız bu ritim arayışı ve hareket, kavranabilir imajların olduğu bir dans anı olarak tuvale yansır.

Degas'nın resimlerinde mekân anlayışı, yaşadığı mekânlardan parçalar alıp bunlara ekleme ve çıkarmalar yaparak resminde kullanmasından oluşur. Sahneye konulan bir operanın mekânında yorumlamalar yaparak resminde kullanan Degas, aynı zamanda balerinleri içinde resmettiği mimari mekânlara da yorum katar. Prova yapan, dinlenen, eğitmenleri tarafından müzisyen eşliğinde çalıştırılan balerinleri yansıttığı resimlerde, bu sahnelerin geçtiği mekânlar bize birbirini anımsatır. Fakat daha dikkatli incelendiğinde birinde olmayan bir merdiven, pencere detayı görülür. Degas'nın resimlerinde mekânlar tekrar ele alınıp perspektifi farklı kurgulanılarak da kullanılmaktadır. Mimari bir detay olan kapı ögesi varyasyonlar şeklinde resminde kullanılırken Degas'nın mekâna olan bu bakış açısıyla paralellik gösterir. Bu dönemde var olduğu bilinen Coiseul Oteli'nin iç mekânına benzeyen kapı ve pencereler Degas'da karşımıza çıkar. Fakat mimarinin değiştirilip yorumlanarak kullanıldığı görülür. Bunu, mimari esaslara uymayan bir perspektif anlayışının kullanılmasından anlarız. Degas'nın mekânları, opera, bazı oteller ve dans sınıflarıdır. Fakat mekânların nerelerden parçaları yansıttığının bir de bize verdiği his önemlidir. Dansçıların prova sahnelerinin yansıtıldığı resimlerde mekân tamamen

---

<sup>48</sup> W. John MURPHY, **Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, Çev. Hüsamettin Aslan, 135-143

verilmek istenilen duyguya hizmet edecek şekilde kurgulanmıştır.<sup>49</sup> Boş duvarların, boş mekânın uzun pencerelerle aydınlatıldığı mekân anlayışında Coiseul Oteli'nden veya opera binasının içinden olduğu düşünülen mekânlardan farklı olan bir şey vardır. Bu fark yalınlık, sakinlik, mekânın da desteklediği boşluk duygusuyla oluşan atmosferde sahne bize, dondurulmuş bir an gibi yansır. Kimi resimlerde renk kullanımı, pastel malzemesinin etkisi ve hareket anlayışı nedeniyle gayet akışkan da olabilen zaman, bu resimlerde dondurulmuş anlara indirgenmiştir. Buna benzer kompozisyon anlayışını figürlerin tek başına poz vermiş olduğu, ya da tek başına dinlenen, banyo yapan, saçını tarayan resimlerde görürüz. Sahneye anlık bir bakış, figürlerin kendi içlerine dönük, melankolik yapılarıyla verilmiştir. Çünkü bir bakıma ancak figürün bu özellikleriyle biz izin verilen sahneye, belki gizli bir biçimde anlık bir göz atma şansına sahip oluruz.

Degas, sanatında izleyiciyi farklı bir yere koyar. Bize yalnız bir resim sunulmaz, bize sunulan, izleyicinin bakış açısından, onun gözünden bir sahnedir. İzleyici kimi zaman operada koltuktadır, kimi zaman kuliste dansçıların çok yakınındadır ya da sahneye çıkan kanatlara bir göz atma şansına sahiptir. Banyo yapan ve taranan kadınları ele aldığı resimlerde tam bir tanıklık söz konusudur. İzleyici gizli bir sahneye ya da bir kadının kişiselliğine, içine dönüşüne bir an için tanık olur. Donmuş anın öncesinde ve sonrasında izleyici olmaksızın dans ya da Degas'ın kadınları yaşamaya devam etmektedir. İzleyici ise onların yaşamına izin verildiği ölçüde giren ve hemen geri çıkarak topladığı imajları biriktirip anlamlı bir bütüne gider. Bu nedenle tekrar gösterilen mekân ve figür hareketleri sıkıcı bir tekrar olmak yerine aynı sahnenin farklı farklı görünümleridir. Seri bir şekilde sahnelerin ardı ardına yansıtıldığı resimlerinde Degas'ın bu bakış açısına benzer bir ifade bütünlüğü bulunmaktadır. Degas'ın farklı farklı görünümlerinden oluşan birbirine benzeyen tüm bu sahneleri, bize bütünü anlamamıza yardım eden ardışıklığı verir. Bir bakıma, Degas'ın da resmederken düşünmüş olduğunu anlayabileceğimiz gibi bazı resimlerdeki bu devamlılık, bize seri olarak düşünüldüklerini gösterir. Biri diğerine giden yolda, bütünün anlamlı birer parçası olan seri resimler, yan yana getirilerek bakıldığında ardışık yapısıyla bizi sahneye çekme özelliğine sahiptir. Anladıkça bizi içine alan sahne, içinden ve dışından dolaşıp hâkim olabileceğimiz yapısıyla yine de bize belli bir mesafede durur. Çünkü biz şimdiki zamanda durup bu

<sup>49</sup> Enis BATUR, **Modernizmin Serüveni**, 411-420



sahneye bakarken, seri olmasının getirdiği olanaklarla ne kadar içi yapısını çözecek de, sahne donmuş bir andır ve bu haliyle bizi ancak bir ölçüde yapısına kabul eder. İzleyici için, şimdiki an ve gösterilen arasında kurulu bir köprü her zaman vardır. Ancak, bu köprüden geçiş izni çoğu zaman kısıtlıdır. Ulaşmak, anlamak, orada olduğunu hissetmek izleyici için kısa anlardan ibarettir. Bu anların daha uzun hissedildiği, bizi biraz daha kolay içyapısına dâhil eden kompozisyonlar, hareketin ve devinimin daha fazla olduğu resimlerdir. Degas'ın bu hareketli resimleri sahne arkasından, yanlardaki kanatlardan görünümüne ya da sahnedeki bazı performans resimleridir. Grup halinde de betimlenen sanatçılar hareket hissini daha net algılatır. Hareketli veya durgun olsun Degas'ın yaklaşımında bakış, tek bir andan oluşur. Bir pozun versiyonlarının yan yana getirildiği seri resimlerin devamlılığı aksar ve hareketin kesik kesik algılanması bu serilerin yan yana getirilen anlık sahnelerden oluştuğunu vurgular.

Degas'ın sahne arkasındaki dansçıları resmettiği eserlerinde veya sahnede resmettiği birçok eserinde izleyici ile model arasında belli bir mesafe vardır. Bu mesafenin korunduğu ve geçilmez olduğunun daha net vurgulandığı resimler sanatçının son dönem yöneldiği resimlerdir. Figürün tek başına dans provası yaptığı, yıkandığı veya saçını taradığı, ya da kurulanan bir kadının yer aldığı resimler barındırdığı temel öğeler ve giz hissi bakımından kendi resimlerime yakın bulduğum çalışmalardır. Bu resimlerde izleyici ne kadar istese de, belli bir yere kadar korunan mesafeyi aşıp figürün yalnızlığına ulaşamaz. Degas, eserlerinin hepsinde şaşmaz bir şekilde bu mesafeyi korumuştur. Degas'ın anlık kısa bakışlar şeklinde bize yansıyan bu anlayışı resimlerimdeki kapı, burada geçiş izni gibi konularla ayrıca giz, gizlenme gibi diğer elemanlarla da desteklenerek paralellik gösterir. Degas'ın resimlerinde mesafe duygusunun algılanması ve çoğu yerde anlık bir sahnenin hissedilmesinin nedenlerinden biri, Degas'ın bu çalışmalarda her zaman açıklığa kavuşturmadığı bir bölüm bırakmasıdır.<sup>50</sup> Çizilmeyen bir ayrıntı, gösterilmeyen bir bölüm, tamamlanmamış bir detay veya karanlığa gömülerek erittiği koyu algılanan bir bölge, bu amaca hizmet eder. Benim resimlerimde kullandığım koyu fon anlayışı hem mekânın tanımsız hem de boş ve belirsiz algılanmasını sağlamak içindir. Böylece açık koyu anlayışında Degas'ın resimlerinde olduğu gibi bir denge kurulurken koyu fon belli kavramların anlatımına ve vurgusuna olanak

<sup>50</sup> C. HARRISON - P. WOOD, *Art in Theory 1900-2000*, 46-57

tanır. Degas, bu tavrıyla vurgulamak istediği hareketi ön plana çıkarma, ön arka ilişkisi kurarak belli bir derinlik elde etme fırsatı bulur.<sup>51</sup>

Figürle göz teması içinde hiç olmayan izleyici, bir bakış attığı bu anlık sahneye bakarken, figürün özel bir anına tanıklık eder gibidir. Bazen elbisesini düzelden, bazen dinlenen bir dansçı olan figür, tanık olunan anın daha özel anlara indirildiği son dönem resimlerinde banyo yapan, kurulan figürler olarak karşımıza çıkar. Biz, kendi içlerine dönerek, kendileriyle baş başa kalmış bu kadınların ruhsal durumlarından parçaların yansıdığı tek bir andan oluşan görüntülerine gizlice tanıklık ederiz.<sup>52</sup> Figürlerin duyusal dünyalarına bakış, içsel ve gizli bir ana tanıklık etme gibi konuları ele alışım ile Degas'ın bakış açısına yaklaşırken, bütün bu konuları dans üzerinden anlatmayı seçmem onun resimleriyle bir konu birlikteliği oluşturmaktadır.

Çağdaş kent insanı ve onun yalnızlığını sembolikleştirerek dansla anlattığım resimlerimde, figürlerin içsel dünyalarındaki devinimler, psikolojileri, Degas'ın figürlerindeki ulaşılmazlık, melankolik ağır bir psikoloji ve kendi içlerine dönmüş ruh durumlarıyla benzerlik gösterir.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> İsmail TUNALI, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, 90-101

<sup>52</sup> Kıymet GİRAY, “An'ın Ressamı Edgar Degas”, Antik Dekor 93, 74-84

<sup>53</sup> Nobret LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, 13-25

## 5. EKLER

### 5.1. Degas'nın Biyografisi<sup>54</sup>



1834 Paris'te doğdu.

1853 Bibliothque Nationale Baskı Atölyesi'ne girdi.

1854 Ecole de Beaux-Arts 'a girdi.

1856-1859 İtalya'ya giderek burada ustalardan çalışmalar yaptı.

1860-1862 Japon sanatını inceledi ve atlar üzerine ilk çalışmalarını yaptı.

1865-1870 Salon sergilerine eserlerini yolladı. Portre ve müzisyen resimlerini, at ve jockey resimlerini bu dönemlerde yapmıştır.

1872 Rue Le Peletier operası'na ziyaretleri başladı.

1874 İlk Empresyonist sergide yer aldı.Eleştirmen Edmond de Goncourt, Degas'nın atölyesini ziyaret ederek gazetesinde olumlu eleştirilere yer verdi.

1876 Durant Ruel Galeri'de açılan ikinci Empresyonist sergide 24 işi yer aldı. Daha sonraki yıllarda empresyonist sergiler her sene devam etti.

1887 İspanya ve Fas'a giderek çalışmalar yaptı.

1914 Eserlerinin Louvre Müzesi'ne girmesiyle sanat tarihine ismi altın harflerle kazındı.

1917 Vefat etti, Montmarte aile mezarlığına gömüldü.

<sup>54</sup> Pheobe POOL, **Degas**, 28-29

Pelin ÖZGÖCEN tarafından hazırlanan Edgar Degas'nın Resimlerinde Bale Teması adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 30 / 06 / 2006

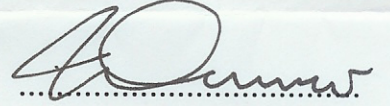
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Mehmet MAHİR (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Tanju DEMİRCİ



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Sinan GÜLER (MSGSÜ.Sanat Tar.)

