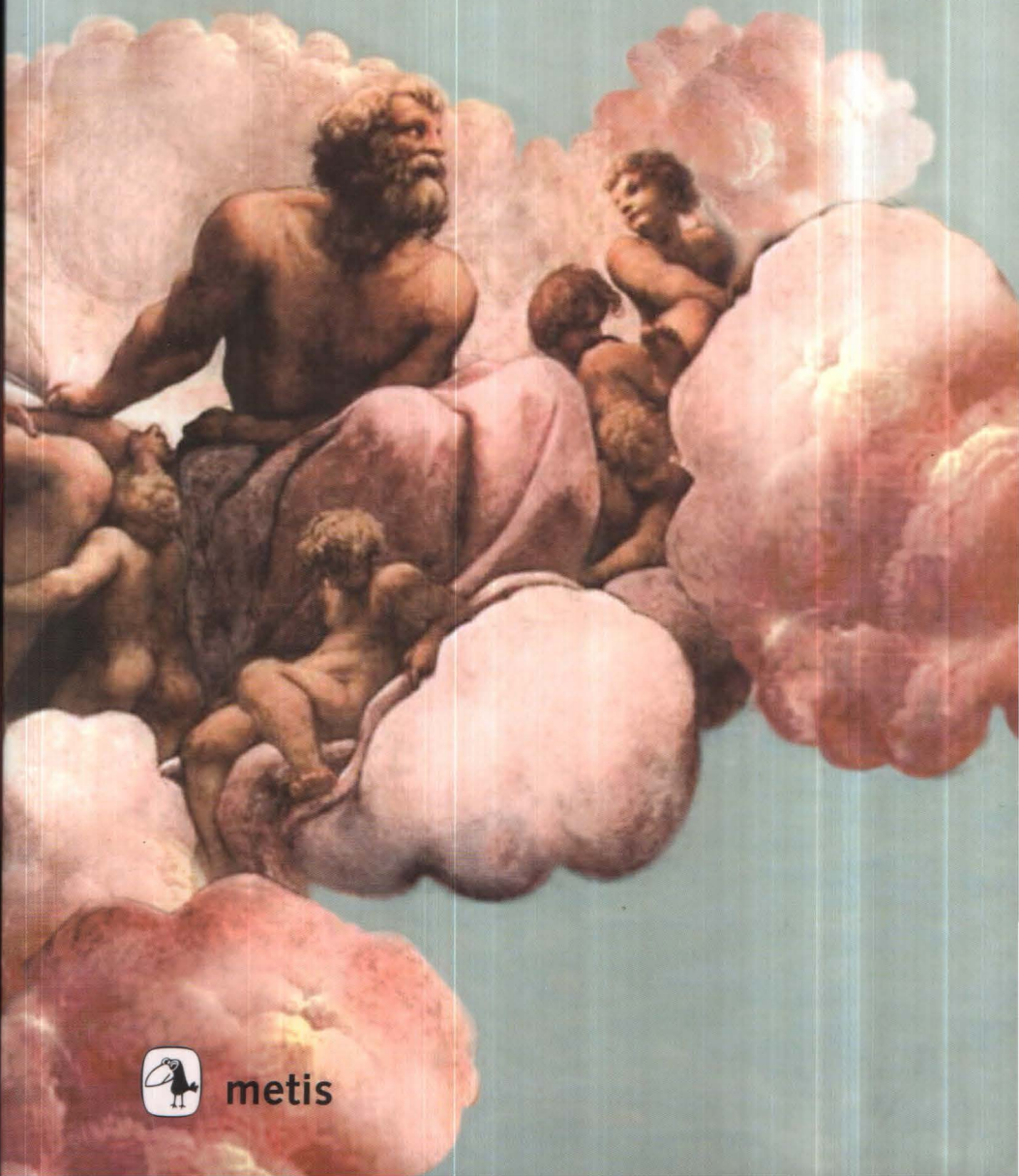
Hubert Damisch

Bulut Kuramı

RESİM TARİHİ İÇİN BİR KATKI



metis

Hubert Damisch

Bulut Kuramı

Resim Tarihi İçin Bir Katkı

1928 doğumlu Fransız sanat tarihçisi ve filozof. Maurice Merleau-Ponty'nin öğrencisi olduktan sonra Paris EHESS'te Sanat Tarihi ve Kuramı Merkezi'ni kurdu. Resim, heykel, mimari, sinema ve tiyatro üzerine pek çok kitap yayımladı. Başlıca çalışmaları şunlardır: *Théorie de la peinture: Pour une histoire de la peinture* (1972, Resim Kuramı. Resim Tarihi İçin Bir Katkı), *L'Origine de la perspective* (1987, Perspektifin Kökeni), *La Peinture en écharpe: Delacroix, la photographie* (2001, Eşarplı Resim: *Delacroix*, Fotoğraf).



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Bulut Kuramı
Resim Tarihi İçin Bir Katkı
Hubert Damisch

Fransızca Basımı:
Théorie du nuage
Pour une histoire de la peinture
Éditions du Seuil, 1972

© Éditions du Seuil, 1972
Türkçe Yayım Hakları © Metis Yayınları, 2010
Çeviri Eser © E. Burak Şaman, 2012

Birinci Basım: Eylül 2012

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç

Kapak Resmi: Correggio'nun *Aziz Yuhanna'nın Patmos Adası'ndaki Vizyonu* freskinden detay ile kolaj.

Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-882-8

Hubert Damisch

Bulut Kuramı

RESİM TARİHİ İÇİN BİR KATKI

Çeviren:
E. Burak Şaman



metis

İÇİNDEKİLER

1. GÖSTERGE VE SEMPTOM

1.1. KUBBELER 13

1.1.1. İLKE 13
Göz Aldatma Tekniği, 16; Betimleme, 16; Mekân/Işık: Perspektif Küpünün Yıkılışı, 18

1.1.2. SAYGINLIK 19
İşlem, 19; Model/Dizi, 21; Engelleme, 21

1.1.3. FİLTRE 23
Kavramlar, 23

1.2. BELİRTİ 27

1.2.1. SÜREÇ: DOKU 27
Üslup/Sistem, 29

1.2.2. CORREGGIO'DA/BULUTLAR/ 30
Göstergeler ve Figürler, 33

1.3. MAKİNE VE RÜYA 35

1.3.1. TEMATİK 35
Hareket, 35; Hava, Gökyüzü, 38

1.3.2. HAYALLER 41
Io, 41; İşlevler, 42

1.4. SAPMA VE NORM 44

1.4.1. YANLIŞLAR DİYARI 44
"Ut pictura poesis", 45

1.4.2. NORMAL VE PATOLOJİK 49
Lekeler, 51

1.5. BULUT, RESİM 53
Şans Eseri, 53; Aynalar, 56; Kuramın İki Boyutu, 58

2. GÖSTERGE VE TEMSİL

2.1. İKONOMİSTİKA 63

2.1.1. KULLANIM DEĞERLERİ 63

Zurbarán, 64

2.1.2. İMGELER 65

Vecd ve Kendinden Geçme, 65; Mistik Bulut, 67

2.1.3. HİYEROFANİK KOD 69

Göstergeler/Simgeler, 69; Dizilişler, 70

2.1.4. TEMSİLİN İŞLEVLERİ 71

Deneyim ve Figürleri, 71; Doğru Suret Kullanımı Hakkında, 72

2.2. TEMSİLİN İKİ KİPİ 75

2.2.1. YAZI VE TEMSİL 75

Sunum/Temsil, 75; Bulutlarda Görünme, 78

2.2.2. GÖSTERGE VE TEMSİL 80

İkonoloji ve İkonolojik, 80; İmge ve Tanım: Güzellik İmgesi, 82; Temsilin Temel Öğesi, 84; Gösterge ve Benzerlik, 85; Intarsia I, 88; Temsilin Bulutu, 89

2.3. RESİM TİYATROSU 91

2.3.1. TEMSİLİN NESNESİ 91

Sanat ve Gösteri, 91; Temsilin İkiye Bölünmesi, 92

2.3.2. İKAME 94

Temsil Değeri ve Sergileme Değeri, 94; Mümkün Temsil, 97

2.4. TEMSİL/TEKRAR/İKAME 99

2.4.1. DEKORLAR 99

2.4.2. NUVOLA 101

Tertibat, 101; Gösteriler, 103

2.4.3. GÖSTERGENİN TEMSİL İŞLEVİ 105

Sahne Aksesuarı, 105; Seyirsel Gerçeklik ve Figüratif Gerçeklik: Temsil Olarak Resim, 109; Tekrarlar, İkameler, 110; Sistem ve Alıntılar, 112

3. SÖZDİZİM MEKÂNI

3.1. OKUMA SORUNU 117

3.2. TEMSİLİN YAZISI 120

3.2.1. UYARI 120

3.2.2. TASVİR VE TEMSİL 122

Assisi Anlatısı, 123; Giotto'nun Draması ve Oyuncuları, 126; Yazma İradesi, 130; Jest ve Söz, 133; Aziz Francesco'nun Bulutu, 136

3.3. YÜZEY VE GÖSTERGELER 139

3.3.1. YAZI MEKÂNI 139

Değişmezler, 139; Perspektifler, 141

3.3.2. SÖZDİZİMLER 144

Yöntemin Eskiliği, 144; Masolino, 148

3.3.3. TARİH VE GEOMETRİ 149

Ressamın Görevi, 149; Perspektif ve Tekrar, 152

3.3.4. INTARSIA II 155

Yazı Paradigması, 155; Nokta/Gösterge/Yüzey, 156; Derinliksiz Mekân, 159; Narkissos Miti, 160

3.3.5. BULUT AYNASI 161

4. SÜREKLİLİĞİN GÜCÜ

4.1. "ÜSLUP" VE KURAM 169

4.1.1. DIŞLAMAYA DÖNÜK BİR YAPI 169

Sistemin Düşünülmeyeni, 169; "Nebulae in Pariete" (Duvardaki Bulutlar), 173

4.1.2. ÇİZGİSELDEN RESİMSELE 176

Mantegna'nın Aylaması, 176; Vehimler: Anamorfoz ve Bulut, 178; Leonardo I, 181; Simge, Görüntüsel Gösterge, Belirti, 186

4.2. YER VE GÖK 189

4.2.1. *AISTHESIS* 189

El Greco, 189; Üretim Alanı Olarak Sistem, 191; Kıyametler, 193

4.2.2. GÖSTERGEBİLİM VE SOSYOLOJİ 196
Üretkenlik/Yaratıcılık, 196; Ortaçağ Figürleri, 198
Yer ve Gök İkilemesi, 200; Resimsel Seri ve
Teatral Seri, 202
4.2.3. BİLİM/RESİM 205
Bulut ve Temsilin Kapalılığı, 205; Leonardo II, 206;
Tuhaf Yetenek, 212
4.2.4. SONSUZLUK TABUSU 213
Çelişki Yapısı, 213; Fizik ve Metafizik, 217; Kozmik
Kubbeler ve Göksel Kubbeler, 221; Galileo'nun
Bulutları, 229; "Perspectivae Pictorum atque
Architectorum", 233

5. TUVALİMİZİN BEMBEYAZ KAYGISI

5.1.1. BULUTLARIN HİZMETİ 241
"Harikulade Bulutlar", 244; *Meteorologica*, 255;
Wagnerci "İdeal", 260
5.1.2. NEFESİN HİYEROGLİFİ 263
Çin ve Bulutları, 263; Bulutları Çizenler ve
Üfürenler, 267; Fırça Darbesi, 269; Et ve Kemik, 271;
Hua/Sınır Çizme, 275; Kaosu Açmak, 278;
Yin/Yang, 281; Alıntılar, 287; Boşluğun Yazımı, 291
5.1.3. TUVAL VE GİYSİ 295

İSİM DİZİNİ 303

Resim cehennemde dokunmuş, kısa ömürlü ve değersiz bir bezden ibarettir; yüzey kaplaması kaldırılsa kimse ona değer vermez.

JACOPO DA PONTORMO
Benedetto Varchi'ye Mektup, 18. II. 1548.

1 ❁ GÖSTERGE VE SEMPTOM

1.1. ❁ KUBBELER

Correggio'nun Parma'da yaptığı kubbe freskleri:

1. *İsa'nın Göğe Yükselmesi,* daha doğrusu, *Aziz Yuhanna'nın Patmos Adası'ndaki Vizyonu* (Aziz Yuhanna Kilisesi, 1520-24, Resim I A).

2. *Meryem'in Göğe Yükselmesi* (Katedral, 1526-30). "Kendinden önce ve sonra bu türde verilmiş eserlerin şüphesiz en güzeli" (Anton-Raphaël Mengs, *Mémoire sur la vie et sur les œuvres d'Antoine Allegri dit le Corrège, Oeuvres*, c. II, s. 169).

1.1.1. ❁ İLKE

Tavan süsleme sanatında Correggio'nun selefleri ve (uzun süre) haleflerinin büyük kısmı benzer yüzeylerle karşılaştıklarında —şövale resminin normlarına göre tasarladıkları kubbe, tonoz ve tavanları, üzerine figür ve levhalar yerleştirecekleri basit duvarlar olarak görmekten öteye gidemediklerinden— genellikle bir illüzyonist edasıyla tavanın mimari mahiyetini ve bağlantılarını vurgulamakla, öne çıkarınakla uğraştılar. Oysa Correggio'nun ismiyle anılan çözüm, bir yadsımaya dayanır: Binanın kendisinin, hatta kapalılığının yadsınmasına. Bu etki, çatı örtüsünün kilit noktasında, göz aldatma (*trompe l'oeil*) tekniğiyle çizilip duvarı "deliyormuş" gibi, gökyüzüne açılıyormuş gibi tasarlanmış bir dekorun kurulmasıyla elde edilir (ileride değineceğimiz Mantova Dükalık Sarayı'ndaki Düğün Salonu'nun tavanında daha 1472-74'te Mantegna tarafından bulunmuş, uygulanmış bir çözümdür bu).

Göz Aldatma Tekniği

Resimsel inşanın, içbükeyliğini ustaca kullandığı kubbenin iç yüzeyinde dairesel, daha doğrusu yarımküreli bir kompozisyon sergilenmektedir. Bu kompozisyonun hiçbir mimari gönderimi ya da gösterimi yoktur ve kompozisyon, *sürekliliği* içinde, sadece göğe doğru perspektifin ve figür kısaltımının gereklerine göre düzenlenmiştir. Kubbesi çok alçak, neredeyse kör, saçaklık gibi kullanılmış ve antik üslupta frizle bezeli bir kasnak üzerinde duran Aziz Yuhanna Kilisesi'nde, hemen hemen çökmüş olan Havariler halkası kasvetli, katı görünümlü, *putti** ile süslenmiş bir bulut kümesinin üzerinde durur. Halkanın ortasındaysa yaldızlı bir görkem fonunda havada süzülen İsa figürü görülür — gökyüzü görüntüsüne yer açmak için, (Annibale Carracci'nin deyişiyle) bu "makinenin [tasarımın]" tonoz tabanı seviyesinde kesilmiş gibi duran yapıyla gözle görülür hiçbir bağlantısı kalmamıştır. Katedralin kubbesindeyse, kubbe kasnağının gözleri arasına konmuş Havari figürleri alt kornişin üzerine, gökyüzü mertebesine geçişi sağlayan çocukları ve şamdanları taşıyan tırabzanın önüne sağlam biçimde yerleştirilmiştir. Göz aldatma tekniği burada daha da belirgindir: Göğe doğru uzanmış olsalar da ayakları hâlâ sımsıkı yere basılı olanlar ile apsidin ortasında durup melekler, seçilmişler ve bulutların birbirine karıştığı akışkan ve parıltılı girdabın sonsuz bir helezon içinde sürüklediği uzak ve neredeyse belirsiz Bakire figürü arasındaki karşıtlık daha iyi vurgulanmıştır. (Bununla birlikte Aziz Yuhanna Kilisesi'nin kubbesinde, neredeyse tümüyle gizlenmiş bir figür daha gözlemleriz — yalnızca apsidin uç noktasından görünür ve yine korniş üzerinde yer alır: İbadet için diz çökmüş olan Aziz Yuhanna'nın ta kendisi.)[1]

Betimleme (Burckhardt, *Der Cicerone*, 1855)

"1521-24 yılları arasında Correggio, Aziz Yuhanna Kilisesi'ni resimledi, ilkin kilisenin sol transept kapısı üzerindeki aylamada yer alan o güzel ve kudretli, Tanrı'nın ilhamına nail olan havari figürü-

* *İt. putto*'nun çoğulu: "melek-çocuklar". –*ç.n.*

1. Bkz. Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Gli affreschi del Correggio in San Giovanni Evangelista a Parma*, Milano, 1962, fig. 8-11.

nü çizdi, sonra da kubbeyi. Bu kubbe, büyük bir genel kompozisyon için kullanılmış ilk kubbedir: Bulutlar üzerindeki *Hükümran İsa* havarilerle çevrilidir; bu görüntü daha aşağıda, freskin kenarında yer alan *Aziz Yuhanna'nın Vizyonu*'dur. Havariler asil tipli, gösterişli endamlarıyla tam birer Lombardiyalıdır. İlk başarılı örneği bu fresk olan aşağıdan yukarıya perspektif, Correggio'nun çağdaşları ve bir sonraki kuşak tarafından resim sanatının zaferi olarak görüldü. Bu perspektifte insan bedeninin hangi kısımlarının öne çıktığıyla uğraşılmamıştır, zaten çoğu kubbede görülen Göklerdeki İhtişam konusu daha ruhani bir hayatın ifadesini gerektiriyordu. Mekânın gerçeğinin küçültme olduğu, sadece mimari karakterdeki ideal bir kompozisyonun konunun yüceliğine yakışır bir duygu uyandırabileceği unutulmuştur. Baş figür olan İsa, öyle bir kısaltıma uğramıştır ki, kurbağaya benzemektedir; aynı biçimde havarilerin bazılarının da dizleri boyunlarına değmektedir. Mekânın, desteklerin ve duruşun gösterilmesi, hatta resmin tonlama ve nüansları, Correggio'nun katı, yumak halinde, belirli bir hacme sahip cisimler gibi ele aldığı bulutlarla ifade edilmektedir. Kubbenin pandantiflerinde de yine bulutların üzerinde oturan, belki biraz fazla küçük kalmış güzel figürler, İncil'i yazmış havariler ve Kilise Babaları tasvir edilmiştir. Michelangelo olsa, benzer bir alanda Peygamber ve Kâhinlerini tahtlarına rahat rahat yerleştirirdi.

"Correggio son olarak 1526-30 arasında, katedralin kubbesini resimledi; burada doğaüstü konuları hiçbir sınır tanımadan kendine özgü biçimde yorumlamaya adadı kendini. Kutsala saygısızlık etmek pahasına, her şeye iyiden iyiye dünyevi bir ifade kattı. Bugün hayli hasar görmüş olan kubbenin merkezinde İsa, bir melek ve bulut yığını arasında ilerleyen Meryem'e doğru atılıyor. Bu motif ve olay ânı oldukça güçlüdür: Birbirlerinin peşinden koşan ve tutkuyla birbirlerine sarılan bu sayısız meleğin oluşturduğu yumağın sanatta eşi benzeri yoktur. Bu olayın daha soylu bir biçimde tasvir edilip edilemeyeceği ayrı bir konudur. Başka bir biçim bulmak mümkün olsaydı bile, meşhur bir nüktede[2] adı konmuş bu kol ve bacak karga-

2. Rivayete göre, Correggio'nun resimlediği kubbe açılırken, piskoposluk meclisi üyelerinden biri resmi "kurbağa yahnisine" benzetmiş; Burckhardt buna atıfta bulunuyor. Bkz. Corrado Ricci, *Corrège*, Fr. çev., Paris, 1930, s. 103.

şası kaçınılmazdı; zira sahnenin gerçek olduğu varsayıldıktan sonra, anlatmanın başka bir yolu kalmıyordu. Daha aşağıda, pencerelerin arasında Meryem'i seyreden havarileri; onların arkasında da bir balkonda, şamdan ve buhurluklarıyla Perileri buluyoruz. Correggio'nun havarilerinde bir tutarsızlık var. Duydukları heyecana rağmen köşelerinde öyle sakin sakin durmaları pek doğal değil; aynı şekilde bulundukları iddia edilen yüce konum da mutlak bir hakikat değil. Son derece hayranlık verici olansa bu perilerin bazıları ile kubbenin üzerindeki meleklerdir — özellikle de pandantiflerin üzerinde, Parma'nın dört ana koruyucusunun etrafında dönenler. Bu figürlerin yol açtığı etki neredeyse bir sarhoşluktur. En iyi ışık için, keza kubbeye çıkmak için, en doğru zaman öğle üzeridir."[3]

Mekân/Işık: Perspektif Küpünün Yıkılışı

En belirgin özelliği belki de "keskin konturlara sahip bütün biçimlerden hoşnutsuzluk"[4] olan "barok", "pitoresk" ya da "resimsel" *(malerisch)* üslup kavramı açısından Correggio'nun kubbelerinin, tarihsel anlamda ilk ürün olarak görülmesi kaçınılmazdı: On beşinci yüzyılın perspektif küpünün, dikaçılı ve kapalı tektonik mekân ölçülerinin çözülüp gittiği bir sanatın olağanüstü erken ve kendinden emin ilk tezahürleridir bu kubbeler.

"En başarılı ürünleri, kilise iç mekânları, *sonsuza uzanan yepyeni bir mekân duygusu* ortaya çıkardı sanatta: Biçim dağıldı, yerini en yüce anlamıyla pitoreske, yani *ışığın büyüsüne* bıraktı. Amaç artık belirli bir kapalı mekânın yükseklik, genişlik ve derinliği arasında tatmin edici bir uyum, belirli kübik oranlar aramak değildir. Pitoresk üslup ilkin aydınlatmanın etkilerine önem verir: Akıl sır ermez bir karanlığın derinliği, kubbenin gözle görülmeyen yüksekliklerinden süzülen ışığın büyüsü, karanlıktan sürekli daha büyük bir aydınlığa geçiş... Pitoresk üslup işte buna dayanır.

"Rönesans'ın eşit aydınlattığı ve her daim tektonik açıdan kapalı tasarladığı mekân, artık sınırsız ve belirsiz olanın içinde yitip gitmektedir. Artık dış biçim düşünülmez: Bakış her yönden sonsuza

3. Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, 4. baskı, Leipzig, 1879, c. II, s. 698-700; Fr. çev., Paris, 1885-92, c. II, s. 715-6.

4. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Fr. çev., Paris, 1967, s. 151.

çevrilmiştir. Koroyerinin derinleri, başaltar yapısının yaldızlı ışıltısında, 'göksel görkemin' parıltısı içinde gözden kaybolur. Kenarlardaki karanlık şapeller herhangi bir şeyin belirgin biçimde görülmesine izin vermez, fakat yukarıda önceleri mekânı dingin biçimde örten düz tavan, yerini muazzam bir (beşik) tonoza bırakır. Aslında bu da fazlasıyla açıktır: Bulut kümeleri iner, bir sürü melek geçer, gökte bir ışık parlar. Bakış ve düşünce ölçüye gelmeyen mekânda kaybolur gider.

"Süslemenin sonsuz gücünden beklenen bu etkiler ancak baroğun son döneminde görülmeye başlar. Yeni sanatın belirgin özelliği olan mekân ve ışık cümbüşüyse kendini en baştan itibaren karşı konulmaz biçimde hissettirir."[5]

1.1.2. ❁ SAYGINLIK

Fakat Wölfflin, Riegl (ve tabii Burckhardt) gibi tarihçilerin, ilk olarak kendilerinin "barok" adını verdikleri bir dizinin başlangıç noktasını Parma kubbelerinde bulmalarına sebep olan şey sadece üslup çözümlemesi değildir. Bu kubbelerde çerçeveden taşıp komşu mimari unsurlara sarkmadıkları zaman bile, bulut kümeleri kompozisyonun bütününü kaplar. Bu tür kubbeler arasındaki akrabalık tarihsel olarak doğru kabul edilmiş, birçok tanıklıkla desteklenmiştir.

İşlem

"Kendimi tutamadım, bana defalarca övmüş olduğunuz büyük kubbeyi hemen gidip gördüm. Her parçası büyük bir titizlikle fakat yine de onca zevkle, onca zarafetle ve tenin tıpatıp aynısı olan o renkle çok iyi tasarlanmış, aşağıdan yukarıya iyi gözlemlenmiş... hâlâ böyle büyük bir makine [tasarım] görmüş olmanın şaşkınlığı içindeyim! İnan bunun yanında Tibaldi, Nicolino [Nicolo dell'Abbate], hatta Raffaello'nun bile esamisi okunmaz."[6] Genç Annibale Carracci'nin 10 Nisan 1580'de Parma'dan kuzeni Luigi'ye yazdığı bu satırlar, Correggio'nun fresk süslemelerinin, özellikle de büyük kubbesinin[7]

5. Wölfflin, *a.g.y.*, s. 151-4.

6. Bkz. Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sula pittura, scultura ed architettura*, Roma, 1767, c.1, s. 86.

Bolonya Okulu'nun müstakbel ustalarının gözündeki kayda değer —ve de *haklı*— saygınlığını anlatmaya yeter. *Raffaello'nun bile esamisi okunmaz...* Burada ağır basan *zevktir* — eklektizmin başlıca uğraşı olan, Mengs diye bir yazarın iki yüzyıl sonra hâlâ Correggio'nun sanatının ayırt edici alameti olarak kabul ettiği zevk. Agostino Carracci gibi, Mengs de bu zevk ile Raffaello'nun *anlatımı* (çizim) ve Tiziano'nun *doğruluğu* (renk) arasında ilişki kuracaktır.

Fakat 18. yüzyılda yaşayan bir insan için zevk ne demektir? Fiziksel zevk (bir yiyeceğin tadı) gibi, göze hoş gelen bir nesnenin görme siniri üzerinde uyguladığı bir eylem yahut (Mengs, hatta Wölfflin gibi söylersek) "bir tür üslup veya tarz"[8] gibi görülebilecek bir *işlem* değilse nedir zevk? Beden güzelliğini mükemmelliğin gözle görülür tezahürü sayan bir Platonizm akademilerde duyumculukla uyumlu görülse de, Carracci'lerin de üsluptan aynı şeyi anladıklarından emin olamayız. Parma kubbeleri konusunda önemli olan, Annibale Carracci'nin parçaların düzenlenmesi ve "makinenin" perspektif organizasyonu ile —Mengs'in hepsini *üslup* veya *tarz*[9] olarak tanımladığı— beğeni, zarafet ve renk nitelikleri arasında ayrım yapmak zorunda olduğunu düşünmesidir. Bu yaklaşım, işlemin mekanizmalarını ve (sadece bir uygulama olup olmadığını sorgulayacağımız) "üslup" ile eserin yapısı ("çok iyi düşünülmüş bir makine") arasındaki bağı sorgulamaya götürür bizi.

7. Muhtemelen katedralin kubbesidir bu. Fakat aynı Annibale, o sıralar henüz bozulmamış olan, Aziz Yuhanna Kilisesi'ni de bütünüyle incelemiş olabilir. Zira 1586'da "kendini tamamen Correggio'yu incelemeye vermek" için Parma'ya yerleşerek kardeşi Agostino ile birlikte apsisteki freski kopyalamaya dahi çalışmıştır. Koroyerinin genişletilmesi için tahrip edilecek olan bu freski Parma ve Londra Milli Galerileri'nde muhafaza edilen parçalarından ve yeniden inşa edilen apsiste orijinaliyle değiştirilmiş bulunan Cesare Aretusi kopyasından biliyoruz. Bkz. Giovanni Belori, *Le Vite de Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Roma, 1672, s. 22-23.

8. Anton-Raphaël Mengs, *Réflexions sur la beauté et sur le goût dans la peinture, Oeuvres complètes* içinde, Fr. çev., Paris, 1786, c. 1, s. 99.

9. Terimin yukarıda geçen anlamıyla. Zira Mengs'e göre kısımların seçiminden doğan ve (akademik doktrine göre) doğayı "düzenlemek" amacını güden zevk ile genel olarak "tarz" dediğimiz şey arasında büyük bir fark vardır. Tarz, bazı öğeleri çıkaran ya da doğanın sınırlarına kafa tutan öğeler yaratan bir tür düzen ya da kurmacadır (*a.g.y.*, s. 104). ["Tarz" diye karşıladığımız sözcük *manière*, sanat tarihinde 16. yüzyılda görülen bir eğilimi anlatmak için kullanılan manierizm (*maniérisme*) teriminin de kökü. *–ç.n.*]

Model / Dizi

"Kaynak" araştırmasının bir anlamı var mı bilmiyorum (bu bağlamda bir anlamı var, ama sandığımız gibi değil), fakat en azından elimizde bir model var; açıkça "model" adı verilmiş, model olduğu kabul edilmiş, takdirle karşılanmış, illüzyonist dekoruyla göz alıcı ve canlı bir model. Tarihçilerin "barok" dediği bu model, Correggio' dan en az yüzyıl sonra Roma'ya hâkim olacaktı: Bulutlarla kaplı bir gökyüzünde Meryem'in, azizlerden birinin, bir ailenin, hatta bir tarikatın "İhtişam" veya "Zafer"inin görüldüğü kubbeler, tonozlar ve tavanlar. Önemli örnekleri arasında şunlar sıralanabilir: Lanfranco' nun Sant'Andrea della Valle kubbesi (*Meryem'in Göğe Yükselişi*, 1625-28), Barberini Sarayı'nda Pietro di Cortona'nın yaptığı tavan (*VIII. Urbanus Ailesi'nin İhtişamı*, 1633-39), Baciccia'nın resimlediği İsa Kilisesi nefinin tonozu (*İsa İsmi'nin Zaferi*, 1672-83) ve Rahip (Andrea) Pozzo'nun resimlediği Sant'Ignazio'daki tavan (*Cizvitlerin Zaferi*, 1691-94).[10]

Engelleme

Carracci kardeşler için Correggio'nun "makinelerinin" taşıdığı önemden bahsettik. Bununla birlikte Farnese Galerisi'nin tonozundaki süsleme, ilke itibariyle, Correggio'nun Parma kubbelerindeki aşağıdan yukarıya perspektife (*dal sotto in sù*) uygun *kesintisiz* kompozisyonuna ters düşer. 1520'den itibaren Correggio, kompozisyonun kaçış noktasını en tepeye yerleştirmek için seyirci ile bakışına sunulan dekor arasındaki dikey ilişkiden yararlanmıştır. Fakat sonraki yüzyılın başında Carracci kardeşler (ve de o yüzyılın ortalarına doğru Santa Maria in Vallicella Kilisesi'nin nefinde Pietro di Cortona) Venedik'ten gelen *quadro riportato** şemasını uygulamaya devam etmiştir. Bu şemada, resim veya resim dizisi, şövale resminin normlarına ve yatay perspektife göre tasarlanır, fakat zemin çizgisi

* *İt.* Taşınmış resim. Terim, tepeye asılmış çerçeveli bir şövale resmi gibi durması istenen tavan resmini anlatmak için kullanılır. Resimdeki figürler, göz hizasında durdukları gibidirler, göz aldatma veya kısaltım tekniği uygulanmaz. *–ç.n.*

10. Bkz. Marie-Christie Gloton, *Trompe-l'oeil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque*, Roma, 1965.

duvarla 90 derecelik açı yapacak şekilde tonoz veya tavan üzerine yerleştirilir. Bu resimleri incelemek isteyen ziyaretçi tam bir görme jimnastiği yapmak zorunda kalır. (Wölfflin'in gayet iyi anladığı gibi, bu durum düzenlemenin bir parçasıdır: "Michelangelo'nun basit ve berrak mimari düzenlemesi akıl sır ermez bir zenginlik sergileme arzusuna feda edilmiştir. Tasarımın bütününü zorlukla kavrarız; göz algılamakta zorlandığı figürler karşısında huzur bulamaz. İmgeler üst üste binmiştir, bir imgeyi bulmak başka bir imgeyi ortaya çıkarmak demektir ve bu sonsuza dek böyle devam edecekmiş gibi gelir insana. Köşelerde uzayın sonsuzluğuna açılan bir perspektif vardır.")[11]

Correggio'nun geliştirdiği çözüm ilk bakışta daha "doğal", daha türdeş ve en azından daha tutarlı, daha az çelişkili görünebilir, çünkü sadece köşelerinde değil tüm kısımlarında tek ilke üzerine kuruludur. Yine de bu çözümün Roma'ya yerleşip oradan bütün Avrupa'ya yayıldığını görmek için tarihsel bir engelleme yüzünden (çalışmamız —başka şeylerin yanı sıra— söz konusu engellemenin nedenlerini de keşfetmeyi amaçlamakta) koca bir yüzyıl beklemek gerekecekti (18. yüzyılda dahi —bu tip tartışmalar hiç de yeni değil— Correggio'nun bu fikri bir tablosu Roma'daki Havariler Kilisesi'nde bulunan eski bir ustadan aldığı iddia edilmişti).[12] Bu tip süslemenin Roma'ya taşınmasında[13] katkısı olan Ludovico Cigoli'nin —ileride göreceğimiz gibi Galileo'nun arkadaşı olan ve Roma'ya yerleşen bu Floransalı ressamın— Parma'ya seyahat etmiş olduğunu biliyoruz. Burada önemi olmayan birtakım olay ve çekişmeler sonucunda, 1625'te Sant'Andrea della Valle'nin Teatin keşişleri, "Bizim de böyle bir kubbemiz olsun," dediklerinde Giovanni Lanfranco adlı Parmalı bir ressamı çağırırlar. Bellori'nin dediğine göre Lanfranco, Correggio'nun memleketine yaptığı bir seyahat esnasında katedral kubbesinin bir maketini yapar[14] ve sonra Napoli'de bu üslupta (Yeni İsa Kilisesi'nin kubbesi, 1635-37, vb.) ün kazanır. Baciccia diye tanınan Giovanni Battista Gaulli'ye göre, İsa Kilisesi'nin tonozuna resmedilmiş

11. Wölfflin, *a.g.y.*, s. 149-51.

12. Bkz. Mengs, *Réflexions sur Raphaël, sur le Corrège, sur le Titien, et sur les Ouvrages des Anciens*, *Oeuvres complètes* içinde, c. 1, s. 249.

13. Gloton, *a.g.y.*, s. 99.

14. Bellori, *Le vite*..., s. 99.

İsa İsmi'nin Zaferi freski, tavan süsleme sanatının şaheserlerinden biri olarak kabul edilmeliydi. Baciccia'nın kendisi de birkaç yıl önce, Agone'deki Sant'Agnese pandantifleri üzerinde çalışırken, Correggio'nun yöntemlerini incelemek için Parma'ya gitmişti.[15]

1.1.3. ❁ FİLTRE

Correggio'nun kubbeleri baştan beri rağbet görmekle birlikte, sanat tarihi açısından esrarengiz bir yerde dururlar: Belirgin bir şekilde model oldukları ilk Roma eserleri ile bu kubbeler arasına yüz yıldan fazla zaman girmiştir. Bu problemi şimdilik yok sayalım. Geçtiğimiz yüzyıl boyunca ve *Sezession** döneminde (tabii Cézanne, Seurat ve Alman izlenimcileri dönemi de dahil) Viyana Okulu'nun en ünlü temsilcisi ve —elinizdeki metnin terimden anladığı manada— sanat *kuramcılarının* ilki olan Aloïs Riegl, bu taşra sanatçısının *İtalyan Rönesans ressamlarının en moderni*[16] olduğunu düşünmekte Burckhardt'la hemfikirdir. Correggio'nun eserlerinin, nasıl hem bir referans noktası ve örnek olarak yer aldığını; hem de, bugün dahi —istesek de istemesek de— devam eden ve bu eserler için önerilen her yorumun geçtiği filtre işlevini gören kuramsal bir karşıtlığın eşik noktasında durduğunu anlamak gerek. (Fakat bu perdeyi geçip, filtreyi kendi filtresiyle, metni kendi metniyle değiştirmek de okura düşüyor.)

Kavramlar

18. yüzyıl *zevkiyle* (Mengs'in zevki) yetişmiş olan Stendhal, Correggio'nun fresklerini "yüce" diye nitelendirip onlarla "gözyaşlarına boğulabiliyordu".[17] Peki ya Riegl? Riegl'in kendi sisteminde bu ressama yer vermesinin nedeni, Correggio'nun eserlerinde tarihçilerin o dönem kavramlaştırmaya çalıştıkları yeni bir sanat biçiminin (yani "baroğun", hatta Burckhardt'ın evvelden söylediği gibi "rokokonun") başlangıcını ya da modelini görmesi değildir. Correggio'nun

* *Alm.* Ayrılma. Fransız *art nouveau*'suna paralel olarak 1890'larda Avusturya'da ortaya çıkan sanat ve mimari akımı. *–ç.n.*

15. Bkz. Gloton, *a.g.y.*

16. Aloïs Riegle, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Viyana, 1908, s. 47.

17. Stendhal, *Roma, Napoli ve Floransa.*

eserleri Riegl'in gözünde Batı Sanatı'nın Yunan-Şark antikçağından izlenimciliğe kadar geçirdiği evrimde belirleyici bir konuma sahiptir: Sanatın *nesnel* kutbu (varlıklarla şeylerin yüzeylerinin dolaysız yakınlığı içinde, dokunma duyusuna ilk sunuldukları hallerine "dönüştürüldükleri" kutup) ile öznel kutbunu (bakışın varlıklarla şeyleri üç boyutlu mekânda uzaktan keşfettiği kutup) birleştiren eksende ve aynı şekilde tasvirde *dokunma* ve *görme* kiplerini birbirinden ayıran aralıkta önemli bir yerleri vardır bu eserlerin. Rönesans, antikçağın düz kompozisyonu ile mekânsal derinliğe önem veren modern kompozisyon arasında bir uzlaşma ânı gibi görünüyorsa, tabloyu öznenin bakış açısından oluşturma iradesinin hiçbir kısıtlama olmadan ilk kendini gösterdiği yer de Correggio'nun eserleridir. Buradaki özne de Kantçı anlamda tanımlanmış bir öznedir: Mekân onun için duyumsamanın *a priori* biçimi olarak en baştan verilidir.

Sanat eserlerini biçimsel olanaklılık koşullarından[18] yola çıkarak çözümlemeye koyulup, imgelerin yalnızca içeriğiyle —yani *gösterilenleriyle*— ilgilenen ikonografik incelemenin yerine resmin sunduğu şeylerin görünüşüyle ilgili biçimlendirici ilke ve kurucu özelliklerin (figürler ve içinde bulundukları fon ve biçimler ile bunların tanzim edildikleri yer arasındaki ilişki, kontur, kabartma, gölgeleme, renk, ışık ve gölge, kısaltım, aşağıdan yukarıya perspektifin, vb.) incelemesini geçiren ilk kişinin Riegl[19] olduğu doğruysa, tarihsel değil de sistematik bir perspektiften bunu nasıl anlamalıyız? Riegl tarafından sistematik biçimde ele alınan bu ilkeler, ileride göreceğimiz gibi Mengs'in de kendi döneminde Correggio'nun zevkini ve resim sanatına katkısını ele almak için seçtiği konu ve başlıklardan bazılarıdır.

Bu noktada hem arkasındaki kavramı belirlemek hem de Riegl'den bu yana sanat kuramının içinde çalıştığı ideolojik alanı tanımak için, akademicilerin Correggio'ya atfettikleri *zevk*'e dönmemiz gerekiyor. *Zevk* Correggio'ya özgü bir şeyse, üstün oldukları alanlarda —Raffaello'nun çizim (*anlatım*, azamet), Tiziano'nun renk (*doğruluk*)— Raffaello ve Tiziano'nun zevkten yoksun olduğu anlamına mı

18. Bkz. Erwin Panofsky, "Der Begriff des Kunstwollens", *Aufsätz zur Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1964, s. 33-47.

19. Bkz. Riegl, *a.g.y.*, s. 51-3; meselenin daha geniş bir sunumu için, *Die Spätrömische Kunstindustrie*, Viyana, 1901, 1. Bölüm.

gelir bu? Geçmişte hiçbir sanatçının tüm alanlarda üstünlük gösteremediğini söyleyen akademik doktrine bakılırsa, Correggio adeta eklektik zihinleri baştan çıkarmak için yaratılmıştı. Eklektikler Correggio'nun azamet ile doğruluğa "tatsız ve faydasız kısımlarını atarak şeylerin özgün ve belirleyici karakterini öne çıkaran, genel olarak 'zevk' adını verdiğimiz belirli bir zarafet"[20] kattığını, sanatçıların farklı üstün yeteneklerini tamamlayacak şeyi ilave ettiğini söyleyerek göklere çıkarıyorlardı onu. Fakat burada önemli olan Mengs'in uyumun, yani —bu ressamın ustası sayıldığı— "ortalama üslubun", "izleyicilerin gözlerini ve gönüllerini okşama" gayesine karşılık geldiğini yazabileceğini düşünmesidir. Mengs'e göre, zevkin indirgeneceği şey bu "gözleri okşama" işlemidir (yani "bu üslup tarzıdır") ve Correggio, sanatının bütün dallarını bu amaca yönlendirerek yeteneğini yalnızca "*kendi hisleri doğrultusunda*[21] kendi gönlünü okşamak için" kullananların ilkiydi — ne de olsa "resim bakış vasıtasıyla bizi cezbeder"di.[22]

Duygusal yan-anlamı ne olursa olsun, Mengs'in Correggio'nun sanatında bulduğu görsel ve öznel nitelik ("Correggio'nun çok duyarlı ve aşkı gözeten oldukça şefkatli bir kalbi olduğuna inanmak gerek"),[23] sonuç olarak Riegl'in iddialarıyla[24] ve modern sanatın — son tahlilde yalnızca duyularla ya da görsel etkilerle ilgilenen bir sanatın— ressama başlangıçta biçtiği konumla bir hayli örtüşüyor. Ama hepsi bu kadar da değil: Dokunsal (nesnel) ve görsel (öznel) kutupların karşıtlığı, Riegl için, ancak biçimsel çözümlemeye dayalı bir protokol yaratmaya hizmet ettiği ölçüde ve sanat eserlerini artık tarihsel olmayan, ayrıca açıklama ilkesi olarak ardışıklığa dayanmayan bir eksene uygun biçimde sınıflandırmaya imkân verdiği ölçüde, kuramsal bir değer taşır. Cisimleri bütünlük ve maddi nüfuz edilemezlikleriyle kavramaya çalışan bir sanat, figürleri arka plandan ayıran konturlara sığınacaktır; her tür kabartma ve kısaltımı, örtüştürme veya uzaklaştırma etkisini, yüzeyin nesnel sürekliliğini kesintiye uğratacak ya da düzlemdeki figürlerin sırasını bozacak

20 ve 21. Mengs, *Réflexions sur le talent du Corrège*, *Oeuvres*, c. II, s. 19.

22 ve 23. Mengs, *Réflexions sur la beauté et sur le goût dans la Peinture*, s. 115.

24. Bkz. Burckhardt, "*Correggio's durchhaus subjektive Kunst*", *a.g.y.*, c. II, s. 700.

bütün keskin çizgileri ortadan kaldırmaya çalışacaktır. Böyle bir sanatın kullanacağı yöntem, mekânın kendisini nesne (gönderge) olarak; geniş ve sonsuz derinlik içinde kendilerini gösteren, parlak ve göksel bir öz kabul edilen belirli biçimlerin tasvirini de konu (imgenin resimlediği veya kendine özgü yollarla anlattığı "kıssa" ile, yani eserin "hikâyesi" ile karıştırılmamalıdır) olarak alan *resimsel* yöntemin aksine, esasen *çizgisel* olacaktır.

Wölfflin "çizgisel" ve "resimsel" üslubun ayırt edici özelliklerini (yani sınırlı/sınırsız, düzlemlerle temsil/derinlikli temsil, açık/kapalı biçim, çokluk/teklik gibi karşıt çiftleri) sıralarken, aslında Riegl'in birkaç sene önce tanımladığı *kuramsal* açıklamaya[25] —akademik sanat tarihinin çok geçmeden salt betimleyici bir sınıflandırmaya indirgeyeceği birtakım amaçlarla— dönmekten başka bir şey yapmıyordu. Mengs'in daha önce yazdığı gibi, Correggio dış biçimi tanımlayan düz ve basit çizgileri reddedip konturları ışık ve gölgeyle vermeye çalışırken bir yandan da göğe doğru perspektifte doğanın farklı nesneleri aynı kuvvetle sunmadığını gözlemlemekte rakipsizse (zira toz zerreleri tablonun ön tarafını kapamamalı, arka plansa bu toz zerreleriyle kaplı görünmelidir),[26] Correggio'nun sanatı için —"çizgisel" üsluba karşıt— "resimsel" üslubun iyi bir örneğini verdiği söylenebilir elbette. Riegl'in iddia ettiği gibi, Correggio eğer modernlere en yakın ve ilk "barok" ressamsa, bunun sebebi "ondan öncekilerin çok zayıf ve çekingen konturlarının onun yüce ruhuna yetmemiş olmasıdır".[27] Fakat dikkatli olmalı: "Correggio ışık ve gölgelerin hacmini büyüterek, yatağından taşan bir nehir gibi, seyircilerini zarafetin engin denizine sürüklüyor ve bîrçoğunu oradan Sirenlerin şarkılarıyla yanlışlar diyarına götürüyordu."[28]

25. Riegl'in ve –onun kadar olmasa da– Wölfflin'in, klasik doktrinin (Mengs'in metinlerinin de gösterdiği gibi) evvelce kullandığı karşıtlığa atfettiği işlevlerin *kuramsal* karakterinin altını çizmek gerekir, ama klasik doktrin söz konusu karşıtlığı ampirik olarak, yani "bilimsel" bir statü, bir içerik atfetmeden kullanıyordu.

26. Mengs, *Réflexions sur Raphaël...*, s. 254-5.

27. *A.g.y.*, Mengs, *Réflexions sur Raphaël...*, s. 137.

28. *A.g.y.* s. 137.

1.2. ❁ BELİRTİ

Bilimsel akıl, önüne konan karmaşıklıktan
tek bir özellik çıkarmayı ve karmaşıklığı
çözümlerken o özelliği bütün için bir anahtar
olarak kullanmayı gerektirir.

LOUIS HJELMSLEV
Prolégomènes à une théorie du langage, s. 177.

1.2.1. ❁ SÜREÇ: DOKU

Correggio'nun resim pratiğinin bazı *tarihsel* sonuçları için Mengs' in kullandığı "yanlışlar diyarı" tabirinin patolojik yan-anlamını şimdilik görmezden gelelim: Zira burada bir kuramcı olarak değil bir düzenin ve onun *sınırlarının* bekçisi olarak konuşmaktadır. Fakat Correggio'nun eserlerinin etkileri plastik alanla sınırlı değildi, kuşaklar boyu duyarlı ruhlara hayal kuracak malzeme verdi. Tabii Stendhal'ınki gibi yorumların bu eserlere biraz şaibeli bir şöhret kazandırmış olduğunu da inkâr edemeyiz. Dille ifade edilen okumalarda dahi (ressamların yapacağı "resimsel" okumaların karşıtı) bir kesinti göze çarpar: Mengs'in değerlendirmeleri ve onun kadar olmasa da Riegl'in çözümlemeleri, tüm anlamsal gelişimi dışarıda bırakıp, eserin *yapılışına* odaklanır. Bu değerlendirme ve çözümlemeler aynı zamanda söz konusu esere, "sanat tarihi" adı verilen ideolojik alanda bir yer verecek yorumun da önünü açar. Fakat "üslup" tarihi açısından eserin kazandığı anlam, terimin tam manasıyla, aşkındır: Bu anlam, Correggio'nun ürünlerini yalnızca tarih ve doktrin perspektifinden ve —rotasını bu ürünlerin belirlediği— gösterenleşme süreciyle (*procès signifiant*) alakası olmayan, tümüyle tek-

nik, biçimsel bir betimleme temelinde bilen bir yorumla dışarıdan dayatılmıştır.

Aslında kontur, renk, vb. başlıklarla ele alınan maddi özellikler kümesinin sistematik biçimde *anlam* üretmek niyetiyle kullanıldığını düşünmemiz için hiçbir sebep yoktur (Belki de bütün bunların peşinde olduğu tek şey bir *etki* yaratmaktır). Aynı şekilde —Hjelmslev'in terimlerini kullanırsak— bu *figürlerin,* varoluşlarını mantıksal olarak belirleyen (görüntüsel) *göstergelerin* hizmetinde olduklarını da düşünemeyiz. Varsayımsal olarak bunların bir gösterge düzeninin öğeleri olduğunu kabul etmeye kalksak bile, bu öğelerin *a priori* olarak *sonlu* bir envantere ait oldukları söylenemeyeceği gibi, dilbilimcilerin dil çözümlemesinde alt düzeylere karşılık gelen öğeler —sesbirimler ve ayırt edici özellikler— için yapmaya çalıştıkları üzere bu öğelerin oluşturduğu sistemi kurmaya çalışmamızın da bir anlamı olmaz. Bununla birlikte, sanat göstergebilimi projesi eğer temelsiz bir şey değilse, tam anlamıyla "resimsel" olan öğelerin bulunduğu seviyeye uzanacak bir betimleme, sayısız bildik numaranın, atölye tavsiyesi ve karakteristik özelliğin kaydedilmesine indirgenemez; böyle bir projenin daha "üst" düzeyde[29] çalışan ve tam anlamıyla göstergelerin eklemlenişine karşılık gelen bir çözümlemeyle şu veya bu biçimde bütünleşmeye çalışması gerekir (o zaman her türlü "etki"nin tamamen simgesel nitelikte olduğunu göstermek de kolay olur). Dar anlamıyla *temsilî sanat* bağlamında bile, resimleşme süreci hiçbir zaman bir tek renk ve/veya çizim yoluyla betimlemeye, bir tek varlıkların ve nesnelerin betimlenmesine havale edilmez. Resim diye bir şey olduğu andan itibaren görüntüsel göstergelerin *dokusu* da vardır. Doku "zevk" işleminin çoğunlukla baskın olan bileşenidir; o kadar baskındır ki üslubun bile saygınlığının bir bölümünü ona borçlu olduğunu düşündürür. Bu nedenle "çizgisel" ve "resimsel" arasındaki klasik karşıtlık, ne kadar anlamlı olursa olsun, —değerinin salt dekoratif olup olmadığını sorgulayacağımız— resimleşme sürecinin maddi örgüsüne götürür bizi: İmgenin "işlenme biçimi", bir şekilde düz-anlamlı mesajın üstüne

29. "Üst" kelimesinin burada tırnak içine alınmasının nedeni, mefhumun yalnızca çözümleme işlemine bağlı bir anlamının olmasıdır. İleride göreceğimiz gibi, bu işlem aslında tüm hiyerarşinin tersine çevrilmesini, tüm düzey farklarının bulanıklaşmasını gerektiren bir işlemdir.

binen, ikinci dereceden bir anlamın, temsilin "üslubuna" karşılık gelen bir yan-anlamsal mesajın göstereni değil midir? Düz-anlamlı mesaj ise taklide, kod konumunu kazanamayan, gösteren ile gösterilen arasındaki bir benzerliğe dayanır.[30]

Üslup/Sistem

Resimleşme süreci mefhumuyla ilgili sorun, "taklit" ve "stilize etme" arasında, yani salt figüratif "düz-anlam" veya sunum ile ona eşlik eden dışavurumsal yan-anlamlar arasında ayrım yapma imkânı ve zorunluluğudur. Sanat tarihi alanında *üslup* mefhumuna fazlasıyla geniş bir kapsam atfedilmesi ve mefhumun iyi tanımlanamaması, bu sorunun düpedüz *anlaşılamamasına* yol açmıştır. (Örneğin Wölfflin çizgisel ve resimsel sunum tarzlarını tanımlamak için *üslup* ve *dil* kelimelerini aynı anlamda kullanır: "Belirli bir güzellik kavramına" bağlı da olsa, "kendine özgü meziyetleri" de olsa, her sunum biçimi "her şeyi ifade edebilecek" bir dil kurarmış.)[31] Resimleşme süreçlerine (bunların niteliğini çözümlemenin bilmesi gerekir) kendilerine özgü "zevklerini" kazandıran —gerek bireysel gerek kolektif— üslup ile söz konusu süreçlerin altında yatan "sistemi" *a priori* olarak birbirinden ayırmaya izin veren bir şey yoktur. Eserlerin çeşitliliğinin ötesinde bir *aisthesis*'in (duyumsamanın, estetiğin), yani belirli bir dönemin resim üretimine tarihsel tutarlılığını kazandıran yapısal zorunluluklar ile biçimsel ve anlatımsal olanaklar ağının olduğunu koyutlamaya izin verecek bir şeyse hiç yoktur. Tabii, bağlamın öne çıkardığı, belirli bir *ağırlık* yüklediği birtakım gösterge veya belirtilerden başka. Öyle görünüyor ki, sonucu oldukları göstergeleşme sürecinin bütünlüğü içinde kavranan resim imgelerinin derin yapısına, bir tür semptomatolojiyle ulaşma imkânı veren çözümleme projesi de işte bu gösterge ve belirtiler etrafında kurulabilmektedir.

30. Bkz. Roland Barthes, "Le message photographique", *Communications*, I (1961), s. 127-38.

31. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Fr. çev., Paris, 1952, s. 13.

1.2.2. ❁ CORREGGIO'DA /BULUTLAR/

Daha baştan dilbilim (fonetik) modeline bağımlı olmayacak, resim üretiminin kaynağını oluşturan özgün gösterge işlevini tanımlamayı amaçlayacak bir göstergebilimsel çözümleme, ancak resimlenmiş yüzeyi işlevlerine göre kurucu parçalarına bölüp sonra bu parçaları da bileşenlerine ayırarak ilerleyebilir. Böyle bir çözümlemenin imgeyi *resimsel* dokusu ve yoğunluğuyla kavramak için, ayrıca resimleşme sürecini gösterenin maddiliği açısından tanımlayan düzeyler veya, daha doğrusu, kertelerin üst üste binişlerini (veya iç içe geçişlerini) ve kurallı işleyişlerini (hatta perdelemelerini) belirlemeye çalışmak için, imgenin kaydedildiği düzlemi aşması gerekir. Tabii bu esnada söz konusu kertelerin göreli tutarlılığı hakkında veya aynı sınıfa ait unsur ve işlevlerin az çok eksiksiz bir dökümünü çıkarmanın mümkün olup olmadığı konusunda hiçbir önyargı da taşımaz. Açık bir kuram olmayınca yöntemin tümevarımsal olmaktan başka çaresi yoktur: Yani, önce bizzat resimleşme sürecini çözümleyerek bu sürecin düzey ve kertelerini bulacak, ardından da bunları —kelimenin fiziksel anlamıyla— betimleyecek ve aralarındaki göreli ekonomiyi gün ışığına çıkaracaktır.

Şimdi, Correggio'nun tarzının iyi bir belirtisini sunan ve bu ressamın "sanatını" tanımlamamıza izin veren başlıca özellikleri —gerek duyumsanabilir görünümü gerekse yüklendiği işlevlerle— adeta bir demet halinde bir araya getiren bir motif var. Correggio'nun eserlerini derinlemesine çözümlememize kılavuzluk edecek bu motif veya *belirti*/bulut/tur — yani, betimleme seviyesinde *bulut*[32] adı ve-

32. Düz-anlamın kaynağı burada görüntüsel ilişkiden veya "gösterge" ile şey ("gerçeklik") arasındaki benzerlikten çok, resimsel grafiğin "bulut" kavramıyla ilişkilendirildiği bildirimsel düzendir. Resimdeki /bulut/ ile "gerçek" bulut arasındaki ilişki, Aristoteles'in *Kategoriler*'inde anladığı manada, yalnızca eşadlılıktır: "Yalnızca adları ortak, fakat bu adın işaret ettiği mefhumlar bakımından farklı olan şeylere eşadlılar diyoruz. Örneğin, resimdeki insana da gerçekteki insana da canlı deriz, bu iki şeyin tek ortak yanı adlarıdır, oysa bu adın işaret ettiği mefhumlar farklıdır." (*Cat.*, I, akt. Bernard Pautrat, *Versions du Soleil, figures et systèmes de Nietzsche*, Paris, Seuil, 1971, s. 13-14, n.1.) Yani, üzerinde duracağımız gibi /bulut/ motifinin karşımıza çıkan belirimleri, resmedilmiş gerçekliğe, fiziksel fenomene veya maddi nesneye başvurmadan, salt göstergebilimsel açıdan alınmalıdır.

rilen resimsel grafik. Çalışmamızın başlığında dahi görüldüğü gibi, çözümlememiz açısından "gösteren" olarak belirtilmesi gerektiğinde kelimeyi iki yatık çizgi arasında; birebir isim olarak kullanıldığında italik olarak; gösterilen olarak kullanıldığındaysa tırnak içinde yazacağız. /Bulut/ Correggio'nun birçok kompozisyonunda belirli bir kullanım değeriyle ve çeşitli figüratif ve/veya resimsel biçimlerde kullanılmıştır. (Parma'daki süslemelerde bolca başvurduğu bulutları ne gibi yenilikçi amaçlarla kullandığını belirtmiştik; ressam, kubbelerinden birkaç yumak bulut koparıp pandantiflere koymaya, İncil'i yazmış havarileri veya Kilise Babalarını oraya oturtmaya kadar vardırmıştı işi). Bir yerde (Floransa, Dresden, vb.) bir bulut yığınından destek alan ya da bulutların ortasına toplanmış görkemli meleklerle dolu bir arka planda taht kurmuş olan Meryem Ana'ya rastlarız. Bir başka yerde (Dresden'de *Gece*, Napoli'de *Zingarella*, Parma' da *Madonna della scodella,* Kâse Tutan Meryem Ana) küçük melekler, kompozisyonun üst kısmında gezinen bulutumsu balonların üzerinde oynayıp yuvarlanırlar. Bazen bulutlar pek iffetli ya da dinibütün değildir: Borghese Galerisi'nde, *Danae*'de bulut parlak ve güneşlidir, buradan gelen altın yağmur damlası Danae'nin üstüne düşer; başka bir yerde de (Viyana Müzesi) belirsiz bir sis perdesinin önünde *Io*'nun kucakladığı Jüpiter figürü vardır.

Bulut Correggio'nun figüratif söz dağarcığının kilit kelimelerinden ve tematiğinin de belki —ileride göreceğimiz gibi— gözde nesnelerinden biridir. Fakat bu motif, verdiği doku izlenimi dolayısıyla, kontur ve çizgi fikrinin kendisiyle ve göreli tutarsızlığı dolayısıyla da (terimin klasik anlamında) *biçimi* tanımlayan sağlamlık, süreklilik ve özdeşlikle çelişir (buna rağmen bazı kompozisyonlarda bulut kümelerinin yoğun ve sağlam, maddi görünümlü olarak çizildiğini belirtmek gerek). Mengs'e göre Correggio içsel dalgalı biçimleri ve kıvrımlı çizgileri tercih ederek köşeli konturları, düz ve basit biçimleri reddetmiş ve inatla yıkmaya çalışmıştır.[33] Eğer böyleyse, gerek serpiştirdiği figürleri istediği biçimde yerleştirme, bölme ve karıştırma konusunda sağladığı olanaklar gerekse esnekliklerı, bulutumsu yapıları Correggio için cazip kılmış olmalıdır. Bulut kümeleriyle karışan cisimler, yerçekimi yasasından ve düz perspek-

33. Mengs, *Réflexions sur Raphaël*..., s. 252-3.

tifin ilkelerinden kurtularak en gelişigüzel konumlandırmalara, kısaltımlara, deformasyonlara, bölmelere, benzeştirmelere ve ince alaylara izin verirler. Burckhardt'ın işaret ettiği gibi, Aziz Yuhanna Kilisesi'nde bazı havarilerin dizleri boyunlarıyla birleşmiş gibi görünür. Katedralin kubbesindeyse belirsiz bir bulut kümesinin oluşturduğu kopuk kopuk yığın içine gömülü bölük pörçük, kesik kesik figürlerle karşılaşırız. Mengs'e hak vermemek elde değil: Böyle bir kompozisyon "ideal bir güzellikten çok *bir hayal ürününe* veya *rüyaya*"[34] benzer. (Burckhardt'tan bir alıntı daha: "Birbirlerinin peşinden koşan ve tutkuyla birbirlerine sarılan bu sayısız meleğin oluşturduğu yumağın sanatta bir benzeri yoktur... Bu figürlerin yol açtığı etki neredeyse bir sarhoşluktur.")

Correggio'nun "göksel" sanatı, "buğulu" üslubu, değerini ve işlevlerini ilk olarak Burckhardt'ın teşhis ettiği tek bir motif, tek bir öğe ile tanımlanacak ve bu öğeyle kendini gösterecektir. Zira resimsel grafik sayılan /bulut/, biçimlerin belirgin çizimi ve geometrik perspektif üzerine kurulu sanatın ilke ve kabulleriyle çelişir gibi görünmesine, dahası figürleri cismin fizik yasalarından azade kılmasına ve bir dizi göksel efekte, vecde, paradoksal yan yana gelişlere ve kopukluklara yer vermesine rağmen, bu saydıklarımız onun kullanımının, ele alınış ve işlenişinin basit bir hevesten ve —kelimenin yerici anlamıyla— "tarzcılıktan" kaynaklandığı anlamına gelmez. Correggio'nun bizi davet ettiği "sarhoşluk" iyi hesaplanmıştır ve *bulut* bu hesaba, Burckhardt'ın çok iyi teşhis ettiği gibi, semiyotik nitelikteki, yani hem belirtkesel (*signalétique*) hem sözdizimsel olan işlemlere elverişli serbest bir vektör olarak dahil olur. /Bulut/ sadece bir üslup aracı değil, bir *inşa* malzemesidir. Correggio Ötelerdeki İhtişam sahnelerini "basbayağı uçan figürlerle doldurduğu, ölçülebilir kübik bir uzay" ile desteklemiş olsa da, bu uzay çizgisel perspektifin mimari normlarına uygun şekilde tanımlanmamıştır. Fakat aynı uzay, göğe doğru perspektifin atmosfer ve ışık normlarına da uymaz. Zira Correggio'nun gökleri bulutsuz değildir; bulutların iki tür perspektifi de birleştirebilecek şekilde ikircikli göründüğünü Burckhardt tespit etmiştir: "*Mekânın, desteklerin ve duruşun gösterilmesi, resmin ton ve nüansları bulutlarla ifade edilmiştir.*

34. Mengs, *a.g.y.*, s. 257.

Correggio onları yastık gibi, belirli bir hacme sahip yoğun cisimler olarak kullanır."

Göstergeler ve Figürler

Demek ki /bulut/ Correggio'nun eserlerinde belirli ve kısıtlı amaçlar için mutlaka başka motiflerle beraber kullanılan görüntüsel bir öğedir. Yine de bazı durumlarda bütün temsil alanını doldurarak mekânın, desteklerin ve duruşun organize edilmesinde, ifade edilmesinde ve tanımlanmasında (*Verdeutlichung*) ya da —Cicero'nun mükemmel Fransızca çevirisiyle söylersek— gösterilmesinde orijinal bir tarza destek olur. *Gösterme* kelimesi önemli, çünkü gösterge fikri, doğası itibariyle daima gösterme kavramıyla ilişkili olacaktır.[35] Bir nesnenin aynı anda hem imge hem de kavram olarak kullanılamayacağını söyleyen fenomenoloji kuramının aksine, bu çözümleme belirli bir resimsel grafik ile dilsel bir gösterge (Peirce'in diliyle söylersek, *yorumlayanı*) arasında ilişki kurar: Resimsel grafiği bir *representamen* olarak, görüntüsel gösterge olarak kurar, o da *bulut*'u gösterir. Fakat grafik bir gösterge olarak iş görse de, bu yalnızca dil ve betimleme yoluyla ya da tanımlamanın gösteren ve gösterilen düzlemleri arasında açtığı gedik sayesinde olmaz. /Bulut/ grafiği yalnızca pitoresk ya da dekoratif bir değer taşımaz. Bir mekânı göstermeye yarar. Dikkatimizi çekmeyi daha çok hak eden, böyle bir "göstergenin" duyumsanabilir görünümüyle belirli bir zevkin —hatta üslubun— gereklerine uymak zorunda olması değil (Annibale Caracci söz konusu zevki bu göstergeyi malzeme olarak kullanan bir düzeneğin katılığı için zorunlu bir düzeltme olarak görüyordu), göstergenin tekrarlanması, çoğaltılmasıdır. Fakat işler tam bu noktada zorlaşır, sanat ürünlerine uyarlanan gösterge sorunsalının sınırları ve belirsizliği burada ortaya çıkar: Aynı birimler farklı seviyelerde devreye girip farklı kertelerde aynı anda etkili olurlar; bazen gösteren bazen gösterilen olarak iş görürler. Resimleşme sürecinin görüntüsel birleşenlerinin çözümlemesi açısından bakıldığında özdeş görünmelerine rağmen, üstlendikleri işlevlerle onları tanımlayan işlemler açısından farklı nesnelerdir bu birimler. *Bulut* anlamı yüklenen birim, res-

35. Bk. Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du language*, Fr. çev., Paris, 1968, s. 83.

min yapım aşamasında Hjelmslevci anlamda *figür* rolünü oynayabilir (yani, gösterge olmayan ama göstergeler sistemine bir gösterge parçası olarak giren şey:[36] Bu tanım salt işlemsel bir tanımdır; ama dar anlamda göstergeden daha "üst" bir seviyeye karşılık gelen "üslup" ve *figürler* işin içine girdiğinde belirsizliği ortadan kaldırmaya gücü yetmez). Aynı birim, bir mekânı, durumu veya mekânsal bir ilişkiyi göstermeye yarayan bir gösterge gibi iş görürken, değişikliğe uğramaksızın bir seviyeden başka bir seviyeye geçiş yapar. Peki gerçekten değişikliğe uğramaz mı? Burckhardt'ın işaret ettiği gibi, resimsel öğe olan /bulut/ belirli bir hacme sahip, belirgin bir şekilde tasvir edilmiş katı bir cisim görünümünü alabilir (Bu durumda, anlambilim alanında "bulut" gösterilenine bağlanan "buğululuk" ve "uçuculuk" yan-anlamlarıyla çelişir). Bu olgu farklı resimsel seviye veya kertelerin göreli ekonomisinin, alt dereceli öğelerin üst dereceli birimlerle mekanik şekilde birleştirilmesi olarak değil, diyalektik bir tarzda algılanması gerektiğini gösterir. Bu öğenin —aslında "öğe" mefhumu bile sorun oluşturur bu noktada— Correggio ismiyle ilişkilendirilen eserler bütüncesinde üstlendiği simgesel (ikonografik, retorik, tematik, vb.) işlevleri dikkate alınırsa bu olgu daha açık biçimde görülür.

36. Hjelmslev, *a.g.y.*, s. 63-70.

1.3. ❁ MAKİNE VE RÜYA

1.3.1. ❁ TEMATİK

Hareket

"Correggio'da her şey hareket halindedir."[37] Bu ifade elbette metaforiktir. Resimlerinde hareketli öğe ve parçalar olmadığına göre, herhangi bir mekanizma veya motor tarafından hareket ettirilmeyen bu makineler, günümüz sanat eserlerinin tersine, optik hakeretlilik izlenimleri yaratmak peşinde koşmaz. Correggio'nun sanatını özetleyen "hareket" hiçbir manada *gerçek* hareket olmamakla birlikte, yanılsamanın algısal mekanizmalarından da beslenmez. Bu iddianın yine de kuramsal bir dayanağı olacaksa, metafor en azından yalnız eleştirel söylemin parçası olmamalı ve eserlerin kendilerinde tanımlanabilir bir hareket figürü bulunmalıdır — örneğin, kaynağı tematik ya da retorik anlamda kavranabilen bir imge. Mengs'in önceden farkına vardığı gibi, imge eğer imgelem veya hayal kurma gibi algıdan farklı alanlar üzerinden de işliyorsa, esas mesele çözümlemenin yalnızca biçimsel düzlemde yapılıp yapılamayacağıdır.

Yine bu konuda *bulut* bir tür itici güç gibi görünür — veya Gaston Bachelard'ın ifadesiyle, hem analitik hem mantıksal olan bir argümanın başlangıç noktası olarak iş görebilen bir tümevarımsal gösterge gibi. Tematik denen eleştirinin temelindeki tezin iddia ettiği gibi, bir imgenin değeri düzenlenişinde değil hareketliliğinde, iç dinamizmi ve vardığı imgesel değişimlerin genişliğinde yatıyorsa, bulutun hayale (ve hayal çözümlemesine) benzersiz bir malzeme sağladığına şüphe yok. Eğer imgelemin psikolojisi durağan figürler

37. C. Ricci, *a.g.y.*, s. 126.

üzerinde çalışamıyorsa (zaten çalışmamalıysa) ve imgelem yalnızca deformasyon sürecindeki imgelerle kendini geliştirebiliyorsa,[38] bu biçimsiz nesnenin hayali motiflerin en ayrıcalıklılarından biri haline geldiğini kabul etmeliyiz. Zira biçimlerin hareket halinde olduğu ve hareketin biçimleri bozduğu bir dünyaya erişimi sağlayan; aralıksız mutasyonlarıyla hayallerin biçimsel gücünü tam kapasite çalıştıran inşalara açık olan da o değil midir?[39] Fakat *maddi imgelem* (yani, Bachelard'a göre, dört unsurdan biriyle kurduğu bağa göre tanımlanan imgelem: Correggio'da bu unsur havadır) ile *dinamik imgelemin* (bu da temel saikler seviyesinde işleyen imgelemdir: tepede olma arzusu, uçma hayalleri, vb.) kapısı bir kez aralandı mı, imgelerin parça parça çözümlenmesi yerini, dönüşümleri, süregiden bağlantıları gözeten bir yoruma bıraksa daha iyi olmaz mı? Böyle bir yorumun, yine Bachelard'a göre, imgelerin belirleyici öğelerinin açığa çıkarılması, özgül dinamizmlerine doğrudan katılım ya da onları doğuran temel saik üzerine kurulması gerekmez mi?[40]

Hareket imgelemi üzerine Bachelard'ın spekülasyonları, bu çalışmanın bile isteye anti-psikolojist olan hedeflerine hiç uygun düşmese de, bir "üslubun" duyumsanabilir dokusunun, kurduğu tematiği nasıl etkilediği üzerine düşünme imkânı sunuyor. Başta Parma kubbeleri olmak üzere Correggio'nun bütün eserlerinde, resimsel maddeden imgesel varlığa, motiften temaya ve teşhis edilebilir stratejik bir öğeden imgelerin düzenini belirleyen ilkelerin kendisine geçiş kusursuz bir süreklilik içinde olur. Resimsel bulut grafiğinin, Correggio'nun söz dağarcığının anahtar öğelerinden biri gibi görünmesinin nedeni, tekrarlandığı için bir yasaya bağlı ve düzenli olduğu anlaşılan farklı belirtkesel ya da belki sözdizimsel kullanımlar değil, geniş fresk süslemelerinde üstlendiği işlevlerin önemidir: Perspektif ilkelerine göre düzenlenmiş bir kompozisyona *putti*, yani küçük melekler biçiminde bir ilahi varlık göstergesini dahil etme ya da tahtındaki Meryem Ana'yı veya âşık bir nimfayı ortak mekândan ayırma imkânını veren öğe —veya motif— buluttur. Böylece bulut, melekler ve seçilmişler topluluğunun dolaşıp dinlendikleri alanı tanımlayan koca bir bulut yığını boyutlarına ulaşır ve bunların hepsi —

38. Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, 1942, s. 30.

39. *A.g.y.*, s. 212-4. 40. *A.g.y.*, s. 118.

Burckhardt'ın deyimiyle— mekânın belirlenmesine (*Raumverdeutlichung*) hizmet eder. Bir başka deyişle, ona atfedilebilecek bağ-değerlerin gelişimi yalnızca *gösterge* boyutunu takip etmez, çizgisel biçimde ilerlemez. Böyle bir bağlamda, aksine, göstergeleşme sürecinin farklı seviyeleri veya durumları arasında bir tür bağ olarak ortaya çıkan grafik, hem tematik gelişimin kurucu öğesi hem de gelişime yol açan şema olarak iş görür.

O halde tematik eleştiri yapanlara uyup psikolojiye başvurmak, anlatım çalışmasının[41] farklı seviyelerinde, kendini kurucu birliği içinde gösterecek varsayımsal bir "varlık projesinden" söz etmek zorunlu mudur? Correggio'nun üslubunun, hem madde hem biçim, belki fetiş, sözlüksel bir öğe, sözdizimsel bir araç, tekrarı hatta yaygınlaşması dahi asla hayali olmayan ama —kelimenin tam manasıyla— plastik bir mantığa bağlı tematik bir simge olan özel bir öğe aracılığıyla kendini *gösterdiğini* görmek için, bu düşünce zorunlu mudur? "Kendi suretinde" yaratılmış bir gösterenin belirttiği bulut motifinden, bir kez daha kesintisiz süreklilik konusunda bir çözüm bulunmaksızın, *temaya* (mucizevi vizyona, ilahi olanın alanına açılma haline) geçeriz. İkonografik çözümlemenin açığa çıkardığı mekanizmalardan farklı olan motif, bir metni süslemekten, (fonetik yazının sözü kayda geçirmesi gibi) onu görüntüsel yollarla kayda geçirmekten fazlasını yapar. Duyumsanabilir niteliği bakımından da maddenin temaya —eleştirmenlerin ağız birliğiyle Correggio'nun "üslubuna" kendi rengini verdiğini söyledikleri temel deneyime, bir *vecd, esrime, taşkınlık*, "göksel varlığa" katılım olarak özetlenebilecek deneyime— önceliği varmış gibi görünür. Fakat tam da bu nedenle şüphe duyulması gereken, bizzat göstergebilim projesinin geçerliliğidir, zira bu resimleri üreten simgeleşme süreci hem gösterge-altı hem gösterge-üstü görünür. Söz konusu süreç, kaynağını biçimlerinkinden (göstergelerinkinden) ve onların açık ifadelerinden daha derin bir bölgede bulduğu ölçüde gösterge-altı; Correggio'nun tematiği malzeme seviyesi ile imge seviyesi arasında her türlü süreksizliğin yadsınmasını ve bunların birinden diğerine dolaysız (yani, gösteren düzenine hiçbir gönderme olmaksızın, yalnızca imge-

41. Bkz. Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, s. 17, vd.

lem aracılığıyla) geçişi gerektirdiği ölçüde de gösterge-üstüdür. Correggio'nun "üslubu", duyumsanabilir *ve* tematik malzemesiyle öylesine uyumlu görünür ki, biçimsel temellerini açığa çıkarmak için bu üslubu nesnel olarak çözümlemeye çalışmak boş, hatta yanlış bir iş olur. Üslubu kendi hareketini örnek alan öznel bir katılım şeklinde "yaşamak", hatta bu imgelerin ne olduğunu anlamak daha doğru bir yol olacaktır: Söz konusu imgeler (*Bulut* diye bir şiir yazmış olan Shelley'in şiirsel imgeleri konusunda Bachelard'ın söylediği gibi) *yükselme işlemcileridir.*

Hava, Gökyüzü

Yerleşik yorum geleneğine saygılı davranan Mengs, Raffaello için *ilahi*, Correggio içinse *göksel* diyordu. Bu nüans önemlidir. Parma Katedrali kubbesi hakkında aynı Mengs'in, onun hayal ürününe, hatta rüyaya benzediğini yazmasının nedeni, herhalde yalnızca Correggio'nun "ideal güzele" kayıtsız oluşu değildi. Resmin davet ettiği *sarhoşluk,* göğe yükselme imgeleminin dinamiğine, en başta da "*uçma hayaline*" bağlı, hayali bir mahiyet taşımaz mı? Correggio da kendini bütünüyle hava öğesine adamış "dikey" bir ressam gibi görünmez mi? Parma kubbelerinde gördüğümüz, bir yandan yüksekliğin, bir yandan da ışığın hükmettiği (havayla ilişkili imgelemin kanat ve bulut gibi muğlak ve uçucu, karakteristik göstergeleriyle bezenmiş) neredeyse fazla kusursuz örneklerin dışında, en meşhurları da dahil birçok kompozisyonu, toprakla gök arasındaki iletişimin gerçekleştiği dikey aksın hâkimiyetini yansıtır. Bunlardan biri, *Camera di San Paolo*'nun, deliklerinden gökyüzünü gördüğümüz yapraklı bir çardak (daha önce Mantegna tarafından Louvre'daki *Bakire'nin Zaferi*'nde kullanılmıştı bu tema)[42] resmedilmiş, antik tarzda öbek öbek *putto*'lar görülen tavanıdır. Bu kompozisyonların bir başkası, küçük melekleri taşıyan bulut yığınının yalnızca (Hz. İsa'nın doğuşunu işleyen resimlerin olmazsa olmaz aksesuarı olan) sütuna değil, tepesi kesilmiş bir merdivene de iliştirildiği Dresden'deki *Gece*'dir. Bir de makam ikiliğinin (yer/gök) yerde duran figürlere *putto*'larla dolu bir bulut eklenerek vurgulandığı Meryem Ana imgeleri

42. Bk. Erwin Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, Londra, 1961.

vardır. Bunlardan birinde (Napoli'deki *Zingarella*, Çingene Kız) *putto*'lar yaprakların oluşturduğu perdeyi kenara iter, bir diğerinde (Parma'daki *Madonna della Scodella*, Kâse Tutan Meryem Ana) bu iş Aziz Yusuf'a kalır. Başka bir yerdeyse ressam çeşitli yer değiştirmelere başvurur: Parma'daki *Aziz Hieronymus'un Meryem Anası*'nda, ağacın dallarına asılı geniş bir perde bulutların yerini alarak bir tür örtüyü kaldırma duygusu verir imgeye.

Bununla birlikte, bir dizi Correggio resminde, yukarı yükselen göksel öğe, bulutlarla birlikte alışılmadık bir yazgıyla tanışır. Ressama ikinci Mantua Dükü Federigo Gonzaga tarafından sipariş edilen dört mitolojik levhanın, Vasari'nin iddia ettiği gibi İmparator Şarlken'e sunulmak üzere değil, aslında Ovidius Salonu olarak bilinen Palazzo del Te'nin bir odası için yapıldığı son zamanlarda ortaya çıkarılmıştır.[43] Bugün dağılmış olan bu tablolar hem ikonografik hem tematik açıdan bir bütün oluşturacak şekilde tasarlanmışlardı. Bu serideki —modern resmin tarihinde Jüpiter'in aşklarına adanmış olanların ilkidir— dört levhanın her biri aslında tanrının ölümlü bir yaratıkla birleşme hikâyesini resmeder. Kompozisyonlar farklı biçimler alır, ama hepsi gökle ilişkilidir veya bir biçimde "Üranüs imgelemi"nin bir parçasıdır.[44] Bunlardan birinde (*Io*) Jüpiter arzu nesnesine bulut kılığında görünür; bir diğerinde (*Danae*) bulut yığınına iliştirilmiş altın bir yağmur damlası; bir başkasında (*Leda*) kanatlarını olabildiğince açmış bir kuğu; dördüncüsündeyse (*Ganymede*) kartala dönüşür, âşığını havada taşır. Bu mitolojik kıssaların alegorik (ve Hıristiyanlığa uygun) yorumu tematik yoruma ters düşmez. Geleneksel olarak (Correggio'nun başka bir yerde vizyonunu resmettiği) Aziz Yuhanna'nın yerini tutan ve onun ön-figürü sayılan Ganyme-

43. Bkz. Egon Verheyen, "Correggio's 'Amori di Giove'", *Journ. Of the Warburg and Courtauld Inst.*, c. XXIX, 1966, s. 160-92.

44. E. Verheyen'in ortaya koyduğu düzeltmeyi kabul edersek, Ovidius Salonu için Giulio Romano tarafından planlanan süsleme Jupiter'in aşkları temalı sekiz panodan oluşacaktı. Ressamın ölümü üzerine Mantua Dükü'nün sipariş ettiği tuvaller ve bağlantılı eserlere sahip olmak için verdiği sonuçsuz mücadele bilinmektedir (bkz. Piero Bianconi, *Tutta la pittura del Correggio*, Milano, 2. basım, 1960, s. 32). Planlanan diğer bölümlere ilişkin tasarımla ilgili hangi varsayımda bulunulursa bulunulsun (bkz. Arthur H. Popham, *Correggio's Drawings*, Londra, 1957, katal. no. 80, levha Ca), yapılmış bütün panoların tek bir tema çevresinde dönmesi ve göksel yan-anlamın belirgin olması anlamlı bir durum.

de'nin kaçırılması, bütün dünyevi arzularından kurtulmuş, tefekkür edeceği göğe doğru süzülen zihni simgeler.[45] Danae levhasında, yatağın ayak ucuna yerleştirilmiş biri kanatlı diğeri kanatsız iki küçük aşk figürü, göksel Venüs (kutsal aşk) ile dünyevi Venüs (cismani aşk) arasındaki karşıtlığı temsil ederken, (Cesare Ripa'nın *Iconologie*'sinde *desiderio verso Iddio*'nun, nesnesi Tanrı olan arzunun karakteristik özelliği olarak yorumladığı) geniş kanatları olan daha büyük bir Aşk Tanrısı kızın yanında şefaatçi konumunda durur.[46] Leda levhasının kompozisyonuysa ilginç bir yorum sorunu doğurur: Müziğin Apolloncu ve Dionyssosçu ilkelerinin karşıtlığı üzerine kurulu bir alegori olduğu varsayılmıştır.[47] Fakat bu yorum, kompozisyonun sağındaki yıkanan kadın grubu içinde, kuğunun üstünü örttüğü ortadaki Leda figürünün etrafında dönen bir başka hikâyenin öğelerini bulmamıza engel değildir. Bu öğeler, ilahi kuşun ortaya çıkışından, imgeye dikey ve göksel boyutunu veren nihai uçuşuna uzanan eksiksiz bir anlatı dizilişi oluşturur.

45. Bkz. Landino'nun *Commentaires sur Dante*, aktaran Panofsky, *Essais d'iconologie*, Fr. çev., Paris, 1967, s. 298: "Ganymede, yüce varlık olan Jüpiter'in âşık olduğu *mens humana*'yı (insan zihnini) temsil eder... Bedeninden kopmuş, maddi şeyleri unutmuş zihin bütünüyle göğün sırlarını tefekküre vermiştir kendini." Bu yorum hümanistlere, özellikle edebi türün mucidi olan Andrea Alciato'nun (*Emblemata*, 1530) başını çektiği, simge derlemesi kitaplarının yazarlarına aittir. *Ovide moralisé* adlı eser Ganymede'yi de Aziz Yuhanna'nın bir ön-figürü olarak yorumlamıştır (kartalsa İsa Mesih'i simgeler). Panofsky'nin tespit ettiği gibi, böyle bir yorum 7 Temmuz 1533 tarihli, Sebastiano del Piombo'dan Michelangelo'ya yazılmış mektuptaki ilginç bir pasajı aydınlatır. Bir şaka sayılabilirse de bu yorum, göksel kubbeler meselesine ve Correggio'nun bazı eski ve daha az önemli eserlerine, özellikle de *Ganymede* ile Aziz Yuhanna kubbesi arasındaki ilişkiye ışık tutar: "Medici Şapeli'nin kulesinin tonozunda planlanan resme gelince, Hazretimiz [Papa Clement VII] kararı sana bırakmıştır. Bana öyle geliyor ki Ganymede orada güzel durur. Başına bir hâle koyabilirsin, *böylece göğe taşınan Aziz Yuhanna'nın yerini tutar*." Panofsky, *a.g.y.*, s. 296 (vurgu bana ait).

46. Verheyen, *a.g.y.*, s. 189. Windsor'da muhafaza edilen ve A. Venturi ile C. Ricci'nin Correggio'ya atfettikleri (*a.g.y.*, levha CCXCII) ama Popham'ın almadığı (*a.g.y.*, s. 196, katal. no. A 132), aynı temayı işleyen bir çizimde bulut yığınının önemi apaçık ortaya konur.

47. Verheyen, *a.g.y.*, s. 189-90.

1.3.2. ❁ HAYALLER

Io

Fakat Viyana'daki *Io*, hem başlığı (*Io, eo, ben,* yani öznelliğin işareti) hem resmettiği hikâye, sunduğu versiyonun yeniliği ve burada hayalî arzu nesnesi statüsüne terfi ettirilmiş buluta yüklediği işlevle bu serinin en dikkat çekici resmini oluşturur. Sürekli değişen biçimlerinin çeşitliliğiyle bulut, her türlü başkalaşımın mecrası, hatta en iyi örneği olarak kabul edilebilir. Fakat antik kaynaklar, en başta da Ovidius, tıpkı modern yorumcular gibi bulutu Jüpiter'in amacına ulaşmak için kullandığı basit bir araç olarak görür: Tanrı, Inachos'un kızına kaçma şansı bırakmak istemez, ya da belki amacı aşklarını meraklı bakışlardan gizlemektir. "İnsan suretindeki saklı kutsalları gösterebilmek için sisin ardına gizlenmiş": Jüpiter insanlardan değil Juno'dan saklanmaya çalışmış olsa da, *Başkalaşımlar*'ın 1522 basımında yer alan Io hikâyesinin karşı sayfasındaki bu alegorinin niyeti elbette savunmadır. En azından Paris Bordon'un *Jupiter ve Io* adlı kendi versiyonunda tercih ettiği yorum budur, burada insan biçimindeki tanrıyı, kompozisyonun geri kalanını kaplayan bulutların içinde bir kızla birlikte otururken görürüz.[48] Buna karşılık, Correggio'nun versiyonu erotik ve muğlaktır; arka planda susuzluğunu gideren alageyiğin, tablonun alegorik anlamını (*desiderio verso Iddio* anlamını) doğrulayan geleneksel bir simge oluşu o kadar önemli değil. Resim yoluyla burada ele alınan vecd ve haz, Freudcu anlamda *fetiş* değeri —yani gerçek arzu nesnesinin hayali bir ikamesi olduğu— açıkça belirtilmiş bulut yığınından başka sarılacak bir şey bulamayan "öznenin" vecdi veya keyfidir.[49] Bulut, Tanrı'yla mistik bir-

48. Bkz. Giordana Canova, *Paris Bordon*, Venedik, 1964, fig.135.

49. Io'ya ek olarak Ixion'un hikâyesi, burada bulutun büründüğü hayal değerini, mitoloji düzleminde, teyit eder. Hera'ya tecavüze kalkışmış olan bu Tesalya kralının yaptıklarını Hera Zeus'a anlatınca, söylediklerinden emin olmak için Zeus, Ixion'un yanına uzansın diye bir buluta Hera'nın suretini verir. Ixion'un davranışları arzularının gerçekliği konusunda Zeus için şüpheye yer bırakmayınca, cezalandırmak üzere onu göklere doğru yuvarlayacak (alevli?) bir tekerleğe bağlar. Ixion'un o simulakrumla (bulut) birleşmesinden insan başlı atlar (Centaures) do-

leşme arzusunun göstergelerinden biri olsa bile, bu tabloda bir halüsinasyon nesnesi olarak sunulur. Bu nesne temel ama hiç de "göğe doğru" ve ruhani olmayan bir deneyimle ilişkilidir — erotik bir gerilim ve bu gerilimin rüyada boşalmayla çözümlenmesi deneyimiyle.

İşlevler

Bu noktada hem alegorik hem de tematik yorum, son sınırına ulaşmış görünüyor. İlk olarak alegorik yorum, imgelerde bulunduğu iddia edilen "ahlaklılık" ile erotik cezbetme güçleri[50] arasındaki ilişkiyi; herhangi bir ikonografik nitelik veya şemanın simgesel anlamı ile Eros'un Mantua Dükü üzerinde dahi sahip olduğu nüfuzu anlatmayı amaçlayan bir dekoratif kompozisyonun tasvir işlevini açıklamakta başarısızdır. Mantua Dükü, bugün hâlâ Ovidius Salonu'nun şöminesi üzerinde görülebilen, Gonzaga ailesinin yaptığı bir *impresa*'da (basım) bilinçli olarak Olympos'un efendisine, Jüpiter'e benzetilmiştir.[51] İkinci olarak, psikolojik mahiyette olduğunu daha önce aktardığımız, resmedilen figürlerin ötesine geçmeye çalışan ve sanat "hiyerogliflerini"[52] doğuran *yaşanmışlıkla* tekrar bağlantı kurma iddiasındaki tematik yorum da sınırına ulaşmıştır. Zira resmin hayalî güçlerine teslim olma kararının sonucunda tematik yorum, Stendhal'in, Correggio'yu anlamak için aşkın çılgınlıkları yolunda gülünç olmayı göze almak gerekir, diyerek davet ettiği yere sürüklenme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Her iki yorum resim düzenine aykırı bir mantıkla işler: Alegorik yorum, hümanist retoriğin temelindeki mantıkla; psikanaliz maskesiyle bizi kandıramayan psikolojik yorum ise arzu figürlerini düzenleyen mantıkla. Resim düzeni, hayalin kaynaklarından ve söylemin hilelerinden bazılarını kullanı-

---

ğar. (Bkz. Georges Dumézil, *Le Problème des Centaures. Etude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris, 1929, s. 191-2). Genç kızın en sonunda takımyıldızına dönüşmesi de yine Io mitinin Üranüsçü boyutunu teyit eder.

50. Verheyen'in aktardığı, Aretino tarafından Mantua Dükü'ne gönderilen, 6 Ağustos 1527 tarihli bir mektup II. Federigo'nun "teklifkâr" tasvirlere olan düşkünlüğünü doğrular: "Çok seçkin Jacopo Sansovino'nun gerçeğe dönüşecek ve hayat bulacak, bakan herkesin içini şehvetle dolduracak bir Venüs'le süsleyeceği düşüncesindeyim" (bkz. G. Bottari, *Raccolta di lettere*..., 1822 basımı, Milano, c. I, s. 532).

51. Verheyen, *a.g.y.*, s. 186. 52. G. Bachelard, *a.g.y.*, s. 297.

yor olsa bile, bu onun hiçbir zorunluluğu, etkililiği ve yasası olmadığı anlamına mı gelir?

Correggio'nun son —veya neredeyse son— eserinin tuzağa düşmüş Io (özne) figürü olması, önemli bir simge, hatta muamma olarak görülebilir: Çünkü bu resimde, özerk bir gösterge düzenine mi gönderme yaptığını, yoksa kültürel kodun veya bilinçdışının retoriğinin kendisine uygun gördüğü işlevlerden farklı simgesel işlevleri mi yerine getirdiğini artık bilemediğimiz bir öğenin (bulutun) değer bakımından belirsiz olduğu anlaşılır. Correggio'nun eserlerini hem duyumsanabilir hem tematik bütünlüğüyle ele almak istediğimizde, şüphesiz çok fazla şeyi kucaklamak iddiasındayız — bu arada yalnızca biçimleri ve tutarsız yapıları yakalama riski de cabası. Her göstergeleşme süreci, boşluklar ve eklemlemeler barındırır: Yalnızca gösterilenler seviyesinde ve öznel "anlama" hareketinde bir seviyeden, bir kerteden diğerine geçiş işlemi sürekli bir çizgiyi takip ediyor gibi görünür. İmgeyi kendi düzenine yabancı olan metne gönderen alegorik yorum, resimleşme sürecine, bütün özgüllüğüyle nüfuz etmeye daha fazla izin vermez. *Bulut* denen resimsel grafikte, eğer bu öğeye maddi bakımdan boşalma, dinamik bakımından da yükselme yan-anlamlarını verecek buğulu, belirsiz bir dış görünüş yoksa, görüntüsel göstergeleşme sürecinin illaki doğal bir analojiye (gösterge ile onun temsil ettiği, belirttiği varsayılan gerçek nesne arasında çiftyönlü-tekanlamlı bir mütekabiliyete) dayalı olması gerekmediğini kabul etmek kaçınılmaz. Göstergeler ve figürler, aynı kertenin ilişkilendirilebilecekleri yahut karşıtlaştırılabilecekleri birimleriyle kurdukları ilişkiler ve farklı seviyelerde üstlendikleri işlevler tarafından belirlenir — üstelik duyumsanabilir görünüşleri bile. Her sanat kuramının ilk adımı, öyle görünüyor ki, bu işlevlerle ilişkileri göz önünde bulundurmaktan geçiyor.

1.4. ❁ SAPMA VE NORM

1.4.1. ❁ YANLIŞLAR DİYARI

Mengs'e göre Correggio, kendinden öncekilerin biçimlerini belirledikleri konturlara ve sınırlara saldırarak takipçilerinin çoğunu "yanlışlar diyarına" sevk etmiştir. Bu iddiaya göre, ressamın sanat tarihinde belirleyici ve —bir yanıyla— zararlı bir rol oynamasının nedeni, seyircisine düşsel imge ve temalar sunması değildir. Asıl sebep biçim alanında ve en başta kuramın *anlatım* ile karşılaştırdığı çizimdedir. Konturu sorgulamanın neden neo-klasik dönemde bir sapma sayıldığını anlamak gerek. Bu tepki beğeni tarihindeki veya "yaşam biçimleri"ndeki önemsiz çalkantıların ötesinde, "barok" denemelerin tam anlamıyla yıkamadığı anlaşılan grafik işlevlerin üstünlüğüne dayalı temsilî bir yapının *direnişini* yansıtmaktadır.

Bu noktada, her şeye rağmen, Wölfflin'in şemalarına başvurmak cazip olabilir: Konturun ortadan kalkması, biçimlerin fazlaca belirginleştirilmesini dışlayan bir *resimselliğin* şiddetlenmesini doğurduğu ölçüde, figüratif temsil düzenini yıkmış gibi görünüyordu. Fakat Correggio'nun ürünleri tarihlendirilip hepsinin yerleri belirlense de, sonuçta çok daha genel bir durumun parçasıdırlar: Özgül farklarıyla diğer imgelerden ayrılan birer resmedilmiş imge olmaları (yani *resmedilmiş* bir imge oldukları için başka tür bir imgeye indirgenemeyişleri) durumunun. Bu durum da genellikle plastik alanda (çoğunlukla da belirli bir *ad* verilmiş eserlerde) daha sonra sapkın, hatta patolojik diye nitelenecek ayırt edici özelliklerin başgöstermesiyle kendini ifade eder. Kabul görmüş normlar açısından, bir yenilik, sapma olarak değerlendirilir. Fakat bu sapmalardan bazıları, figüratif temsilde herhangi bir üslup değişimine ya da az çok derin bir dönüşüme indirgenmek şöyle dursun, bütün resimsel işlevlerin hiyerarşi-

sini sarsıp, resmedilmiş imgenin statüsünü yepyeni açılardan sorgulatmışlardır. Resimsel bir imge —bizim adlandırmamızca— dokusu önemsiz olan bir görüntüsel göstergeye indirgenemez: *Resim* olarak belirli bir ağırlığı vardır; kendi başına nötr ve ucuz (fakat nihai ürünün tamamlayıcı parçası olan) bir mecraya uygulanmış renk tabakasıyla duyulara hitap eden, inceliği bakımından benzersiz, kalıcı bir güce sahiptir. İmgelerde dolaşıma soktukları ölçülebilir, çözümlenebilir ve dolayısıyla bir *değiş tokuş* malzemesi sunabilir bilgiden başka bir şey yokmuş gibi yapan belli bir düşünce geleneği —devam eden etkisi sanat üzerine yapılan çalışmaların temelde ikonografik yönlendirmesiyle kendini gösteren bir kültürel sistem— bu dokuyu sürekli silmeye veya bastırmaya çalışır.

"Ut pictura poesis"

Bu konuda şiir için geçerli olan resim için de geçerlidir (*ut pictura poesis*)* — fakat hümanist kuramın anladığından biraz farklı bir manada.[53] Dilsel değiş tokuşun olağan şartlarında "kendi-için mesaj" amacı, yani sesli ya da yazılı gösterenin duyumsanabilir maddeliğiyle sunulması, diğer anlatım işlevlerine tabi fazladan bir işlev gibi görünür. Buna karşılık şiir dili genel ekonomisi içinde göstergelerin "elle tutulur" yanına atfedilen başat rolle tanımlanmaktadır; mesajın düzenini belirleyen de bu "elle tutulur" yanın bilinçli ve kurallı tezahürüdür.[54] Rus Biçimcilerin işaret ettikleri gibi, dizelerdeki sesler yalnızca dışsal bir uyumun parçaları ya da anlama eşlik eden süsler değildir. Kendilerince bir anlamları ve sözel işlevleri vardır; özerk bir şiirsel amaca hizmet ederler.[55] Öte yandan, yapısal dilbilimin kurucuları da dahil bazı yazarlarda, bu tezler yalnızca "akıl-öte-

* *Lat.* "Şiir resim gibidir." *–ç.n.*

53. Bkz. Rensselaer W. Lee, "*Ut Pictura Poesis*: The Humanistic Theory of Painting", *Art Bulletin*, c. XXII, 1940, s. 197-269.

54. Bkz. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Fr. çev., Paris, 1963, s. 30-31 ve 218.

55. Boris Eikhenbaum, "La théorie de la méthode formelle", Tzvetan Todorov (haz.), *Théorie de la litérature* içinde, Paris: Seuil, 1965, s. 40-42; Türkçesi: Boris Eyhenbaum, "'Biçimsel Yöntem'in Kuramı", Tzvetan Todorov (haz.), *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri* içinde, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: YKY, 1995, s. 31-65.

si" denen (anlamsız kelimeler kullanan) şiirden ve çeşitli biçimlerde "gürültü" barındıran müzikten değil; kuramda ve uygulamada Mondrian'ın temel "plastik araçlar" diyeceği şeyleri üreten resim türünden de etkiler taşır. Bu araçlar şunlardı: yüzey, çizgi, nokta, hatta —daha gizli ve ihlalkâr anlamda— renk; bugün reddedilemez bir resimsel işlev, özerk ve eksiksiz bir enstrüman olarak görülen ama uzun süre "anlatıma" (yani, göstergeye) hizmet etmiş "doğruluk".[56]

Ortak bilincin ("sağduyunun") ilk çıktıklarında "Fovist" ürünler karşısında sergilediği —velevki eleştirel maksatlarla olsun— yaklaşım, resmedilen imgenin duyumsanabilir (maddi) bileşenlerinin görüntüsel bileşenlerine (yani, rengin resme) baskın çıkmasına sebep olan bir sapmaya Batılı resim kültürünün yakıştırdığı patolojikliğin (anlamsızlığın) iyi bir örneğidir. *Della Pittura*'da Alberti "resmin bileşenlerini" şöyle sıralar: (a) sınır çekme (ya da sınır çizme), (b) kompozisyon, (c) ışık ve rengin dağılımı. Ne kadar radikal görünürse görünsün hiçbir deneyin egemenliğini uzun süre sarsamadığı, kendisini tarih-ötesi diye sunan bir kültürel sistemin dayattığı sıradır bu. "Doğruluk" (renk), "anlatımın" (çizim) önüne geçmemelidir. Rousseau'nun (sonra da neredeyse aynı kelimelerle Kant'ın) yazacağı gibi:

> Resim sanatının bizde uyandırdığı duygular kesinlikle renklerden gelmez ... İncelikle ayırt edilmiş güzel renkler görme duyumuza haz verir, ama bu haz tamamen duyuma bağlı bir hazdır. Bu renklere yaşam ve ruh veren şey çizimdir, taklittir; bizim güçlü duygularımızı harekete geçiren, dile getirdikleri güçlü duygulardır. Bizi etkileyen, temsil ettikleri nesnelerdir. İlgi ve duygu kesinlikle renklere bağlı değildir; etkileyici bir tablonun hatları bir oymabaskıda da bizi etkilemeyi sürdürür; bu hatları tablodan çıkarın, renkler hiçbir şey ifade etmeyecektir.[57]

Jacques Derrida'nın bu metni yorumlarken belirttiği gibi, estetik burada bir *göstergebilim* içerisinden konuşur, *göstergeye* tabi kılınır.

56. "Beni en çok etkileyenler bilginler değil sanatçılardır. Picasso, Braque, Hlebnikov, Joyce, Stravinsky. 1913-14'te ressamlar arasında yaşadım, Maleviç arkadaşımdı. Beraber Paris'e gidelim istiyordu." (Jakobson, aktaran Jean-Pierre Faye, *Le Récit hunique*, Paris, Seuil, 1967, s. 281.)

57. Jean-Jacques Rousseau, *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, "XIII. Bölüm", çev. Ömer Albayrak, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s. 61 (Küçük bir-iki terminolojik değişiklikle. –*ç.n.*).

Rousseau'nun tanımladığı gibi bir estetik deneyimde, özne, şeylerden (duyulardan) değil göstergelerden; çizilen çizgilerin, sınır ve konturların yarattığı taklitten etkilenir. Örneğin rengi *teknik olarak* kontura tabi kılan sistemin (ve göstergeyle taklit üzerine kurulu pratiğin) tutarlılığını sağlayan yasaklar, rengi sınırlandırırken mantığını da sunar.[58] Aynı yasaklar çizgi çekme seviyesinde de geçerlidir: *Sınır*, düzensizliğe maruz kalmamalı[59] ve *cismi* gereğinden fazla kuşatmamalıdır. Elbette, Alberti'nin işaret ettiği üzere, şeylerin biçimini tamamen düşünsel kabul eden ve maddeyi soyutlayan matematikçiler gibi bakamayız resme: Şeyleri gözle görülür kılmaya çalışan kimsenin "daha şişman bir Minerva"[60] resmetmesi gerekir. Fakat çizgisellik sisteminin kendisinde, dış çizgi görünmez değilse bile olabildiğince az belirgin olmalıdır; yoksa biçimlerin ve nesnelerin konturlarını "temsil edemez" (*gösteremez*), tuval veya duvardaki *çatlaklar* (*fessura*) gibi, ya da mobilya imgesinde parçaları birbirinden ayıran yarıklar gibi görünürler. Gauguin örneği bunu kanıtlamaya yeter: Resim, çizim ve renk araçlarının resim imgesinin görüntüsel gösterge işlevlerine sımsıkı uydurulmasına dayalı bir temsil yapısı varken, grafik araçlarının aşırı vurgulanması, ihlal niteliğini alır.

Bu noktada mesele, resim fenomenine göstergebilimsel yaklaşımın temelde bağlı olduğu gösterge sorunsalının, tarihsel-coğrafi sınırları ve geçerlilik sınırları örtüşen belirli bir kültür sistemiyle ne ölçüde ilişkili olduğudur. Peki gösterge sorunsalı, figüratif olmayan eserlere ve temsil mefhumuyla birlikte görüntüsel gösterge mefhumunun da sorgulandığı eserlere uygulandığında nedir ortaya çıkan? Mevcut çalışmamız, bu sorulara *doğrudan* bir yanıt verme iddiasında değil. Amacımız öncelikle gösterge meselesinin ve gösterge ile "çizim" arasında özel bağlar olması meselesinin bizzat temsil sistemi içinde gündeme geldiğini, tarihsel olarak bu sistemin içine *işlemeye* devam edeceğini göstermektir. Fakat bu *işleme*, "sanat tarihi"

58. Leone-Battista Alberti, *Della Pittura*, Floransa, haz. Luigi Malle, 1950, II. Kitap, s. 85.

59. *Libro dell'arte* kitabında (XXIX. bölüm, haz. Milanesi, Floransa, 1859, s. 18) Cennino Cennini şöyle der: Ressam, *elinin titremesine neden olacak her şeyden* (taş atmak, sıkça kadınların yanında bulunmak [Bu yasağın cinsel yan-anlamı gayet açık], vb.) kaçınarak düzgün ve ölçülü bir hayat sürmelidir.

60. Alberti, *a.g.y.*, I. Kitap, s. 55.

adını verdiğimiz şeyin temel özelliklerinden biridir ve şiir pratiği ile resim pratiği arasında analoji kurmamıza yeter. Bu sanatların ikisi de göstergelerin değiş tokuşunun temeli olan işlevler hiyerarşisini tehlikeye atmaya meyillidir. Aslında dilbilimde biçimcilik kuramının savunucuları başlarda, şiir dilini ancak gündelik dille karşıtlığı içinde tanımlayabileceklerini düşünmekteydiler. Düzyazının aksine şiir dilinde, dil *bileşenlerinin* (sesler, morfolojik öğeler, vb.) kendilerine has anlamlar kazandıklarını ve iletişim pratiğinin (bir bilginin iletilmesi) ikinci plana düştüğünü savunuyorlardı.[61] Biçimcilik kendisini, edebi bir nesnenin ayırt edici özelliklerini belirleyen bir edebiyat bilimi, "edebilik" (*litteraturnost'*) bilimi olarak tanımlıyordu. Sanat kuramıysa, resmedilmiş imgelerin özgül farklılığını, onu başka tür bir imgeden ayıran nitelikleri ortaya çıkarmakla ilgilenmedi hiçbir zaman. Resmedilmiş bir imge, tasvir ve/veya temsil ettiği şeye ("konusuna") yahut içeriğine indirgenemez; plastik *bileşenlere* (böyle bir fikri kabul edebilirsek) gelince, başarısı orada algılanan maddenin yadsınmasına bağlı olan basit bir iletişim aracı olarak görülemez. Fenomenolojik imge kuramı, imge sentezinin işleyebilmesi için, imgenin hedeflediği nesnenin benzer bir temsili olarak iş gören duyusal öğelerin "etkisizleştirilmesini" (Husserl), hatta "yok edilmesini" (Sartre) ister. Fakat bu kuram, başka bir şeyi değil *kendisini* gösteren[62] biçimin paradoksunu açıklamakta başarısızdır; bu biçim kendi içeriğine sahip, kendi maddesi en başından beri zaten biçim olarak iş gören, göstereninden hiçbir şekilde ayrılamayan bir gösterilendir. Bu paradoks, ifade araçlarını sıradan iletişim devrelerine yabancı yollara sokan bir pratiğin kurucu *sapmasını* açığa vurmak açısından uygundur.

Fakat şiir dilinin normal dilden bir *sapma* olduğu düşüncesi, Julia Kristeva'nın tespit ettiği gibi,[63] şiire özgü morfolojiyi incelemeyi imkânsız kılan bir klişeye dönüşme eğilimindedir. Özellikle, daha sonra aşılacak olan biçimci kuramın yalnızca ilk aşamasına karşılık

61. Bkz. Lev Yakoubinski, "Sur les sons de la langue poétique", aktaran Eikhenbaum, *a.g.y.*, s. 39.

62. Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, 1947, s. 10.

63. Bkz. Julia Kristeva, "Pour une sémiologie des paragrammes", *Tel Quel*, 29 (Bahar 1967), s. 55; yeni basımı: *Séméiôtiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, s. 177.

geldiğini söyleyerek şiirsel araçların özerkliğini kabul etmekle yetinemeyiz. Bu uyarılar, resim "dili" için de geçerli: Bu dil kendisini kapsayan, ama kurallarını ihlal ettiği daha genel (görüntüsel) bir koda gönderme yapan belirli bir kod görünümünde sunmaz kendini. Sapma meselesi ile norm ve normun esas aldığı, ayrıca çerçevesini çizen yasaklar, plastik terimlerle, *plastiklik* terimleri içinde ifade edilmelidir. Çünkü —sosyal ya da ideolojik düzenin belirlenimlerinden kaynaklansa bile— her yenilik son tahlilde resim dizisi içinden çıkar; o dizide düzeylerin, araçların ve işlevlerin yeni bir düzenlenişiyle ifadesini bulur. Sanatsal ürünlerin göstergelere veya gösterge sistemlerine ya da özel plastik etkilerin iletişim etkilerine indirgenmesi için *a priori* bir neden bulunmaz. Fakat *analogon* (benzer) olanın duyumsanabilir niteliğinin —çizgisi, rengi, dokusunun— işlevi taşıdığı bilgiye eşlik etmekten ibaret değilse, resim düzeni ile göstergelerin düzeni arasındaki ilişkiyi kavramak gerekir. Aynı şekilde figüratif kurallar sistemini —imgeye okunabilirliğini veren kurallar— imgeyi *resim* imgesine dönüştüren biçimsel çeşitlemeler kümesiyle birleştiren tamamlayıcılık ilişkisini de kavramalıyız.

1.4.2. ❁ NORMAL VE PATOLOJİK

Bu bağlamda Correggio'nun eserleri iyi bir tarihsel başlangıç noktası oluşturuyor. Correggio'nun çağdaşları ve haleflerinin Parma Kubbesi'nin süslemelerine olan apaçık ilgileri ile daha en başında nihai biçimini almış görünen bu dekoratif çözümün başarıya ulaşması için bir yüzyıldan fazla zaman geçmiş olması arasındaki çelişki, gizli bir yasağın çiğnendiği izlemini uyandırır. Bu yasağın mahiyetini saptamak ve etkilerini değerlendirmek şart: Sansür, plastik araçlar düzeyinde mi, yoksa sadece gösterilen düzeyinde miydi? Sanat alanında tüm yenilikler bir sapma olarak görülür; norm olarak görülmeye başlayan önceki durumdan değil, sıradan sayılan uygulama, âdet ve işlevlerden de sapma söz konusudur. Fakat sapmadan sapmaya fark vardır. Zaten "sistemin" içindeki olanaklardan biri olan, sistemin de alışmış göründüğü bazı sapmalara norm müsamaha gösterir. Bazı sapmalar sistemin dengesini ve işleyişini altüst eder. Bu durumda toplum onu kurumları vasıtasıyla reddetmeye ve bastırmaya çalışır.[64] Bu tür sapmaların tüm karakteri ve nihai etkile-

ri ancak kendi bağlamlarına döndürüldüklerinde ortaya çıkar. Bu bağlam da normu üretip onu bir norm olarak kuran ihlallerden ayrı düşünülemeyecek bir pratiktir.

Görüntüsel göstergenin duyumsanabilir dokusunun belirli şartlarda "mesajın" düzenleyici ilkesi olarak belirmesi ne anlama gelir? İmgeyi üreten senteze ve figürlerinin okunabilirliğine ters düştüğü düşünülen malzemenin işlenişi ve imgenin bileşenlerinin vurgulanması, figüratif (görüntüsel) işlevler ile resimsel işlevler arasında bir yarılma olduğunu mu gösterir? Biçimciliğin ilk anlatımını harfi harfine yorumlayacak olursak, René Leriche'in hayatın "normal" görünümü hakkında söylediklerini iletişime uygulamak cazip bir fikir gibi gelir: "Sağlık" dediğimiz şey, "organların sessizliği içindeki yaşamdır [iletişimdir]".[65] "Normal" iletişim koşullarında, anlatımın duyumsanabilir kısmına çok az dikkat edilir, zira fazla dikkat mesajların iletiminde az çok kargaşaya neden olur. Sıradan anlatım pratiği açısından "patolojik" görünen şeyse sanat âleminde norm olarak görülür. Özneye fiziksel olarak o bedenin ona ait olduğu mesajını veren organ olarak dil gibi, edebiyat da okuyucuya bir "dil" veren yazı alıştırmasıdır. (Ama bu beden de acı ve keyif hallerinde sazı eline almak için devreye girer; o zaman aynı "özne" kendisinin beşikten mezara dilin tutsağı olduğunu, olmaya devam edeceğini kabul etmek zorunda kalır.) Resme gelince, Cézanne'dan bu yana sürdürdüğü gelişim, —Merleau-Ponty'nin yazdığı gibi— görmenin ancak bir *bedene* (tıpkı dil gibi, sosyal bir gövdeye) bağlı olup, bir bedenden diğerlerine ve doğanın kendisine geçtiği sürece, mümkün olduğunu göstermiştir.[66] Fakat edebiyatla resmin böyle bir gücü varsa, anlatımın maddesiyle, gereciyle yakından ilişkili oldukları

64. Nitekim Nazi kültür siyaseti de "hasta" veya "yoz" sanatla ilgili kuramını kendisi tarafından "patolojik" diye nitelenmiş, modern sanatın temelinde olan bir sapmayla ilgili değerlendirmesi üzerine kurduğunu iddia etmiştir. Fakat radikal yanıyla modern sanat tam da –bir direnç uyandırmasının nedeni de burada yatar– *sapma, sapkınlık, anomali* olduğunu kabullenmeye yanaşmamasıyla tanımlar kendini. Julia Kristeva'nın terimleriyle söylersek, kendini özgül bir bilginin filizlendiği *analitik zeminde* kurabilmek için yapar bunu.

65. René Leriche, "Introduction générale", *Encyclopédie française*, c. VI, aktaran Georges Canguilhem, *Le Normal et le Pathologique*, Paris, 1966, s. 52.

66. Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, İstanbul: Metis, 2006, s. 29-30.

için vardır. Ve yine ne yaparsak yapalım, böyle bir birliktelik, alışılmış anlatım biçimleri açısından paradoksal, hatta patolojik görünür.

Lekeler

Correggio'nun eserlerinde "bulut" öğesine yüklenen işlevler, resimsel anlatım için resmin duyumsanabilir bileşeninin —boya— oynadığı belirleyici rolü açığa çıkarır. Bir yandan da tuval üzerinde biriken katmanın inceliğiyle yaratmak istediği büyük etkiler arasındaki orantısızlıktan kaynaklanan hayali yan-anlamı da iletir. Kavramsal seviyede "bulut", belirli renkleri ve konturları olmayan ama herhangi bir figürün içinde belirip kaybolabildiği bir malzeme olma gücüne sahip, belirsiz bir oluşumdur. Tıpkı öncesinde Leonardo'nun duvardaki lekelerle yaptığı gibi, Correggio'nun arzusunun simgelerini üzerine işlediği, biçimsiz ve tutarlılıktan yoksun bir tözdür. Böyle bir karşılaştırmanın temelsiz olduğu söylenebilir, ama 16. yüzyıl resminde anlatım (çizim) düzenine, hatta "doğruluk" (renk) düzenine yabancı olan bir öğeye patolojik anlam —hile?— yüklemekten daha temelsiz veya anakronik bir iş değildir aslında. Bunun kanıtını Vasari'nin yazdığı *Piero di Cosimo'nun Hayatı*'nda bulabiliriz; bu bölümün Correggio'nun biyografisinin hemen ardından geldiğini belirtmek gerek (Correggio'nunki ile Leonardo'nun biyografisi arasında da yalnızca Giorgione'ninki vardır). *Piero di Cosimo'nun Hayatı,* Vasari'nin ressamın karakter ve davranışının garipliğiyle zihninin tuhaf doğasını ve zor, alışılmadık şeylere olan ilgisini göstermeye çalıştığı bir paragrafla son bulur. "Hastaların tükürüklerinin" duvarlarda bıraktığı lekelere ve bulutsu şekillere gösterdiği dikkat bunların bir kanıtıdır.[67] Benzer alıştırmaların, izlerine Cosimo'nun sanatı dışında da rastlanan bir hastalığın semptomları olduğunu görmek için illaki Vasari'nin metnine başvurmamız gerekmez. Fakat belirli bir bireyde belki nevrotik sayılan bir özellik, nesnel bir tarihsel belirlenime tepki olarak ortaya çıktığında bambaşka bir anlam kazanır.[68] Şu örnekte

67. Vasari, *Vite*, haz. Milanesi, c. IV, s. 134.

68. Bkz. Meyer Schapiro, "Style", A. Kroeber (haz.), *Anthropology Today* içinde, Chicago, 1953, s. 29. *Semptoma* bir başka örnek olarak, Antonio Tempesta'nın resimlediği küçük tabloları, üzerine "görüntü veya manzara çizilmiş" taşları (Roma, Borghese Galerisi) anmak mümkün. Mermerde yontmayla meydana getirilen

olduğu gibi: Piero di Cosimo'da Vasari'nin hastalıklı bir düzenlemenin semptomu olarak gördüğü lekelerle bulutsu şekillere duyulan ilgi, Leonardo da Vinci metninde yaratıcılığı teşvik eden bir *yöntem* görünümünü alır. Çin'de eskiden beri (farklı biçim ve bağlamlarda) uygulanan bu yöntemin, Batı resminde muğlak bir serüveni vardır (bkz. 5.1.1 ve 5.1.2).

---

bulutumsu, bitkimsi veya yapısal şekillere resmedilmiş birkaç figürün eklenmesi (baştan çıkaranın görüntüsünün "Doğa" şeklinde çizilen bir bulutun içinde belirdiği) *Aziz Antonius'un Baştan Çıkışı* ya da *Kızıl Denizin Geçilişi* gibi yapıtların elde edilmesine imkân tanır. (Sanat ve "doğa" arasındaki işbirliği konusunda bkz. Bölüm 1.5.)

1.5. ❁ BULUT, RESİM

Şans Eseri

"Bu kurallara yeni bir düşünce buluşunu eklemeden geçemeyeceğim; önemsiz, neredeyse komik gibi görünmesine rağmen, zihni yeni buluşlara yönlendirmeye çok uygun olduğu anlaşılmaktadır. Bu buluş, farklı lekelerle kaplı duvarlara ya da karışık renklerden oluşan taşlara bakmaktan ibarettir. Eğer yeni bir sahne yaratmak zorundaysan, o lekelerde dağlar, nehirler, kayalar, ağaçlar, geniş düzlükler, vadiler ve tepelerle süslü çeşitli manzaralar görebilirsin. Ayrıca, birçok savaş ve kıvrak vücut hareketi, garip yüz ifadeleri, kostümler ve iyi, tam bir biçime kavuşturabileceğin sayısız şey görebilirsin. Aynı şey, duvarlar ve rengârenk taşlar gibi, çan sesleri için de geçerlidir, aklına gelebilecek her tür ismi ve kelimeyi bulabilirsin çalarken çıkardıkları seslerde.

"Bazen durup duvardaki lekelere veya ateşten geriye kalan küllere, bulutlara, çamura veya benzer şeylere bakmanın senin için çok zor olmayacağını hatırlatıyorum, sakın bu söylediğimi hafife alma; dikkatli bakarsan, gerçekten muhteşem fikirler edinirsin. Ressamın zihni yeni buluşlarla, hayvan veya insanların savaştığı kompozisyonlarla, farklı manzara kompozisyonlarıyla ve sana onur verecek şeytan veya benzeri doğaüstü şeylerle harekete geçer, çünkü karmaşık şeylerden zihin yeni buluşlara malzeme elde eder."[69]

69. Leonardo da Vinci, *Resim Üzerine İnceleme*, cod. Urb. Lat.1270, 35v, "Zihni açmanın ve onu farklı buluşlara yönlendirmenin yolları" (*Modo d'aumentare e destare l'ingegnio a varie inventioni*). Bkz. Philippe Mac Mahon (haz.), *Treatise on Painting*, Princeton, 1956, c. I, s. 50-51, c. II, *çeş. yer*. Raphaël Petrucci (*La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, Paris, 1910, s. 117-8). *Resim Üzerine İnceleme*'deki bu pasajı XI. yy. Çinli ressamı Song Di'nin bir met-

Antikçağda dahi oluşumları doğal mekanizmalara bağlı imgelere, şans eseri veya Kader'in işi olarak görünen figürlere önem verilirdi: Gökyüzündeki şekiller,[70] "bir şeylere benzeyen" taşlar,[71] farklı türlerde *mirabilia* (olağanüstü şeyler) ve Plinius'a göre "içlerine karışan ateşin yenmesine veya yenilmesine göre bulutların aldığı çeşitli renk ve biçimler".[72] Fakat bu fenomenlerle sanat eserleri arasında ancak Helenistik dönemde —retorik veya kuramsal— bağ kurulmuştur.[73] Plinius'un kendisi bu fenomenleri Kader'in gücünün büyüklüğüne kanıt olarak kabul ediyordu. Kader de özellikle hevesli ve talepkâr sanatçıların aradıkları yanılsamayı, neredeyse otomatik şekilde üretebilmelerini sağlamak üzere bazen onların yardımına koşmaya üşenmiyordu. Bir köpeğin ağzından çıkan köpüklerin görüntüsünü eserine yansıtamamaktan yılmış Protogenus buna örnek gösterilebilir: En sonunda resmine bir sünger fırlatarak istemeden ulaşmıştır hedefine — doğruluğu sanata hiçbir şekilde bağlı olmayan bir temsil (ortaya çıktığında, taklidin doğruluğunu yalanlayan bir sanat).[74] Sık sık anlatılan ve Leonardo'nun da başkahramanını

---

niyle (H. Giles tarafından yayımlanan, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, Şangay, 1905, s. 100) karşılaştıranların ilkidir: "Eski, harabe bir duvar seçin, üzerine beyaz bir ipek yayın. Sonra, sabah akşam, harabeyi ipeğin altından seçebilinceye kadar ona bakın; çıkıntılarını, katmanlarını, zikzaklarını, çatlaklarını zihninizde ve bakışlarınızda sabitleyin. Çıkıntılarını dağlarınız, en derin kısımlarını nehirleriniz, en oyuk yerlerini vadileriniz, çatlaklarını akarsularınız, en aydınlık noktalarını size en yakın, en karanlık noktalarını size en uzak yerler olarak görün. Bütün bunları kendinizde sabitleyin, kısa zaman sonra insanlar, kuşlar, bitkiler, ağaçlar ve onlar arasında uçuşan veya hareket eden figürler göreceksiniz. Artık hayal gücünüze göre fırçanızla oynayabilirsiniz. Çıkan sonuç insani değil semavi bir şey olacaktır."

70. Plinius'a göre gökyüzü (*caelatum*'dan gelen *caelum*, *Doğanın Tarihi*'nde önerdiği etimolojiye göre, "oyuntu" anlamına gelir, hem "dünya" hem de "kılık" anlamlarına gelen *mundus* ise Yunanca *kosmos*'un ikili anlamını vurgular) yumurta gibi pürüzsüz, parlak değildir; üzerine oyulmuş sayısız hayvan ve eşya figürü barındırır (*Nat. His.*, II, III). Bu figürlerin tohumları toprağa veya denize düşerek varlıkların doğumuna vesile olur: Göz bir yerde ayı sureti görür, başka bir yerde boğa, bir başka yerdeyse harf.

71. Bkz. Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations, quatres essais sur la legende des formes*, Paris, 1957, s. 47-72.

72. Plinius, *Nat. His.*, II, LXI.

73. Bkz. H. W. Janson, "The 'Image made by Chance' in Renaissance Thought", Millard Meiss (haz.), *De Artibus opuscula* XL, *Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, s. 254-66.

Botticelli'ye çevirerek aktardığı bir anekdottur bu: Tatmin edici bir tasvir ortaya çıkarmak için yapacağı tek şey gerekli yere süngeri sıkmak olan ressam, manzaranın üzerinde fazlaca durmaya lüzum olmadığına karar verir.[75] *Fecitque in pictura fortuna naturam*: Talih resme doğanın etkisini taşır. Plinius da tesadüfün bu müdahalelerini eşsiz sanatçılara mahsus "şans anları" olarak niteler. Meseleyi ilk ortaya atan, Tyanalı Apollonius'un ağzından söyleten Philostratus'tur: "Bulutlar birbirinden ayrıldığında, gökyüzünde görülen şeyler, yani kentauroslar, karacalar, atlar... Bunlara ne dersin?"[76] Taklit ürünü müdür bunlar? Öyleyse Tanrı'nın, arabasından inip, çocuk gibi kuma şekiller çizen bir ressam olduğunu kabul etmemiz gerekmez mi? Gökyüzünde görünen figürler hiçbir anlam taşımadığı, tamamen tesadüf eseri oluştukları için, bu varsayımı savunmak mümkün değildir. Çağrıştırdıkları yaratıkların fikirleriyle ilişkilendirerek onlara göreli bir varlık ve anlam veren, doğal olarak taklit yeteneğine sahip insandır. Ancak çizim konusunda eğitilmiş bir kişi, resim *(graphikai)* adını hak eden taklitleri (*apomimesthai*) üretebilir. Resimse, sanattan başka bir şey değildir.[77]

H. W. Janson'un gayet iyi fark ettiği gibi, kilit bir metindir bu; Mantegna'nın iki tablosunda gördüğümüz ilginç ve "şekilli" (daha doğrusu, "anlamlı") bulutlarda bu metne —bilgi birikimine delalet eden— bir gönderme bulunabilir belki. Şu an Viyana'da bulunan *Aziz Sebastian*'da belli belirsiz bir atlı figürünün seçildiği bir bulut vardır. Bu figür yere saçılmış heykel parçalarına —bir kafa, sanda-

74. Plinius, *Nat. His.*, XXXV, XXXVI, 102-3.

75. "Resimde bulunan her şeyi aynı ölçüde sevmeyen kişi bilgin sayılmaz. Örneğin birisi manzaraları sevmiyorsa, onun az ve basit bir dikkat gerektirdiğini söyler, tıpkı bizim Botticelli gibi. Böyle bir çalışmanın yararsız olduğunu iddia eder, zira rengârenk boyalarla dolu bir süngeri duvara fırlatmanın orada güzel manzaralara benzer bir leke bıraktığını düşünür. Böyle lekelerde farklı hayallerin görülebileceği doğrudur. Ben de lekelerde insan başları, çeşitli hayvanlar, savaşlar, kayalar, denizler, bulutlar, ormanlar, vb. şeyler aramamız gerektiğini ve lekeleri istediğimiz gibi yorumlayabildiğimiz çan sesleri gibi düşünmemiz gerektiğini söylüyorum." Leonardo da Vinci, *İnceleme*, 33v., Mac Mahon, c. I, s. 93. Burada lekeleri gözlemlemenin, bulutun resimde icadına vesile olmuş olabileceğini görüyoruz, nitekim bulut da başka bir bağlamda verimli bir rol oynamıştır.

76. Philostratus, *The Life of Apollonius of Tyana*, II, XXII, çev. Conybeare, Cambridge (Mass.), 1948-50, c. I, s. 174-5.

77. *A.g.y.*

letli bir ayak, büstler— cevap verir: Adeta —Michel Foucault'ya göre (kendisine döneceğiz) Rönesans'ta bilgi figürünün düzenlenişini belirleyen—*benzerlik* ile ilgili karşıtlık oyunlarının bir sonucu olarak, arkeolojik belgeler hümanist ressamın kendine Usta belleddiği ve figürleri artık —eski metinlerin sakladıkları cinsten— birer *işaret/gösterge* sayılan Doğa'nın önerileri ile rekabet halindeydi.[78] Aynı şekilde, *Erdemin Zaferi*'nde (Louvre) yüksek bir tepenin yakınlarında, Lucretius'un deyişiyle,[79] bulutların içinde beliren kocaman yüz, sahnenin sol tarafında duran insanbiçimli çalıya (Daphne' den beri birçok antik masalda bulunur) cevap verir. Benzerlikler alanını açmış olan resim, şimdi de sanatın bir kaynak gibi beslendiği bir başkalaşımlar alanı açar: Ressamın aradığı ilhamı bulutların sürekli değişen biçimlerinde bulmasını sağlayan "hayalden" resim sanatı olsa olsa kazançlı çıkar,[80] yeter ki bulutta gördüğü şeylerin — tıpkı sessizce yorumlamaya çalışan birine birçok isim ve kelime söylüyormuş gibi gelen (*fone*'ye [sese] yapılan gönderme burada açıktır) çan sesleri misali— yorumlanmayı, çözülmeyi ve resimsel araçlarla üretilmeyi bekleyen görüntüler olduğunu kabul etsin.

Aynalar

İşte bu noktada alıştırma, hatta yöntem sorun haline gelir. Zira bulutun hayal gücü için özel bir mecra oluşturmasını sağlayan, konturu değil, tersine, sınır çizme düzeniyle çelişen yanı ve "biçim" olmayı arzulayan "maddesi", maddi doğasıdır. Öncüsü —doğru veya yanlış— Correggio kabul edilen "buğulu" üslubu bu özetliyor gibi görünmektedir. Bu durumda, eski yazarların bulutta neden ressamlar için bir ilham kaynağı bulamadıklarını, hatta sürekli değişen biçimlerinde resimsel üretimin paradigmalarından birini nasıl göremediklerini anlarız. Resim yapmak eğer her şeyden önce çizmek (Yu-

78. "Antikçağın mirası bizzat doğa gibidir – yani, yorumlanmayı bekleyen geniş bir alan: Orada burada göstergeleri belirleyip, yavaş yavaş konuşturmak gerekir." Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, 1966, s. 48; Türkçesi: *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge, 2001.

79. "Sıklıkla gölgeleri uzaklara yayılan devlerin yüzlerini uçar gibi görürüz, ya da güneşin önüne geçen dağların kayaları yamaçlarından söküp yürüdüğünü görürüz, onların ardından bazı garip figürler eğlenmek için bulutları kendilerine çekerler." Lucretius, *Evrenin Yapısı*, IV, 136-40. dizeler.

nancada hem yazma, hem çizme *hem de* resim yapma eylemleri tek kelimeyle, *graphein* fiiliyle ifade edilir) demekse ve resim konturla başlıyorsa;[81] çekiciliği hâlâ endişe verici ve şaibeli olan renk, ancak ikinci sırada, *ek* bir öğe olarak resme dahil oluyorsa, o halde bulutun en başından beri norm dışı bir öğe olduğunu söyleyebiliriz. (Göreceğimiz gibi antikçağ ressamlarının tasvirlerinde buluta yer verip vermedikleri tartışmalıdır, bkz. 4.1.1.) Bulutun (fiziksel, meteorolojik anlamdaki bulutun) figürden ziyade renkle ilişkilendirildiğinin kanıtı —resmi ilgilendiren bir kanıt— Aristoteles'in *Meteoroloji*'sinin III. kitabında bulunur. Bu kitapta, berrak bir gecede gökyüzünde şekillendiğini gördüğümüz tayflardan ("yarıklar, delikler ve kan kırmızısı renkler")[82] veya bulutlar güneşe yakın olduğunda sıvı bir yüzeyin görüntüyü yansıttığından bahsedilir: O halde kendisi renksiz olan bulut "ışınlarla"[83] doludur. Bütün bu fenomenlerin tek açıklaması vardır: *yansıma*. Fakat güneş ışınlarından, halelerinden veya yalancı güneşlerden yansıyan şey figür değil, yalnızca renktir. Gerçekte az çok yoğun ve sulu, küçücük pek çok öğeden oluşan bulut, figürleri yansıtan aynalardan ziyade, yalnızca renkleri gösteren kütleler gibidir. "Renkler, görme duyumuzun parçalarına ayıramadığı çok küçük aynalardan yansır: Bunlardan figürün yansıması imkânsızdır (zira yansıyabilseydi, ayna duyularca bölünebilirdi, çünkü bölünebilirlik her zaman figür mefhumuyla birlikte gelir). Fakat oraya illa bir şey yansıyacaksa ve yansıyan figür değilse, geriye tek ihtimal kalır: renk."[84]

Kuramsal değerini vurgulamaya gerek bile olmayan bu figürün *bölünebilirlik* ile ilişkili bir şey olduğu düşüncesini; rengin mikros-

80. Lucretius için bulutlarda görülen suretlerin, cisimlerden gelmeyip atmosferde kendiliğinden oluşan simulakrumlar olduğunu (bu daha önce Epikuros tarafından dikkate alınmış bir ihtimaldi) fark ederiz: "Bin türlü farklı biçimde oluşarak, yükseklere taşınırlar ve gidişleri sırasında durmaksızın eriyerek değişir, farklı veçheler alırlar: böylece bazen gökyüzünün yukarılarına toplandıklarını gördüğümüz ve uçarken havayı okşayan bu bulutlar, göğün dinginliğini değiştirirler." *Evrenin Yapısı*, IV, 129-135.

81. Plinius'tan Alberti ve Rousseau'ya kadar Batı geleneği, duvara yansıyan insan gölgesi çizimlerini resmin başlangıcı, Batı'nın resim pratiğine özgü tarihsellik kipini açığa vuran kurucu edim (kelimenin fenomenolojik manasıyla) olarak görür.

82. Aristoteles, *Meteoroloji*, I, 5, 342a. Fr. çev. Tricot, Paris, 1955, s. 23.

83. *A.g.y.* III, 6. 84. *A.g.y.* III, 2, 372a – 372b, s. 188.

kobik aynaların her birinde figür mefhumundan ayrı olarak ve *duyularca bölünemez bir nokta biçiminde*[85] belirdiği varsayımını bir kenara bırakalım. Bu bilimsel açıklama girişiminden çıkarılması gereken sonuç, figürlerin yansıması ile renklerin yansıması arasında bir ayrım olduğudur. Bulut, Aristoteles'i optik açıdan ancak zaman zaman ürettiği yansımaların etkileri figürlerin düzeninden sıyrıldığı ölçüde, ilgilendirir (bu ilginin yansıtıcılık açısından olmadığını da vurgulamak gerek). Nitekim Aristoteles, bulut oluşumlarının aldığı figürlere önem vermez, yalnızca sergiledikleri renklerin kırılmasıyla ilgilenir. Peki —Philostratus'un ifade edeceği gibi— resmin renkleri yalnız taklit amacıyla kullanması gerekiyorsa, bu fenomenlerin resimle ilgisi nedir? Eğer taklit amacı taşımıyorsa, resim sanatı yalnızca renkli maddelerle oynanan boş bir boyama oyunu,[86] bir tür kozmetik işi olmaz mı?

Kuramın İki Boyutu

Resimde bulut kullanımının ardında neyin yattığını, yani onun bir *düzen*'in yazgısı olduğunu gösterebilmek için meseleyi yukarıdaki terimlerle ortaya koymak şarttı. Ne olursa olsun, bulut ve genel olarak meteoroloji fenomenleri Aristoteles için, bir tür sapmayı, en azından bir değişimi temsil eder. Habercisi oldukları bir değişimin, hatta rahatsızlığın *göstergesi* veya *belirtisidirler*. Peki bu, /bulutun/ resim sahasında aynı değeri taşıdığı ve 16. yüzyıldan beri yoğun şekilde kullanılışının aynı belirti ve semptomları gösterdiği anlamına mı gelir? Manzara sanatı resmen kabul edilir hale geldiğinden beri, Leonardo'nun Botticelli'ye atfettiği "sünger fırlatma" anekdotunda gördüğümüz itirazlara rağmen, Pontormo /bulutun/ bu sanatın en zor ve ressamın titizlikle uygulaması gereken unsurlarından biri olduğunu kabul edecektir[87] — Leonardo'nun önerdiği yöntemle, duvardaki lekeleri model alsa bile. Pontormo bu *göstergeyi, amblemi*,

85. Aristoteles, *a.g.y.* III, 3, 373a; Tricot, s. 192. Bu konuya Paul Klee'nin bir tablosu üzerine yayımlayacağım "*Egale Infini*" adlı çalışmamda döneceğim.

86. Philostratus, *a.g.y.*

87. Pontormo, *Benedetto Varchi'ye Mektup*, 18 Şubat 1548. Bu metin birçok defa yayımlanmıştır, iyi bir basımı için bkz. Luciano Berti, *Pontormo*, 1964, s. 91-92.

kendi ürettiği resim tanımıyla ilişkilendiriyor gibi. Bu tanıma göre resim, cehennemde dokunmuş, kısa ömürlü ve değersiz bir tuvaldir; yüzey kaplaması kaldırılsa, kimse ona değer vermez.[88] Bundan çıkan anlam şudur: /Bulut/ kuramı "karmaşık" şeylerden beslenmeye başladığında kolayca *cehennem* adı verilen bir uygulamanın en gizli saiklerine ulaşmaya imkân tanıyabilir. Burada kuramın iki anlamı olduğu anlaşılmalıdır: Birincisi, bazı tarihsel araştırmaları temellendirmek; ikincisi çözümleme alanını derinleştirip yayarak, *bulutların* Batı resmindeki muğlak gelişimini açıklayacak mantıklı bir çerçeve ortaya koymaktır.

88. *A.g.y.* "Cehennemde dokunmuş" ifadesi Bottari'ye göre aslında tuval olarak kullanılan bezin kalitesizliğine işaret eder. Bez giysidekinden (ne kadar pahalı olursa o kadar dayanıklı olur) farklıdır. Fakat ne kadar kaliteli olursa olsun, her şeyin bir ömrü vardır. Pontormo'nun fresklerinin bugün tamir edilemeyecek kadar hasar görmüş olduğunu düşünürsek, kâhince bir ifadedir bu.

2 ❁ GÖSTERGE VE TEMSİL

Temsilin nesnesi yine temsilden
başka bir şey değildir; bu temsilin de
ilk temsili yorumlayanıdır (*interpretant*).

CHARLES SANDERS PEIRCE
Principles of Philosophy,
Collected Papers, c. 1, s. 171.

2.1. ❁ İKONOMİSTİKA

2.1.1. ❁ KULLANIM DEĞERLERİ

Her göstergenin —resim çözümlemesi sahasında kavramın geçerliliğinin sınırlarını ölçmek amacıyla bu metnin kullandığı, sorunlu ve kasten muğlak bırakılmış anlamıyla her göstergenin— kendisini tanımlayan bir kullanım değeri vardır. Correggio'nun ve ondan hemen öncekilerle çağdaşlarının eserlerindeki *bulut* kullanımlarının hızlı bir değerlendirmesi yapılacak olursa, karşılaştırma sonucunda, göstergenin en geleneksel bağ-değeri ile oldukça istisnai, neredeyse aşırıya kaçan kombinasyonları arasında bir ayrım yapmak gerekecektir. Bu kombinasyonlara esasen "göksel" Parma kubbelerinde rastlanır, burada bulut motifi —yine Burckhardt'ın ifadesiyle söylersek— mekân tertibine yarayan bir inşa öğesi olarak kullanılmıştır.

Sistina Şapeli'nin tavanındaki Michelangelo'ya ait figürlerin havada dolaşmak için bulutlara ihtiyaçları yoktur. Çile sütununu ve çarmıhı taşıyan meleklerin gülüp oynadığı *Kıyamet Günü*'nün "gökyüzü"nü saymazsak, bulut kompozisyona bir inşa öğesi olarak dahil olmaz. Michelangelo'nun sahne düzeni binanın yadsınmasını gerektirmez. Tam tersine, gözle görülür herhangi bir yapıdan arındırılmış alana, üzerlerine şövale resmi gibi algılanan bir dizi sahne eklenmiş kabartmalı korniş, gömme ayak ve kemerlerden oluşan bir ağ yerleştirir.[1] Tonozlu tavanın alçak kısımlarına yerleştirilen peygamber, kâhin ve esir figürlerine gelince, bunlar mimari öğelerin üzerine göz aldatma tekniğiyle yerleştirilmişlerdir; Burckhardt'ın

1. "Böyle bir figür ve hareket çeşitliliğinin sıkışık bir bütünde toplanabildiğini görmek mucize değilse nedir? *Mimari bir sistem olmadan*, asla bu sonuç alınamazdı." Heinrich Wölfflin, *L'Art classique*, Paris, 1911, s. 71 (vurgu bana ait).

işaret ettiği üzere, Correggio'nun İncil'i yazmış havarileri Parma kubbelerinin pandantiflerine yerleştirirken yaptığı gibi bulut kümeleri üzerinde değillerdir. Tersine, Correggio'nun bazı levhalarındaki bulut kullanımı —bununla ilişkilendirilebilecek hayali yan-anlamı bir kenara bırakırsak— görünüşte birbirini dışlayan iki seviyeyi (dünyevi ve göksel) ayırt etmeye, daha doğrusu onları aynı kompozisyonda birleştirmeye imkân veren bildik bir pratiğin sonucudur. Başka örnekler de akla gelir: Raffaello'nun "ilahi" eserlerinden, prototip olarak görülen (oysa daha eski örnekleri de yok değildir) *Foligno Bakiresi;* Vatikan Avlusu'nda bulunan, İshak, Yakup ve Musa'ya görünen Yehova; özellikle de biri diğeri üzerine binen iki seviyenin abidevi bir boyut kazandığı ünlü *Aşai Rabbani Tartışması* (bu arada yine Vatikan Sarayı'ndaki Segnatura Odası'nın tavanında, göz aldatma tekniğiyle yapılmış dekorda açılmış göz-pencerelerde bulutlar üzerine yerleştirilmiş alegorik figürler görülür). Buluttan bir halı üzerinde seyirciye doğru ilerliyormuş gibi görünen (bugün Dresden Müzesi'ndeki) şu gizemli *Sistina Meryemi*; hep Correggio'nun *Camera di San Paolo* ve *Jüpiter'in Aşkları* eserleriyle anılan Villa Farnesina'daki Psykhe Salonu'nun dekoru ve oradaki yapraklı kemerler, bulut yumaklarının toplandığı yapraklar arasındaki küçük boşluklar ve —tavanda— bulutlarla kaplı Olimpos'ta tanrıların geçit töreni. Bir başka örnek: Küçük bir levha olan *Zülkifl'in Vizyonu*'nda (Floransa, Pitti Sarayı) sözü geçen peygamber olduğu tahmin edilebilen küçücük bir figürün bulunduğu manzara, kompozisyonun alt kısmına itilmiş dar bir toprak ve deniz şeridine indirgenmiştir; yaldızlı bir İhtişam içinde melekler ve İncil'i yazmış havarilerin simgeleriyle çevrili, Jüpiter'e benzeyen Yaratıcı'nın belirdiği gümüş rengi bulut yığınından çok farklı bir ölçekte tasvir edilmiştir.

Zurbarán

Uzlaşmaya, anlaşmaya ve *kompozisyona* (Akademi'ye göre, resimde ressamın üstün başarı gösterdiği kısım) adanmış olsalar da, oldukça "okunaklı" oldukları söylenen Raffaello'nun eserlerinde yenilik sinsice geleneğin kılığına bürünmüş olduğu için, çok zorlu yorum sorunlarına yol açtıkları için, bu eserler aslında karşılaştırmaya pek uygun değiller. Bu nedenle burada hümanist kültürün aristokra-

tik çevrelerine yabancı olmakla birlikte klasik dönemin anladığı anlamda görüntüsel iletişimin en yaygın yeteneklerine tanıklık eden, daha sonra yapılmış (ama Roma'daki tavan süsleme sanatının zaferiyle çağdaş olan) birtakım eserleri ele almayı tercih edeceğiz. Francisco di Zurbarán'ın 1629-40 yılları arası Sevilla'da, Eski ve Yeni Dünya'nın kesiştiği yerde, İspanyol tarikatlarının faaliyetlerine bağlı olarak sipariş üzerine resmettiği büyük dinsel diziler, ikonografi açısından (itibarları ve resimsel görkemleri ne olursa olsun) dinsel tasvirin geleneksel ufkuna aittirler. Raffaello eserlerinin gravürle çoğaltılarak yayılması sonucu uluslararası bir seyirci kitlesi kazanmış olabilir, buna karşılık Zurbarán birçok çağdaşı gibi kompozisyonlarının kalıbını çoğunlukla Alman ya da Flaman baskılarından almaya çekinmemiş, bunların en geleneksel yönlerini de zaman zaman abartmıştır.[2] Elbette göstergebilimsel açıdan, *arkaizm* kadar muğlak bir kavram yoktur. Jakobson'un gözlemlediği gibi, "zaman faktörü herhangi bir simgesel değer sistemine dahil olduğunda ..., kendisi de bir simgeye dönüşür ve bir üslup aracı olarak kullanılabilir."[3] Fakat eleştirmenlerin Zurbarán'ın sanatının öne çıkan özelliği olduğu konusunda uzlaştıkları arkaizm (bilinçli olsun olmasın), bilindik bir repertuarla ve kabul görmüş normlarla ilişkili olduğu için fazladan bir garanti sunar. Böyle bir bağlamda bulutun, açık biçimde, müzecilik anlamındaki "resim"den farklı olarak, hangi amaç ve araçlarla kullanıldığını anlamak lazım.

2.1.2. ❁ İMGELER

Vecd ve Kendinden Geçme

Zurbarán'ın aslında Sevilla'daki Cizvit Kilisesi'nin emanet odasında sunağı süslemek amacıyla tasarladığı *Kutlu Alonso Rodriguez'in Vizyonu*'nun (Resim 2) alt kısmında Peder Rodriguez'i buluruz. Mayorka Cizvit Koleji'nin kapıcısı ve birtakım meşhur mistik eserlerin yazarı olan Peder Rodriguez, Thomas a Kempis'in *Contentus Mundi*'sini, sıkı bir perspektif çizgiyi takip eden karo kaplı zemine bı-

2. Bkz. Martin S. Soria, *The Paintings of Zurbarán*, Londra, 1953, s. 6.
3. Jakobson, *Essais*..., s. 37.

rakmış, mimari bir manzaraya bakan karanlık geçitte ibadet için diz çökmüştür. Yanında bir şefaat meleği ayakta beklemektedir. İkisi de bakışlarını kompozisyonun üst kısmına çevirmişlerdir; burada küçük melek başlarıyla dolu bulutlardan oluşan bir çerçevede İsa ve Meryem oturur, ikisinin de elinde kalp şeklinde keseler vardır ve keselerden saçılan ışıklar Kutlu Rodriguez'in göğsüne ulaşır. Sağ tarafta, biraz aşağı yerleştirilmiş bir bulut yığını üzerindeyse çalgıcı melekler durur. Gerçekçilik —kelimenin bu bağlamda sahip olabileceği anlam her neyse artık o anlamda— isteği biraz muğlak bir mistisizmin anlatımıyla yarışsa da, göstergeleşme süreci özü itibariyle, kurulmuş olan mekândaki ışık-gölge oyunları ile bulutlardan çıkan parıltılar arasındaki karşıtlığa dayanıyor gibidir. Tablonun, biri dünyevi ve çizgisel perspektifin kurallarına uyan, diğeri göksel ve sınırsız bir derinlikte olan iki seviyeye bölünmesi, Zurbarán'ın eserlerinde görülmedik bir şey değildir. Bu bakımdan açıklayıcı olacak birkaç imgeye değinelim. Cadiz Müzesi'ndeki *Portioncule* —bir önceki tabloyla (1630) şüphesiz çağdaştır— bulutlar arasında, meleklerle çevrili İsa ve şefaatçi Meryem'i gören Aziz Francesco'yu odasının taş zemini üzerinde vecd halinde gösterir. Yine Cadiz'deki *Hamsin Yortusu*'nda ilahi bulutlar Meryem'le onu saran havarilerin üzerinde durmaktadır. Daha sonraki bir eserde, Guadalupe'nin hiyeronimit serisine (1638-39) ait *Peder Cabanuelas'ın Ayini*'nde bu kez daha mütevazı boyutlardaki bulutların arasında, sunağın önünde diz çökmüş olan rahibe Evkaristya'nın* simgesi gibi görünür. Aynı seriden *Aziz Hieronymus*'ta ise Aziz, *putto*'larla karışık bir bulut yığını içinde, Sevilla Müzesi'ndeki *İsa'nın Aziz Yusuf'a Taç Giydirmesi* tablosu gibi, göğe doğru yükseltilir.

Bu imgelerin anlaşılması özel olarak zor görünmüyor. Aziz Bonaventura Koleji Fransiskenleri için yapılmış, Dresden Müzesi'nde bulunan *İbadet Eden Aziz Bonaventura*'daki gibi doğrudan dinsel oymabaskılardan devşirilmiş olmadıklarında dahi, Zurbarán'ın kullandığı figüratif şemalar son derece bilindik şemalardır. Bahsettiğimiz resmin kompozisyonu *Peder Cabanuelas'ın Ayini*'ninkine çok yakındır ve 1605'te Antwerp'te yapılmış bir taşbaskıdan apartmadır.[4]

* İsa'nın et ve kanını temsil eden ekmek ve şarap. *–ç.n.*

4. Soria, *a.g.y.*, s. 139 (katal. no. 24, levha 9, fig. 16).

İlahi bir grup veya simgenin bulut yığını yardımıyla perspektifli kompozisyona dahil edilmesi, 16 ve 17. yüzyıl dinsel resminde en sık kullanılan inşa tekniklerinden biridir. Temelde görüntünün seyirciye aynı anda hem "gerçek" bir sahne hem de mucizevi bir vizyon sunduğu bu tür kompozisyonların getirisi, dayattıkları mekânsal ikilikte değil, dünyevi ve göksel katmanlar arasında ve bu katmanlardaki figürler arasında kurduğu geçiştedir. Bazılarında seçilen figürün ayakları yere sağlam basar (Bu dünyada olmaktan memnun mudur?), ama görme onuruna eriştiği vizyonu sevinçle karşılayarak kendisi sayesinde ona ulaşacak seyirciye sunar (*Kutlu Alonso Rodriguez'in Vizyonu, Portioncule*). Bazılarında, kutsal kişilik gökte mutludur ve sıradan mekândan geçici olarak azat olmuştur. Bazılarındaysa (Zurbarán'ın başarılı olduğu dramatik kompozisyonlar) çevresindekiler dışlanarak vizyon yalnızca bir kişiye bahşedilmiş, böylece seyirci bu imge sayesinde iki algı kipine aynı anda ulaşma ayrıcalığını elde etmiştir: Aziz Bonaventura'ya eşlik edenler meditasyon sırasında onu saygıyla izlerler, fakat duyumsanabilir kesinlikler ağını yerle bir eden vizyon geldiğinde onların ruhu bile duymaz.

Mistik Bulut

Bu imgelerle İspanyol mistisizminin karakteristik temaları arasında birtakım bağlantılar kurulabilir. Azize Teresa'nın yazıları, bazen (sıradışı bir lütufla) melekler, hatta bizzat İsa eşliğinde, "kendini ibadete adamış" insanların görkem içinde göğe yükselişlerini anlatan betimlemelerle doludur. *Libro de su vida*'da (Hayat Kitabı) azize, "kendinden geçişleri", "göğe yükselişleri", "ruhsal yolculukları", "esrimeleri" şöyle anlatır: "Rabbimiz ruhu dünyadan çekip alır, yükseltir, tıpkı bulutların veya güneşin nemi çekip aldığı gibi — bizzat Rabbimiz bana bunu böyle söyledi. İlahi bulut göklere yükselerek ruhu peşinden götürür ve onun için hazırlanmış görkemin yüceliklerini gösterir ona."[5] Azize Teresa'nın ilahi bulutlara yüklediği itici güç niteliği ve peşinden sürüklediği ruh üzerinde uyguladığına inanılan çekim kuvveti dikkat çekici (iki seviye arasındaki ayrım da böylece vurgulanmış olmaktadır). Zurbarán'ın kutsal karakterleri yeryüzünden ay-

5. Sainte Thérèse de Jésus, *Oeuvres complètes*, Fr. çev., Paris, Seuil, 1949, s. 194-6.

rılmaz (kendinden geçme'nin aksine, *birleşme* mekanizmasına uygun biçimde, "toprağımızda kalıyoruz").[6] Fakat Murillo'nun *Meleklerin Mutfağı*'ndaki Aziz Diego gibi, bedeni bazen bütün ağırlığını kaybeden Azize Teresa için durum farklıdır: "Ruhum çekiliyordu ve doğal olarak başım da —adeta tutmanın imkânı yokmuşçasına— ruhumu takip ediyordu. Bazı zamanlarda bedenimin tamamı çekiliyor, ayağım yerden kesiliyordu."[7] Bu olağanüstü olay genellikle yanında kimsenin olmadığı zamanlarda gerçekleşiyordu, fakat halk arasında gerçekleştiğinde de azizenin takipçileri onu tutmak zorunda kalıyorlardı. "Ancak, bu nadiren oluyordu."[8]

Kısacası Azize Teresa'nın yazılarında bulutlar Zurbarán'ın —tabii Correggio'nun da— resimlerinde yüklediğine benzer bir rol oynar. Fakat iki ressam arasında bir fark vardır: Parma kubbelerindeki süslemelerde Correggio, sıradan tecrübenin normlarına ters düştüğü gibi inşa düzeninin sıradanlığını da bozan bu tür olaylara mümkün olduğunca fazla yer veriyordu. Kasnağın etrafına yerleştirilmiş Havariler katedralin "*içinde*", trabzanın *beri tarafında* kalır — tıpkı Aziz Yuhanna Kilisesi'nin kornişinin bir köşesine toplanan aziz gibi. Kompozisyonda ilahi olan ile dünyevi olanın gösterimine ayrılan paylar arasındaki orantının basit bir sonucudur bu; yoksa iki seviye arasındaki karşıtlık tümüyle *öteki dünya* lehine işlemez.[9] Bulut taşıdığı şeyleri yerçekimi yasalarından kurtarmakla kalmaz, dünyevi mekânın *başka* bir mekâna (ona hakikatini veren mekâna) açılımını da gösterir. Giotto'nun veya Zurbarán'ın *Aziz Francesco*'sundan Madam Bovary'ye varıncaya kadar,[10] Bernini'nin *Azize Teresa*'sı dahil, "ruhsal yolculuklar", "esrimeler" ve "mucizevi vizyonlar" da bulut, vecdin ve çeşitli göğe yükseliş veya esrime biçimlerinin zorunlu eşlikçisi, hatta harekete geçiricisidir. Daha genel anlamdaysa bulut, devamlı olarak *ötekinin*, *kutsalın* gelişiyle ilişkilendirilir. Bazen bulut seçilmiş kişinin taptığı şeyi algılamasını sağlar — Zurbarán'ın tablolarında Aziz Bonaventura'nın takipçilerinden veya Pe-

6, 7 ve 8. *A.g.y.*

9. Yoksa ilahi seviyeye ayrılan alanın azaltılması tümüyle meşru bir şey olurdu: Guadalupe serisinden, *Salamancalı Pierre'in Kalbine Doğanlar*'da (Soria, kat. no. 151, fig. 104) kompozisyon dünyevi seviyeyle sınırlandırılmış ve yalnızca mucizenin iç yüzü haberci bulutlarla gösterilmiştir.

10. "Cumbasının perdeleri etrafında bulutlar gibi uçuşuyordu."

der Cabanuelas'ın takipçisinden esirgenmiştir bu lütuf (çünkü ilahi gerçekler ancak kendilerini ortak bilinçten saklayan perdenin yırtıklarından görülebilir). Bazen de bulut, bir zamanlar Mısır'dan çıkarken İsrail halkına rehberlik eden bulut sütunu gibi insanın sürgününe eşlik eden ilahi bulut kılığına girmiş kutsalın dolaysız tezahürü olarak görünür.[11]

2.1.3. ❁ HİYEROFANİK KOD

Göstergeler / Simgeler

Göğe çıkma teması ve çeşitli göğe yükseliş veya "öteye geçiş" biçimleri eğer her vizyonun veya vecdin —belki— zorunlu bir bileşeniyse ve bulutlar göksel aşkınlığın doğrudan bir parçası gibi duruyorsa, fenomenolojik açıdan gökyüzü bütün dinsel saptamalardan önce, hem her şeyin hem de yasanın kökeni, kudretin ve görkemin barınağı, tam bir aşkınlık mekânı olarak görünmez mi?[12] 17. yüzyılda yaşamış taşralı bir İspanyol ressamının tuvalleri incelenerek, özü itibariyle tarihin kıyısında kalmış bir veri düzenine veya dinsel bilincin *a priori* bir biçimine ulaşılabilir mi? Dinler tarihinin söz dağarcığını kullanırsak, bulut *hiyerofani* değeri kazanır — yani "kutsalı ortaya çıkaran veya onun ortaya çıkmasına yarayan nesne" değerini. Fakat hiyerofanik bir öğenin münferit olarak teşhisi tek başına ilgi çekici bir şey değildir. Ona, ebedi olduğu iddia edilen bir simgecilikten kaynaklanan, birçok dinsel biçimin altında yatan ama hiçbirinin tüketemediği ilkörneksel bir simge gözüyle baktıkça, kuramsal bir anlamı olmayacaktır.[13] Kutsal ve dindışı ayrımı nesneler ile varlıklar arasında sürekli yenilenen bir paylaşım olduğunu varsayar; bu durum bütün diğer göstergeler için olduğu gibi kutsalın

11. Thérèse de Jésus, *a.g.y.*, s. 193: "Ebedi Efendimiz'e ait bulutların bu sürgünde bizimle birlikte olduğuna inanabiliriz."

12. Gökyüzü ve "göksel dünya" simgeciliğiyle ilgili bkz. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Fr. çev., Paris, 1953, II. Böl.; Türkçesi: *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı, 2003. Ayrıca bkz. Gerardus van der Leeuw, *La Religion dans son essence et dans ses manifestations*, Fr. çev., Paris, 1948, s. 54-65.

13. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, s. 103-4.

göstergeleri için de geçerlidir: Söz konusu göstergelerin kaynağı tarihsel olarak kurulmuş sistemler, kümelerdir. Bu tür sistem veya kümelerde de göstergeler arasındaki yanal ilişki, simgeyi tanımlayan doğrudan, dikey gösteren-gösterilen ilişkisine ağır basar.

Dizilişler

Eserlerinin üstünkörü bir incelemesi dahi Zurbarán'ın karşılaştırmalı araştırmaya özel bir malzeme sunacağını düşündürmeye yeter. Öğelerin büyük bir kısmı, Zurbarán'ın resimlerinde kullanımı dikkat çeken "figüratif nesneler"[14] —sınırlı sayıda fakat kullanım sıklığı kayda değer olan öğeler— için esasen "hiyerofanik" denebilir. Manidar bir durum, zira bunların çoğu fenomenologların göksel simgecilikle yakından ilişkili bir simgecilikten geldiğini kabul edeceği öğelerdir. Bulutun genellikle kompozisyonun eksenine yerleştirilen bir sütunla ilişkilendirilmesi Mircea Eliade'nin ele aldığı "merkez simgeciliğinden" gelir.[15] Fakat bu gönderimin kendi başına işlemsel bir değeri yoktur. Tepesi bulutlar arasında gözden kaybolan, dünyevi sahnenin de etrafına kurulduğu, yer ile gök arasında iletişim kuran bu sütun, Sevilla Müzesi'ndeki *Aquinolu Tomasso'nun Apoteozu*'ndan tutun, Grenoble Müzesi'ndeki *Haber* ve iki *Tapınma* ile *Peder Cabanuelas'ın Ayini*'ne kadar Zurbarán'ın bütün eserlerinde bulunur. Cartuja'daki Santa Maria de las Cuevas manastırı için resmedilen *Papa II. Urbanus ile Aziz Bruno Arasındaki Konuşma*'da[16] görüntünün merkezini büyük bir sütun işgal eder. İki temel karakter de bu eksenin iki tarafına simetrik olarak yerleştirilmiştir. Bu kez sütunun üst kısmı bulut yığınıyla değil hem papalık tahtının üzerindeki gölgelik hem azizin üstüne örtülmüş perde ile kapatılmıştır. Guadalupe resimleri serisinden, *Cordoba Piskoposu Gonzalo d'Illescas*'ın portresinde de aynı dizilişi gözlemleyebiliriz: Sütun, kompozisyonun merkezindedir, "bulut biçiminde" dalgalanan perde ise başrahibin Tanrı'nın emriyle yazdığını gösterir. Bu iki öğe kompozisyonda, inziva-

14. "Figüratif nesne" mefhumu hakkında bkz. Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu*, Paris, 1967, II. Bölüm ve *La Réalité Figurative*, Paris, 1965, 3. Kısım.

15. Bkz. Mircea Eliade, *Images et Symboles*, Paris, 1952, s. 33-72; Türkçesi: *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece, 1992.

16. Sevilla Müzesi, Soria, *a.g.y.*, katal. no. 70, levha 46.

ya çekildiği köşede çalışan piskopos ile manastırın eşiğinde sadaka dağıtmakta olan keşişleri gösteren ikinci plana yerleştirilmiş bir dış sahne arasına *mesafe* koymaya yardımcı olur. Fakat hiyerofanik metnin işleyişinde bir nesnenin bir başkasıyla bu şekilde değiştirilebilir oluşu (Correggio'nun *Bakireler*'i konusunda da dikkat çekilmişti buna) bize bir şey öğretir: /Bulutun/ tek başına kendine ait bir anlamı yoktur; anlamı ancak sistemin diğer öğeleriyle kurduğu neden-sonuç, karşıtlık ve ikame ilişkilerinden gelir.

2.1.4. ❁ TEMSİLİN İŞLEVLERİ

Deneyim ve Figürleri

Ressam, verilerini resim düzeninin dışındaki bir anlatım düzeninden aldığında; rolü, mistik yazarların sayısız tasvirini bıraktıkları deneyimlerin hatıralarını sanatın olanaklarını kullanarak bilgi verme amacıyla kaydetmeye çalışan basit bir çizere indirgendiğinde, imgenin, figüratif temsilin durumu ne olur?[17] Zira mistik deneyimin gerçekliği ile edebi veya plastik dile tercümesi arasındaki ilişki aslında son derece ikircikli dir. Deneyimlediği esrimeyi yukarıdaki sözlerle tarif ettikten sonra Azize Teresa şu ibareyi ekler (ki bu ibare mistisizm fenomeninin işleyişinde metaforun —veya imgenin— işlevini anlatmasıyla da oldukça değerlidir): "Teşbihte hata ettim mi bilmiyorum. Ama olay aynen böyle gerçekleşiyor."[18] Zira fiziksel bir sürecin — bu bağlamda bir kendinden geçme hali— temsili, hatalı bile olsa, deneyimin bir *biçimi* olarak alınabilir, böylece bu deneyim için artık kökensel nitelemesi kullanılamayacak ve vecdin "gerçekliği" ile "anlatımı" arasında kesin bir ayrım yapılamayacaktır. "Resimde gö-

17. Hulul Manastırı'nda kendisini ziyarete gelen Aziz Juan de la Cruz'un da katıldığı, Azize Teresa'nın en ünlü vecdlerinden biri, imge sahasındaki yankısının büyüklüğüyle ünlüdür. Sahnenin hatırasına yapılacak tablo hemen sipariş edilmiş ve manastırın ziyaretçi odasına olayı hatırlatan bir ibareyle beraber yerleştirilmiştir: "Burada Hulul Manastırı'nda, Kutsal Anamız ve manastırın rahibi Aziz Juan de la Cruz, bu salonda durup Kutsal Üçlü'nün gizemlerinden bahsederlerken, her ikisi de vecde erdi, Aziz vecd içinde oturduğu yerden yükseldi, *resimde görüldüğü gibi*" (aktaran Olivier Leroy, *La Lévitation, contribution historique et critique à l'étude du merveilleux*, Paris, 1928, s. 100, no. 3, vurgu bana ait).

18. Thérèse de Jésus, *a.g.y.*, s. 194.

rüldüğü gibi": Deneyim —Juan de la Cruz'da açıkça görüldüğü gibi—[19] şiirsel tercümesiyle özdeşleşir. Gelgelelim deneyim, biçimini imgeden alıyorsa, vizyonu detaylandıran ressam salt kaydeden kişi konumuna indirgenemez. Ressam kendi bakış açısından ve kendine has yöntemlerle insan ile Tanrı arasında bir ilişki kurmaya, bu iletişimin araçlarını ve şekillerini belirlemeye çalışır.[20]

Mistik deneyimde kişinin "güçleri" ve hayal gücünün ortadan kalktığı bir nokta vardır, ama ne Juan de la Cruz ne de Ávilalı Teresa resim veya heykel biçiminde suret kullanmayı yadırgamıştır. Aksine, böyle bir teselli kaynağından (—hatta— Tanrı ruhu terk ettiğinde veya onu "çorak"[21] bıraktığında ruhun ondan alacağı yardımdan) kendilerini mahrum bırakan sapkınlara acımışlardır. Azize Teresa Kurtarıcı'nın (İsa'nın) suretini seyretmenin onunla diyaloğu kolaylaştıracağı kanısındaydı;[22] Juan de la Cruz ise suretlere saygı göstermeyenleri ve "adanmışlığı teşvik etmek yerine onu ortadan kaldıracak kadar kötü iş çıkaran", kaba ve beceriksiz bir tarzda icra ettikleri sanattan menedilmeleri gereken sanatkârları kınıyordu.[23] Elbette suretin değeri yalnızca kendisinde ya da uyandırdığı duyusal çekicilikte aranmamalıdır; yani, suret yalnızca süsleme işlevi taşımaz ve sanat eserlerini seyretmek ibadete yardımcı olup onu destekleyebilir.

Doğru Suret Kullanımı Hakkında

Yukarıdaki görüş *meşru suret kullanımı*[24] konusunda Trento Konsili'nin tutumu ve Aziz Ignatius'un öğretisiyle tam bir uyum içindedir.

19. Bkz. Juan de la Cruz'da görünen varlığın gerçek varlığa katılmasının zorunlu plastik anlatımı olarak kullanılan gece motifi: "Mistik hayal gücünün bir mucizesi olarak, gece hem deneyimin en mahrem tercümesi hem de deneyimin kendisidir." (Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, 1924, s. 330.)

20. Resimsel temsilin mistik vizyon üzerindeki etkilerinin farklı örnekleri için, bkz. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Camridge (Mass.), 1958, c. I, not 277/3, s. 469-70.

21. Thérèse de Jésus, *a.g.y.*, s. 764. 22. *A.g.y.*, s. 715.

23. Saint Jean de la Croix, *Oeuvres Spirituelles*, Paris, Seuil, 1964, s. 443.

24. Bkz. Konsil'in 1563'teki son oturumunda aldığı ve Pierre Francastel'in gösterdiği gibi Hıristiyan sanatını edep veya ortodoksluk sınırlarına çekmekten çok Protestanların putperestlik suçlamalarına yanıt verme amacını taşıyan *Azizlerin Şefaati, Zikir, Kutsal Emanetlere Hürmet ve Suretlerin Meşru Kullanımı Hak-*

Aziz Ignatius, müritlerini eğitirken ibadetin amacı olan "kolokyumun", yani diyaloğun kurulabilmesi için birtakım yollara başvurmuştur: Tefekkür konusu olan hikâye veya motifin anımsanmasının ardından, her "manevi alıştırma"da Kutsal Kitap sahnesinin gerçekleştiği maddi mekâna ve mecazi anlamda münzevinin "seyredip üstüne düşünmek" istediği öğreti konusuna, yani iman unsuruna (Hz. İsa'nın doğduğu mağara, Hannah veya Caiaphas'ın evi, ruh-beden karışımı insanın akıl sahibi olmayan hayvanlar arasına gönderildiği "vadi") "gönül gözüyle" bakmaktan ibaret olan bir *kompozisyon* bulunur.[25] Böyle bir "kolokyum" günün mahsulünü toplamayı amaçlayan bütüncül bir temsille (duyuların kullanımıyla) zirvesine ulaşır.[26] 17. yüzyılda Cizvitler resme de şiire ve tiyatroya baktıkları gibi bakmaya, yani resmi bütünüyle *temsil* üzerine kurulu bir propagandanın en etkili silahlarından biri olarak görmeye başladıklarında, Aziz Ignatius'un öğretisine ve Konsil'in ruhuna bu bakımdan birebir sadık olacaklardır. Fakat mistik yazarlar her şeyden geçmiş, mabedinde yalnızlığa gömülmüş bir münzeviye meditasyon yolları açmayı amaçlarken; rahipler daha büyük hedefler peşindeydiler: Hem kilise kadrolarının eğitimine hem de kitlelerin terbiyesine hizmet eden suretler elde etmeye çalışıyorlardı. İnancın sırlarını "verimli, canlı ve cazip bir biçimde"[27] öğreten suretlerin bilimi, *İkonomistika*,[28] ezoterik bir teknik gibi görünebilir: Fakat ayrıştırıcı değil bütünleştirici etkiler üretmek için kullanıldığında bu tekniğin bir anlamı olur ancak. Söz konusu etkiler de her halükârda sıradan halk ile onun "rehberi" olduğunu iddia edenler arasında ortak bir dil, herkesin

---

kında Hüküm (Pierre Francastel, "La Contre-réforme et les arts en Italie à la fin du XVI[ème] siècle", *La Réalité figurative* içinde, s. 339-89).

25. Saint Ignace de Loyola, *Exercises spirituels*, Fr. çev., Paris, 1960, s. 44.

26. *A.g.y.*, s. 76, no. 1. "Cehenneme gelince, gönül gözün kocaman alevleri görecek; kulağın feryatları, çığlıkları ve zındıklıkları duyacak; burnun dumanı, kükürdü, çirkefi ve leşlerin kokusunu alacak; acıları, gözyaşlarını, hüznü tadacaksın; ruhları yakan ateşi hissedeceksin..." *A.g.y.*, s. 53-54.

27. Sıfatlar ve alıntılar Peder Richeome'den alınmıştır, *Tableaux Sacrés des Figures Mystiques du très Auguste Sacrement de l'Eucharistie*, Paris, 1601, aktaran Praz, *a.g.y.*, s. 21.

28. *Ars Nova Argutiarum* (Köln, 1649) ve *Speculum Imaginum Veritatis Occultae, Exhibens Symbola, Emblemata, Hieroglyphica, Enigmata* (Köln, 1650) adlı eserlerinde Alman Cizvit Jacob Masen tarafından böyle adlandırılır, aktaran Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, 2. basım, Roma, 1964, s. 173-4.

kendi çapında ve kendi bakış açısına göre anlayabileceği bir dil, olmasını gerektirir.

"Resim kadar, bir şeyi ruha usulca yerleştiren, onu belleğe iyice kazıyarak iradeyi derinden etkileyen hoş bir şey yoktur."[29] *Cursus studiorum*'da resme atfedilen işlevler, suretlerin Raffaello'nunkiler gibi kapalı bir sınıfı hedeflemediğini göstermeye yeter. Münzevilerin deneyimlerini teşvik ederken veya kitleleri eğitirken hiçbir ayrım yapılmadan aynı yöntemler kullanılacaktı. Büyük mistiklerin dünyaya geldiği dönem, Kilise'nin de kendini göz alıcı bir şekilde perçinlediğine tanık olmuştur: Bahsedilen çekişmenin izleri resminde açıkça görülen Zurbarán, Murillo'nun başını çektiği ham sofuluğun kurallarına uymak zorunda kalmamış, Kilise'nin öğretilerinden en doğru şekilde ilham alan ender sanatçılardan biri olarak öne çıkmıştır. *II. Urbanus ile Aziz Bruno Arasındaki Konuşma,* Papa'yı azizi inzivasından çıkarak papalığın işlerine daha aktif biçimde katılmaya ikna ederken gösterir. Kalabalıklara azizlerin suretlerini sunmak için bütün hünerini kullanan propagandanın başvurduğu mekanizmaları tablo gayet iyi yansıtır: Azizlerin dünya işlerine karışmaları dünya nimetlerine sırt çevirebilmiş olmalarından çok daha fazla öne çıkar. Aslında Kilise uzun zamandır Loyola'nın öğretisinde, her kuşak için ihtiyaç duyduğu aziz kontenjanını doldurmanın en uygun yollarından birini bulmuştu:[30] Mistik akım ile dünyevi akım, birtakım istisnai figürleri —ya da suretleri?— kullanarak mümkün olduğunca çok insana ulaşma politikasının birbirini tamamlayan iki yüzü gibidir. Mistik deneyim kitleleri terbiye etmek istiyorsa hem etkili bir temsil nesnesi haline gelebileceği bir biçime hem de okunabilir bir biçime bürünmek zorundaydı. Zurbarán'ın sanatındaki paradoks şu: Temsil, simgesel etkililiğin gereklerinin nihayetinde farklı görüşleri bastırdığı, manastırdan gelen bir ilhamın resmidir. Resim düzeninde, hem zihinsel ve figüratif olan hem de aynı anda birden çok seviyede işleyen öğelere yüklenen ikircikli statünün kaynağı bu paradokstur.

29. Sıfatlar ve alıntılar Rahip Richeome'den alınmıştır, *Tableaux Sacrés des Figures Mystiques du très Auguste Sacrement de l'Eucharistie*, Paris, 1601, aktaran Praz, *a.g.y.*, s. 21.

30. Bkz. François Courel, "Introduction aux *Exercises* de Saint Ignace", s. 8.

2.2. ❁ TEMSİLİN İKİ KİPİ

2.2.1. ❁ YAZI VE TEMSİL

Sunum / Temsil

15. yüzyıl sonuyla 16. yüzyıl başlarında bir azizi, peygamberi, din ulusunu veya kilise büyüğünü (genellikle Meryem Ana ve Çocuk İsa'yla beraber) seyirciye ikon değeri kazanan bir grup olarak sunan dinsel amaçlı kompozisyonlara sıkça rastlanır. Correggio'nun kubbeleri ve —çok farklı bir bağlamda— Zurbaràn'ın resimleriyle birlikte, artık bir suretin sunumu değil, bir vizyonun temsili söz konusudur. Seyirci mucizevi vizyona ancak, bir aracının (bu aracıya da çoğu kez melek veya başka türden daha üst bir aracı eşlik eder) yardımıyla erişebilir — Parma süslemeleriyle Zurbaràn'ın resimlerinin dinsel imgelemenin normlarına uymamasının nedeni de budur. Tekrar edelim: Resim sayesinde seyirci bir bakışta hem dua eden kişinin temsilini hem de onun varlığından kaynaklanan tecelliyi kavrar (hem Zurbaràn'ın Alonso Rodriguez'i veya Aziz Francesco'sunun tavırları hem de alabildiğine açılmış kollarıyla göksel düzeyi taşıyor gibi duran Parma Katedrali'nin havarileri bunu açıkça gösterir). Belki de bu vazgeçilmez bir destek, bir yardımdır: Bu desteğin farkına varılması için dikkate ihtiyaç varsa bir *tanık* bulunur. Bu tanık çoğunlukla küçük bir figür olur (bkz. Raffaello'ya ait *Zülkifl'in Vizyonu*), bazense Correggio'nun İncil Yazarı Havarisi gibi neredeyse görünmezdir; kornişin çıkıntısına o denli iyi gizlenmiştir ki uzun zaman bu resme (İncil'in son bölümünde anlatıldığı şekliyle) Patmos adasında İsa'nın Aziz Yuhanna'ya Görünüşü'nden çok İsa'nın Göğe Yükselmesi olarak bakılmıştır.

Bununla birlikte Correggio Kutsal Kitap metnine birebir uymaz: "İşte bulutlarla geliyor, her göz O'nu görecek, O'nun bedenini deşmiş olanlar bile."[31] İsa figürü (tıpkı onu çevreleyen havariler gibi) bulutların üzerine kurulmak şöyle dursun yaldızlı bir fonda, belirsiz bir mekânda asılı durur; İsa'nın bulunduğu konum ressamın çağdaşlarının sıra Burckhardt'ı bile şaşırtmıştır.[32] Elbette aşağıdan perspektifin (*dal sotto in sù*) kullanılışı, Raffaello'nun *Sistina Meryemi*'nde benimsediği ilkeye uygun biçimde, İsa'nın buluttan bir halı üzerinde yeryüzüne inişinin temsilini zorlaştırıyordu. Daha 15. yüzyılın sonlarından 18. yüzyıla kadar kendinden geçiş, göğe yükseliş ve İsa'nın görünüşlerinin (bir mizansen gibi) resme aktarılması düzene ilişkin betimsel ve teolojik sorunlar ortaya çıkarmıştır. Kutsal Kitap metninde açık olan kıssaya uymak şöyle dursun, İsa'nın Göğe Yükselmesi[33] ve İsa'nın Görünüşleri[34] söz konusu olduğunda çoğu tasvirin İsa'nın göğe yükselme kudretini kabul etmekte tereddüt ettiğini; bu kudretin bazen muğlak anlamlar atfedilen bir aksesuara, bir tür aygıta dayandığını iddia ettiklerini görürüz.[35] Seçilmiş kişiler, hatta Meryem de göğe ulaşabilmek için gerekirse bulutları bir araç olarak

31. *Vahiy*, 1, 7. [Yeni ve Eski Ahit alıntılarının Türkçe tercümesi, anlatım düzeyinde ufak tefek değişikliklerle, Yeni Yaşam Yayınları'nın *Açıklamalı Kutsal Kitap* (İstanbul, 2010) basımından alınmıştır. –*ç.n.*]

32. "Temel figür olan İsa kendisini kurbağaya benzeten bir kısaltıma uğramıştır." Burckhardt, *Cicerone*, c. II, s. 715.

33. *Luka*, 24, 51 : "Ve onları kutsarken yanlarından ayrıldı, göğe alındı." *Elçilerin İşleri*: 1, 9: "İsa bunları söyledikten sonra, onların gözleri önünde yukarı çekildi. Bir bulut O'nu alıp göz önünden uzaklaştırdı. İsa giderken gözlerini göğe dikmiş bakıyorlardı. Tam o sırada beyaz giysiler içinde iki adam yanlarında belirdi. 'Ey Celililer, neden göğe bakıp duruyorsunuz?' diye sordular. Aranızdan göğe çekilen İsa, göğe çıktığını nasıl gördünüzse, aynı şekilde geri gelecektir."

34. *Matta*, 26, 64: "Bundan sonra İnsanoğlu'nun, Kudretli Olan'ın sağında oturduğunu ve göğün bulutları üzerinde geldiğini göreceksiniz." *A.g.y.*, 24, 30: "O zaman gökte İnsanoğlu'nun sureti görünecek. Yeryüzündeki bütün halklar ağlayıp dövünecek, İnsanoğlu'nun gökyüzünde bulutlar üzerinde büyük güç ve görkemle geldiğini görecekler."

35. Muhtemelen 2. yüzyılda Yahudiler tarafından yazılmış ve J. Wagenseil tarafından *Tela Ignea Satanae* içinde 1681'de yayımlanmış olan *Le Toldos Jeschu*, İsa'ya sihirli bir göğe yükselme kudreti atfeder. Bu anlatıda İsa, kudreti Tapınak'ta saklı olan Yehova gizli ismine vâkıf olduğu için büyücü gibi görünür. Bu kerametiyle çeşitli mucizeler gerçekleştirir, en önemlisi, Kudüs'ün kraliçesi ve bilgelerinin huzurunda bulutlara yükselir. Fakat bu bilgelerden biri olan ve kendisi de Tet-

kullanabilirler;[36] peki ya İsa? Frari Kilisesi'nde Meryem'i sağlam bir bulutun üzerine yerleştirmiş olan Tiziano, Urbino İsası'nı —hiçbir payandadan yardım almaksızın— yerden epeyce yükseğe kaldırmıştır. 16. yüzyıldaki temsil sorununun varlığını çelişkili biçimde ortaya koyan tasvir örneklerini çoğaltabiliriz. Örneğin İncil metnine harfiyen uyması gerekmediğini düşünen Correggio İsa'yı İncil'in son bölümünde yakıştırılan payandayla resmetmediği için, *Aziz Yuhanna'nın Vizyonu* uzun zaman İsa'nın Göğe Yükselmesi zannedilmiştir: Bulutlar görkem dolu yaldızlı fonu oluştursa da İnsan'ın ilahi özü sanki böyle bir payandayla zedelenecekmiş gibi gelir; tıpkı Parma kubbesinde, Frari'deki *Meryem'in Göğe Yükselişi*'nde, göksel veya göksel-dünyevi iki seviyesi olan benzer kompozisyonlarda olduğu gibi.

Bulut veya bulut kümelerinin İsa'nın Göğe Yükselmesi'nin veya Meryem'in Göğe Yükselişi'nin, hatta göksel bir meclisin, Görkemin veya "Cennet"in tasvirinde kullanılması temsilin doğasına ve hedeflerine ilişkin üstü kapalı bir tercihi işaret ediyordu.[37] 17. yüzyılda Piero Testa, Roma'daki San Martino ai Monti'nin apsidine "Cennetteki görkemi" resmetmeyi planlarken Işığın Tahtı'nı ve Seçilmişlerin Meskeni'ni bulutlarla sarmalamanın büyük bir hata olduğunu söyleyerek, zamanının kabul gören ilkelerinden ayrılacağını ve "bu görkemi bulutsuz tasvir edeceğini" iddia etti. Zira "öyle yerler barış ve sonsuz esenlik bahçeleridir, bulutlarsa oraya çalkantı ve loşluk-

---

ragrammaton'un anahtarını elinde bulunduran Yahuda da İsa'yla birlikte bulutlara yükselir ve onu yere indirir. Bkz. Gustave Brunet, *Les Evangiles Apocryphes*, Paris, 1863, s. 390-1.

36. "Rabbin kendisi, bir emir çağrısıyla, başmeleğin seslenmesiyle, Tanrı'nın suruyla gökten inecek. Önce Mesih'e ait ölüler dirilecek. Sonra biz yaşamakta olanlar, hayatta olanlar, onlarla birlikte Rabbi havada karşılamak üzere bulutlar içinde alınıp götürüleceğiz." *Selaniklilere Mektup* 1, 4, 16-17.

37. Meyer Schapiro ortaçağ edebiyatı ve sanatında, hatta kilise babalarında aynı türden bir çatışmanın varlığını ortaya koymuştur. Daha 6. yüzyılda Büyük Grégoire, İsa'nın göğe çekilmesi ile ondan önceki göğe yükselişleri birbirinden ayırt ediyordu: İdris peygamber (*ante legem*) meleklerin yardımına ve İlyas peygamber (*sub lege*) at arabasına ihtiyaç duyarken, her şeyi elinde bulunduran İsa kendi gücüyle yükselmiştir ("*nimirum super omnia sua virtute ferebatur*"). *Homiliae in Evangelia*, 2. kitap, vaaz 29, Migne, *Pat. Lat.*, 76, kol. 1216-7. Bkz. Meyer Schapiro, "The Image of the Disappearing Christ. The Ascension in English Art around the Year 1000", *Gazette des Beaux-Arts*, c. 23 (1943), s. 135-52.

tan başka bir şey getirmez."[38] Bulutu bir atribü ya da tiyatrodaki bazı figürlerin giysisi haline getirerek *mizansen* denebilecek bir aksesuar olarak kullanmak istemeyen bir ressama ne denebilir ki?

Bulutlarda Görünme

Dürer'in çarpıcı *Kıyamet* imgesinde (1498) İncil Yazarı'nı ayakları sütun gibi dikilen fakat vücudu bulut kümeleri ve suratından yayılan ışık huzmeleri sebebiyle görünmeyen bir meleğin kendisine sunduğu kitabı yutarken görürüz. Bu imge aslında İncil'in anlattığı kıssayla harfiyen örtüşür.[39] Kutsal Kitap bulutun hem dramatik hem de figüratif kullanımını haklı gösteren metinlerle doludur. Raffaello'nun Vatikan Avlusu'ndaki tasvirine göre Yehova, halkını Mısır'dan çıkarırken buluttan bir sütun biçiminde onlara rehberlik etmiştir — (daha doğrusu) Yehova geceyi aydınlatmak istediğinde veya onun karanlığını artırmayı dilediğinde bulutla ateşin birbiri yerine geçtiği bir sütundur bu (*Mısır'dan Çıkış*, 13, 21-22; 14, 19-20). Fakat bu bulut-ateş almaşığı, bulutun hiyerofanik işlevlerini ve bazen içinde bulundurduğu ateşle olan ilişkisini anlamamız için yeterli değildir: Bulutu İsrail tanrısının dolaysız tecellisi olarak görebilmek şöyle dursun, bulut her şeyden önce Tanrı'nın gün içinde bir gölgelik gibi halkın üzerine örttüğü bir *perde* olarak belirir (*Mezmurlar*, 105, 38; *Bilgelikler*, 10, 17-18); Tanrı'nın Cemaliyle doldurduğu Buluşma Çadırı'nın önünü kapatıp İsrailoğullarının girişini engeller (*Mısır' dan Çıkış*, 40, 34-38). Yehova'nın Musa'yla konuşmak için bu bulut üzerine indiği yazılıdır. Fakat Musa'nın onunla konuşması "bir insanın yakınıyla konuşması"na benzemez (*Mısır'dan Çıkış*, 33, 9-10; 34, 5): Tanrı'nın yüzünü görmesine izin verilmez.[40] Yehova'nın Ce-

38. Giovanni Battista Passeri, *Vite de'Pittori, Scultori, et Architetti*, Roma, 1772, aktaran Francis Haskell, *Patrons and Painters, a Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of Baroque*. New York, 1963, s. 112.

39. "Sonra Gökten inen güçlü bir melek gördüm. Buluta sarınmıştı, başının üzerinde gökkuşağı vardı. Yüzü güneşe, ayakları ateşten sütunlara benziyordu." *Vahiy*, 10, 1.

40. "Musa, 'Bana cemalini göster,' dedi. Rab, "Bütün iyiliğimi önünden geçireceğim," diye karşılık verdi, "Adımı, Rab adını senin önünde duyuracağım ... Ancak yüzümü görmene izin veremem. Çünkü yüzümü gören yaşayamaz. Sonra 'Yakınımda bir yer var,' dedi, "Orada kayanın üzerinde dur. Cemalim oradan geçer-

mali ancak *bulutların içinden* görünebilen kavurucu bir ateştir.[41] İsmi gibi yüzü de saklı kalması gereken Yehova'nın yüzünü gören yaşayamaz: Firavun'un adamları bunu hayatları pahasına öğrenmişlerdir; Musa ise Tanrı'yı yalnızca *arkadan* görmüştür. Ancak onu gizlediği müddetçe açığa vuran bulutta mevcut olan Yehova'nın Cemali, gözlerden gizlenerek belli eder kendini; tıpkı insanların ancak ağza alınamayan *tetragrammaton* olarak bildikleri ve ancak din adamlarının dua esnasında kısık sesle, belli belirsiz telaffuz edebilecekleri ismi gibi.[42]

---

ken seni kayanın kovuğuna sokup geçinceye kadar elimle örteceğim. Elimi kaldırdığımda, sırtımı göreceksin. Ama yüzüm görünmeyecek." (*Mısır'dan Çıkış*, 33, 18, 21)

41. "Musa dağa çıkınca bulut dağı kapladı. Rabbin görkemi Sina Dağı'nın üzerine indi. Bulut dağı altı gün örttü. Yedinci gün Rab bulutun içinden Musa'ya seslendi. Rabbin görkemi İsraillilere dağın doruğunda yakıcı bir ateş gibi görünüyordu" (*a.g.y.*, 24, 15-18). Ayrıca bkz. *a.g.y*, 16, 10: "Harun İsrail topluluğuna bunları anlatırken çöle doğru baktılar. Rabbin görkemi bulutta görünüyordu." İbrani kıssası bulutun Vahiy'de üstlendiği rolü vurgular. Aynı zamanda Musa'yı Tanrı'ya götürsün getirsin diye tahsis edilmiş olan bir buluta yer verir. Yehova Musa'dan kendisiyle Sina Dağı'nda buluşmasını istediğinde bir bulut belirir ve Musa'nın ayaklarına serilir. Fakat Musa buluta binecek miydi yoksa sadece tutunacak mıydı, bilemez. Daha sonra bulutun ağzı açılır ve Musa içine girer, yeryüzünde yürürcesine rahat dolaşır gökyüzünde. Fakat ilahi tahtın koruyucusuyla, yani melek Sandalfon'la karşılaştığında o kadar korkar ki neredeyse bineğinden düşer. Bkz. Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, İng. çev., Philadelphia, 2. basım, 1947, c. III, s. 85, 109, 111). Tabletlerin verilişi Hıristiyan sanatının başlangıcından beri sayısız temsile konu olmuştur. Gebhardt Kutsal Kitabı (ya da Admont Kutsal Kitabı, Salzburg, 12. yüzyıl) iki panelde bu konunun hayli ilgi çekici bir versiyonunu sunar. Sol panelde (fol. 68 v), Musa'nın ayağı dağın üzerindedir ve dizleri bir bulutla çevrilidir, vücudunun üst kısmı ise bulutun içinden çıkar; bu sırada Tanrı'nın yazmakta olduğu Tabletleri elinde tutmaktadır. Sağ panelde (fol. 69 r) Musa arkadaşlarına katılmaya hazırlanmaktadır ve Tanrı'nın kutsayışına nail olur. Bulut gözden kaybolmuştur, Tanrı figürünün tasvir edildiği çemberin dörtte biri, bulutun dönüşüm geçirmiş biçimlerinden birine benzeyen dantelli taçla süslenmiştir. (Viyana, Milli Kütüphane, Ser. Nov. 2701. Bkz. André Grabar ve Karl Nordenfalk, *La Peinture romane*, Cenevre, 1958, s. 167.)

42. Aynı anlamda ama Hıristiyan bir bağlamda, tavan süslemelerinde görkem ve bulutlarla birlikte *İsa İsmi'nin Zaferi* (bkz. Baciccia'nın İsa Kilisesi'ndeki freski) ve *Tanrı İsmi'nin Görkemi* (bkz. Goya'nın Zaragoza Katedrali'ndeki freski) gibi temaların ele alındığının altı çizilmelidir.

2.2.2. ● GÖSTERGE VE TEMSİL

İkonoloji ve İkonolojik

"Kardeşler, atalarımızın hepsinin bulutla korunduğunu ve hepsinin denizden geçtiğini bilmenizi istiyorum. Musa'ya bağlanmak üzere hepsi bulutta ve denizde vaftiz edildi... Bu olaylar onlar gibi kötü şeylere özlem duymamamız için bize ders olsun diye oldu."[43] *Korintlilere Birinci Mektup*'un bu satırları, Hıristiyanlığın zihinsel ikonografisinde Tanrı'nın cemalinin tecelli ettiği yer olan bulutların taşıdığı önemi ortaya koymakla kalmaz; hümanistlerden çok önce belli bir temellendirme yöntemi geliştirir. Çok geçmeden başta Cizvitlerle sanatçı ve din adamlarının takip ettiği hümanistlerin niyeti, Horapollon'un *Hiyeroglifika*'sının 1419'da keşfinden beri hayal gücünü esir alan alegorik imgeler, "nişanlar", "alametler" ve diğer simgesel çizimleri konu alan betimleyici bir bilim kurmaktı. Orada da saklayarak açığa vuran, gizleyerek belli eden bulut anahtar unsurlardan biri, hatta temelinde yazıya bağlı bir disiplinin belirtisidir. Bu disiplin, göstergeleri metaforik bir yorum isteyen tümüyle figüratif bir yazma biçimi —Peder Kircher'de de görülebileceği gibi— olarak kabul edilen hiyerogliflerin çağdaş bir muadilini keşfetmeyi amaçlamıyor mudur?[44] *Bunlar bizi ilgilendiren şeylerin figürleriydi*: Hümanistlerin Kutsal Kitap'taki hikâyelere, peygamberlerin kehanetlerine, İsa'nın mesellerine, eskilerin masallarına yaklaşımları nasılsa Mısır yazıtlarına yaklaşımları da aynıydı. Cesare Ripa'nın meşhur *İkonoloji*'sinin Fransız çevirmeni, figürleri yaratanların "cahiller ile okumuşlar farklı biçimlerde anlasınlar ve doğanın sırlarına aynı derecede eremesinlerdiye bu figürleri kalın bulutlarla örttüklerini" yazacaktı.[45]

Le imagini fatte per significare una diversa cosa de quella che si vede con l'occhio,[46] Cesare Ripa gözle görülenden farklı bir şey gös-

43. *Korintlilere 1. Mektup*, 10, 1-6.

44. Bkz. Ludwig Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Bezeihungen und Fortwirkungen*, Leipzig, 1923.

45. Jean Baudoin, *Iconologie, ou explication nouvelle de plusieurs images, emlèmes et autres figures hiéroglyphiques... tirée des recherches et des figures de Cesare Ripa*, Paris, 1644.

termek için tasarlanan imgelerden; ressamlara ait, yani benzerinden (*analogon*) renk veya başka şeylerle farklılaşan ama gösterilen'e *benzeyen* bir şeyi nasıl temsil edeceklerini bilenlere ait imgelerden[47] bahseder. Paolo Giovo'nun terminolojisiyle söylersek,[48] figürün gösteren gövdesini oluşturan bu imgeler zihinde gösterileni, onun ruhu olan kavramı veya fikri keşfetme arzusu uyandırmalıdır. Fakat bu "ruhu" herkes algılayamaz; zira bu ruh, metaforun veya alegorinin bulutları ve perdeleriyle; hatta —Ripa'nın Önsöz'ünde dediği gibi—[49] böyle eklemli bir temsilin tanım olarak büründüğü başka ince, girift şeylerle gizlenmiştir. Bu kuramın hem yeni-Platoncu hem Aristotelesçi çağrışımları,[50] Trento Konsili'nin meşru suret kullanımı hakkındaki ünlü hükmü ile ilgili söyleneceklerin aynısının simge derlemeleri için de geçerli olduğunu gösterir. Tarihsel olarak kendi türünün ilk örneği olan Alciato'nun *Emblemata*'sı (Lyon, 1530) ile Ripa'nın *Iconologia*'sı (ilk basım, Roma, 1593) arasına rastlayan Trento Konsili'nin hükmü bu türe ilişkin sistematik bir kuram sunar: Bu tür edebiyat kimilerinin amblematik demekte tereddüt etmedikleri bir çağın[51] başlangıç noktasını oluşturmanın yanı sıra, bir asırdan uzun zamandır hüküm sürmekte olan hümanist düşüncenin de birçok açıdan sonuna delalet eder. Bu edebiyat bugün kültürlü kimseler arasında hayli rağbet görmekle birlikte, bu kimselerden çok azının edebiyatın yalnız ikonografik değil tam anlamıyla *ikonolojik* uzantılarını ortaya çıkarmakla ilgilendiklerini; ya da çok azının bu derlemelerin çoğunda tarifini ve açıklamasını bulduğumuz hakiki figüratif sözcelerin tabi olduğu anlamsal ve sözdizimsel ilkeleri belirlemeyi önemsediklerini belirtmek gerekir. Oysa özü itibariyle *kuramsal*

46. Cesare Ripa, *Iconologia, overo Descrittione dell'imagini universali cavate d'all'antichita et da altri luoghi,... opera non meno utile che necessaria à poeti, pittori et scultori per representare le vitti, virtù affetti et passioni humane*, Roma, 1593, *Proemio*.

47. *A.g.y.*

48. Paolo Giovo, *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, Roma, 1555.

49. *A.g.y.*

50. Şaşırtıcı biçimde Ripa'nın metninde dikkate alınmayan simgesel edebiyatın arkasındaki felsefenin çözümlemesi için bkz. Robert Klein, "La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les *Imprese*, 1555-1612", *La Forme et l'Intelligibilité* içinde, Paris, 1969, s. 125-49.

51. M. Praz, *a.g.y.*

mahiyette olan bir gelişimi belirleme olanağı yalnızca bu seviyede mevcuttur: Bu gelişme, Raffaello'nun katkıda bulunmuş olduğu alegorik damarın zaferini onaylamaktan başka bir şey yapmayan ilk derlemelerin ortaya çıkışıyla çağdaş olmak şöyle dursun, ancak 16. yüzyıl sonunda kendini belli edecektir. Bu tarih, 18. yüzyılın *evrensel* saymaya tereddüt etmeyeceği imge dilinin sırlarını Ripa'nın yine muğlak kelimelerle tanımlamaya çalışacağı bir dönemdir.[52]

İmge ve Tanım: Güzellik İmgesi

Ripa'nın *Iconologia*'sından alıntılanan bir örnek, klasik çağ dönemecinde kuramsal düzlemde ne olup bittiğini göstermek için yeterli olacaktır. "Güzelliği" resmederken yani önerme şeklinde anlatılan bir imge yoluyla onu —tam manasıyla— betimleyip temsil ederken; nasıl ki tanım tanımlanan şeyin ölçüsüyse gösterilen şeyin ölçüsü olacak bir imge kuran ressam da, özsel olan niteliği zorunsuz sonuçlarıyla gösterdiklerini iddia eden "modernlerin" izinden gitmemelidir. Güzellik yüklem değil, orandır; fakat böyle oluşu güzel ve iyi oranlanmış bir imgenin güzelliği layıkıyla ifade ettiği anlamına gelmez. Zira böyle bir şey olsa olsa bir totoloji olur, yani bilinmeyen bir şeyi yine bilinmeyen bir şeyle temsil etmek veya örneğin güneşi mumla göstermeye kalkışmak gibi bir şey. Böyle bir figür gösterilen şeyle yalnızca ilineksel bir bağa sahip olacaktır: İmgenin ruhu olan "benzerlik" (haliyle farklılığı gerektirir) eksik kalacaktır.

O halde sanatının araçlarını kullanarak, sunduğundan farklı bir şeyi göstermek isteyen ressam nasıl davranmalıdır? Ressam temsilin öğeleriyle aynı düzende yerleştirilmiş parçalardan oluşan, parçaları gösterilen şeyin parçalarına birebir karşılık gelen bir figür oluşturmaya çalışacak, sonunda bu parçalar öyle tutarlı bir bütün oluşturacaktır ki hangisinin daha takdire şayan olduğu bilinemeyecektir. Ressam ya bu iki şey arasında kurduğu doğru orantıyla ya da parçaları seyircilerin yalnızca tam ve harikulade bir bütün olarak görecekleri şekilde düzenlemeyi başarmış birinin doğru yargısıyla yapmalıdır bunu. Ressam, Güzelliği, sol elinde bir zambak sağ elinde

52. Bkz. örneğin Charles-Etienne Gaucher, "Discours Préliminaire" à *l'Iconologie par Figures* d'Hubert-François Gravelot ve Charles-Antoine Cochin, Paris, 1791.



Şekil 1 *Güzellik*. Ripa'nın *Iconologia*'sından.

bir küre ve pergel tutan; başı bulutların arasında kaybolmuş, bedeninin geri kalanı zar zor görülebilen, göz kamaştırıcı bir *görkem* içinde sunulan çıplak bir kadın biçiminde temsil edecektir. Jean Baudoin'ın çevirisiyle "bu kadını resmetmek etrafındaki ışık halesinden gözleri kamaşmadan ona bakmak kadar zordur. Şöhret onu layıkıyla övemiyor, onun da Şöhret'i dinlemeye gönlü olmamakla birlikte, ikisinin de başlarını bulutlar sarmıştır."[53] Burada yine anlamlı biçimde görkem/bulut çiftine rastlıyoruz. Fakat bizzat Cesare Ripa'nın böyle bir belirtke kullanımını nasıl temellendirdiğine bakmak gerek: "Güzellik, başı bulutlar arasında kaybolmuş halde resmedilmelidir; zira fanilerin dilinde söz edilmesi bundan daha zor bir şey, insan aklının anlamakta bu kadar zorlandığı bir şey yoktur. Çünkü Güzellik, yaratılmış şeyler içinde, Tanrı'nın yüzündeki nurdan gelen bir pırıltıdan başka bir şey değildir; Platoncuların tanımladığı gibi, ilk güzellik Tanrı'yla ilişkilendirilen bir şeydir fakat güzellik ideası yaratılmışlar tarafından onun iyiliği sayesinde anlaşılır ve ondan nasibini almış yaratılmışlarda bulduğumuz bir neden olarak gö-

53. Jean Baudoin, *a.g.y.*, s. 29.

rünür. Aziz Yakup'un kanonik mektubunda dediği gibi, tıpkı aynada kendi yüzlerine bakan ama onu hemen unutanlar gibi, ölümlü şeylerdeki güzelliğe baktığımızda bütün ışıkların kaynağı olan o saf ve yalın ışığa çok zor ulaşırız."[54]

Temsilin Temel Öğesi

Nasıl ki Tanrı'nın yüzünü göremeyiz, onun güzelliğinden nasibini almış Güzelliğin yüzünü de göremeyiz; duyumsanabilir varlıklarda yalnızca bir yansımasını bulduğumuz gibi, ona ancak bir bulutun içinden bakabiliriz. Ripa'nın sunduğu Güzellik imgesi bu nedenle alegoriye indirgenemez (tabii özsel niteliğini değil yalnızca ikincil vasıflarını tanımlayan, bahşedilmiş sıfatları bir kenara bırakırsak): Bu imge bir tanım olarak oluşturulmuştur ve bir *ikame* gibi görünür — ideanın doğal anlatımına uyan ve maharetli diyalektikçinin hiçbir kısmını değiştirmeden öğelerini çözümleyebileceği bir tanım.[55] Öyle görünüyor ki (gerçi görünüşün bir ölçüde yanıltıcı olduğunu ileride öğreneceğiz) burada Michel Foucault'nun, terimin mantıksal ve sözlemsel anlamıyla, temsilin temeli olarak tanımladığı öğeye yakınlaşıyoruz: Gösteren ile gösterilen arasındaki bağ bir *yerine geçme,* ikame ve karşılıklılık bağı; göstergenin ikiye katlanan ve kendini yeniden ikiye katlayan bir temsil olarak belirdiği, katı biçimde ikili bir organizasyondur. *Port-Royal Mantığı*'nın dile getireceği üzere "gösterge iki fikir barındırır, biri temsil eden şeyin, diğeri de temsil edilen şeyin fikridir; ikinci vasıtasıyla birinciyi harekete geçirmek göstergenin doğasında vardır. ... Belirli bir nesneye yalnızca bir başka nesneyi temsil ediyor gözüyle bakıldığında ondan edindiğimiz fikir göstergeye ait bir fikirdir ve bu ilk nesneye gösterge adı verilir."[56] Klasik çağın sıkça başvurduğu gösterge kuramı için bu kadarı yeterli; lakin az önce anlattıklarımız imge ile dil arasındaki bağıntılar konusunda mutlak bir sonuca varamayacağımızı gösterir: Bu bağıntıların bir tarihi vardır ve her dönem bu tarihe kendince şekil verir, bir ölçüde ona tutarlılık ve bütünlük kazandıran da belki budur. Ripa'nın çabasını daha anlaşılır kılacak bir ifade için Foucault'ya dönelim: "gösterge, temsilin *temsil edilebilir* olduğu sürece

54. Ripa, *a.g.y.*, s. 41-2. 55. Platon, *Phaidros*, 265e.
56. Aktaran Michel Foucault, *Les mots et les choses*, s. 78.

temsiliyetidir."[57] Güzellik, kendisinin yerine geçebilen ve kendisini tümüyle yansıtan bir başka sözce —imge ya da tanım— tarafından temsil edilebilecek bir temsil olarak kendini sunmadıkça, güzellik göstergesinden bahsedilemez. Ve temsilin, *temsil edilebilir olan*'ın sınırını açığa vuran opaklık göstergesi, yani *bulut*, belirttiği gösterilenle tam olarak örtüşmelidir. Bulutların ötesinde, tam da isimlendirilemediği için temsile konu olamayacak şeyin hükümranlığı başlar — sorgulamayı, çözümlemeyi ve *konuşturmayı* mümkün kılan dili keşfetmedikleri sürece sessizliğiyle klasik zihinleri huzursuz eden sınırsız veya belirsiz bir mekân.

Gösterge ve Benzerlik

Tanrı veya Güzellikte gözlerden saklı olan yalnızca yüzleridir: En azından onları isimlendirebiliriz ve isimlerini bildiğimiz zaman imlenen şeye erişebiliriz. Klasik "söylemin" temel görevi gerçekten şeylere bir *isim* atfetmek ve bu isimle onların varlıklarını isimlendirmek[58] olduğundan, dilin, imgeler biliminin (gerçi bilim iyi kurulmuş bir dilden başka bir şey değilse ikisi aynı şeydir) veya ikonolojinin neden isimlerin yardımına başvurmaktan çekinmediğini de anlamış oluyoruz. Bir yanda herkesin ilk bakışta tanıyacağı sıradan ve önemsiz imgeler, öte yanda anlaşılmaz kalmaya mahkûm imgeler bulunduğunu yazar Ripa. Fakat kuralına uygun tasarlanmış bir imgenin uyandırdığı merak, figürün "bedeninin" "ruhu" olan anlamı keşfettirmek üzere zihinde yarattığı arzu, gösterilen şeyin isminin gözle görülür mevcudiyeti dolayısıyla artar. *Port-Royal Mantığı*'nın kabul edeceği gibi, göstergenin doğasında temsil eden şeyin fikrini temsil edilen şeyin fikriyle harekete geçirmek de yok mudur? Gösterilen şeye verilen öncelik, gösterge ile fikir arasındaki kusursuz şeffaflık ve kendi söylemselliğinde temsilin kendini temsil etmesiyle ilgili özel konumu göz önünde bulundurulduğunda, göstergebilim ve yorumbilgisi örtüşüp birbirine karışır: Göstergeleri çözümlemek ve anlamlarını keşfetmek aynı şeydir, zira gösteren, ancak gösterilen şeyle tam bir uygunluk içinde olduğu sürece anlamlıdır. Bir şeyi bilmek öncelikle onu isimlendirebilmektir (Ripa'nın yazdığı gibi, "isme vâkıf olunmadan, gösterilen şeyin bilgisine nüfuz edilemez"). İsme vâ-

57. Michel Foucault, *a.g.y.*, s. 79. 58. *A.g.y.*, s. 136.

kıf olmak, ya da onun gözle görülür mevcudiyeti hem imgenin okunmasına hem yorumlanmasına izin verir, yani —klasik çağın kelimeye atfettiği anlamla— gösterilen şeyin bilgisine izin verir. Fakat imgenin, temsil ettiği şeye erişim sağlayan bir bilme tarzı olarak görünmesi, kendisini oluşturan gözle görülür kısımlar ile dış dünyanın varlıkları ve nesneleri arasındaki benzeşmeden kaynaklanmaz (gerçi "taklit" yine de tasvirin nesnel kaynağı olmaya devam eder); figür ile gösterilen şey arasındaki benzeşmeden, düzen ve ölçü üzerine kurulu olan ve böylece algılanan bir imgeyi tanıma dönüştüren benzerlikten kaynaklanır.

Tanım, tanımlanan şeyin ölçüsü olduğu gibi, imge de gösterilenin ölçüsü olmalıdır. Fakat kullanılan bu dil bizi yanlış yönlendirmemeli: Burada ölçü karşılaştırma, imgenin yazınsal alanını tanımlayan analoji kadar önemli değildir. Metafor, örten ve perdeleyen anlatım, saklarken gösteren figür kuramı felsefi açıdan yeni bir şey değildir; yeni-Platoncu ve Aristotelesçi geleneklerden türetilmiştir. Karşılaştırma, düşünce düzenine göre, fikrin eklemlenişlerini takip ederek işlese de henüz benzeşme (*benzerlik*) öğesinden kurtulabilmiş değildir. Daha önce hatırlattığımız gibi, benzerliğin 16. yüzyılın sonuna kadar Batılı bilgide kurucu rol oynadığını Foucault göstermiştir; bilgi figürlerini düzenlemiş ve tefsiri, doğal şeylerin bilgisini, hatta temsil sanatını dahi yönlendirmiştir: Yakınlık, sempati, analoji, aynı'nın aynı ile ilişkisi üzerine kurulu ve göstergelere metafor değeri atfeden bir benzeşme söz konusudur.[59] Ripa, *dichiarare idem per idem*'i, totolojiye indirgenen metaforu eleştirir, yine de Bacon'ın ardından Descartes'ın düzen ve ölçü namına reddettiği benzerlik figürlerinin itibarını yadsımaz.[60] Klasik mantık göstergeyi, temsil edenle temsil edilenin karşılıklılığı üzerine kurulu ikili bir düzenlenişe bağlı kılsa da, Ripa'ya göre iyi kurulmuş bir imgenin cüret ve gücünü meydana getiren iki tür benzeşme, Retorik kuramında olduğu gibi, üç unsurlu bir ilişkiyi gerektirir. Bu benzeşmelerin ilki, birbirlerinden farklı olan iki şeyin bir üçüncüyle ilişkilerinde eşit seviyede bulunmalarıdır (sözgelimi insanın sıkıntılara karşı direnç göstermesini sağlayan gücü anlatmak için binayı ayakta tutan bir sütun resmederiz). İkinci tür benzerlik, iki farklı şey, kendilerinden farklı bir şeyde

59. Michel Foucault, *a.g.y.*, s. 32-59. 60. *A.g.y.*, s. 65.

buluştukları zaman ortaya çıkar: Ruhun yüceliğini anlatmak için aslanın kullanılması gibi. Analojiyle pek ilgisi olmayan ama iki fikri tek göstergeyle birbirine bağlayan bu yöntem, Ripa'ya göre övgüyü pek hak etmez, hatta oldukça sıradandır.

Kullandığı dil ne kadar muğlak veya çelişkili olursa olsun, Ripa'nın metni apaçık bir amaca hizmet eder: İmgelerin evrensel dilinin (bir bilimin) kuruluşu. Bu proje elbette klasik çağın geliştireceği Genel Dilbilgisi projesiyle karmaşık bir ilişkiye girer. Fakat Ripa'nın *Iconologia*'sı en azından kuramsal *ve ansiklopedik* yanıyla birçok açıdan olağanüstü bir kitaptır.[61] Yine de o dönemdeki sanatın simgesel edebiyattan motifler, temalar, ikonografik programlar dışında bir şey aldığına inanmamız için veya o sanatın takip ettiği figüratif anlatım kuramının resimdeki çağdaş gelişmeleri anlamamıza yardımcı olacağını düşünmemiz için ortada hiçbir sebep yoktur. 16. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bu edebiyat tarihsel açıdan paradoksal bir yerde durur. Geleneksel görüşe göre *Quattrocento* (15. yüzyıl) sanatı, ortaçağ simgeciliğinin normlarından kurtarılmış "objektif" temsilin hükümlerini ve kurallarını belirlemiştir. Takip eden yüzyıldaysa simgecilerle "ikonologların" eserlerinin gördüğü rağbet, alegori zevkinin, bilim insanlarına göre figüratif sanatlarda yankısını bulan bir metafor tutkusunun yeniden ortaya çıktığını gösterir. Tıpkı şairden beklendiği gibi *—ut pictura poesis—* ressamdan da alegorik bir rol üstlenmesi ve benzeşmenin, benzerliğin dilini konuşması beklenir — üstelik bilgi düzleminde, düzen ve ölçünün bilimi olan *mathesis*'in işlem yapmak için kullandığı özdeşlik ve farklardan başka bir şeyi kullanmak isteyen bir çağda. Yine de Ripa'nın tespit ettiği gibi alegori, görünürdeki kullanımıyla, *Quattrocento*'da kurulan ve klasik temsilin de itaat ettiği (17. yüzyılda perspektifin durumu hakkında Abraham Bosse ile Akademi'nin yaşadığı tartışma bu sürekliliği doğrular) resimsel düzenin bir parçasıdır (bkz. 3.3.4).

61. Bunun bir başka kanıtını "imgelerin" alfabetik kavram sırasına göre sıralanışlarında buluruz. Oysa Michel Foucault'ya göre "alfabenin keyfî, ama etkili ansiklopedik bir düzen olarak kullanılması ancak 17. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkacaktır" (*a.g.y.*, s. 53).

Intarsia I

Modern bilimin kurucularından birinin alegorik şiire, özellikle de Tasso'nun şiirine karşı başlattığı sistematik saldırı yukarıda anlattıklarımızı dolaylı yoldan teyit eder. *Considerazioni al Tasso*'sunda Galileo, alegorinin okuyucuyu her öğeyi başka bir şeye yapılan muğlak bir gönderme olarak okumaya zorladığını yazar. Alegori, "aslında oldukça belirgin olan ve bakıldığında görülmek üzere tasarlanmış" doğal anlatıyı "dolambaçlı ve örtük bir anlama"[62] uymaya zorlar. Alegorik metin, tıpkı eğitilmemiş bir göze çizgi ve renk karmaşasından başka bir şey sunmayan resimler; ya da içerisindeki portreleri, biçimleri, hatta gizli ve örtük bütün sahneleri ancak doğru bakış açısını bulduğumuzda ayırt edebildiğimiz biçimsiz bir manzara gibidir. İlkesel olarak anamorfoz, perspektif kurgusunun sapkın bir gelişimidir.[63] Fakat resimle kurulan analoji bununla kalmaz: Tasso'nun anlatısı, diyor Galileo, yağlıboyadan ziyade bir kakma işine benzer; konturları sert, vurguludur; figürleri kabartmalı ve yuvarlak değil, kurudur; gereğinden fazla öğe yan yana konup geçilmiştir — şair adeta bütün boşlukları düzenli biçimde doldurmaya çalışmış gibidir. Panofsky'nin tespit ettiği üzere,[64] kendisinin çizgiselden çok "resimsel"e meyleden beğenisine işaret etmesi bir yana, Galileo'nun eleştirisi tam zamanında yazılmış bir eleştiridir: Alegorik yöntemler ile — ilkesi bakımından perspektif kodunun kuruluşuna bağlanacak olan— zanaat pratiği arasındaki ilişkiyi gösterir, böylece ikonolojik projenin muğlaklığını doğrular. Zira Ripa'nın *Proemio*'sunda geliştirdiği gösterge kuramı, bazı açılardan klasik çağın meydana getirdiği kuramla benzerlik taşısa da, imgenin çeşitli öğelerine getirdiği eklemeler ve çıkarmalarla, uzun süre önce kurulmuş bir figüratif sistem içinde yer alır.

62. Galileo Galilei, *Opere*, Floransa, Edizione Nazionale, 1890-1909, c. IX, s. 63.

63. Bkz. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris, 1955.

64. Bkz. Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, Lahey, 1954.

Temsilin Bulutu

Ripa'nın *Iconologia*'sı, esrimelerin ya da mucizevi tecellilerin temsilinde *bulut*'un —ve figüratif temsillerde üstlendiği işlevlerin— seyir bağ-değerine tam anlamıyla söylemsel denebilecek bağ-değerler de eklemeyi amaçlar. Böylece bu öğe iki farklı evrenin kesişim noktasına karşılık gelir. Bu iki temsil tarzı (seyir ve söylem) arasında birbirini içerme (ya da takip etme, ardışıklık) ilişkisi kurulabilir mi? Yoksa aslında birbirine yabancı olan, dilin yanlışlıkla birleştirdiği iki figür olarak mı görmeliyiz bunları? Gösterge düşüncesinin kendisine ayrıcalıklı bir alan bulduğu öğe olarak görülen temsilin özüyle ilgili olduğu için, bu soru kuramsal bakımdan önemli bir soru. İkame üzerine kurulu söylemsel temsil çağının yerini, temsilin bir tekrar olarak, hayatın bir tiyatrosu, dünyanın aynası olarak görüldüğü bir çağa bırakması istendiği ölçüde soru aynı zamanda tarihsel bir değer taşıyacaktır. O halde mesele *Quattrocento* sanatını kendi epistemolojik bağlamına oturtmaktır: Benzerliğin yansıma oyunlarına adanmış bir dönemde —Foucault'nun dediği gibi— mekânı *taklit etmenin*[65] çok uzağında olan sanat, bilgi figürlerinin tam tersi yönde işleyerek —kelimenin hem seyirle ilgili hem de söylemsel anlamıyla— temsilin nesnel koşullarını belirlemez mi? Bu durum resim yoluyla, klasik trajedinin *taklidin* kaynağını oluşturacağı bir tiyatro kurmak; tekrar yardımıyla ikame alanını açarak ondan bir *sahne* üretmek değil midir? Eğer öyleyse, klasik anlamıyla temsil, başka türlü bir geniş arka planda en azından estetik açıdan çok daha geniş bir bütünün parçasıdır.

Yine bu açıdan, bulut kuramsal bir kılavuz olarak iş görebilir. Zira göstergenin klasik tanımı, temsilî alanın kendisindeki olası figürlerden yalnızca biri, *Port-Royal Mantığı*'nın atfettiği saflık ve saydamlığa sahip olmayan bir figür olarak görünür. Ürettiği fikir (onun *yorumlayanı*) nezdinde, şeyin (nesnesinin) yerinde ve konumunda bir gösterge veya —Peirce'ün artık klasikleşmiş tanımıyla— bir *representamen* durur. Fakat "temsilin nesnesi yine temsilden başka bir şey değildir; bu temsilin de ilk temsili yorumlayanıdır... Her temsilin anlamı yine temsilden başka bir şey olamaz. Aslında

65. Michel Foucault, *a.g.y.*, s. 32.

temsil, kendine uygun olmayan giysiyi üzerinden attığı düşünülen temsilin kendisinden başka bir şey değildir. Fakat bu giysi bütünüyle çıkarılamaz; ancak daha saydam bir giysiyle değiştirilebilir."[66] Bu önermeler Ripa'nın gözlemlerini birebir yansıtmakla birlikte, bulutun temsil düzeninde kazandığı hem seyirsel hem de söylemsel işlevler hakkında beklenmedik fikirler sunar. *Bulut* (bu noktada barok imgelemde Wölfflin'in örtü motifine verdiği değeri hatırlamak gerek)[67] ancak gizleyerek gösterir: Nereden bakarsanız bakın *bulut* temsilin özgül göstergelerinden biri olarak görünür ve temsilin temeli olan sınırları ve sonsuz geriye gidişi açığa vurur.

66. Devamında şöyle yazıyor: "O halde sonsuz bir döngü vardır burada. Nihayetinde yorumlayan, hakikat feneri yüzüne doğrultulmuş bir diğer temsilden başka bir şey değildir ve bir temsil olarak, yine kendi yorumlayanı vardır. İşte bir başka sonsuz dizi." Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), 1965, c. I, s. 171.

67. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Fr. çev., Paris, 1967, s. 74-75.

2.3. ❁ RESİM TİYATROSU

2.3.1. ❁ TEMSİLİN NESNESİ

Sanat ve Gösteri

Klasik epistemoloji bağlamı içinde temsil, kelimenin söylemsel anlamıyla, gösteren ve gösterilen, (*Port-Royal Mantığı*'nda denildiği gibi) temsil eden ve temsil edilen arasındaki bir ikame oyununa indirgenebildiğine göre, 17. yüzyıldan çok önce sanatın bu gösteriyle kurduğu ikircikli bağ, iki temsil kipi arasındaki gizli akrabalığın belirtisine dönüşmez mi? Resim kendini bir temsil *olarak* ve —hayatı taklit, hatta hayata ait tutkuları resmettiğini iddia etmekten geri durmayan, bu arada muhtemelen resmin kullandığı birtakım araçların da kaynağı olan— gösterinin bir eşdeğerlisi veya ikamesi *olarak sunuyorsa*, resim hakkında ne denebilir? Birbirini dışlamak şöyle dursun, söylemsel ve seyirsel olan şey tuvalde olduğu gibi tiyatro sahnesinde de birleşip birbirini tamamlayabiliyorsa, temsilin konumu nedir?

17. yüzyılda tiyatro gibi tasvirciliğin de dinsel propagandanın —özellikle Cizvitlerin— en etkili silahlarından biri kabul edildiğini tekrarlamak gerek. Cizvitler, *imprese* —bir söz ya da sloganın eşlik ettiği imgeler— üretme işlevlerini *impresario*'ların, yani her türden gösteri (tiyatro temsilleri, operalar, baleler, geçit törenleri ve çeşitli diğer törenler)[68] düzenleyen organizatörlerin işleviyle bağdaştırmayı başardılar. Brunelleschi'den Rubens'e, Leonardo'dan David'e kadar birçok sanatçı yönetmen, dekoratör, fişekçi olmayı, hatta —neden olmasın?— şiir düzmeyi ve skeç yapmayı hor görmeyecekti. Kişiler ve işlevleri düzeyinde, temsilin farklı alanları arasın-

68. Praz, *a.g.y.*, s. 169-76.

daki iletişime bu şekilde tanık oluruz. D'Alembert'e bakılırsa, şiiri de bu alanlardan biri saymak gerek: "şiirsel imgelerin güzelliği hakkında hüküm vermek için belki de doğru mihenk taşı tuvalde hayal edilen temsillerdir."[69] Bu durum, ister şiirsel olsun ister resimsel, her türden gösteri ve tasvirciliğin saygınlığına özellikle duyarlı ve ilgili olunan bir çağda motif ve yöntemlerin değiş tokuş edilmesinin, hatta temsillerin bir diziden diğerine aktarılmasının kural haline geldiğine mi işaret eder? Belli bir imgenin kaynağına inmeye çalışmak zorunda olduğumuz anlamına mı gelir?

Temsilin İkiye Bölünmesi

Bir resim eserinde, hatta tiyatro sahnesinde, yerçekimi yasalarının hâkim olduğu dünyevi seviye ile çekimi bu dünyadaki normların aksi yönde (aşağıdan yukarıya) işleyen göksel seviye arasında hem söylemsel hem de seyirsel bir ayrım yapmaya izin veren araçlar vardır. Bu araçlar, figürleri karakterleştirmeye yarayan göstergesel ve dramatik araçlardan ayrılamaz: Belirli bir figür —Mesih, Meryem, kahraman ya da alegorik bir Erdem figürü— bazı ayırt edici özellikleri (kostüm, atribü, bilinen bir tipe benzerlik, vb.) sayesinde ve belirli bir sahne oyununa veya dramatik ilişki örgüsüne (dekordaki belirli bir "aygıt" veya öğe, karakterlerin karakteristik eylemlerini yapmaları) dahil edilerek tanınabilir, çözümlenebilir veya yorumlanabilir. Fakat kompozisyonun dünyevi ve göksel iki seviyeye bölünmesi her temsilin temelini oluşturan ikileşmeden bağımsız sayılmaz. Örneğin Zurbarán'ın *Alonso Rodriguez*'inde veya *Portioncule*'sinde olduğu gibi, tuvalde birbirini tamamlıyor görünen ama aynı vizyonda birlikte bulunmaları sorun oluşturan iki sahne veya iki öğeyi yan yana görmek mümkündür. Oyuncular azize veya kutlu kişiye bahşedilen rahmetten nasibini alamazken (çoğu göğe yükselme anlatısında kural olduğu üzere, refakatçiler onların esrime ve kendinden geçişlerini anahtar deliğinden izlemeye mecbur bırakılmışlardır) seyirci, figüran olarak da olsa bu özel vizyon topluluğuna kabul edilir. Tiyatroda temsilin içerisinde, bazı oyuncuların izledikleri bir başka temsil sahnelendiğinde olduğu gibi —en iyi örneği

69. D'Alembert, *Eloge de Despréaux*, not 12; aktaran Littré, "Temsil" maddesi, 5. anlam.

Hamlet'in yakınlarına sunduğu oyun olan tiyatro içinde tiyatro—, bir sahnenin bir başka sahne içine yerleştirilmesi[70] sonucunda temsil kendi kendini yok etmeye, en azından temsil olduğunu belli etmeye çalışır. Halka sunulan şey artık temsil değil, temsilin temsilidir: Özü itibariyle bir gösteri üretimine indirgenen temsil kendi kendine yetebilmelidir.

Temsilin paradoksu da budur: En iyi temsil ancak açıktan açığa temsil olarak, hatta *temsilin temsili* olarak sunulduğu zaman elde edilir. Giotto'dan David'e (ve daha ötesine uzanan) birçok resim eserini incelerken genellikle unutulan da budur. Bununla birlikte, sanatla gerçeklik arasındaki bağları ve bazen resim dizisi ile çeşitli gösteri biçimleri arasında kurulabilecek ilişkileri açıklarken bu paradoksa özellikle dikkat edilmesi gerekir. Resim temsilleri yalnızca duyumsanabilir görünüşlerin doğal düzenine değil, kültürün farklı biçimlerle kendisine sunduğu gösterinin kurulu düzenine de genellikle göndermede bulunduğu için Rönesans, hatta geç ortaçağ sanatının sözde "realizmi" konumuzun dışında kalıyor. Ortaçağ boyunca plastik tasvirin, Hıristiyan mitolojisinin çeşitli hikâyelerine dramatik süslemeler sağlaması için tasarlanmış paraliturjiye paralel geliştiği bugün artık herkesçe kabul edilmektedir; her iki gösterme sistemi, her iki dizi birbiri üzerinde etkide bulunur ve öbürünün saygınlığından faydalanır.[71] Fakat ne Rönesans, ne klasik çağ (veya "barok") resim ile tiyatro, gösteri ile tasvir arasındaki bu etkileşime son verebilmiştir. Pierre Francastel, Rönesans'ın, hem gösterinin hem de tasvirin tema ve aksesuar repertuarını yenileyerek ve tiyatro ile resimde ortak olan ortaçağ temsil biçimlerinin yerlerine modernlerini geçirerek muhatapların genellikle yer değiştirebilir olduğu diyaloğun kayıt ve şartlarını nasıl değiştirdiğini göstermiştir. *Mekanizmaları* resminkilerle çok da alakasız olmayan "barok" tiyatroya gelince, George Kernodle perspektifin gelişimi ve yeni plastik üsluplar ile İtalyan sahnesinin kuruluşu arasındaki bağı göstermeye çalışmıştır. Sahne mimarisi gün geçtikçe yerini resimli dekora bıra-

70. Bu yöntem yalnızca edebi değildi: Elizabeth dönemi sahnesi –ve İtalyanların birleşik sahnesi– mekânın ikiye ayrılmasına ve teatral bir mekânın bir diğeri içine yerleştirilmesine izin verecek şekilde düzenlenmişti.

71. Bkz. Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu*, Paris, 1967, böl. 2, "Les éléments figuratifs et la realite".

kırken ilkin çizgisel normlara dayalı bu gelişim sonraları daha resimsel bir illüzyonizme doğru evrilmiştir.[72]

Correggio veya Zurbarán tarafından kullanılan belirtkesel öğelerden söz edecek olursak, ilkinin "mekanizmalarında" ve ikincinin katmanlı kompozisyonlarında *bulut*, sadece göz boyamak için kullanılmamıştır; figüratif örgüdeki konumu da belirsizdir. /Bulut/ daha "gerçek" ya da daha "doğal" bir buluta benzeyecek şekilde tasvir edilmemiştir. Hacmi, yoğunluğu, katılığı bile ona betimleyicilik dışında işlevler atfedildiğini açığa vurur. Daha önce bahsettiğimiz gibi bulut yapının malzemesini veya olanaklarını temin ederken aynı zamanda dünyevi mertebeden göksel mertebeye geçişi sağlar; ne doğal gerçeklik düzenine bir gönderme ne de doğaüstü bir vizyonla kavrayabileceğimiz figüratif ve plastik efektlere izin verir. Göz boyama varsa bile başka bir seviyede işler — yine temsilin temsili olmak üzere düzenlenmiş bir resmin araçlarıyla üretilen seyirsel anlamdaki temsil seviyesinde.

2.3.2. ● İKAME

Temsil Değeri ve Sergileme Değeri

Bir resim eserinin temsil değeri, asıl bağlamından koparılıp yeni işlevler üstlendiği başka koşullarda sunulunca ortadan kalkar. Sanat eseri illa temaşa edilmeye yönelik değildir. Gözden uzak olmak üzere tasarlanmış olan bütün sanat örneklerinden —Mısır veya Etrüsk resminden— hiç bahis açmasa da Walter Benjamin imgelere ritüel işlevi yüklemenin imgelerin mevcudiyetlerinin gözle görülür olmalarından daha önemli olduğu —tabii bu ikisi çelişmediği takdirde— anlamına geldiğini göstermiştir: Tanrı heykelinin muhafaza edildiği *cella*'ya yalnızca rahip girebilirdi, heykel ve resim biçimindeki birçok Meryem figürünün üzeri örtülü kalmalı, Hıristiyan emanetleriyle hazineleri erişilmez olmalıydı, yalnızca inananlara bu hazinelere nadiren göz ucuyla bakma şansı tanınırdı, normal koşullarda kutsal binanın süslemesinin büyükçe bir kısmı neredeyse hiç görünmez-

72. Georges R. Kernodle, *From Art to Theater, Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, 1944.

di.[73] Eser ritüel işlevlerinden kurtularak maddi özerkliğini kazandığında sergilenme şansı artar. Bir levha veya tuvalin taşınması mozaik, fresk veya vitrayın taşınmasından kolaydır. Müzede sergilenince bu eserlere yaklaşmak kolaylaşmasa da sergilenme değerleri bütün diğer işlevlerinin üstüne çıkar. Walter Benjamin Malraux'dan çok önce, müzenin getirdiği değişimin büyüklüğünü çok daha keskin ve eleştirel bir biçimde hesap etmiştir. Müzedeki sanat eserinin, sanat eseri olmak dışında bir işlevi olmaması bir yana, eserin sergi değerinin ağır basması —ve birçok farklı ve heterojen kültür sahasından gelen eserlerin aynı yerde toplanması ve tek bir düzene indirgenmesini de buna eklemek gerekir— nesneye yepyeni işlevler yükler, bu işlevler arasında sanatsal işlevi neredeyse bir aksesuara dönüşür. Eser, koleksiyon nesnesi ya da mübadele değeri derekesine düşürüldüğünde özü itibariyle nominal ve akademik olan, mülkiyetle spekülasyonun emrine koşulduğu için gerçek kuramsal veya eleştirel güçten de yoksun bulunan bir bilginin konusu olur.

Bu dönüşüm müze kurumunun bir sonucu olmaktan çok, müzenin kendisinin bir sonuç haline geldiği kültürel düzendeki mutasyonu açığa vurur. Müze duvarında sergilenen eser somut anlamda temsil mekânından koparılmıştır, *mekân* kelimesi de artık herhangi bir metaforik anlam taşımaz. Walter Benjamin'in Herman Grimm'den aldığı, *Sistina Meryemi* (Raffaello) örneği meseleyi oldukça iyi yansıtır, zira bu tablonun dikkatli bir incelemesi tablonun paradoksal statüsü ortaya konduğu anda bilmece de çözülür. Bugün Dresden Müzesi'nde bulunan resim rivayete göre Piacenza'daki Kartuzyen Kilisesi'nin başaltarı için resmedilmiştir. Saksonya Prensi resmi ele geçirdiğinde 18. yüzyılda hâlâ kilisede asılıymış. Bu resimde açıkça görülen bir kornişe asılı iki yeşil perde, çocuğu kucağında, bulutlardan bir halı üzerinde ilerleyen Meryem'i gösterebilmek için aralanmıştır. Diz çökmüş olan Aziz Sixtus ve Azize Cecilia'dan biri başparmağını seyirciye doğrultmuş Meryem'e bakarken, diğeri kompozisyonun aşağı katmanına, bilmecenin düğümlendiği yere —ileride göreceğimiz üzere yerinde bir tabirdir bu— gözlerini devirmiştir: Üze-

73. Walter Benjamin, "L'Oeuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction", Fr. çev., *Oeuvres choisies* içinde, Paris, 1959, s. 206; Türkçesi: "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 2002, s. 50-87.

rine bir külah bırakılmış, iki küçük meleğin kollarını dayadığı ahşap bir lentoya. Vasari herkesin "şaheser" olarak nitelemekte hemfikir olduğu bu tablo için "gerçekten ender bulunan, görülmemiş bir şey"[74] diyecektir. Ayrıca uzak bir bölgede bulunması ve bir Raffaello eseri için alışılmadık biçimde tuval değil ahşap üzerine resmedilmiş olması da eleştirmenlerin kafasını karıştırmış, bazıları eserin dinsel geçit törenlerinde sancak olarak taşınmış olabileceğini düşünmüşlerdir.[75] Grimm araştırmaya işlevsel bir açıdan devam ederek, hem kompozisyonun alt sınırını hem de Meryem Ana ile azizlerin üzerine yerleştirildiği bulutun sınırını çizen ahşap lentonun anlamını sorgulamıştır. Tablonun Raffaello'ya Papa II. Julius'un defin töreni vesilesiyle sipariş edildiği ve cenaze töreninin yapıldığı şapelde arka duvara konulmak üzere tasarlandığı varsayımını üretmiştir. Bu varsayıma göre Meryem, perdeyle örtülü bir tür nişin içinden çıkarak Aziz Sixtus'un parmağıyla işaret ettiği ve Azize Cecilia'nın bakışlarını çevirdiği, bahsi geçen meleklerin yaslandığı tabuta doğru ilerlemektedir. Sergilenen suretlerin cenaze töreni sırasında başaltarda bulundurulmasını yasaklayan Roma ritüelinden dolayı, nasıl kullanıldığı öğrenilmesin diye tablo sonra uzak bir yere gönderilmiştir.[76]

Walter Benjamin gibi, *Sistina Meryemi*'nin her şeyden önce *sergileme* değeri olduğunu mu söyleyeceğiz? Eserin sıradışı bazı özelliklerini anlama başarısını göstermiş olan Grimm'in açıklamasını kabul edersek, en başta Raffaello'nun tablosuna atfedilen işlevle, tablonun —Piacenza'daki Kartuzyen Manastırı'nın başaltarı üzerine yerleştirildiğinde veya bugün müzede sunulduğunda— kazandığı dinsel rolün uyuşmadığını da kabul etmek zorundayız. Eser ne saygı duyulmak, ne de kendi *temsil* değerinin kaybolduğu oldukça itibarlı bir koleksiyonun içinde sürekli sergilenmek üzere tasarlanmıştı. Sahne —Eugène Müntz'ün terimleriyle söylersek— somut evrenle ilişkisi olmayan ve hiçbir cihaza ihtiyaç duymayan (perdelerin takıldığı zavallı demir kornişten de belli olduğu gibi), ne zaman ne de mekân mefhumunun işlediği bir ışık ve şiir âleminde ge-

74. Vasari, "Vie de Raphaël", *Vite*, c. IV, s. 365.

75. Karl-Friedrich Ruhmor, *Italienische Forschungen*, Berlin, 1827-1831, c. III.

76. Herman Grimm, "Das Rätsel der Sixtinischen Madonna", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1922, s. 41-49.

çen gizli ve mistik bir dram şeklini alır.[77] Eserin seyirsel anlamı konusunda görünüşe bakılırsa Wölfflin daha doğru bir sezgiye sahiptir: Tablonun, istenen etkiyi yaratabilmesi ve Meryem'in göklerden indiğinin ve inananlara yalnızca geçici bir vizyonda göründüğünün anlaşılabilmesi için oldukça yükseğe asılması gerekiyordu.[78] Fakat Grimm'in sorgulaması göstermiştir ki suret/imge yalnızca bir vizyonun, ikiye katlanan bir vizyonun (zira Meryem Ana hem iki azize hem de seyircilere görünür) temsili değildir; daha ziyade belirli bir yer ve zamandaki görkemli bir tören çerçevesine ve resimdeki korniş, perde ve ahşap lentonun tasvir edildiği malzeme bağlamına kavuşması gereken canlı bir tablonun ikamesidir.[79]

Mümkün Temsil

Sistina Meryemi paradoksunun (Vasari'yi de etkilemiş olan) sıradışılığı temsilin özüyle yakından ilişkilidir. *Tekrar* edilebildiğine göre, gösteri sınırlı bir kitleye açık olan gelip geçici bir şeydir; resim eseriyse, ne kadar narin olursa olsun, göreli bir süreklilik arz eder ve gitgide daha büyük kalabalıklar tarafından görülebilir. Burada konumuz —ve bu konu istisnai sayılmaz— gösteriyle bütünleşsin diye tasarlanmış bir tablodur. Gösteriyse malum nedenlerden dolayı ancak bir kez gerçekleşebilirdi. Wölfflin'in belirttiği gibi, tablo düzenlenişi itibariyle bile seyirsel, seyirsel olduğu için de geçici olan temsilden izler taşır: Tiyatrodaki gibi aktörleri ortaya çıkarmak üzere açılan perdeler, basit bir payanda ile maddileştirilen ilahi bir karakterin sahneye inişi ve nihayet imge seviyesindeki işlevi gösteri mekânında kendilerine yüklenen işlevi ikiye katlamaktan ibaret olan bulutlar. Temsil bağlamındaysa bulutların önemi onlara atfedilen çok özel değerle ölçülür: Artık gizlediği gösteriyi açığa çıkaran

77. Eugène Müntz, *Raphaël*, Paris, 1901, s. 303.

78. Wölfflin, *L'Art classique*, s. 158-60.

79. Aziz Petrus Sistina Şapeli'ne gömülmeyi arzu eden II. Julius'un kabrine bakıldığında, Raffaello'nun tablosu papanın mirasçılarının sonunda Michelangelo'ya sipariş etmek zorunda kalacakları anıtın geçici bir ikamesi gibi görünür. Grimm'in işaret ettiği üzere bu, iki sanatçı arasındaki rekabetin (*Wettstreit*) ilginç bir örneğidir. Çocuklu Meryem motifi Michelangelo'nun anıta ilişkin ilk taslaklarında mevcuttur (bkz. Erwin Panofsky, "The First Two Projects of Michelangelo's Tomb of Julius II", *Art Bulletin*, 1937, s. 561-79).

bulut, temsilin sevdiği ve temsille aynı özü paylaşan göstergelerden biri olarak görünür.

Bulutun temsil işlevi ve —kısaca söz etmek gerekirse— gösteri ile temsil arasında ortaya çıkan suç ortaklığı, buraya kadar zikredilen birçok resimde bulutlara yapılan paradoksal muameleyi anlamamıza yardımcı olur. Zira Raffaello, Correggio veya Zurbaràn'da mucizevi vizyonlarla esrimelerin eşlik ettiği bulutlar tam anlamıyla gayrimaddi değildir. Buğulu ve yaldızlı uzaklarda eriyip gitseler de ("Gökler aralanır; sayısız melek arasından sonsuzluğu görüveririz")[80] üzerlerine yerleştirilen figürler için sağlam bir zemin oluşturan bulutlar, 16 ve 17. yüzyıllarda birçok örneğini (Raffaello'nun *Aşai Rabbani Ayini Tartışması*'ndan —daha doğru ismiyle: *Kilise'nin Zaferi*— Tintoretto'nun *Cennet*'ine ve Zurbaràn'ın bahsi geçen *Aquinolu Aziz Tomasso'nun Apoteozu*'na kadar) bulabileceğimiz iki katmanlı kompozisyonların iskeletini meydana getirir: Bu örneklerde "zaferler" hiyerarşik biçimde düzenlenmiştir; zamanın güçlüleriyle yüce kişilerinin toplandığı dünyevi seviyenin üstünde İsa'nın, hatta Tanrı'nın çevresinde toplanan ilahi bir topluluğun bulunduğu bir veya birden çok göksel seviye bulunur. Bu kitapta /bulut/ biçiminde belirtilen gösterge doğal bir gerçekliğe tekabül etmez, daha ziyade hem simgesel hem de illüzyonist bir kurgunun öğesi olarak kabul edilmelidir. Raffaello'nun *Tartışma*'sı bunu iyi açıklar: Kilise babaları ve din âlimleri, yarım daire şeklinde bir bulutun üzerine oturmuşlardır; bir tür bank oluşturan ve yerin biraz üzerinde süzülen bulutlar İsa ile Meryem'i ve Aziz Yuhanna'yı taşıyan —daha yüce görünümlü— bir başka bulutu sarmalamaktadır. Böyle bir kompozisyon görülmüş bir şeye, mucizevi bir tecelliye veya etkili bir gösteriye gönderme yapmaz. Simgecilik ve illüzyon burada başka bir düzeyde işler: *mümkün* temsil ve sahne düzeni düzeyinde.[81]

80. Müntz, *a.g.y.*, 16. yüzyıl başında, bir ressamın "sonsuzluğa bakabilmek" imkânını sunmasıyla ilgili bkz. ilerleyen bölümler, 4.2.4.

81. 16, 17 ve 18. yüzyıllarda, hareketli parçalardan oluşan ve oyunculara ayrılmış oturma yerleri bulunan iskeletler vasıtasıyla bulutları oynatmak amacını taşıyan, genellikle son derece karmaşık olan (bkz. Sabbatini'nin Parma'daki sahne tasarımları) birtakım sahne makine ve mekanizmalarının gelişimi hakkında bkz. *Le Lieu Théatral à la Renaissance*, Paris, 1964 (CNRS) kolokyumunda sunulan bildiriler.

2.4. ❁ TEMSİL/TEKRAR/İKAME

Her gösteren, en başından itibaren, kendi tekrarının, imgesinin veya benzerliğinin imkânıdır."

JACQUES DERRIDA
Gramatoloji, s. 138-9.

2.4.1. ❁ DEKORLAR

Sistina Meryemi, canlı bir tablonun ikamesidir; *Tartışma* ise geleneksel temsil tarzına göre düzenlenmiştir: Bu ifadelerin elbette temellendirilmesi gerekir. Bu noktada resimsel "dizi" ile teatral "dizi" arasındaki benzerliğe imkân sağlayan, aynı zamanda seyirsel temsil bağlamında "bulut" öğesinin sıradışı yazgısını aydınlatan bazı olguları hatırlamakla yetinelim. Ortaçağ paraliturjilerini —kilisede veya kilise avlusunda gerçekleşen ve sanatçıların yeni bir figüratif düzen oluşturdukları,[82] *Quattrocento*'ya kadar geleneğin olduğu gibi devam ettirdiği Hıristiyan menkıbelerinin dramatik temsillerini— düzenleyenler gösterinin gerçekleştiği taçkapının üzerine genellikle bir "görkem" figürü, yani göksel bir taht hazırlıyorlardı. İlk sokak tiyatrolarının ortaya çıkışından çok önce, şehrin anıtları, özellikle kilisenin cephesi veya şehir kapıları bu tarz temsiller için bir arka plan veya çerçeve teşkil ediyordu. Oraya göksel figürler yerleştirip gerektiğinde haberci meleği yeryüzüne indirmek için bu yapıların üst kısımlarını kullanmak yaygın bir uygulamaydı.[83] Bu manada Veronese'nin *Venedik Zaferi*, *Quattrocento* sanatında sayısız örneğini bulabileceğimiz bir uygulamanın dindışı ve şatafatlı zirvesi gibi gö-

82. Francastel, *a.g.y.*, s. 72. 83. Kernodle, *a.g.y.*, s. 70-72.

rünür. Bunların en karakteristik olanlarından biri şüphesiz, Venedik San Marco'daki Mascoli Şapeli'nin tonozunu süslemiş olan Mantegna'ya atfedilen *Meryem'in Ölümü*'dür: Burada havariler arasındaki Meryem bir zafer takının altında ölüm döşeğinde yatmaktadır, zafer takının içinden perspektifli bir sokak seçilir, sokakta ise bulutların üzerinde badem şeklinde bir haleye alınmış olan İsa, kemer tablasını kaplamaktadır.[84]

Bu tür kurgular 16 ve 17. yüzyıldaki dindışı gösterilerde ve özellikle hükümdarın veya önemli bir misafirin onuruna yapılan sokaktaki geçit törenlerinin temel öğesini oluşturan "canlı tablo"larda karşımıza çıkar. Bu "geçitler" karakteristik olarak iki katmanlı yapıda düzenleniyordu: Onuruna gösteri düzenlenen resmi kafilenin kendisi de bir *temsilde* rol alıyor, toplu bir oyunda halk önünde kendilerine düşen rolü oynuyorlardı (gerçi uzun süre, geçit unsuru bu türden sokak gösterilerinin özel bir önem taşıdığı yerlerde —Kuzey Fransa, Belçika-Hollanda-Lüksemburg, İngiltere— ikincil konumda yer almıştır). Bu vesileyle dikilen ve genellikle perdeyle kapalı nişlerinde oyuncu grupları ve resmedilmiş alegorik sahneler bulunan kulübeler, farklı seviyelerden oluşan bir düzene göre yerleştiriliyorlardı: Ağaç veya sütun gibi hem simgesel hem amblematik olan öğelerse bulutlarla çevrili bir üst kat için payanda görevi görüyordu. Zurbarán'a ait *Aquinolu Aziz Tomasso'nun Apoteozu* her açıdan bu modele uygundur: Sütunun bir yanında kakım pelerinini ve papalık tacını kuşanmış Şarlken'i, diğer yanındaysa Sevilla'daki Aziz Tomasso Koleji'nin kurucusu başpiskopos Deza'yı görürüz — ikisi de maiyetleriyle birlikte, sütunun tepesinin içinde kaybolup gittiği bir bulutun altında diz çökmüştür. Bu bulutun üstünde, kilise babalarıyla çevrili, Dominiken cüppesi giymiş Aziz Tomasso ortada durur ve bu grubun üst katında ise İsa, Meryem, Aziz Pavlus ve Aziz Domingo vardır.[85] Sokak dekorları, canlı tablolar ve geçitler İber Yarımadası'na oldukça geç girmiş olsa da, oradaki sanatçılar katmanlı kom-

84. Renato Cipriani, *Tutta la pittura del Mantegna*, Milano, 1956, levha 165. Bunu bugün Prado'daki, aynı temalı bir Mantegna panosu ile karşılaştırmak ilginç olabilir. Üst kısım kesilmiştir, fakat alt kısmın doğal tamamlayıcısı, Roberto Longhi'nin Ferrara'daki özel bir koleksiyonda bulduğu, mandorlaya yerleştirilmiş İsa'dır (*a.g.y.*, levha 77-79).

85. Soria, *a.g.y.*, katal. no. 41, levha 27.

pozisyon ilkesine uzun zamandır alışıklardı; İspanyol tiyatrosunun taş ve tahtadan altar levhası ve sahne cepheleri bunu gösterir. Fakat *Apoteoz,* dönemin dekoratörlerinin tasarladığı geçici dekorlarla karşılaştırılmalıdır, bu dekorların en dikkate değer olanlarından biri Lizbon'da, 1619'da II. Felipe'nin geçidi için düzenlenmiş olanıdır.[86] Bu üç katlı cephe geleneğin dağarcığından alınan kurgulanmış, resmedilmiş veya yontulmuş motifleri bir araya getiriyordu. Yapı, — bazıları "bulutsu" biçimde sona eren— mimari öğelerle, baştabanlar, kornişler ve sütunlarla donatılmış, zenginleştirilmiştir. Ana kemerin merkezinde, üçüncü kata kadar çıkan ve göksel görkem sahnesini taşıyan bulutlarda son bulan bir pilaster dururdu. Bu sahnede altın ve gümüşten bulutlar saçılmış mavi fondan ayrılan bir haç bulunur, fon üzerinde haçı tutuyor gibi görünen oyuncuların yer aldığı başka bulutlar da vardır. Oradan, bir bulutun taşıdığı haberci sahneye iner. Cephenin farklı nişlerinde simgesel aksesuarlar (tahtlar, kayalar, vb.) bulunur, diğer nesnelerse (canavarlar, at arabaları, kayıklar) birbiri ardınca sahneye taşınır.

2.4.2. ❁ NUVOLA

Tertibat

Francastel, *Quattrocento*'nun figüratif dağarcığında paraliturjiler ve halk gösterileri düzenleyenlerin kullandıkları malzemeye birebir karşılık gelen bir "göstergeler" kümesinin varlığını göstermiştir. Ve gerçekten bulutun betimleyici veya illüzyonist amaçlarla kullanıldığı yerlerde bile bulut çoğu fresk veya levhada bir sahne aksesuarı olarak tasvir edilmiştir. *Quattrocento*'nun dinsel tasvirciliği kutsal metinleri tasvir etmek yerine sıradan gösteriler üretmeye çalışmışsa da,[87] bu tür *alıntıların* —kelimenin kaynak araştırmasına yönelik bir söylem içinde kazandığı anlamda— en belirgin olduğu yer belki de Mantegna'nın eserleridir. Tabii teatral dizilere göndermenin belirgin olduğu, hatta bu göndermenin özellikle vurgulandığı ve figüratif öğenin, tıpkı seyirlik temsil bağlamında atfedildiği gibi yalnız-

86. Detaylı betimlemeyi Kernodle'de buluruz, *a.g.y.*, s. 102.
87. Francastel, *a.g.y.*, s. 82.

ca belirtkesel ve simgesel değeri bulunduğu bir yerde *ödünç alma* veya *alıntı* diye bir şeyden bahsedilebilirse. O halde, göstergelerini kurumsal bir gerçeklik seviyesinden ve önceden kurulu anlam düzenlerinden *aldığı* ölçüde, figüratif eserin bir şeyi *gösterdiğini, imlediğini* söylemek doğru olmayacaktır (gerçi bu yorum —Lévi-Strauss gibi konuşacak olursak— sanatsal üretimin "yap-takçılık" yanını aydınlattığı için önemlidir). Alma işinin kendisi, tam da bir şey *aldığı* için *gösteren* işlevine sahiptir: Alma fiili, göstergeyi temsil, imgeyi ise temsilin temsili olarak kurar.

Uffizi'nin üç parçalı tablosunun sağ kanadında Mantegna *İsa'nın Göğe Yükselmesi*'ni (Resim 3) çok açık biçimde tasvir etmiştir: Kelimenin tam da ortaçağ tiyatrosundaki anlamıyla, bir "uçuş" biçiminde. İllüzyonist tarzda işlenmiş, bulutlu bir fonda, teatral bulutlar ve melek başlarıyla kaplı bir "makine" tarafından taşınan İsa göğe yükselir. Örnekleri çoğaltırsak, ressamların tiyatro aksesuarının maddi yönüne —en azından bu aşamada— ne kadar değer verdiklerini görebiliriz. Uccello'nun ejderhalarını barındıran kayalıklar kartondandır, Mantegna'nın ve Signorelli'nin Cortona Müzesi'nde bulunan çok-katlı kompozisyonlarındaki bulutları ahşap veya tuval gibidir, hatta tiyatro makinelerinin parçalarını kaplayan pamuklara benzerler. Mantegna bulutunu o dönemki gösterilerden aldığını saklamaya çalışmaz. Dahası Uffizi'deki *Göğe Yükselme*'de iki gösterge tarzının, birbirine karışmayacak şekilde resmedilmiş atmosferik bulut ile teatral bulutun bir arada bulunması bu öğenin iki kullanım değeri arasındaki karşıtlığı (bu karşıtlığın kendisi de anlamlıdır) belirgin biçimde yansıtır. Bu iki kullanım arasında biri doğal bir fenomene, diğeri resimden farklı bir gösterim düzeninden gelen kültürel bir nesneye gönderme yapan iki farklı gösterge ayırt edebiliriz. Bu üç parçalı tablonun merkez levhası olan *Müneccimlerin Tapınması* ise Francastel'in gösterdiği gibi,[88] *Quattrocento*'daki sokak gösterilerinde yaygın biçimde kullanılan dikkat çekici bir tertibat sunar. Mucidinin Cecca olduğu kabul edilen *nuvola* (bulut) adlı bu tertibat —Vasari'nin çizim koleksiyonu içinde Cecca'nın bizzat çizdiği birçok model vardır—[89] önünde bir oyuncunun durduğu ve üzerine simge-

88. Pierre Francastel, "Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine", *La Réalité figurative* içinde, s. 211-38.

sel çeşitli aksesuarların yerleştirilebileceği bir tür portmantoydu. Tepesinde pamuktan bulutlar içinde bir yıldız ve dört melek taşıyan bu dikey demir çubuğu, Mantegna, bir etnograf duyarlılığıyla dikkatle tasvir etmiştir. Mantegna, gerçek ile imgesel olanın kesişiminin yarattığı illüzyonla ve doğal gerçeklik veya zihinsel bir mefhumdan çok seyirlik bir temsile gönderme yaparak, sanki resmedilmiş imgenin muğlaklığını vurgulamak istiyor gibidir.

Gösteriler

Aziz Yuhanna Bayramı esnasında Floransa Vaftizhanesi önünde sunulan ve bulut, zambak ya da ağaç biçimini alabilen bu tür tertibatın mucidinin Cecca olup olmaması aslında çok önemli değil. Vasari'nin yazdığı dönemde bu tür tertibat nadiren kullanılırdı, çünkü kendisinin ortaya koyduğu gibi sokak gösterileri zaman içinde hem mahiyeti hem de kullanılan araçlar itibariyle önemli ölçüde değişim geçirmişti. Vasari, hafızalardan silinmesin diye bu tertibat hakkında olabildiğince açık betimlemeler vermek istiyordu. Yine Cecca tarafından icat edildiği düşünülen ve Cecca'ya *nuvola* fikrini ilham eden başka önemli makineleri de tasvir ediyordu. Aslında Cecca, Carmine Kilisesi'nde yapılan Göğe Yükselme Bayramı için özel bir şey tasarlamıştı: İsa küçük meleklerin doluştuğu bir *nuvola* üzerinde havaya taşınır ve —bir sütuna tutturulmuş olan— "göğe" doğru çekilirken havariler tahtadan bir dağ üzerinde durur; bayram "anlatılırken" de (*dove se recitava la festa*)[90] iki melek tiyatroya inmiştir. "Her şey bolca pamukla kaplıydı, güzelce yerleştirilmiş farklı renklerde, irili ufaklı meleklerle dolu bir bulut oluşmuştu."[91] Şüphesiz aynı türden bir gösteriye göndermede bulunan Mantegna'nın *Göğe Yükselme*'sinin bundan daha iyi bir betimlemesini bulmak zordur.

Cecca'nın oldukça büyük boyutlardaki bu makinenin mucidi olarak kabul edilmesinin sebebi, onu görülmemiş bir mükemmelliğe

89. Vasari, "Cecca'nın Hayatı", *Vite*, c. III, s. 199-201.

90. *Recitare* (ezberden okumak, anlatmak) fiili bir yandan da tiyatrodaki kullanımıyla "oynamak" demektir. Fakat şüphesiz bilinçli bir muğlaklıkla, Vasari bu kelimeyi temsili ikiye katlayan anlatımı, her yıl aynı tarihte tekrarlanan anlatıyı imlemek üzere kullanıyor.

91. Vasari, "Cecca'nın Hayatı", *a.g.y.*, s. 198.

ulaştırmasıdır. Fikir babası olarak kabul ettiğimiz Brunelleschi de daha önce bu makinenin benzerlerini tasarlamıştı (gerçi Vasari'nin yazdığına göre, bazı kimseler bunlarda hiçbir yenilik bulunmadığını iddia etmişlerdir). Brunelleschi, çok eskilerden beri aynı yerde ve aynı biçimde kutlanan Müjde Yortusu'nun temsili için Piazza'daki San Felice'de bir "Cennet" kurmuştu. "Brunelleschi'nin Hayatı"nda şaşırtıcı bir betimlemesini verdiği[92] bu cenneti, Vasari göksel bir takke biçiminde tasarlanmış, bir dizi uçuşu, esrimeyi, gökten inişleri ve göğe çıkışları mümkün kılan karmaşık bir düzenek diye tarif ediyordu. Mimar, yapının çatısını ayakta tutan iki kiriş arasına, ters çevrilmiş bir tıraş tası biçiminde bir yarımküre yerleştirmişti (Vasari aynen böyle tarif eder), bu tasın parçaları da üzerinde dönebileceği geniş bir halkaya asılı olan demir bir yıldız yardımıyla hareket ettiriliyordu. Bu yarımküre, yalnız üç sıra ışıklı çelengi değil, hepsi yaldızlı kanat ve saçlarla donatılmış bir düzine çocuğu da taşıyacak kadar genişti; melekleri temsil eden bu çocuklar makine döndürüldüğünde sanki dans ediyormuş gibi görünüyorlardı. Zeminden bakıldığında, kenarları bulut niyetine pamuklarla süslenmiş bu kubbemsi yapı, kapıları istendiği zaman büyük bir gök gürültüsüyle açılıp kapanabilecek "göğü" andırıyordu. Buna her biri bir çocuğu tutan ve çıkrıkla çalışan sekiz kollu bir cihaz eklenmişti. Bu "melek demeti", zemberek yardımıyla bir görünüp bir kaybolabilen küçük fenerlerle süslü, içi boş bir bakır mandorla etrafına sarılmıştı. Demet istenen yüksekliğe geldiğinde mandorla, bayramın "anlatıldığı", oyuncuları barındıran ve mandorlanın yerleştiği dört katlı bir yapıyı taşıyan platforma çıkabilmek için yatay olarak hareket ediyordu. O anda sahneye bir çocuk fırlıyor, Meryem'i selamlayarak getirdiği mesajı ona ilettikten sonra mandorlaya dönüyordu, bu esnada meleklerin sesleri yükseliyor ve "gök" tam bir cennet biçimini alıyordu. Vasari, yarımkürenin yanında benzer bir mantıkla yerleştirilmiş, meleklerle çevrili Tanrı Baba'nın bulunduğunu ekler.

92. Vasari, "Brunelleschi'nin Hayatı", *Vite*, c. II, s. 375-8.

2.4.3. ❁ GÖSTERGENİN TEMSİL İŞLEVİ

Sahne Aksesuarı

Yukarıdaki betimleme *Quattrocento*'da "mekanik" bir gösteri olduğunu ve Brunelleschi ile —ardından— Cecca'nın "cennet"e, *göksel kubbeye* (bu kubbede Tanrı suretinin yer almadığını belirtmek gerek) esrime etkisi yaratacak cihazlar ekleyerek bu biçimi geliştirip *sistemlileştirdiklerini* kanıtlar. Böyle bir gösterinin öğeleri, belirli bir aksesuar veya tertibatı ayırarak tek başına değerlendiremeyeceğimiz bir bütün oluşturur. Bu uyarı tiyatro için olduğu kadar resim için de geçerlidir: Mantegna'nın yaptığı İsa'nın yer aldığı mandorlanın fonunu da *gökyüzü* oluşturur. İleride de Correggio, Parma kubbelerinde, o âna kadar sistemden kopuk olan öğeleri tek bir yapının bütünlüğünde bir araya getirecektir. Temsil bağlamında bulutun simgesel ve söylemsel bir değerden fazlasına sahip olduğu açıktır: Tuval veya pamuktan yapılmış bulutlar, gökyüzünü belli etmekten çok, bugünkü anlamda ilk tiyatro dekorlarının ortaya çıkışından çok önce tasarlanmış olan makineleri saklamaya yarıyordu. Kuzey ülkelerinde olduğu kadar Floransa veya Siena'daki[93] çoğu tarikatın da demirbaş envanterinde bu bulutlara rastlamamızın nedeni, bulutların aslında hiyerofani araçları değil, birçok kılığa bürünen ve *Quattrocento* İtalyası için de istisna arz etmeyen (aksesuarın da makinenin kendisinin de aynı kelime ile karşılanması —*nuvola*— hayli anlamlıdır) mizansenin vazgeçilmez aksesuarları olmasıdır.

İsa'nın veya bir başka figürün göğe çıkışı veya yeryüzüne inişinin bir Görkem veya Cennet tablosunda temsil edilişi hem resim hem de tiyatro için çeşitli sorunlar meydana getiriyordu. Gizem Oyunları'nın Fransız düzenleyicileri, bu sorunlara İtalyan kutsal temsillerinin düzenleyicileriyle aynı biçimde yaklaşmamışlardır. Yine de dönemin resminde yankısını bulan tarzları dikkate alırsak her iki grup için de bulut aynı amaca hizmet etmektedir. *Havarilerin İşleri* adlı gizem

93. Bkz. Gustave Cohen tarafından yayımlanan *Le Livre de conduites de régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Strasbourg, 1925, s. 473: "Başka bir tuval ve bulutlar."



Şekil 2 Dürer, *İsa'nın Göğe Yükselişi*.

oyununda —Gustave Cohen'e göre, dinsel dramaya özgü çizgilerin iyice olgunlaştığı bu oyun türün zirvesini oluşturur—[94] ayrı yerlere serpiştirilmiş (*loci deputati*, ortaçağ temsillerinin parçalanmış mekânının ayırt edici özelliğidir) havariler, bedeni daha sonra bir buluta doğru çekilecek olan Meryem'in uzandığı köşke doğru götürülmektedirler.[95] *İsa'nın Dirilişi* başlıklı elyazması, İsa'nın ve zindandan kurtulan ruhların göğe çekilişini eğlenceli bir tarzda betimler. Ruhlar göğe gizli bir yoldan tırmanır, cihazlardan biri İsa'yı belinden tutar, ama "İsa'nın bacakları tertibatın altından görülür ..., keza tuvalde İsa'yı bulutlarla saklayacak olan aleti tutan teller de".[96] Martin Schongauer'in *Çile* serisinden (Colmar Müzesi'nde) Albrecht Dürer'e ait küçük ahşap *Çile*'ye, La Chaise-Dieu'de muhafaza edilen bir Flaman halısından Prado Müzesi'ne yakınlarda konmuş olan Juan de Flandres'ın küçük bir levhasına[97] kadar, İsa'nın Göğe Yükselişi, Kuzey sanatında Floransa mandorlasından oldukça farklı ve şaşırtıcı biçimlerde temsil edilmiştir. İsa'nın yalnızca tümsekten az önce ayrılmış olan ayakları görülür, ayakların tümsekte bıraktığı iz oldukça belirgindir, havariler de bu izin etrafına toplanmıştır, bedeninin geri kalanı kompozisyon çerçevesinin kestiği bir bulut tarafından gizlenmektedir.

Emile Mâle, 14. yüzyılda birçok fildişi eser ve tezhipte ortaya çıkan bu aykırı görünümlü ikonografi ile *İsa'nın Dirilişi* başlıklı elyazmasında bahsedilen sahne oyunu arasında bir bağlantı kurabileceğine inanıyordu. "14. yüzyıl ikonografisinde bazen bizi şaşırtan, bu ayakları yere basan gerçekçilikten sorumlu tutulması gereken şey neredeyse hep tiyatro olmuştur," diye yazacak kadar ileri gider.[98]

94. Gustave Cohen, *Histoire de la Mise en scène dans le Théâtre Religieux Français au Moyen Age*, 2. basım, Paris, 1926.

95. *A.g.y.*, s. 153: "buraya ellerinde yalın kılıçları olan kutsal melekleri taşıyan taç biçiminde yuvarlak bir bulut kümesi inmelidir."

96. Bibliothèque Nationale, Fr. el yazması 972, aktaran G. Cohen, *a.g.y.*, s. 153-4; Jean Michel adlı kişiye atfedilen yazma şüphesiz bir tarikata ait, sahnelemeyle ilgili bir kitaptır.

97. Francisco Javier Canton, *Las Adquisiciones del Museo del Prado en los Ayaz* 1952 y 1953, Madrid, 1954, levha II. Bu temsil biçimi yine de Kuzey ülkelerine has değildir. (bkz. *la Pala di San Marco d'Angelico*, vd.)

98. Bkz. Emile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France: Etude sur l'iconographie du Moyen Age*, Paris, 1908, s. 53.

Bulut meselesinin bütün yönleriyle —teolojik ve kuramsal, göstergebilimsel ve/veya illüzyonist— ortaya koyulduğu daha bilimsel bir yazıda, Meyer Schapiro yanlışlıkla "gotik" diye nitelenen bu temsile, sahnelemenin basit bir plastik tercümesi olarak bakılamayacağını göstermiştir. Keşiş Arculfe'nin raporu üzerine 7. yüzyılda İona adasında Başrahip Adamnanus tarafından kaleme alınan kutsal yerlerin tasvirinden 10. yüzyıl Anglosakson metni *Blickling Vaazları*'na kadar, bu yüzyıldan itibaren epey bir İngiliz elyazmasında gözlemlediğimiz ve koca bir yerel gelenekle ilişkilendirilebilecek bu temsiller gökte kaybolan İsa vizyonunun öznel, fenomenal yönüne vurgu yapar hep.[99] Zeytin Dağı mevkiinde inşa edilen kilisenin, İsa'nın ayak izlerinin bulunduğu yerin etrafına kurulmuş bu *açık hava* rotondasındaki betimleme, havarilerin durduğu mekâna hacıların kabul edildiğini ve tıpkı onlar gibi gözlerini göğe —İsa'nın bir bulutun içinde gözden kaybolarak yükseldiği göğe— çevirdiklerini[100] vurgular. İsa'nın Göğe Yükselmesi üzerine (971 tarihli) Blickling vaazlarıysa bu bulutun bir payanda ya da bir araç olarak iş gördüğünü kabul etmeye yanaşmıyordu: Her şeyin efendisi olan Rabbin kendisini çevreleyen bulutların arasında gözden kaybolarak göğe yükselmesi, kendi hareketiydi ve kendi kudretinden başka bir şeyin sonucu değildi.[101] Böylece metin, İsa'nın Göğe Çıkış işlemine ve —dolaylı ola-

99. Meyer Schapiro, "The Image of the disappearing Christ. The Ascension in English Art around the Year 1000", *Gazette des Beaux Arts*, ser. 6, 23 (1943), s. 133-52; yeni basımı: Schapiro, *Selected Papers: III. Late Antique, Early Christian, and Mediaeval Art*, New York, 1979, s. 267-87.

100. "Zeytin Dağı üzerindeki en yüksek nokta Rabbimizin göğe çekildiği noktadır; orada kapalı iki eşmerkezli portikle birlikte yuvarlak büyük bir kilise durur. Kilisenin çatısız iç avlusunun üzeri açıktır fakat doğu kısmında dar bir çatı ile korunan bir altar mevcuttur. Merkezdeki alanın üzerinde kapalı bir mekân yoktur, böylece Rabbimizin bir bulut içinde göğe taşınırken bıraktığı mübarek ayak izlerinin olduğu yerdeki yol her daim açıktır ve bu alanda ibadet edenler yukarı baktıklarında doğrudan göğü görebilirler." Adamnanus, *De Locis Sanctis*, 1. Kitap. Burada Schapiro'dan tercüme edilmiş olan metnin (*a.g.m.*, s. 141) orijinali için, bkz. P. Geyer, *Itinera Hierosolymitana, saeculi III-XIII* (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, c. 38), Viyana, 1898, s. 246-51.

101. "Bulut orada belirmedi çünkü Rabbin göğe yükselmek için bulutun yardımına ihtiyacı yoktu; bulut onu taşımadı, fakat o bulutu önüne kattı, zira bütün yaratıklar ona hizmet eder; ilahi kudreti ve ebedi bilgeliğiyle bütün eşyaya istediği gibi hükmeder. Ve bulutun içinde gözden kaybolarak göğe çıktı – bu da adeta Kıyamet Günü dünyaya bir bulutun içinde meleklerin eşliğinde döneceğinin işa-

rak— görülüşüyle ilgili teolojik bir meseleyi —15 ve 16. yüzyıl resminde yansımalarını işaret ettiğimiz (bkz. 2.2.1) meseleyi— açığa vurur. Meyer Schapiro haklı olarak görüntüde figüratif şekilde vurgulanan dünyevi gözlemci ile —havarilerin gözleriyle gördükleri— İsa'nın gözden kayboluşu fenomeninin temsili arasındaki ilişki üzerinde durur. Ona göre İngiliz buluşunun özgünlüğü ve İsa'yı bir mandorlada veya göğe çıkarken gösteren geleneksel çözümlerden bunu ayıran şey söz konusu ilişkidir.[102] Bu fikir tiyatrodan alınmamıştır: Esasında temsilî bir yapı, Kutsal Kitap sahnelerinin görselleştirilmesi, kutsal drama anlarının tekrar edilmesi, *dramatik canlandırma* düşüncesi üzerine kuruludur. Meyer Schapiro'nun harika bir şekilde kaydettiği gibi tasvircilik, normunu bu dramatik canlandırmadan alır ve olağanüstü zaferini geç ortaçağ dinsel tiyatrosunda kazanır.

Seyirsel Gerçeklik ve Figüratif Gerçeklik: Temsil Olarak Resim

Dolayısıyla bulutun temsili amaçlarla kullanımında yalnızca simgesel veya söylemsel değil seyirsel bir anlam da vardır. Figüratif açıdan bu öğe, kısmen resimden ayrı bir gösterim düzenine gönderen bir dağarcığın diğer unsurlarından birini oluşturur. Görünüşü, resim bağlamındaki kullanım değeri, imgenin —imgesel bir biçimde dahi olsa— gönderme yaptığı temsil metninde kendisine biçilen işleve bağlıdır. Fakat teatral kaynağı kanıtlansa bile bu durum, imgenin yalnızca geçici olan bir gösteriyi *kaydettiği* anlamına gelmez. Böyle bir şey —gerçekçi önyargıların beklediği gibi— resmin göndergesine öncelik tanımak olur, verilen bu öncelikse gösteriden alınan öğelerin resimsel düzene aktarımı olarak görünen şeyin gerçek kaynağını gözden kaçırmaya yol açar. Buna karşın, iki temsil dizisi arasında-

---

retiydi." Schapiro'nun tercümesinden tercüme edilmiştir, *a.g.m.*, s. 136; bkz. *The Blickling Homilities of the Tenth Century*, haz. R. Morris, Londra, 1880, s.120-1.

102. İngilizlerin bulduğu çözüm de Rönesans boyunca geleneksel mandorla çözümünün uğradığı dönüşüme uğrayacaktır. Mantegna'da bu ikincisi teatral bir makine görünümünü alırken, keyfi biçimde "gotik" diye takdim edilen çözümde bütün bir sahne, İsa'nın bedeninin kısmen bulutlarla örtülü olduğu tekli bir dramatik yapı alacaktır. Meyer Schapiro'nun zekice gözlemlediği üzere, resimsel alandan dışarı çıktığı veya imgenin çerçevesiyle kesildiği ölçüde, İsa figürün alışılmış alandan (ufku havarilerin bakışlarıyla belirlenen alandan) uzaklaşır (*a.g.m.*, s. 151).

ki iletişim tek taraflı değildir: Birçok ikonografik şemanın kaynağını geç ortaçağın kutsal tiyatrosunda bulan Emile Mâle'in görüşünün aksine, George Kernodle gibi şunu düşünebiliriz: Devam eden bir gelenek olmayınca, ortaçağ sanatı Rönesans tiyatrosuna antik temsilden birçok teamül devretmiş ve iki girişime birden dahil olan bireyler sayesinde, modern tiyatro biçimleri yeni bir figüratif düzenle kol kola gelişmiştir. Fakat farklı anlatım tarzları sürekli birbirlerini etkilese de bu iki gelenek iki farklı *düzen* oluşturur; aralarında bileşik kaplar gibi doğrudan bir iletişim yoktur. Ressam rahatlıkla gösterim öğelerine, hatta resmin hâkimiyeti dışında değerlendirilen tiyatro kurgusunun ilkelerine başvurabilir. Fakat resimsel bir öğe olarak, nevi şahsına münhasır bir gösterim sistemine dahil edilmek üzere gösterinin düzeninden çıkarılan nesne de bir gerçeklik düzleminden bir başkasına geçer: Fiili sınırlar içinde tanımlanmış seyirsel bir gerçeklik düzleminden farklı yapıda görevler yerine getirmesi gereken figüratif bir düzleme.[103] 16 ve 17. yüzyıl resminde bulutun *yazgısı*, bu öğeye atfedilen plastik değerin, işlevlerin etki alanının genişlediğini gösterir ve bu genişleme yalnızca "kaynak" arayışı ile açıklanamaz. O halde soru şöyle ifade edilebilir: Gösterinin dağarcığından faydalanan ve bu *üretimden* bazı gösterim efektleri çıkaracak kadar borcunu belli eden resmin kendini bir temsil olarak gösterinin eşdeğerlisi veya ikamesi olarak sunuşuna ne denir?

Tekrarlar, İkameler

Artık figüratif düzlemdeki söylemsel ve seyirsel temsil tarzları arasındaki muhtemel bağlantıyı görmeye başlıyoruz. Temsilin mantıksal mekânı, gösteren ve gösterilenin konumları kesinlikle ters çevrilebilecek biçimde düzenlenmiştir. Resmin gösterileni, gösteri bağlamı içinde, gösteren biçiminde ve bir temsilin temsili olarak ortaya çıktığında gerçekten de göstergenin temsil işlevi açık bir şekilde doğrulanmış olur. Resimsel gösterge seyirsel yapıda bir gösterge üretir (temsil eder) ve resmedilen *bulut* teatral bir *bulutu* temsil eder — tıpkı imgenin, yine eski bir sahnenin *tekrarı*, yeniden-sunumu (*re-présentation*) olarak oluşturulmuş gösteriyi ürettiği (temsil ettiği) gibi.

103. Francastel, *La Figure et le Lieu*, s. 99.

Fakat temsil *ikame* üzerinden de işleyebilir. Rönesans'ta kurulmuş olan figüratif düzende, temsilin kendisi gibi görüntüsel göstergenin de temsilciliği, temsil kelimesinin farklı anlamlarının —(yeniden) üretim/çoğaltma, hatırlatma, ikame, vb.— birbirine geçtiği karakteristik bir yapı tarafından yönetilir. Bu yapı, durumu belirsiz olan birçok eserde açıkça görülebilir. Rheims Müzesi'nde bulunan 15. yüzyıla ait bir dizi önemli resmi bu kapsamda görebiliriz: Söz konusu resimlerde Eski Ahit'in, Çile'nin, İsa'nın Göğe Çıkışı'nın ve Dirilişi'nin, İsa'nın İntikamı'nın gizemleri kabaca çizilmiştir.[104] Bu kompozisyonlar gizem oyunlarının temsillerinde arka plan olarak mı kullanılıyordu? Bazı yortu ve ayinlerde, duvar örtülerinin eksikliğini gidermeye, kutsal yapıyı süslemeye mi yarıyorlardı? Yoksa yalnızca belirli günlerde sokaklarda sergilenmek için yapılmış tören afişleri miydiler? Hangi varsayım kabul edilirse edilsin, mesele, bir temsil düzeninin yerine bir başkasının geçirilebilmesine, hatta (dekor söz konusu olduğunda) temsilin katmerlenmesine işaret eder; böylece resmedilen sahneler seyirsel bir rol oynar. Örnek olarak İsa'nın Göğe Yükselişi'ni alalım, "popüler niteliği defalarca vurgulanan"[105] 1511 tarihli küçük *Çile* eserinde Albrecht Dürer'in benimsediği ilke, *İsa'nın Dirilişi* başlıklı elyazmasında betimlenen temsilin temeli olan ilkeyle aynıdır.

104. *Toiles peintes et Tapisseries de la ville de Reims, ou la mise en scène du théâtre des Confrères de la Passion*, inceleme ve tarihsel açıklamaları yapan Louis Paris, Paris, 1849. Bu uzmana göre söz konusu imgeler 6. Charles'ın istihdam ettiği aktörlerin repertuarlarına aldıkları ve Rheims'de 1450-96 arasında oynadıkları temsillerin mizansenlerinden başka bir şey değildir (*a.g.y.*, s. LXI-LXVI).

105. Karl Adolf Knappe, *Dürer, gravures, œuvre complète*, Fr. çev., Paris, 1964, s. XXXIII. Bu temsil şemasının ve onun seyirsel veya figüratif köklerinin eskiliğiyle ilgili olarak Meyer Schapiro'nun ortaya koyduğu verilere şunları ekleyebiliriz. Aynı kültürel yayılımdan gelen 1181 tarihli bir eserde, Klostemeuburg manastırında bulunan Verdun'lu Nicolas'ın meşhur altar panosunda İsa'nın Göğe Çıkışı aşağı yukarı aynı biçimde temsil edilmiştir (yalnızca tümsek eksiktir onda). Fakat Göğe Çıkış panosu daha geç bir dönemde yeniden yapılmış veya onarılmış gibi görünmektedir (bkz. Louis Réau, "L'iconographie du retable typologique de Nicolas de Verdun à Klostemeuburg", *L'Art mosan* içinde, yay. Pierre Francastel, Paris, 1953, s. 812).

Sistem ve Alıntılar

Zirveye ulaştıktan sonraki dönemde liturji draması yerini yeni gösteri biçimlerine bırakmış gibidir; resim "modern" sokak geçit ve gösterilerinin imgesini sunarken bu dramadan kalan mirası da sahiplenmiştir. Mantegna'nın eserlerinde iki damarın örneği görülür: Hıristiyan draması (Uffizi'deki üç parçalı tablo) ile antikçağ usulü zafer (Hampton Court'taki levhalar) arasında bir bölünme vardır. Ama bu iki sistemin *Quattrocento*'nun figüratif düzeninin oluşturduğu genel çerçevede nasıl bir arada var olabildiğini göstermenin yeri burası değil. Kaynak araştırması ne iddia edilen alıntıları ve arkaizmleri ne de bunlardan bazılarının dönemin resminde geçirdiği evreleri anlamak için yeterlidir. 15. yüzyıl sanatında aksesuardan ibaret olan bulut 16 ve özellikle 17. yüzyılda kubbe, tonoz ve tavanları ele geçirecek ve daha fazla illüzyonist ve resimsel işlevler kazanacaktır. Böyle bir gelişimin muhtemel ideolojik nedenlerini araştırmadan önce, bulutun tam olarak katkısını ve sistematik düzene etkisini Saussure'ün formülüne ("sistemi az çok değiştiren her şey sisteme dahildir")[106] uygun biçimde hesaplamalıyız. (Aynı biçimde tiyatroda gökyüzü efektleri, esrimeler ve cennetlerden alınan zevk İtalyan usulü yekpare, kübik sahnenin gelişiyle ortadan kalkmamıştır.) Sahnenin üst kısımlarının düzenlemesi dekoratörlerle yönetmenlerin hayallerini süslemeye devam edecek ve barok tiyatro ile operadaki uçuşlar ortaçağ dramasındaki göğe yükseliş ve yeryüzüne inişleri yansıtacaktır. Fakat bu etkileri ortaçağ kalıntıları olarak nitelendirmek[107] ve geçmişe dönerek kaynaklarını tiyatro dizisi içinde aramak yanıltıcı olacaktır. "Alıntılar" ile "arkaizmler", kendilerinin hem ilkesini hem de tanıtlamasını barındıran sistem içinde değerlendirilemeyecek üslup araçları olarak görülmelidir.[108]

106. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1949, s. 43; Türkçesi: *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual, 1998.

107. Bkz. Raymond Lebègue, "Quelques survivances de la mise en scène médiévale", *Mélanges d'histoire du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen* içinde, Paris, 1950, s. 219-28.

108. Bu şekilde, paraliturjik temsil geleneğinin devamı olarak görülebilecek olan barok Avusturya'nın *Theatrum Sacrum*'u aslında yöntemlerinin bir kısmını çağdaş dindışı gösterinin repertuarından almıştır. Bkz. Alpheus Hyatt Mayor, *Tem-*

Kaynak araştırması öylesine yetersiz bir şeydir ki —hem tiyatro hem de resimdeki— sanatsal üretim işlemini yalnızca rastlantısal ve gelişigüzel, bir defalık, amacı belli olmayan aktarım ve kalıntılar ya da yenilikler olarak görür; sanatsal üretim işlemine bu iki farklı dizi arasındaki irtibatın gerçek kaynağını tümüyle gözden kaçıran bir ardışıklık gözüyle bakar. Resim ile gösteri arasındaki bağlantı ve değiş tokuşlar bu dağarcıkla sınırlandırılamaz ve temsile ait sözdizimin geliştirilmesi tiyatrocular kadar, belki onlardan da çok, ressamların işidir. Ve göreceğimiz gibi modern sanatta ve tiyatroda bulutun yazgısı en iyi sözdizimle açıklanır; aynı zamanda sözdizim, paradoksal biçimde bu "gösterge"ye yer bırakmayan düzenin temel yapısını açığa vurur.

---

pi e aspetti della scenografia, Torino, 1954, s. 52. Viyana'da 1670'te sunulan bir *Theatrum sacrum*'un muhtemelen İtalyan Ludovico Burnacini tarafından tasviri şöyledir: "Kutsal Gömüt gecenin durgunluğunda hayal edilmiştir ve onun hemen yanında uyumakta olan iki muhafız görünür... Gökte bir ışık parıldar ve Tanrı Baba'yı canlandıran oyuncunun büyüleyici belirişine şahit oluruz. Melekleri temsil eden iki oyuncunun taşıdığı Haç ortaya çıkarken bir bulut açılır. Tanrı Baba kendi Görkemi içinde gözden kaybolur ve Haç'ın bulunduğu bulut yeniden kapanır."

3 ❁ SÖZDİZİM MEKÂNI

Dilde hiçbir şey yoktur ki
önce sözde bulunmamış olsun.

EMILE BENVENISTE
Problèmes de linguistique générale, s. 131.

3.1. ❁ OKUMA SORUNU

İki boyutlu plastik bir perdede mucizevi bir tecelliye, göğe çekilme, hatta gökteki bir meclis gibi konuların tasvirinin doğurduğu teknik ve kuramsal sorunlar, Rönesans'ın Batı sanatı ve medeniyetinin gelişimine yaptığı katkıya oranla ikincil veya onun yanında önemsiz değildir: Bu teşebbüs çizgisel perspektif adıyla bilinen, mekânın temsil sisteminin kuruluşudur. Göreceğimiz gibi, bu teknik ve kuramsal sorunlar bu sistemin eşlikçileri veya zorunlu karşı-özneleridir ve bu kontrpuan çizgisel perspektifin yapısını veya temel ilkesini belirleyen daha geniş bir alan içinde yer alır: Bu alan terimin en genel anlamıyla *temsildir*. Kuram mekânın temsili sorunuyla, baştan beri —14. yüzyıldan beri— seyirsel açıdan ele alınan temsille ilişki içinde düşünülen temsil mekânı, resimsel mekân sorunuyla ilgilendiğinden çok daha az ilgilenmiştir.

Essais d'iconologie'nin girişinde Panofsky, tecelli meselesini, kuramsal tutarlılığını yansıtacak kadar iyi ifade etmeyi başarmıştır. Bir tepede diz çökmüş, bakışlarını çıplak bir çocuğun asılı olduğu gökyüzüne yöneltmiş üç kişinin seçilebildiği bir imge verildiğinde —*Üç Müneccim Kralın Vizyonu,* Berlin Müzesi'nde muhafaza edilen Roger van der Weyden'e ait üç parçalı tablonun sağ kanadı—[1] bir "tecelli" olarak yorumlanması gerektiğini nereden biliriz (buna nasıl karar veririz)? Bu resimde, dönemin birçok resminde —özellikle de İtalyan resimlerinde— olduğu gibi, ilahi figüre bir destek veya vasıta olabilecek bir bulut veya makine yoktur. Onun yerine, figürü arka plandaki bulutlu gökten ayıran yaldızlı bir hale bulunur; bu halenin —Panofsky'nin gayet iyi gözlemlediği gibi— *İsa'nın*

1. Röprodüksiyon: E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, c. II, s. 197-9.

Doğumu tablolarında varlığı vurgulanan çocuğu çevreleyen haleden farkı yoktur. Ressamın aynı çocuğa uygun gördüğü pozisyon, havada asılı durmak yerine yastıkta oturan bebek pozisyonudur. Panofsky bundan şu sonucu çıkarır: "Bu tablodaki çocuğun tecelli niyetine yapıldığını düşündürecek tek şey, hiçbir belirgin dayanağı olmadığı halde havada temsil edilmiş olmasıdır."[2]

Panofsky'nin de üzerinde durduğu gibi bu çıkarım kesin olmamakla birlikte meselenin yönünü değiştirir: Tecellinin doğası hakkında karar vermeden önce, çocuğun doğa kanunlarına aykırı bir konumda durduğunu açıklarken hangi belirtileri esas alıyoruz? Bu çıkarımın temel nedeni elbette, kompozisyonun, figüratif mekânın perspektife oturtulması üzerine kurulu olan bir temsilin normlarına göre düzenlenmiş oluşu ve bu mekânı dolduran kişi ve nesnelerin, fiziksel evrendekilere benzer kanunlara tabi kılınmasıdır. Tersine, herhangi bir ortaçağ minyatüründe, şehir imgesinin —veya "hiyeroglifinin"— geleneksel bir zemine yerleştirilen bir grup figürün üzerinde, soyut arka plandan ayrılması illaki çekim yasalarının ihlal edilmesini gerektirmez, yalnızca sahnenin gerçekleştiği yeri belirtir. Bu göstergeyi bir tür ideogram olarak almamızın nedeni çağımız ilminin şifresine sahip olduğu ortaçağın figüratif temsil koduna neredeyse kendiliğinden göndermede bulunuyor oluşumuzdur.[3] Roger van der Weyden'in resimlediği imge başka bir figüratif düzenden gelir, 15. yüzyıl başında kurulmaya başlanan ve en sistematik, en dar ve en sınırlayıcı tanımına Alberti'nin "pencere"sinde kavuşan bir düzenden. Alberti resmin yüzeyini duvardaki açık pencereye benzetir, pencerenin içinden belirli bir mekâna bakan alanı görürüz (Dürer'in anakronik etimolojisiyle[4] söylersek, *per-spicere*). Buradaki zorunluluk ampirik mekânı yöneten yasaların figüratif mekânda geçerli

2. *A.g.y.*, *Studies in Iconology*, New York, 1939, giriş; Fr. çev. *İkonoloji Denemeleri*, Paris, 1967, s. 24.

3. Bkz. Panofsky, *a.g.y.*, Naïm'li Genç Adamın Dirilişi'ni temsil eden bir Ottonia minyatürünün yorumu (*a.g.y.*, fig. 2). Bu minyatürde mucize figürlerin yerleştirildiği ve gökle yer arasında hiçbir irtibatın olmadığı "zeminde" gerçekleşir. Fakat tarihçimiz yorumunu yalnızca sıkı ikonolijik anlayışına dayandırdığını ve figüratif işlevlerin çözümlenmesinden hiç faydanlamadığını iddia eder.

4. Bkz. Panofsky, "Die Perspektive als 'Symbolische Form'", *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1964, s. 127, no. 3; Türkçesi: *Simgesel Bir Biçim Olarak Perspektif*, çev. Yeşim Tükel, İstanbul: Metis, 2012.

olduğu ve bu yasaların ihlalinin mucize ya da doğaüstü olay *figürünü* aldığıdır, böylece sistemin "gerçekçiliği" temin edilir ya da simgesel düzeyde yaratılan bir çelişki ile güçlendirilir.[5]

Panofsky'nin Rönesans perspektif koduna *a priori* atfettiği tümüyle "gerçekçi", hatta "natüralist" yan-anlamı tartışabiliriz; aynı şekilde, ele aldığımız levhadaki büyücülere bahşedilen tecelliyi Çocuk İsa'nın kendisi değil, suretinin bir tecellisi olarak gösterebiliriz, zira tasvir, temsil sisteminin bir karakteristiği olan katmerlenme işlemine tabidir. Çünkü gökteki çocuk, üç parçalı tablonun merkez levhasında resmedilen *İsa'nın Doğuşu* tablosundaki çocuğun bir varyantıdır, fakat bağlamından, özellikle de alışılmış payandasından (yattığı beşikten, hasır yataktan) koparıldığında ikon değerini kazanır — tıpkı Tiburlu Kâhin Kadın'ın altara oturtulmuş (*haec est ara coeli**) Meryem Ana ve Çocuk'u İmparator Augustus'a sunduğu, üç parçalı tablonun sol kanadında olduğu gibi.[6] Bu koşullarda, herhangi bir payanda, bulut veya makinenin olmayışı (bu yokluk dahi bir anlam taşır) tecelliden çok bir vizyonun (uyarıcı bir vizyon) söz konusu olduğuna delalet eder; bu vizyon tiyatro aksesuarlarından devşirilen seyirsel yapıdaki yöntemlerle değil, basit bir gösterge değiş tokuşuyla tasvir, temsil edilmiştir. Bununla birlikte, Panofsky'nin sorduğu soru doğru yere yerleştirirsek tutarlılığını korur: Bu yer figüratif üretim ve anlayış bağlamı, bu figüratif üretim ve anlayış sayesinde anlamsal bir yorumun görüntüsel göstergeler terkibine eklendiği mekanizmalardır.

* *Lat.* "Göğün/Tanrı'nın altarı burasıdır." *–ç.n.*

5. Panofsky, *Early Neth. Paint.*, c. 1, s. 140-1.

6. Bkz. *a.g.y.*, s. 276-8, Panofsky'nin Altın Efsanesi'nden bir pasajın tasviri olarak gördüğü Roger van der Weyden'in üç parçalı tablosunun yorumu.

3.2. ❁ TEMSİLİN YAZISI

3.2.1. ❁ UYARI

Herhangi bir karışıklığı önlemek adına, yöntemsel ve ilkesel nedenlerden dolayı, verili bir figüratif düzen bağlamında imgelerin ayrıntılandırılıp deşifre edilmesini belirleyen kuralların incelemesini, hazırlanışlarını —yani somut eserlerde fiiliyata geçirilmelerini— konu alan incelemeden ayırt etmenin imkânsız olduğunu belirtmek gerekir. Dilbilimcilerin dille söz arasında yaptıkları ayrıma ya da —metnimizin bu aşamada söylemini taklit ettiği üretici dilbilgisinin temel kavramlarıyla söylersek— bir öznenin dil *yetisini* belirleyen örtük yetenekler sistemi ile bu yeteneklerin fiili dil edimlerindeki uygulaması (ya da *dil kullanımı*) arasındaki ayrımın, sanat göstergebilimi alanında işlevsel bir etkisi yoktur. Sanat göstergebilimi denen disiplinde, farklı plastik anlatım sistemlerine dair varsayımsal modeller kurmaktansa, *sistem* meselesini bu disipline ait terimlerle ele almak şüphesiz daha anlamlıdır.[7] Sistemi oluşturan kuralların yineleme (*récursion*) gücüne bağlı olan dilin yaratıcılığı gündelik kullanımda biçimlerin sınırsız çoğalması demektir; konuşan öznelerin özümsediği dilin kodu gerçek, anlatılmış veya duyulmuş cümlelerin meydana getirdiği —sayıca belirsiz— kümenin anlamsal yorumunu *belirler*.[8] Resim söz konusu olduğunda ise "yaratıcılık" sorunu aynı terimlerle ifade edilemez (gerçi Chomsky'nin dil konusun-

7. Bkz. Jean-Louis Schefer, "Lecture et système du tableau", *Scénographie d'un tableau classique* içinde, Paris, Seuil, 1969.

8. Bkz. Noam Chomsky, "De quelques constantes de la théorie linguistique", *Diogène*, 51 (Temmuz-Eylül 1965), s. 14; *Cartesian Linguistics*, New York, 1966, Fr. çev., *La Linguistique cartésienne*, Paris: Seuil, 1969.

da öne çıkardığı refleks hareketi anlamında anlatımın —en azından göreli— bağımsızlığı iki durumda da esastır*).

Bir yandan, Batı toplumunun biçtiği kılık içinde sanat herkesin malı olmaktan uzaklaşmıştır ve varlık koşulu olarak şart koştuğu seçicilik, üretiminin ilkesel olarak sonlu olmasını zorunlu kılar. Bu açıdan, sanat muhtemelen dilden çok yazıya benzer: Zira varlığı bile *konuşan kitleye* bağlı olan dil, her an herkesin meselesidir ve bütün toplumsal kurumlar içinde bireysel girişimlere en az olanak tanıyanıdır.[9] Buna karşılık genel anlamıyla yazı, uzun süre, tıpkı sanat gibi küçük bir uzman grubunun veya ayrıcalıklı toplumsal grupların malı olarak kalmıştır[10] ve gelişimi, hatta kuruluşu belirli bir plan doğrultusunda olmuştur. Dilde özel mülkiyet yoktur;[11] Saussure'ün dediği gibi, dilde asla devrim olamamasının da nedeni budur. Kolektifleştirilmekten henüz çok uzak olan sanat için; o kadar vahim durumda olmamakla birlikte sık sık "reformlara" konu olan yazı için aynı şey söylenemez. Öte yandan, yukarıda bahsettiğimiz ayrım dil alanında kurulduğu ve temsili yapının bağımlılığına dahil olmadığı (zira eninde sonunda dilbilimci dilin bir *temsilini* elde eder) için, sanat ürünleri konusunda "dilin" (edincin) bir şekilde "sözü" (kullanımı) öncelediği veya bütün biçim ve figür çeşitliliği içinde sanatsal üretimin kendisini *a priori* belirleyen sonlu bir kodun kullanımından ibaret olduğu iddia edilemez. Resim sistemi diye bir şey varsa, bu sistemin —kendini katı biçimler içinde kurabileceği ürünler haricinde— kuramsal olarak bile gerçekliğinden bahsedilemez. Saussure'ün metaforunu uyarlayarak kullanırsak, sanatçıların faydalandıkları "hazine" kullana kullana vâkıf oldukları bir dilin hazinesi değil; şaheserlerden, başarı ve otoriteleri dolayısıyla *önemli olan* eserlerden oluşan bir hazinedir. "Dil" burada "sözden" çok "tatla" (duyu/organ) karşıtlığı içinde ele alındığı için, sistem meselesini de model değer ve gücünü kazanan ender gerçekleşmeler düzeyinde

* Anlatımın bağımsızlığından kasıt, Chomsky'nin ünlü "Renksiz yeşil fikirler öfkeyle düşünüyorlar" örneğiyle ifade ettiği sözdizimin anlamdan bağımsızlığı düşüncesi. *–y.n.*

9. Saussure, *Cours*, s. 107-8.

10. Jacques Gernet, "La Chine, aspects et fonctions psychologiques de l'écriture", *L'Ecriture et la Psychologie des peuples* içinde, Paris, 1963, s. 29.

11. Jakobson, *Essais*, s. 33.

ifade etmek yerinde olacaktır. Zira (özellikle itibar edilen bir örnek üzerinde göstereceğimiz gibi) bu seviyede yalnızca icat niteliği veya üslup kaygısı değil, seri eserlerde (*tat* düzeninden gelenlerde) görülmeyen bir *dil istenci* kendini belli eder. Resme dilin gücünü kazandırma istenci, böyle bir ayrıntı arayışına veya icadına bu istençten yoksun, ikinci sınıf ve basmakalıp eserlerde bulunmayan eşsiz bir vurgu katar.

Dil metaforu gibi yine sözlüğe kayıtlı olan "zevk/tat" mecazının (sanat bir "dildir"in karşısına çıkarılan "zevk/tat meselesidir" iddiasının) metafordan daha az aldatıcı olmadığını belirtmek gerek. İkisinin en büyük artısı, sanatın tarihselliğini taşıyan sisteme dikkat çekmeleridir. Fakat sistem meselesiyle ilgili olarak gündeme gelen soru, anlatım (söz), duyu (tat) veya organ (dil) üzerinden değil, kuram üzerinden daha kolay anlaşılır. Bu açıdan büyük sanatsal devrimler, dilsel yapıların yavaş gelişiminden ziyade bilimsel düşüncede karşılaşılan devrimlere yakındır. Sanatsal devrimler ne yeni biçim ve yöntemlerin bulunmasının bir sonucu ne de yeni kodların ürünüdür; bu tür devrimler sistemi ve sistemin iç eklemlenimlerini yeniden tanımlayan kuramsal bir kopuşla meydana gelir (fakat böyle kopuşların belirli anlarda oluşması bizi yanıltmamalı: sanat asla tek bir insanın ürünü değildir ve Rönesans'ın kahraman ilan ettiği isimler — Brunelleschi, Giotto, Masaccio, Uccello da dahil— "Rönesans" adı verilen tarihsel girişimin nedeni değil, sonucudur).

3.2.2. ❁ TASVİR VE TEMSİL

Kuramsal düzeyde, tecelli denen şeyle ilgili veya —daha doğrusu— Roger van der Weyden'e ait bir levhayı ilk bakışta bir önerme ("Çocuk İsa imgesi Müneccim Krallara görünür" önermesi) üzerinden tasvire izin veren okuma mekanizmasıyla ilgili Panofsky'nin ortaya koyduğu mesele, model değeri taşır. Anlamsal bir yorumun sözdizim aracılığıyla görüntüsel göstergeler terkibiyle ilişkilendirildiğinden bahsettik; figüratif olmasına karşın, bu sözdizim dilin yöntemlerine ve hem tümevarımsal hem karşılaştırmalı olan bir yapıya göre yürütülen yapısal bir betimleme için yeteri kadar malzeme sağlar. Yöntemsel kurgu dolayısıyla görüntüsel öğelerin (kişiler, nesneler, vb.) tanınıp saptanmasının, temsil bağlamında tepkisel ey-

lemden kaynaklandığını varsayalım. İmgelerin herhangi bir anlam ifade etmek üzere eklemlenmiş önermeler *üzerinden*, figüratif olarak yorumlanması, (verilen adlarda da görüldüğü gibi) bir Ottonia minyatürüyle mi yoksa 15. yüzyıla ait bir Flaman altar levhasıyla mı karşı karşıya olduğumuza bağlı olarak değişiklik gösteren göstergebilimsel mekanizmaları işleme koyar. İmge ile imgenin yorumunun oluşumunu belirleyen kuralın "doğallığından" ya da "evrenselliğinden" bahsedemeyiz; bu kural asla perspektif gerçekçiliği ya da yanlış tanımlanan ortaçağ simgeciliği gibi basit bir formüle indirgenemeyecek bir sistem, bir düzen içinde ortaya çıkar. Bu açıdan, Panofsky'nin tecelli meselesine yaklaşırken eski Flaman resminden alınmış bir imgeyi seçmesi boşuna değildir. Flaman resmi, kuramsal temelden çok ampirik yollarla, doğa kanunlarına ters düşen temsillerin istisna kabul edildiği perspektifli mekânın kurulması geleneğini başlatmıştır: Yoksa —denildiği gibi— kuralı belirleyen istisnalar mıdır? Bu kural, tarihsel olarak onunla ilişkilendirilen *yerden*, yani *Quattrocento* Floransası'ndan çok 15. yüzyıl Flandrası'nda daha belirgin ve sistematik biçimde gözlemlenebilen bir kuraldır.[12] Fakat resim sanatı, bilimsel optik ve "perspektifçilerin" uygulamaları arasında belirgin bağlar kuran bir dönemde sorunun nasıl ortaya konduğunu ele almaya başlamadan önce, geleneksel olarak yeni üslubun anıtları (Nietzscheci anlamda), ya da onun beşiği (toponimik çağrışımın etkisi ihmal edilmemeli) kabul edilen süsleme külliyatında soruna getirilen çözümleri incelemek yerinde olacaktır.

Assisi Anlatısı

Assisi'nin yukarı kilisesindeki *Aziz Francesco'nun Hayatı* serisinin yapımına Giotto'nun tam olarak ne kadar katkıda bulunduğu bilinmese de karşılaşılan üslup ve teknik farkları uzmanları serinin en az üç farklı "elden" çıktığı tespitine götürmüştür.[13] Biçimsel çözümleme, süslemenin ortaklığından ve nefin karşılıklı iki duvarında görü-

12. Bkz. Panofsky, *a.g.y.*, Giriş.

13. Leonetto Tintori ve Millard Meiss, *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi, with notes on the Arena Chapel*, New York, 1962. Daha eski bir çalışmada M. Meiss, Giotto'nun Assisi serisine yaptığı varsayılan katkıyı inkâr eder (M. Meiss, *Giotto in Assisi*, New York, 1960). Giotto "ismi" sorunu için bkz. yazmış olduğum "Giotto" maddesi, *Encyclopedia Universalis*, c. VII, Paris, 1968, s. 742-4.

len simetriden, sahnelerin aydınlığından, boyalı yapıların düzenlenişinden, vb. anlaşıldığı kadarıyla, serinin bütünlüklü bir plan doğrultusunda hazırlandığını ortaya koymuştur.[14] Fakat en bilgisiz gözlemciye bile bir gelişim ve ilerleme duygusu veren bir anlatım kıvraklığı,[15] hareketi de vardır. Fresklerdeki sıvada ve aynı "gün" içinde resmedilen bölüm veya parçaların çiziminde görülen benzerliklerin titiz bir incelemesine dayanan L. Tintori ve M. Meiss, fresk yapımcılarının çalışmalarında peşpeşe gelen sahnelerin bir haritasını çıkarmışlardır. Bu harita üslup çözümlemesinin sonuçlarını çarpıcı biçimde teyit eder: Sıraya ters, ama zaman kullanımına uygun biçimde, Giotto'nun serilerinin üstüne binen Eski ve Yeni Ahit'ten sahneler resmedildikten sonra —bu çalışma bazilikanın iki duvarında aynı anda, batıdan doğuya doğru, eşgüdümlü olarak yapılmıştı—, Aziz Francesco'nun hikâyesi (ilk sahne, *Aziz'in Assisi'ye Girişi*, hariç) anlatının sırasına riayet edilerek çizilmişti. Saptanan üslup değişiklikleri de türdeş bir anlatı kesitinde özellikle sanatçının zikredilmek istendiği noktalarda (belli bir sanatçıya atfedilmesi istenen noktalarda) devreye girer.

Bu yeni sanata ait abidenin (Cennino Cennini, Giotto'nun resimleme sanatını Yunan'dan Latin'e döndürdüğünü yazar)[16] resme ait araçlarla gerçekleştirilmiş bir *anlatı* görünümünde sunulmasına ne kadar önem verilse azdır. Assisi serisi bir bütün olarak alınırsa,[17] "gösterge sistemi" olarak anlaşılan resimden çıkıp "anlatı *aracı*" olarak görülen resme geçeriz. Peirce'ün, görüntüsel göstergelerle önerme oluşturmanın imkânsız olduğu yönündeki ilkesinin[18] aksine, bu örnekte bütünlüğü olan, kendi kendine yeten fakat sürekli bir anlatı çizgisini, "hikâye" çizgisini takip ederek iç içe geçen bir dizi imgeyi "söylem" aracılığıyla kademe sırasıyla birbirine bağlayan bir dil, daha doğrusu figüratif bir yazı vardır. Dahası bu fresk silsilesi, çizgi-

14. Bkz. Tintori ve Meiss'ın sundukları gözlemler (*a.g.y.*, s. 43-58) ve özellikle ışık dağılımı diyagramı (s. 195): nefin ilk üç dikmesindeki sahnelere ışık sağdan vurur ve koroya en yakın dikmeye ise soldan vurur.

15. M. Meiss'ın yazdığı gibi "*The impetus of the narrative*" (*a.g.y.*, s. 43).

16. "*Il quale Giotto rimuto l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno.*" Cennino Cennini, *Il Libro dell'arte*, haz. Milanesi, Floransa, 1859, s. 4.

17. "*The cycle as a whole*", Tintori ve Meiss, *a.g.y.*, s. 2.

18. Bkz. Roman Jakobson, "A la recherche de l'essence du langage", *Diogène*, 51 (Temmuz-Eylül 1965), s. 37.

selliği dolayısıyla, resim dışından gelen bir zorunluluğa boyun eğer: Bu zorunluluk her sahneye en baştan beri eşlik eden *titulus*'lara[19] ilham kaynağı olan azizlerin hayat hikâyeleridir. Bu hikâyeler sadece bir dizi betimleme öğesi sunmaz; hikâyeyi tasvir etmekten ziyade resimle canlandıran imgelerin birer söylem birimi olarak okunmasını sağlayan ve iletişimi mümkün kılan kaçınılmaz referans kaynağını sunarlar aynı zamanda.

Bu imgelerden bazıları bir bakışta çözümlenebilir: örneğin *Kuşlara Vaaz* ve bir dereceye kadar da *Yaralanan Aziz Francesco*. Bazılarıysa daha muammalıdır ve daha karmaşık okuma mekanizmaları gerektirir. *Celano Şövalyesi'nin Ölümü*'nde tema ancak imgenin *titulus*'unun, yani kitabesinin ("Aziz, kendisini saygıyla yemeğe davet eden bir Celano şövalyesinin ruhunun kurtuluşunu sağlar; bu şövalye günah çıkarıp evinin yolunu tuttuktan sonra, diğerleri masaya oturduğu sırada, birden ruhunu teslim eder ve rabbinin rahmetine kavuşur.") ışığında "açıklanabilir" (ikonologların deyişiyle, *dichiarato*). Resmin kompozisyonu ikiye bölünmüştür: Solda aziz ve arkadaşlarından biri, önü açık bir binada sofra başındadır; sağdaysa şövalye ağlaşan kadınlar arasında yere uzanmıştır. Hikâyenin iki ânını hem birleştiren hem ayıran ortadaki kesinti, anlamlı biçimde iki "yerin" kesişim noktasına yerleştirilmiş kırmızı giysili kişi hemen göze çarpar. Bu kişinin kalkmış olan sağ eli azizi dinlediğini gösterirken, sol eli de ölmek üzere olan yerdeki şövalyeyi işaret etmektedir. *Silah Dolu Bir Sarayı Düşleyen Aziz Francesco* veya *Papa III. Innocentius'un Rüyası*'nda da aynı ikili şemaya rastlarız; ikisi de uyuyan şahsın temsiliyle uykusunda gördüğü rüyanın temsilini aynı imgede yan yana koyar.

Fakat önemli olan bu imgelerin "konusunu" bildirmek (zaten kitabe mevcut olduğu için böyle bir sorun yoktur) ve imgeleri dille anlatılan bir hikâyenin örgüsü içine yerleştirmek değil; karakteristik tasvirin belirli öğe ve tekniklerine dikkat çekmektir. Şüphesiz bu yaklaşım toplu bir yorum getirmekten çok resmin parça parça çözümlenmesini gerektirir.[20] Göstergebilim açısından Assisi serisi, be-

19. P. Bonaventura Marinangeli bunların yeniden yapılmasını önermişti. Bkz. *L'Opera Completa di Giotto*, Classici dell'Arte, Milano, 1966, s. 91 vd. [Lat. *titulus*: isim levhası, açıklayıcı kitabe veya kabartma, resim. –*ç.n.*]

lirli bir yüzeye yayılmış olan resimsel belirtkeler kümesine indirgenebilir. Fakat bu belirtkeleri anlamsal bir yorumla ilişkilendirmeye olanak veren dilbilgisi ve sözdizime salt dekorasyon muamelesi yapılmamalıdır. Seri bir hikâyeyi imgelere dökmüştür; bu hikâyenin sözcesi, *görsel* sanat olarak kabul edilen resmin ilkesel olarak gösterme şansına sahip olmadığı bir dizi mantıksal ilişkinin mekânını belirler: Rüya ile gerçek arasındaki ilişki, hikâyenin iki farklı ama eşzamanlı ânı arasındaki ilişki ve de göreceğimiz gibi şimdi ile geçmiş arasındaki, ya da fiziksel seviye ile metafizik seviye arasındaki ilişki. Freud'un dilsel düzenden algısal düzene doğru bir gerileme olarak gördüğü rüyalar gibi resmin de birçok kavramsal ilişkiyi biçimsel işlemlerle tasvir ettiği düşünülebilir; bu biçimsel işlemlerin ortaya çıkarılması ise "tasvir edilebilir olanın" (*Darstellbarkeit*, Freud'un *Düşlerin Yorumu*'ndan alınan bir kavram) alanını büyük ölçüde genişletmiştir. Sanatla rüya arasında kurmaya çalıştığımız analoji, *çalışma* (travail) analojisine oranla duyu ve işlevler seviyesinde daha zayıftır (sanatsal üretim bastırılan arzuların ikameli tatminleri içinde eriyip gitmez); zira çalışma denen şey söylenen ile algılananın kesiştiği yerde gerçekleşir ve bu işin ürünleri mutlak bir şartı yerine getirmek zorundadır: Düşünceler büyük ölçüde görsel izler yardımıyla ifade edilmelidir.[21]

Giotto'nun Draması ve Oyuncuları

Çalışmamızın asıl konusuna dönüp Aziz Francesco'nun Hayatı serisindeki (kolaylık olsun diye "Giotto'nun draması" diyorum) tecelli-leri, düşsel veya mucizevi vizyonları, hatta havaya yükselmeyi (*Aziz Francesco'nun Vecdi*) temsil etmeye yarayan araçları ele alalım. Bunlardan bazıları (a) kabaca "biçimsel" ve (b) "anlatımsal" denebilecek birtakım basit ilkelere indirgenebilir: (a) yüzeyin daha önce bahsi geçen rüyalardaki gibi dikey yönde, mucizevi vizyonlardaki

20. Freud'un rüyayla ilgili olarak yaptığı "toplu" çözümleme ile "ayrıntılı" çözümleme (metinde Fransızcadır, "*en masse*" ve "*en détail*") ayrımı, rüyayı bir bileşik, bir yığın olarak görür. (Sigmund Freud, *L'Interprétation des Rêves*, Fr. çev., Paris, 1967, s. 67; *Gesam. Werke*, c. II-III, s. 108; Türkçesi: *Düşlerin Yorumu*, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel, 1996.)

21. Freud, *a.g.y.*, s. 432; *G.W.*, s. 511.

gibi (*Ateşten Arabanın Görünmesi, Göksel Görkemin Görülmesi*) yatay yönde iki ayrı bölgeye ayrılması. Son iki örnekte, gök/yer karşıtlığı iki seviyedeki ufuk çizgilerinin uyuşmazlığıyla vurgulanmıştır.[22] (b) İki ayrı bölge veya seviye arasındaki bağ ya davranışlar, jestler ve oyuncuların bakışlarıyla ya da (bkz. *Celano Şövalyesinin Ölümü*) hikâyenin iki ayrı ânı veya düzlemi arasında koordinasyon ve *birleştirme* işlevini üstlenen bir figürle sağlanır. Aziz Francesco ateşten arabasının üzerinde, ellerini ve bakışlarını gökyüzüne kaldırmış olan müritlerine aracısız olarak görünmüş olabilir, fakat orada, uyumakta olan bazı arkadaşları üzerine eğilerek onlara mucizeyi haber veren ihvandan biri vardır. Aynı biçimde meleklerden biri mürit Leone'ye gökte Aziz'e tahsis edilmiş tahtı gösterirken İsa, müstakbel Fransisken milislerine göndermeyle, silah dolu sarayı parmağıyla işaret etmektedir (tıpkı Roger van der Weyden'in altar levhasında, kâhin kadının İmparator Augustus'a tahtındaki Meryem'i bir anlığına göstermesi gibi). Fakat *III. Innocentius'un Rüyası*'nda iki ayrı temsil öğesinin (ruhani liderin uyuduğu küçük oda, azizin ayakta tutmaya çalıştığı kilise) aynı imgede yan yana konulması 16 ve 17. yüzyıl ressamlarının bulutlarla gösterdikleri bağıntıyı tasvir etmeye yeter. Bulutlar ressamlara farklı ama birbirini tamamlayan seviyelerden gelen figürleri (rüya ve gerçeklik, gök ve yer, vb.) yekpare mekânsal çerçeveye yerleştirme imkânı tanıyordu.

Ayrı temsillerin, herhangi bir illüzyon kaygısı taşımadan yan yana konulmasının ortaçağ tasvirlerine karşılık geldiğini söyleyebilir miyiz? Hayır, çünkü arkaik addedilen bu özellik perspektif kodu açısından bir üslup aracı halini aldığında *Rüya*'daki şema *Quattrocento*'da yeniden karşımıza çıkacaktır.[23] Şüphesiz Assisi serisi, ortaçağ tasvirlerinin ayırt edici özelliği olan anlatı öğeleri arasında bağ kurmaya dönük yazı tarzlarından tümüyle kopmamıştır. Fakat bu durum Assisi serisinin büyük ölçüde dramatik, (seyirsel anlamda) *temsilî* mahiyetini vurgulamamız gereken yepyeni istif kuralları oluşturma-

22. Bkz. John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londra, 2. basım, 1967, s. 33.

23. Benozzo Gozzoli, San Fortunato de Montefalco Kilisesi için doğrudan Giotto'dan esinlenen bir temsil resmetmiştir (1453-59), fakat bu temsilde gerçek mekân ve rüyanın mekânı geometrik araçlarla tek *sahnenin* bütünlüğü içinde kaynaştırılmıştır.

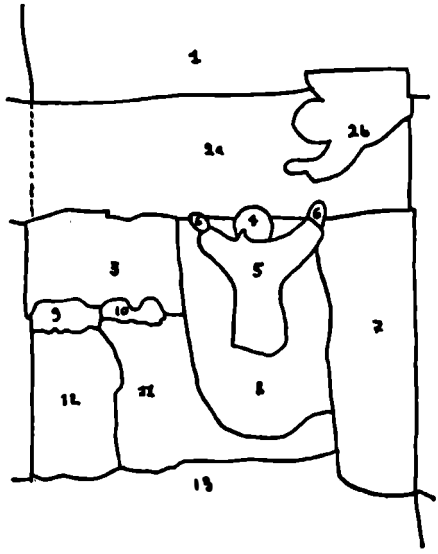
dığı anlamına gelmez. Seri bir friz gibi sunulur. Fakat eser sahibinin tasvir etmeyi seçtiği bölümler hikâyenin belirli anlarına karşılık gelen, birbirlerinden sahte sütunlarla ayrılan ama her biri kendi içinde tutarlı *sahneler* halinde düzenlenmiştir. Ressam (Giotto veya başkası) henüz modern yekpare sahnenin ilkelerini belirlemiş değildir: Kompozisyon, mekânın geometrik düzenlenişi yönünde ilerlerken (bu yön özellikle iç sahnelerde belirgindir: *Kuralların Tasdiki, Arles Papazlar Meclisi'nde Tecelli*)[24] temsilin birliği her şeyden önce dramatik nitelikli kalır. Zira oyuncular arasındaki ilişkiler —her birinin pozisyonları, tavırları, mimikleri, hatta bakışlarının yönü ve kesişmelerinden anlaşıldığı şekliyle—[25] görece sınırsız olan mekân çerçevesini bir sahneye dönüştürmeye yeter.

Sıvanın topografik yapısının çözümlemesi üstünkörü bir sözdizim incelemesinden neler öğrenebileceğimizi gösteriyor. Zira sıvanacak yüzeyin teknik zorunluluklar (ressamların duvarın önüne dikilen çok-katlı inşaat iskelesi üzerinde çalışmak zorunda oluşları gibi) dolayısıyla bölümlenmesinin, tasvirden çok anlamla ilgili olan bir kesitlemeyle iç içe geçmemesi beklenemezdi. Assisi freskleri sahne sahne, yukarıdan aşağıya doğru tamamlanmıştır; özellikle en son resimlenen güney duvarında katmanların ardışıklığı belirgindir. Ressam öncelikle (genellikle iki defada) göğün üst kadrajına karşılık gelen yüzeyi; ardından en karmaşık, en çok figürün bulunduğu kompozisyonun merkez kısmını, son olarak da alt kısmı sıvar. Tek başına böyle bir bölümleme, ortaçağda da mevcut olan, resimlenen yüzeyin üst üste konulan yatay şeritlere ayrılması olgusunun ötesinde bir mekân inşasına işaret etmez.[26] Bu bölümleme *Ateşten Arabanın Görünmesi, Göksel Görkemin Görülmesi*'nde olduğu gibi, çok-katmanlı veya üst üste binen farklı mertebelerden oluşmuş kompozisyona tabi görünse de, biçimsel değerini kazandıran esasen temsil öğeleri ve drama figürleriyle oynayışıdır. *Aziz Francesco'nun Vecdi*'nde (Resim 4 B) —bu levha azizi bulutlar üstünde gösterdiği için özel bir değer taşır— imgenin merkezinde duran aziz başının yapı-

24. White, *a.g.y.*, s. 37.

25. Emilio Cecchi (*Giotto*, Fr. çev., Paris, 1937, s. 103 vd.) Giottocu mekânın nasıl her şeyden önce bir jest ve bakış mimarisi olduğunu, "psikolojik yer belirlemenin" mekânın geometrik olarak inşasından önce geldiğini göstermiştir.

26. Bkz. ileride 4.2.2.



Şekil 3 Giotto, *Aziz Francesco'nun Vecdi.* Sıvanın yapısının çözümlemesi. Rakamlar ressamın aynı gün içinde sıvadığı alanlara karşılık geliyor.

mına tam bir gün ayrıldığını gözlemleriz. Özel bir itinayla çizilmiş bulunan (ama ilahi çember içinde beliren İsa'nın ellerinden farklı olan) azizin mağfiret dilercesine göğe doğru kaldırdığı ellerine; bedenlerinden bağımsız bir birim gibi ele alınmış olan seyircilerin yüzlerinin yapımına yine birer gün ayrılmıştır. Buna karşılık seyircilerin ayakları, zeminle eşzamanlı olarak resmedilmiştir. Serinin öteki parçalarında da aynı şeyi gözlemleriz; anlatımsal kısımların vurgulanması ve freskin teknik çözümlemesinin gösterdiği vücut hareketlerinin simgesel öğeleri az önceki yorumlarla ve Alberti'nin bir buçuk yüzyıl sonra *Navicella*'nın ressamına atfettiği niteliklerle (karakter ve tutkuların resmedilmesine gönülden bağlı akademik öğretiyi öngörür) uyum içindedir. Giotto'nun draması, ruh hallerini kurgulanmış bir pantomim içinde yüzlerinde beliren ifade, mimik ve tavırlarla açığa vuran ve temsilin işleyişinde kendilerine düşen rolün bilincinde olan oyuncularla oynanır.[27]

27. "Toscano'lu ressamımız Giotto'nun Roma'da çizdiği gemiyi yere göğe sığdıramazlar. On bir havariyi çizmiştir; arkadaşlarından birinin suyun üstünde yürüdüğünü gördükleri için hepsi korku içindedir. Her biri ruhlarındaki huzursuzluğu

Giotto'nun temsili teatraldir, dolayısıyla bu sanattaki gerçekçilik denen şeyi ve —itibarını resimden çok tiyatroya borçlu olan— "dışavurumculuğu", mekânın perspektif düzenlemesinden çok, gösteri anlamında, hatta oyuncuların yönetimi anlamında tartışmak gerekir. Hegel'in Giotto sanatının ayırt edici özelliği olarak gördüğü "mevcut gerçekliğe" olan eğilim, her şeyden önce teatral anlamda ele alınmalıdır: Assisi ressamı temsil mekânını insan hareketlerinin belirlemesini ister; bu mekânda aşkınlık boyutu ancak kompozisyonun çeperlerine itilmiş küçük makinelerle kendini gösterir (ateşten arabaya ve göksel hükümranlığa gelince, bunlar Roger van der Weyden'in üç parçalı tablosundaki çocuk gibi, imge ve ikondan başka bir şey değildir; esasen dramatik ilişkiler üzerinde yükselen bir temsil bağlamında yer alabilmelerinin nedeni imge ve ikon oluşlarıdır). Figüratif düşüncenin —düşüncenin kullandığı figürlerin de— temsilin hizmetinde olduğunu kabul edersek, insan figürünün, figüratif düşüncenin bir aracı olduğu Giotto'yla pekişmiştir diyebiliriz.[28] Giotto sanatının oyuna dahil ettiği figürler, dahil oldukları eylemden ayrıştırılamaz — tiyatro değil, resim gösterisinin figürleridir bunlar.

Yazma İradesi

Giotto'nun sanatının en yenilikçi özelliği sayılan *kabartma* faktörünü ve bedenselliği kullanan Assisi serisi, Batı resmine jesti sokar (bkz. Berenson'un "dokunsal değerleri"; John White nesneler, geometrik hacimler, vb. için cisimler arasındaki boşluğun kaldırılmasının yararını göstermiştir). Jest, simgelerin yerleştirildiği yüzeyden kurtularak, görevleri hikâyeyi göstermekten çok pantomim yoluyla kurmak olan oyuncuların oynayışlarına ve harekete bağlı yeni bir mekân yaratır. Sıvanın yapısında gözlemlediğimiz gelişme, seri ilerledikçe insan figürüne ve insan figürünün temsiline yönelik genellikle "heykelimsi" diye nitelenen efektlere[29] belirleyici bir rol verildiğini doğrular. Serinin ilk kısmında, karakterlerin ayakları figürlerden ayrı ama zeminle eşzamanlı olarak resmedilirken, güney du-

---

yüzleri ve vücut hareketleriyle öyle bir ifade eder ki birbirlerinden farklı duruşları ve hareketleri vardır." L.-B. Alberti, *Della Pittura*, II. kitap, s. 95.

28. Bkz. Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu*, s. 17.

29. Hans Jantzen, "Giotto und der gotische Stil", *Die Aufsätze* içinde, Berlin, 1951, s. 35-40.

varında[30] taşıdıkları figürlerle aynı anda resmedilmişlerdir; figürlerin sayısı ise —adeta Alberti'nin ileride belirleyeceği ilkeye uymak istercesine— gitgide artmaktadır: Kompozisyondaki bedenlerin sayısı ve çeşitliliği arttıkça, hikâyenin çekiciliği de artacaktır.[31]

Gösterge modeli ve sözlü düşüncenin hâkim olduğu Batı medeniyeti bağlamında, yazıyla (Freud'un *Bilderschrift*'i) ve figüratif hilelerle oynayan yalnızca rüya değildir; dilsel anlatım normlarına hiçbir şey borçlu olmamalarına rağmen —*Düşlerin Yorumu*'ndan bu yana bildiğimiz gibi— bu oyunlar plastik düşüncenin temsil edemediği ilişkileri tercüme etmeye en az dilsel anlatım kadar elverişlidir.[32] Kendini bu oyunlardan biriyle sınırlayan Panofsky, eski Flaman resminde sol ve sağ arasındaki farkın nasıl önce ve sonra, geçmiş ve gelecek, eski ve yeni, vb. arasındaki karşıtlığı anlatacak bir gösterge çifti olarak iş gördüğünü göstermiştir. Gelgelim Assisi serisinden bir sahnede okuma sorunu vardır: İmgenin, hikâyede göndermede bulunduğu bölüme uygun düşüp düşmediğini anlamanın tek yolu dilin kategorilerine tümüyle yabancı olan bir sözdizime; sol ve sağ karşıtlığının belirleyici bir rol oynadığı mekânı tanımlayan *temsilî* sözdizime başvurmaktır. Söz konusu sahne, *Aziz Francesco'nun Arles Papazlar Meclisi'nde Tecellisi* başlığını taşır (ya da *titulus*'unda dendiği gibi: "Kutlu Antonio, Arles Papazlar Meclisi'nde Haç teması üzerine vaaz verdiği sırada bedenen orada bulunmamasına rağmen kutlu Francesco ellerini kaldırarak kutsadığı müritlerine göründü"). Bize sunulan imgedeki hiçbir şey burada bir *tecelli* olayının söz konusu olduğunu söylemeye (*dichiarare*) yetmez: Aziz, yekpare küp sahne olan kurul salonunun kapısı önünde görünür, kutsama jestiyle yukarı kalkmış olan kolları yerçekimi yasalarına kesinlikle aykırı görünmez. Bu imgeyi bir öncekinden (Francesco'yu Papa'nın önünde, benzeri bir mimari çerçeve içinde vaaz ederken gösteren imgeden)[33] ayıran tek özellik, Aziz'in salona sol-

30. "Giotto sanatı" mefhumunun anlamı, tekrarlayalım, burada bilerek belirsiz bırakılmıştır. Çizimlerin figürlerin katılıklarını vurguladığı fresklerin eleştirmenler genellikle Giotto'nun "elinden" çıkmadığını düşünürler.

31. Bkz. ileride 3.3.3.

32. Freud, *a.g.y.*, s. 269-70; *G.W.*, s. 317.

33. Aziz Bonaventura menkıbesinin metnine göre, *Tecelli* (IV. Böl., 10) *Ateşten Arabanın Görünmesi* ile *Görkem* arasında yer almalıdır (*White, a.g.y.*, s. 55, no.

dan değil sağdan girmesidir. Oysa Assisi serisinin bütünü, yalnızca anlatımın devinimine bağlanamayacak şekilde, soldan sağa doğru bir gidişatı takip eder: Bu yön aslında, hiyeroglif metinlerindeki gibi, canlı varlıkları temsil eden figürlerin ve her şeyden önce hikâyedeki merkezi temasını oluşturan Aziz Francesco'nun istikametine bağlanabilir. Azizin girişi, pelerinini fakir bir şövalyeye verişi, rüyasında silahla dolu sarayı görüşü, Arezzo'da şeytanları kovuşu, kuşlara vaazı, vb., hepsi soldan sağa doğru olur. Bu egemen yönden herhangi bir sapma, bu bağlamda, bir değer, özel bir *anlam* kazanır. Aziz soldan sağa döner: Giysisini çıkarırken (pederinin araya girmesini önleyerek *sağa doğru* hareketini engelleyen adamın jestini de kaydetmek gerek; bu jest sahnenin merkezinde bir boşluk bırakır, bu boşluktaki hareketin engellenmiş veya kesilmiş olması anlatının gizli kaynaklardan birini, serinin figüratif eklemlenişinin temelleneceği kör noktalardan birini oluşturur); *Papa III. Innocentius'un Rüyası*'nda, tamiratına başlayacağı harap kiliseyi ayakta tutmaya çalışırken; veya sultanın büyücülerinin maskelerini düşürürken aziz hep aynı şeyi yapar (büyücüler sola doğru kaçışırken aziz çoktan yüzünü sağa, hikâyenin devamına doğru çevirmiştir). Serinin genel istikametine ters düşen azizin bu dönüşü, belli ki geçmişten kopuşu işaret etmek üzere böyle tasarlanmıştır: Hikâyenin ilerleyişi soldan sağa doğrudur. Bu bağlamda, Aziz'in Arles Kurul Salonu'na *sağdan girişi* perspektif veya fizik yasalarına değil, resim ve dramaturjinin ortak yöntemlerine göre işleyen anlatı kurallarına ters düşer. Aziz figürünün burada bir tecelli olarak *okunması* gerektiğini düşündüren şey de tek tek imgelerden daha üst bir figüratif seviyeye karşılık gelen bu kurallardır.

Işık ve renk (teknik çözümlemelerin gösterdiği gibi renkler canlılıklarını fevkalade iyi korumuşlardır) dağılımı —daha önce belirttiğimiz gibi, sistematiktir— bizi benzer gözlemlere ulaştırır ve Assisi serisindeki figüratif işlemlerin genişlik ve karmaşıklığını ortaya koyar. Apaçık biçimde "temsilî" olan bu sanattaki ışık ve renk dağılı-

---

42). Bu yer değiştirme ve sahnelerin aynı düzenleme ilkesine tabi olmasına (*Vizyonlar* söz konusu olduğunda iki mertebeye dağıtma; *Vaaz* ve *Tecelli* içinse bütün figürlerin kati bir tekli ve sınırlı mekâna yerleştirilmesi) izin verdiği için kendi başına anlamlı olan bu yan yana koyma, bazı kurallarını burada belirlemeye çalıştığımız figüratif sözdizimle sağlanmış olur.

mı *tasvir* ve *temsil edilebilirliğin* alanını daha geniş düşünmemizi zorunlu kılıyor; burada başlı başına bir amaç değil, dramatik düzenlemenin araçlarından biri olarak görünen Giotto'nun "gerçekçiliği" ile "dışavurumculuğu" denen şeyin sınırlarını çizer.[34] Bu açıdan seride gözlemlenen üslup farklarının hikâyenin sözdiziminden değil "zevk" seviyesinden kaynaklandığını belirtmeliyiz. Figüratif anlatı ise katı ilkelere tabidir, bu ilkeler bütün seri içerisinde hikâyenin seyrini düzenleyen ve sadece anlamlı ihlallere izin veren ilkelerdir (teknik incelemeyle desteklenen yapısal çözümleme, ilk sahnenin, resimsel metnin soldan sağa olan akış yönünün *en baştan* açıkça kurulmuş olduğu *Azizin Assisi'ye Girişi*'nin, kavrayış bütünlüğünü vurgulamak istercesine en son, bütün seri tamamlandıktan sonra yapıldığını ortaya çıkarıyor).[35] Üslup farklarının, —en geniş anlamıyla— figüratif temsili tutarlı ve açık uçlu kurallar üzerine inşa etme kaygısında olan anlatıdan daha alt bir seviyede ortaya çıkmasının birtakım kuramsal içerimleri de vardır. Resmin —tıpkı bilinçdışı gibi—[36] "dil" ile ilişkilendirilmesi "kod" seviyesinden çok, "söylem" ve söylem figürleri, söylemle ilgili üslup teknikleri seviyesinde isabetlidir; sonlu bir kodun kuruluşuna indirgenemeyecek olan *figüratif bir yazı oluşturma iradesi*, her türlü bireysel farkın ortadan kalktığı ve böylece üslup bütünlüğüne yer açtığı bu seviyede pekişir. Aziz Francesco'nun Hayatı serisinde bu durum son derece belirgindir.

Jest ve Söz

Assisi serisi, ister bir bütün olarak isterse kısım kısım ele alınsın, ona bir *mizansen,* yani dönüşüm gözüyle baktığımızda bile, sahneliğini yaptığı görselleştirme işleminin bir metinle bir imgenin ilişkilendirilmesine indirgenemeyeceğini gösterir. Francastel'in yazdığı gibi,[37] bileşenlerine ayrılan imge, göze kendiliğinden hitap eden bir

34. Bkz. André Castel'in kitabında Giotto üzerine yazdığı muhteşem sayfalar, *Art italien*, Paris, 1956, c. I, s. 145-50.

35. Cesare Gundi, *Giotto*, Milano, 1958, s. 66.

36. Emile Benveniste, "Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne", *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, s. 75-87; Türkçesi: "Freud'un Buluşlarında Dilin İşlevleri Üstüne Gözlemler", *Genel Dilbilim Sorunları*, çev. Erdim Öztokat, İstanbul: YKY, 1995, s. 97-107.

37. Francastel, *La Figure et le Lieu*, s. 189.

metin sunar. Fakat bu imgelerin *göze* hitap etmesi ve meydana getirdikleri metnin dilbilimsel bir yaklaşımla ele alınabilir olması onların *fone*'ye, yani söze dökülmüş bir düşünceye —daha da doğrusu, kullanılan yazı işlemleri ne olursa olsun, tıpkı dil gibi, *anlaşılsın* diye yaratılmış bir anlam üretecek şekilde düzenlenen bir temsile— bağımlı olduklarını gösterir. Zira bu eseri sipariş edenler için, bu imgelere bakacak olan kalabalıkların onun kaynağına nüfuz edip edemeyecekleri fazla bir önem taşımıyordu. Giotto'nun sanatının, ustası Cimabue ile karşılaştırıldığında ne derece *canlı* göründüğünü kavramak için Boccaccio'yu okumak yeterlidir. Giotto'ya atfedilen eserleri teşhis edebilmek için ileri sürülen "figüratif kanıt",[38] şu olguya bağlıdır: Bu imgeler daha ilk anda göze öyle bir hitap eder ki burada işleyen mekanizmalar, Vasari'nin gönlünden geçirdiği üzere, "Doğa"nın kendisinden alınmış gibi görünür. Ve esasen dilsel iletişim ağlarına yabancı olan jest düzenine bağlı olsalar da, bu mekanizmalar başından beri kendilerini Kelam niyetine kullanan bir temsil sisteminin parçasıdırlar.

Giotto'nun "gerçekçiliği" her tasvirin öyle ya da böyle tabi olduğu bir temsil gerçekçiliğidir (*gerçekçilik* kelimesinin tiyatro dilinde kazandığı anlam da bunu gösterir). Bu temsilin kullandığı figürlerde söz bulunmaz: Her imgeye eşlik eden *titulus*'un da altını çizdiği gibi, kelam resimsel metne bir eksiklik olarak dahil olur. Fakat bu figürlerin tasvirinin en açık temelini oluşturan jestler, *oynanan* veya *anlatılan* (veya: İtalyan dilinin *recitare* kelimesine yüklediği ikircikli anlam gibi, hem oynanan hem anlatılan) bir anlamın üretilmesine hizmet eder. Bu bağlamda jest, Batı medeniyetinin kalıplarına yabancı olan ve söze Helenistik geleneğin atfettiği önceliği vermeyen bir kültürün yükleyebileceklerinden farklı göstergebilimsel işlevler üstlenir. Jest kullanımı, özellikle de işaret etme jesti (Giottocu anlatıda önemli bir rol oynadığını görmüştük) en bilindik şekliyle ele alındığında, dilsel iletişimin temelinde yer alan birimleri ve ikiz bölünmeleri (özne/nesne, kelime/fikir, gösteren/gösterilen ve imge/kavram, tasvir edilen/gösterilen) bozan ilişkisel bir mekân açar.[39] Bu, Antonin Artaud'nun yaşamla birebir eşleşeceğini umduğu teatral bir mekândır, fakat bu yaşam "bireysel yaşama, karakter-

38. Eugenio Battisti, *Giotto*, Cenevre, 1960, s. 14.

lerin zafer kazandıkları yaşamın bireysel yanına değil, insan bireyselliğini kenara kaldıran, insanın yansımadan başka bir şey olmadığı bir tür özgür yaşamdır."[40] Assisi'de bu tür bir tiyatrodan çok uzağız: Giottocu temsil insanların jestleri ve o jestlerin etkileriyle gelişir (fakat Artaud'nun sorduğu gibi, "Tiyatro bize insanı ve insanın ne yaptığını tarif etmek için mi vardır?").[41] "İncili Şerif'e göre" yaşamaya karar vermiş olan ve dünyevi varlığını İsa'ya göre biçimlendirme isteğine karşılık Tanrı'nın İsa'nın yaralarına benzer yaralar bahşettiği ilk insan olma onuruna erişen ve, özellikle de, ilk Fransiskenlerin insan-tanrıyı Tanrı'nın insanında seyretme isteğine saygılı olan[42] azizin öğretisine en azından bu açıdan sadık kalan Giottocu temsil, metafizik dramayı o temsilin aracı olan insana göre düzenlemiştir: Kutsal temsil, azizin "hayatını" *tekrarlar*, tıpkı azizin de zamanında Kelam'ı ete kemiğe büründüren İnsanoğlu'nun hayatını tekrarladığı gibi.

Aziz Francesco'nun Hayatı'ndaki imgeler, Fransisken menkıbenin ilk *temsilini* sunduğu *orijinal sahneleri* yaşatmaz; gerçek gösterilerin hatırasını da iletmez.[43] Yine de imgeler açıkça önceden düşünülmüş bir programa uyar. Kendisini tekrarlayan ve çoğaltan sözle birlikte imge, tabi olduğu programın üç başlığı, kendisine eşlik eden *titulus* (bu arada *titilus* dediğimiz de sonuçta bir temsilin emrine verilmiş temsilî metindir[44]) ve çanak tuttuğu yorum nedeniyle genel bir yapıya (her anın geri kalan bütün anlara temsil yoluyla bağlandığı bir yapıya) özgü karakteristik ilişki içindedir.[45] Aynı sebeple, görüntüsel biçimleriyle jestler de bu jestleri yöneten ve nasıl kullanılacağını belirleyen temsilin hizmetinde olan birtakım basit araçlar gi-

39. Julia Kristeva, "Le geste, pratique ou communication?", *Langages*, 10 (Haziran 1968), s. 52-53; yeniden basımı: *Séméiôtiké* içinde, *a.g.y.*, s. 95-96.

40. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, *Oeuvres Complètes*, c. IV, Paris, 1964, s. 139.

41. *Artaud*, yayımlanmamış metin, akt. Jacques Derrida, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", *L'Ecriture et la différence* içinde, Paris: Seuil, 1967, s. 342.

42. Yvan Gobry, *Saint François et l'Esprit fransiscain*, Paris: Seuil, 1967, s. 59.

43. Bkz. Francastel'in *Grecchio'nun Barakası*'yla ilgili yaptığı çözümleme. Francastel şöyle der: "Giotto ne orijinal sahneye ne de tam olarak mucizevi olayın anılması sahnesine uymayan bir durum resmetti" (*a.g.y.*, s. 189-90, vurgu bana ait).

44. Bkz. geride, *Aziz Francesco'nun Vecdi*'nin *titulus*'u.

45. Derrida, *a.g.m*, s. 346.

bi görünür. Giottocu jest, bütün bireyselliklerin kutsalın tecellisi içinde silindiği Uzak Doğu tiyatrosundaki gibi bir jest değildir. Giottocu jest, temsilin sunduğu, oynayan, anlatan, tiyatroda kendilerine verilen rolü *tekrarlayan* karakterler arasından belirli bir karaktere iliştirilmiş olan jesttir. Belirtme ve işaret etme jestleri de dahil, tam anlamıyla gösterme işlevi üstlendikleri bir gösteri bağlamının parçası olmayan jest yoktur — bahsettiğimiz gösteri sözle yönetilir ve resimsel metinden gösteren mertebesini durmaksızın kaldırmaya çalışan bir iletişim ağıyla sarılmıştır.

Aziz Francesco'nun Bulutu

Bunun başka bir kanıtı, eleştirilerde genellikle yok sayılmış fakat bizim çalışmamız açısından son derece önemli olan, yine Assisi serisinden bir freskte karşımıza çıkar.[46] Yukarıda da bahsi geçen bu fresk, "kutlu Francesco'nun şevkle ibadet ettiği bir gün, bedeni yukarı yükseldiği sırada, elleri havada, etrafında ışıltılı bir bulut parıldarken arkadaşları tarafından görüldüğünü" (*titulus*'taki ifadeler) gösterir. Bu imge bizi şaşırtabilir: zira bütün seride pekişen figüratif tasarının tersine, aşkınlık boyutu burada neredeyse apaçık belirmiyor mu?

Aslında, birbirinden olabildiğince farklı iki imgede, *Vecd*'de ve *Arles Meclisi*'nde kullanılan figüratif araçların karşılaştırılması iki imgenin aynı yazı türünün ürünü olduğunu açıkça gösterir. Bu fresklerin ilkinde aziz figürü, tecellinin getireceği esrimeden eser olmaksızın, müritleri arasına girer. Bu girişin istisnai olduğunu belirtmek için azizi, serinin bütününe hâkim olan kuralın tersi yönde, sağdan girerken göstermek yeterli olmuştur. İçlerinden ancak bir grubun bu mucizeye (figüratif açıdan fiziksel evren yasalarının ihlalini gerektirmeyen bir mucize) tanık olduğunu belli eden, kişilerin ifade ve duruşlarındaki mimik ve hareketlerinden başka bir göstergeye başvurma gereği duyulmamıştır. *Vecd*'deyse ressam, vizyonun dışsal belirtilerine ve seyredenlerde yarattığı etkiye fazla önem vermemiş, azizin kendinden geçişi olayını imge diline tercüme etmekle uğraşmış-

46. Emilio Cecchi, freskin iyi korunmamış olmasını ve eserin "ilhamdan nasipsizliğini" öne sürerek, *Giotto*'sunda röprodüksiyonunu vermeyi bilinçli olarak tercih etmemiştir.

tır. Fakat bu tercüme, Assisi serisinde olduğu gibi, hâlâ temsilin bütünlüğü üzerine, yani geometrik değil teatral yöntemler üzerine kuruludur. Ortaçağda bulutun *belirleyici* bir rol oynadığı temsiller mevcuttur, ondan etkilenen figürler bazen göksel konumda, bazense gök ile yer arasında bir konumda gösterilmiştir. Fakat dirilmiş olan İsa'nın bedeninin yarısını kıvrımlı bulutların saçakları arasında belirirken gördüğümüz yontulmuş alınlıklar yekpare bir sahneye uygun biçimde düzenlenmemiştir. Serinin bütününde görülen temsil bütünlüğünün (teatral anlamda) kendinden geçiş tasvirinin *sistematik* temelini ilk kez ele verdiği yer, Assisi'nin yukarı kilisesindeki *Aziz Francesco'nun Vecdi*'dir.[47]

Arles Meclisi'nde Tecelli'de mucize, hem mekânsal hem dramatik olan tümüyle kapalı bir koordinatlar ağı içinde temsil edilir: Bu ağ içerisinde aziz figürü doğrudan belirtilmemiş, oraya bir *ek* olarak yerleştirilmiştir. Kendinden geçme haliyse, Aziz Francesco'yu hem çevresindekilerden hem de temsilin içine oturduğu zeminden ayırmayı amaçlayan bir figüratif işlemle gösterilmiştir. Gelgelelim pantomim, bu işlemin gerçekleştiği bütün sahneyi tanımlamaya yetse bile, tek başına temsil edemez. Bu nedenle de ressam bir *göstergeye* başvurmak zorundadır; bu gösterge, geleneğin dağarcığından alınan fakat Assisi serisi bağlamında kullanıldığı için de yepyeni bir değer kazanan ve takip eden yüzyıllarda önemli gelişim göstererek sözdizimsel işlevler yüklenen bir göstergedir. Bulut dramatik ve sahnesel ilişki dokusunda bir kopuş meydana getirir: Azizi bildiğimiz mekândan çıkarır, aşkınlığı da birebir "insani" çerçevede algılanan bir temsilin ikincil-teması olarak gösterir. Fakat bu kopuş, ancak pantomimin baş aktörlerini ayıran aralıkların (Giottocu yazının belirleyici bir değer atfettiği aralıklardır bunlar) yerine, alışılmış jest ölçülerini en azından kısmen askıya almayı gerektiren bir kesinti geçtiği ölçüde *okunabilir* olur.

47. A. Fargues'a göre (*Les Phénomènes mystiques distingués de leurs contrefaçons humaines et diaboliques*, Paris, 1923, c. II, s. 272) göğe yükselme mucizesi resmi olarak kabul edilen ilk mistik Aziz Francesco'dur. Gelgelelim azizin yakın çevresiyle görüşen ve onun mistik hallerine özel bir ilgi gösteren Tommaso di Celano'nun ne ilk ne de ikinci *Hayat*'ında bu olaydan bahsedilmez. Yalnızca Celano'nun iki *Hayat*'ı arasında yazılan Bonaventura'nın *Hayat*'ında bir gece göğeye yükseldiğinden bahsedilir (*Vita*, CXLIII; bkz. Olivier Leroy, *La Lévitation*, s. 7 ve 224).

Bu perspektiften bakıldığında (perspektif kelimesi burada beklenmedik bir çağrışım kazanıyor), *Aziz Francesco'nun Vecdi*'nde ressamın /bulut/ grafiğini kullanış biçiminin ne kadar muğlak olduğu görülüyor. Bu kullanım bir yandan özünde dramatik yöntemler ve göstergebilimsel mekanizmalar üzerine kurulu bir figüratif yazı sisteminin tutarlılığını yansıtır (bu mekanizmalardan bazıları tek sahnenin sınırlarında, bazılarıysa anlatımsal bir silsilenin katmanlarında, bir "bütün" kabul edilen seri içinde çalışır). Öte yandan bu bulut kullanımı, gösterge sorunsalına, bu sorunsalın gösterilen ve gösteren düzlemi arasına getirdiği ayrıma bağımlı kalan bir temsilin sınırını belirler. Tümüyle uzlaşımsal ve nedensiz bir göstergenin dramatik dokuya dahil edilmesi iki sonuç doğurur: İlki, temsilî sahnenin maruz kaldığı düzleşme tehlikesi — ki düzleşme, karşı kutbu olan "kabartmayı" ve "dokunsal değerlerin" yüceltilmesini, geometrinin izin verdiği hacimsel etkilerin vurgulanmasını ister; ikincisiyse jestlerin nakşedildikleri yüzeyin boyutlarına indirgenmesidir. Serideki imgelerden birinde, o imge hiç bozulmadan, tutarlılığını hiç kaybetmeden bir kopuş meydana gelebilir: Çünkü mimik ve hareketler basitçe yan yana konmuş figüratif öğeler (şehir kapısı, müritler, bulutlar içinde bir aziz, küçük bir tepe) arasında bir tür anlatımsal bağ kurmaktan başka bir şey yapmaz. Resimsel olarak tasvir edilen jestler, artık sözün zorbalığına boyun eğmeyen bir sahnenin mekânsal derinliğine açılmaz kendiliğinden: Ne kadar büyüleyici —ki dilin büyüleyiciliğine indirgenemez bu— olursa olsun, *temellerini* Aziz Francesco serisinin attığı resim tiyatrosu, göstergeleriyle desteklediği bir temsilî yapıya birdenbire tabi, hatta kul köle olur. Tekrar üzerine kurulu olan, çoğaltmaya dönük bir yapıdır bu; hem Giotto'nun girişimi (bu girişim dramatik yöntemlerle yeni bir figüratif yazı oluşturmayı amaçlar, gelenek kısa bir süre sonra bunu *zevk* boyutuna indirgeyecektir: "Giottocu" zevk) hem de *Quattrocento*'nun çabaları bu yapıya dahildir: *Quattrocento* tek kaçış noktalı perspektif yöntemleriyle, gösteri için bir sahne çerçevesi oluşturmaya çalışacaktı; bu sahnenin tek ve bütünlüklü olmasını da ilk "Giotto" arzulamıştı, fakat bu bütünlük ancak sınırsız bir ikiye bölünme pahasına elde edilebilirdi — gösterge ve temsil sistemi düşüncesinin temelinde yatan bir ikiye bölünme.

3.3 ❁ YÜZEY VE GÖSTERGELER

3.3.1. ❁ YAZI MEKÂNI

Değişmezler

Temsili "yazı" olarak ele almak, figüratif işlemin temelindeki sistem meselesini ve sistemi tanımlayıp çözümlememizi sağlayan değişmezler meselesini ortaya atmak demektir. Fakat yazıya yapılan bu gönderme, söz konusu meselenin, illaki mantık yoluyla, sınırlı bir öğeler dağarcığının ve o öğelerin tükenmeyen kombinasyon ihtimallerinin ortaya çıkarılmasıyla çözülmesini gerektirmez. Fonetik, hecesel veya alfabetik yazı, kaynağı olan ve neredeyse tam bir çözümlemesini sunduğu sözün basit bir kopyası olarak görünse de, sınırlı bir dizi kayıt işlemine indirgenemez. Daha yazılı bir metni *harf harf* sökmeden önce bir dizi işaret okumayı yönlendirir; bu işaretler metnin ait olduğu mekânı açığa vurur — metnin nakşedildiği ve bu nakşedilmenin kurduğu, ürettiği bir mekânı, yazı mekânını. Bu işaretlerden bazıları —ardışıklık, harflerin arasındaki boşluklar ve o boşluklardan doğan kelimelerin ayrılığı,[48] hatta noktalama— doğrudan veya dolaylı olarak fonetik kayıt sistemine tabi, böyle olduğu için de gösterge düzenine aittir; bazılarıysa kelimenin tam anlamıyla yazma (*inscription*) düzenine karşılık gelir ve bu düzen de salt çizgisel bir düzen değildir: Kelimelerin sayfadaki yerleşimi, satırların ve tabii paragrafların, marjların, vb. düzenlenişi — elyazısının niteliği, üzerine yazıldığı malzemenin doğası, formatı, çizgisi

48. Kelimeleri ayırma hiçbir bakımdan fonetik yazının kurallarından biri değildir. Yunan yazıcılar bu yola başvurmuyordu ve bu uygulama da Latinceninkinden oldukça farklı bir yazı mekânı tanımlıyordu (bkz. James Février, *Histoire de l'écriture*, Paris, 1959, s. 31).

gibi dışsal denebilecek özellikleri, keza "satır arası" olarak okunması gerekenleri saymıyorum bile.

Fonetik yazı bir sistem oluşturduğu ölçüde nedeni de kendisinin dışında kalır: Dondurduğu söz ne kadar uçucu olursa olsun, yazının sabitlemekle görevli olduğu metni veren yine o sözdür; yazının deşifre edilebilmesi ancak yazının erişim sağladığı bir dile (ya da bir tür dile), dilsel bir düzene referansla mümkündür. Sürekli ilerlemeler ("basitleştirme" anlamında) damgasını vurmuş olsa da yazının tarihi aynı zamanda gerilemenin tarihidir: Yazı, özerk bir anlatım aracı mertebesinden, sözün basit bir ikamesi mertebesine düşmüştür.[49] Fonetik modelin tek üstünlüğü etkililiği ve silinme'yi andıran saydamlığıdır. Resimsel yazıysa, temsilî anlamda dahi, illa basitliği, hele kendini silecek kadar saydamlaşmayı hiç hedeflemez. Etkililiğe gelince, yazının yaratmak iddiasında olduğu etkiler dilsel değildir: Dilin kelimelerle, çekimlerle, eklerle, vb. ifade edebildiği kavram ve ilişkileri ifade edebilmek için yazının —tıpkı rüya gibi— elinde *görsel* araçlardan başkası yokken, yaratacağı etki nasıl dilsel olabilir ki? Figürler bir metin veya bir anlatıya göre düzenlense veya imgenin "konusu" söylemin yöntemleriyle geliştirilip açıklansa bile, o imge veya figürler mevcut bir sözün ne kopyasıdır ne de süslemesi. Resimsel anlatının kendi yasaları vardır, kendi ilkelerine riayet eder; fakat her türlü anlatısal perspektif bir yana, iki boyutlu yüzey üzerindeki figüratif öğelerin düzenlenişini yöneten dilbilgisi, yorumcunun resimdeki imgeyi anlamak, betimlemek ve çözümlemek için başvurduğu dil mekanizmalarına da hiçbir şey borçlu değildir. Dolayısıyla resim olgusuna sistematik bir yaklaşımın, neden kendisi için zorunlu bir koşul veya amaç olarak kod üretimini gerektireceğini yine anlamıyoruz. Yorumcu bu noktada, çözümlemesinde ilerledikçe rüyaların dilbilgisini keşfetmek zorunda olan psikanalistle benzer bir konumdadır; psikanalist, rüyanın tümünü okuyup tercüme edebileceği bir sistemi hiçbir zaman ortaya çıkaramayacağını bilir.[50] Fakat psikanalist bilinçdışının tarihsel olmayan düzeninden gelen bir "yazı"nın olabileceğini bilirken, biz anlamsal bir

49. James Février, *a.g.y.*, s. 11.

50. Bkz. J. Derrida, "Freud et la scène de l'écriture", *L'Ecriture et la différence* içinde, *a.g.y.*, s. 293-340.

yorumun görüntüsel göstergeler karmaşasıyla tarihsel olarak ilişkilendirilmesini sağlayan sözdizim mekanizmalarının çeşitliliğini ve heterojenliğini görmezden gelemeyiz. Rüya yazısının aksine resimsel yazının bir tarihi vardır: Kuram açısından bütün mesele, sanat ürünlerinin ve dönemlerin —ve de diğer tüm insani olguların— yalnızca benzersiz, bireysel yanlarını görmek eğiliminde olan bir nevi hümanizmin zorbalığına boyun eğmemektir. Plastik sanatlar denen olgunun genel özelliğini ve temel yapısını tanımlamaya imkân verecek olan değişmezleri, tarihsel ve/veya tarihötesi sabitleri araştırmayı da gayrımeşru, hatta kabul edilemez sayar bu zorbalık. Oysa değişmezlerin kuramsal olarak anlaşılması, —bilimsel şöyle dursun— titiz bir sanat tarihinin olmazsa olmaz koşuludur.

Perspektifler

Resimsel deneyimin *yeri* meselesi —daha doğrusu resimsel yazının mecrasıyla (*support*) ilişkisi ve devreye soktuğu göstergelerin düzenlenişleri, ardışıklıkları ve konumlanışları sonucunda kurdukları mekânla olan ilişkileri meselesi— kuşkusuz genel bir sorunsalın parçasıdır. Resimsel yazı, kendi mecrasını pozitif veya negatif biçimde *üretir* — bu yazı "yüzey sanatları" denen sanatlardaki gibi, ya imgenin dolaylı veya dolaysız bileşeni olarak iş görecek bir tuvale, levhaya, duvara ihtiyaç duyar; ya da düz bir yüzey algısının yerine üç boyutlu illüzyonist mekânı geçirerek tuvalin, levhanın, duvarın somutluğunu, hatta maddiliğini yadsır: Böyle olunca da resmin duvarı "deldiğini", kubbenin göğe "açıldığını" falan söyleriz. İkisi de kaynak ve sonuçları bakımından büyük farklılık gösteren varyasyonlara yol açar; her iki durumda da resimsel mekânın işlenişi, dekoratif veya illüzyonist amaçlarının ötesinde, tümüyle sözdizimsel işlevleri yerine getirmeye yöneliktir. Yine iki durum söz konusudur: Ya kullanılan mecra, görünüşte heterojen olan ama bir yüzey üzerinde birleştikleri zaman üslupsal yöntemlerinde dahi göstergebilimsel zorunluluklara boyun eğen göstergelerle figürleri barındırır, ya da resim ve/veya geometrinin araçlarıyla kurulan sahte mekân onu dolduran varlıklarla nesneleri toplayan bir kap gibi görünür; bu varlıklarla nesnelerin konumlanışları, boşlukları, ilişkileri ise doğa kanunlarını taklit ederek tasarlanmış olan illüzyonist kanunlarla düzenlenir.

Mesele bu şekilde ifade edildiğinde, kuramın yalnızca varlığını kabul ettiği, ama hiçbir zaman açıkça üretemediği sistemlerin *disjecta membra*'sı (dağınık kalıntıları) üzerine herhangi bir karşılaştırmalı araştırmayı dışarıda bırakmak gerekir. Buna karşılık sonlu, kapalı olmayan, hatta sistematik de olmayan, yine de belirli sayıda değişmeze riayet eden sistemler mevcuttur. Bu değişmezlerden bazıları tikeldir ve çeşitli görünümleri olan belirli bir tarihsel sistemin özdeşliğini güvence altına alırlar, bazı değişmezlerse geneldir ve bu nedenle resim olgusunun kurucu öğesidirler; bu değişmezlerin açığa çıkarılması bilimsel bir resim tarihi projesi için eksik kalan temeli sağlar. Saydığımız sistemlerle ilgili olarak kuram, en azından başlangıçta, tümüyle betimsel olan ve filolojik modele göre oluşturulmuş bir sanat tarihi önündeki temel engeli oluşturan kavramların tikelciliğini ortadan kaldırmaya çalışmalıdır. Genellikle "üslup" seviyesinde devreye giren (sanat tarihi söyleminde "barok" veya "manierizm" gibi kavramların kullanımındaki genişlik gibi) bazı aşırı genellemelerle ortadan kaldırılmadığı zaman, bu tikelcilik farklı biçimlerde ifade edilebilir ve çeşitli kılıklara bürünebilir. Fakat daha biçimsel bir düzlemde, karışıklık daha da büyüktür. Bu noktada konuyla yakından ilgili bir örneği ele alalım. Panofsky, tek kaçış noktalı klasik çizgisel perspektif mefhumunun, daha genel bir tanıma karşılık gelen *simgesel biçimin* (Cassirer'in deyişiyle, *Symbolische Form*) tarihsel örneklerini açıklamaya yetmediğini göstermek için önemli bir çalışmaya girişmek zorunda kaldı (sonuçları inandırıcı olmaktan uzaktır): "Perspektif bizim için tam anlamıyla şudur: Çok sayıda nesneyi, mekânın içinde bulundukları kısmıyla temsil etmek, ama bunu yaparken, maddesel tuval fikrinin yerine şeffaf bir yüzey fikrinin yerleşmesini sağlamak ve böylece, bu yüzeyin içinden, tüm nesneleri arka arkaya sıralanmış gibi gösteren ve resmin kenarlarıyla sınırlanmayan, aksine sadece bir kesit olan hayali bir mekâna baktığımız izlenimini oluşturmak."[51] Böyle olunca perspektif "tinsel bir an-

51. Erwin Panofsky, "Die Perspektive als 'symbolische Form'", *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1964, s. 127, no. 5. Şaşırtıcı derecede titiz bir terminoloji kullanan Panofsky metni, perspektif düzeninin *mecranın* –terimin psikanalitik anlamıyla– bastırılmasını gerektirdiğine işaret eder. Panofsky, Freud gibi, Alman dilinin *Darstellung* (görsel ve/veya dramatik tasvir anlamında sunum, temsil: burada, nesnelerin ve nesnelerin kapladığı mekân parça-

lam içeriğinin somut bir duyusal göstergeye (*an eines konkretes sinnliches Zeichen*) bağlandığı ve bu göstergeye içsel olarak adandığı 'simgesel biçim'lerden biri olarak tanımlanabilir; dolayısıyla sanat tarihindeki tek tek dönemlerin ve sanatın çeşitli alanlarının sadece perspektifi kullanıp kullanmadıkları değil, *hangi* perspektifi kullandıkları da son derece önemli bir noktadır."[52]

Kuramı kuramın somut uygulamalarıyla birleştiren ilişkiyi bundan daha açık dile getirmemiz ya da kavramın tasnif işlevini daha fazla açmamız mümkün değildir: Perspektifin simgesel biçim olarak tanımlanışı, perspektiften habersiz olan sanat dönemleri veya bölgeleri ile onu değişik biçimlerde uygulayanlar arasında bir ayrım yapmanın önünü açar. Gelgelelim böyle bir ayrımın temeli kuramsal olmaktan çok tarihseldir; çünkü söz konusu ayrım, ifade düzeyinde bile, kültürel bir önyargının izini taşır. Bu önyargı, perspektifli bir düzene bağlı olduğu saptanan sistemlerin —Helenizm dönemindeki ilk illüzyonist derinlik denemelerinden Brunelleschi ve Alberti'nin çağdaşlarının son halini verdiği, temsil mekânının geometrik inşası yöntemine uzanan— bir ilerleme çizgisine sokulması yerine, XV ve XVI. yüzyılların Batı Rönesansı'nın ideolojik ortamına ne kadar yabancı olursa olsun birtakım resim sistemlerinin daha en baştan olumsuz bir tanıma —perspektif rejimiyle hiçbir bağının olmadığını söyleyen bir tanıma— kavuşmasını ister. Kuramın ortaya çıkarmak zorunda olduğu değişmezler, özü itibarıyla tarihsel yapıdadır ve tam ifadesini Paolo Uccello veya Jan van Eyck'ın eserlerinde bulacak olan üç boyutlu projektif mekânın —ortaçağda verilen aradan sonra— yavaş yavaş fethine —doğumuna ve yeniden doğuşuna (*re-naissance*)— bağlı olacaktır. Böylesine teleolojik bir bakış açısı Batı sanatının gelişimini tümüyle planimetrik küçültmedeki

---

sının temsilidir) ile *Vorstellung* arasında kurduğu kavramsal ayrımla oynar. *Vorstellung*, yani simgesel işlem biçiminde (yeniden) sunum, –Freudçu terimlerle söylersek– bastırılan bir ilk algının fantasmatik olarak çoğaltılması; yani psikanalizin bir harf silsilesi içinde gösteren konumuna yerleştirmeye çalıştığı kayıp gösterge (Lacan). Perspektif "kodunun" tanzim ettiği perspektif rejimi, bu "göstergenin" "yerinde olmayışı" sayesinde kurulur. Herhangi bir temsil kuramı için belirleyici olan bu noktaya ileride döneceğim. Panofsky'nin bu temel metninin ilk olarak *Vorträge der Bibliothek Warburg*'da basıldığını hatırlatalım, 1924-25.

52. *A.g.y.*, s. 108.

teknik gelişime ve 16 ile 17. yüzyıl perspektifçilerinin başarılarına (anamorfozların ve diğer "garip perspektiflerin" çokluğunun gösterdiği gibi, genelde paradoksal, bazen de abartılı başarılardır bunlar — ileride değineceğiz) bağlanmazsa daha iyi temellendirilebilir. Teleolojik bakış açısı, daha genel bir sorunsaldan yola çıkılarak diyalektik olarak ifade edilmelidir: Figür ve fon, göstergelerin yerleştiği yazı mekânı sorunsalından. Buradan bakılınca Helenistik resmin Rönesans resmiyle ortak yanı, maddi bir gerçeklik olarak resimsel yüzey görüntüsünün yerine, figürlerin durduğu yüzeye yapılan bütün göndergelerin kaybolduğu sahte bir derinlik geçirmektir. Oysa bu göndergeler Bizans ve ortaçağ sanatı için belirleyicidir (En azından vitray duvarın yerini alıncaya kadar: Vitray, yani gerçek anlamıyla resmin ilk "penceresi", fakat bu pencere manzaranın uzaklara açılabilmesi için değil, onunla oynamak, içinden geçen ışığı elde edebilmek için tasarlanmıştır).

3.3.2. ❁ SÖZDİZİMLER

Yöntemin Eskiliği

Perspektif rejiminin kuruluşunu ve görüntüsel göstergelerin maddi mecrasının yadsınmasını içersin içermesin, Hıristiyan Batı'nın şu veya bu dönemde el üstüde tutulan farklı resimsel yazı sistemleri, çeşitli biçimlerde ve ölçeklerde, figüratif birimlere zemin hazırlamıştır: Dilin araçlarıyla işleyen çözümleme bu birimler için *bulut* kelimesini kullanır. Ad koymak elbette bahsedilen birimlerin özdeşliğini güvence altına almaya yetmez. Daha önce üzerinde durmuştuk: Resimsel metnin çözümlemesi açısından görüntüsel bileşenleriyle özdeş olsalar da, bulut adı verilen birimler, biçimsel dokuları bakımından ve farklı bağlamlarla farklı seviyelerde üstlendikleri işlevler bakımından birbirinden ayrı nesneler oluştururlar. Bununla birlikte salt üslup açısından yapılan dönemlendirmelerin getirdiği sınırlamaların ve çözümlemenin kabul ettiği seviye farklarının ötesinde, bu birimlerin oluşumu en azından gösteren düzeyinde ortak bir veriye karşılık gelir: *Bulut*, yalnızca yer ve gök arasındaki ilişkilerin değil, bu dünya ile öte dünya, kendi kanunlarına göre dönen dünya ile hiçbir bilimin çözemeyeceği ilahi mekân arasın-

daki ilişkilerin söz konusu olduğu figüratif metne dahil olur. Giotto'nun yazısında *bulutun* hangi sözdizimsel işlevleri yerine getirdiğini ve Assisi ressamının azizi alışılmış mekândan çıkarıp temaşanın, mistik kendinden geçişin mekânına yerleştirmek için bu göstergeyi nasıl kullandığını gördük. Bununla birlikte çok daha erken bir dönemde de benzer *bulut* kullanımlarına rastlanır: André Grabar, Roma'daki Santa Maria Maggiore bazilikasının nefindeki mozaikleri —III. Sixtus dönemine tarihlenir (432-440)— incelediğinde İbrahim ve Yakup'un, Musa ve Yuşa'nın en çarpıcı kıssalarından bazı bölümlerin tasvir edildiği levhalardaki *bulut* kullanımının ilginçliğini fark etmiştir. İlahi tecelliye eşlik eden ilahi bulutları ve karakterleri görülmekten, düşmanlarının saldırısından koruyan bulut kullanımını ilk olarak gördüğümüz yer *İbrahimin Vizyonu* ve *Musa, Kalev ve Nun'un Taşlanması*'dır. Grabar'ın yorumu şöyledir: "Hikâyenin Tanrı'nın inayetini gördüğümüz yanına dikkat çekmek için kullanılan bu yöntem antikçağa aittir, fakat tam olarak başarıya ulaştığı yer Hıristiyan ikonografyasıdır." Ama Grabar, Roma mozikçilerinin Helenistik çağın destansı temsil tarzlarında "rötuş" yaptıklarını da göz ardı etmez.[53] Bu bir rötuş da olsa, insanın dünyası ile ilahi düzen arasında hem köklü bir kopukluğa hem de iletişim imkânına delalet eder; ressamın, göksel varlıkların insanların işlerine müdahale etmelerinin temsiline hizmet eden figüratif mekanizmaları işlemesi gerekliliğini gösterir.

O halde *bulut* Giottocu yazıda bir arkaizm, bir kalıntıdan mı ibarettir?[54] Assisi'deki *Vecd*'de ve Roma'daki *Taşlanma*'da, gösterilenler mükemmel biçimde uyuşur: İki örnekte de bulut bir taşıma aracıdır. İki örnekte de resimsel alanda, fay hattı gibi bir ayrım meydana getirir; bir mucizeyle bozulma ihtimaline her daim açık olan insani düzenin eğretiliğini tasvirî olarak açığa vuran bir çatlak oluşturur. Fakat bu gösterilen, her iki bağlamda da bariz biçimde farklı bir

53. André Grabar, *Le Haut Moyen Age*, Cenevre, 1957, s. 35. Söz konusu mozaiklerin röprodüksiyonları 34, 37 ve 38. sayfalarda bulunabilir. Bkz. Carlo Cecchelli, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Torino, 1956.

54. Assisi Bazilikası'nın üst kısmının dekorunun Giotto'ya ait olduğu tartışmalıdır. Cephenin iç duvarında *Göğe Çekilme* ve *Hamsin Yortusu* tasvirleri bulunur. İlkinde İsa bir dizi iç içe daireyle tasvir edilmiş olan "cennete" doğru bir bulutla taşınır. *Hamsin*'de ise bir güvercin bulutlardan yapılmış bir tacın içinde yere iner.

değer üstlenen öğenin işlevlerini anlaşılır kılmaya yetmez. Assisi'nin yukarı kilisesinde olduğu gibi Santa Maria Maggiore'de de imgeler, duvarı mecra olarak kullanır. Fakat Roma'daki dekor, kilise duvarını yadsımak şöyle dursun, tersine görkemiyle zenginleştirir; tasvir dizisinin genel düzenlemesi süslemenin ilkelerine riayet eder, artık sahip oldukları tek bütünlük yerleştirildikleri bölmelerin onlara verdiği bütünlüktür. Öte yandan Assisi anlatısı gözü aldatmayı amaçlayan mimari çerçevesinde bile, figürlerini sergileyebileceği özerk ve bütünlüklü bir mekândan oluşur. Buradaki her sahnenin kendi *bütünlüğü* vardır. Fakat bu bütünlük, bütünün tutarlılığından gelir; bütünlüğü verense en başından beri renklerin keskinliği, figürlerin ölçekleri, öykülemenin gücü ve —daha örtük olarak— *dramatik* ilkelerin kesinliği ve homojenliğidir. 5. yüzyıl Roma mozaikçileri için bulutlar, anlamını çizgisel sahne içinde bulunduğu konumdan alan bir noktalama işaretinden (bir tür parantezden) başka bir şey değildir. Assisi ressamıyla birlikte ise bulutun değeri, kullanıldığı alanın mekânsal yapısına ve dramanın insani yanlarının kısmi olarak askıya alınmasına bağlı olan tümüyle sözdizimsel bir araç mertebesine çıkar.

Yine Roma topraklarında (zira antikçağın sonundan modern döneme kadar Hıristiyan sanatının sürekliliğini görebildiğimiz tek yer olduğu için özel bir referans alanı oluşturur), *bulut*'un birbirinden farklı işlevler üstlendiğini görürüz. 1000 yılından önce Roma bazilikalarının apsitleriyle kemerlerini süsleyen mozaikler arasına serpiştirilen bulutların durumu da böyledir. Santi Cosma e Damiano (6. yüzyıl, Resim 4 A) ve San Prassede (9. yüzyıl) kiliselerinde bir tür perdeyle, net olarak çizilmiş ve düzenli olarak sıralanmış mavi ve kırmızı küçük stratokümülüs bulutlarından oluşan kesikli bir örgü yardımıyla, İsa bulunduğu mavi fondan ayrılmıştır. Muzaffer İsa'yı ibadet eden iki mümin grubuyla çevrelenmiş olarak bulduğumuz Santi Nereo ed Achilleo Kilisesi'nin (8. yüzyıl) kemerinde de aynı bulutlara rastlarız. Sant'Agnese Fuori le Mura (7. yüzyıl) ve San Prassede'de ise bulutların tonozlu tavanın tepesinde, iç içe dairelerle çevrelenmiş bulunan Yaratıcı'nın elini sarmaladıklarını görürüz; bu düzenleme 12. yüzyılda, San Clemente ve Trastevere'deki Santa Maria'nın apsitlerinde karşımıza çıkacak geleneksel simgesel şemayla uyumludur. Romalı mozaikçilerin figürlerini imgesel bir yere yer-

leştirmekle ilgilenmediklerini ve kaplamaları için kendilerine verilmiş olan yüzeylerde, üzerlerine kutsal tasvirleri konumlandıracakları niteliksel olarak farklı bölgeler tanımlamakla yetindiklerini söyleyebilir miyiz? (Bizans'ta ikon-kırıcılık furyası yayılmaya başladığı sırada, Romalı mozaikçiler illüzyonizmi reddederek, imgenin ruhsal değerini bu şekliyle —yani resimlenen veya süslenen yüzey olarak— kabullenmiş gibidirler). Elbette ikonların düzenlenişi her şeyden önce kavramsal kurallarla süslemeciliğin kurallarına riayet eder: *Bulut* artık resimsel değeri için değil; bir nişan, alışılagelmiş bir belirleyici olarak kullanılır.

İlk dönem Hıristiyan sanatında ve özellikle de (antikçağ geleneğinden tam olarak ayrılmayı asla başaramamış olan) Bizans sanatında figürlerin yerleştiği yerin opak, negatif bir yüzeye indirgenmediğini, mekânsal bir çevreyi belirten —ama onu "kopyalamayan"— incecik bir ışıklı katman olarak ortaya çıktığını Panofsky gayet iyi göstermiştir.[55] İsa figürünü tekdüze mavi bir fondan ayıran bulutlar renkli derinlikte bir değişim meydana getirir: Figür, rengin (ışığın) hâkim olduğu saydam bir perdenin berisine, bulutların *önüne* yerleştirilmiştir. Bulut —ya da aynı işi gören ışık bulutu—[56] ilahi ikona *işaret eder*; ilahi bir tecelli olarak bulut, ilahi ikonu imgenin geri kalanından, ikonun üzerinde durduğu "gökten" ve kutsalın tecellisi için aracılıkları şart olan tanıkların yerleştiği "zeminden" ayırır. Örneğin Santa Maria Maggiore'de, İbrahim'e gökten inen üç ziyaretçiden biri, ışıklı bir daireyle çevriliydi ve birkaç bulut da ziyaretçileri kendilerini kabul eden resulden yatay yönde ayırıyordu. *İbrahim ile Melkisedek'in Karşılaşmaları*'nda rahibin karşılamak için yaklaştığı atlı grubun üzerinde bir figür —Eski Ahit'in Tanrısı olabilir mi?—[57] bulut sırası içinden bedeninin yarısını gösterir; iki mertebe arasındaki uçurum anlatının insani seviyesine karşılık ge-

55. Panofsky, *Early Neth. Paint.*, "Introduction", c. I, s. 12.

56. Bulutların zamansal ve mekânsal değeri üzerinde duran André Grabar'ın verdiği adla, "Cloud of light" (ışık bulutu): Tecelli böylelikle olağanüstü ve anlık bir şey olarak sunulur (André Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton, 1968, s. 116). İsa'nın buluttan bir halı üzerinde yukarı giderken temsil edilişinin ancak 6. yüzyıldan itibaren ortaya çıktığı gözlemlenir. Santa Pudenzia'nın apsidinde (4. yüzyıl; 16. yüzyılda onarılmıştır) İsa, havarileri arasında dünyadaki tahtına çıkar, Evangelist simgeler ve haç ise küçük bulutlarla kaplı bir gökyüzüne yerleştirilmiştir.

len yaldızlı fon ile burada tanık konumunda olan ilahi figürün yer aldığı mavi fon arasındaki karşıtlıkla vurgulanmıştır. Fakat bu temsiller gerçekte İsa'dan sonraki ilk yüzyıllara kadar uzanan, çok basit bir hileye dayanır: Doura-Europos'ta küçük bir bulutla ilişkilendirilen Tanrı'nın eli, İbrahim'in kurban kesmesi temsilinde de devreye girer — tıpkı birkaç yüzyıl sonra Ravenna'daki San Vitale'de de gireceği gibi.[58] Aynı hile yine aynı basitlikteki biçimleriyle, bütün bir ortaçağda Giotto'da ve daha sonraki dönemlerde karşımıza çıkar: Fakat hile bu defa kasıtlı bir arkaizm değeri taşır; sistem düzeyinde sonuç vermez, tam tersine sistemin koordinatlarını çıkarır. Öte yandan, sözdizimsel bir araç olarak kabul edilen /buluta/ yüklenen işlevler artık daha büyük bir etki bırakacaktır.

Masolino

Napoli Müzesi'nde muhafaza edilen küçük bir Masolino levhası var; tarihsel ve sistematik açıdan iyi bir referans noktası oluşturuyor. Süslemesi Hıristiyan ikonografyasının, hatta gördüğümüz gibi /bulut/ sorunsalının gelişiminde önemli bir basamak teşkil eden yapıya referansla, bu levhanın başlığı, içinde yer aldığı kültürel geleneğin devamlılığını açığa vurur: *Santa Maria Maggiore'nin Kuruluşu* (Resim 5) Papa Liberius'a görünüp, karla kaplı Esquilino tepesine kilise kurmasını emreden Meryem'in efsanesini tasvir eder. Kompozisyonun alt kısmında, tiyatro dekoru gibi abartılı bir perspektifle resmedilmiş iki sıra bina arasında, gelecekteki kilisenin planını zemine çizen, çokça kısaltıma uğratılarak tasvir edilmiş papayı görürüz. Bina çizgilerinin belirgin perspektifini yansılayan, düzenli olarak yerleştirilmiş ve ufka doğru küçülen bir dizi bulut, resmin üst katmanını bu sahneden ayırır: Üst katmanda İsa ve Meryem bir madalyonun içinde büst şeklinde ve geri kalan figürlerden daha büyük temsil edilmişlerdir. Perspektife dahil edilen ama pek "gerçekçi" denemeyecek biçimde işlenmiş bulutlar, biri betimsel ve illüzyonist, diğeri kutsal

57. Paleo-Hıristiyan dönemde üçlemenin ilk iki figürü için ayrımsal bir kişileştirmenin olmayışıyla ilgili, bkz. Grabar, *a.g.y.*, s. 118 vd.

58. Doura-Europos Sinagoğu, Tevrat perdesinin üst panosu (M. De Damas); bkz. Grabar, *a.g.y.*, s. 20. Ravenna, San Vitale (koro yerinin mozaikleri), *Sacrifice d'Abel et de Melchisédech, Sacrifice d'Abraham, Moïse Recevant les Tables de la Loi.*

tasvirin damgasını taşıyan iki mertebenin ikisine de dahildir:[59] Bulutlar kompozisyonun iki katmanı arasında geçiş sağlamıyor, kompozisyonu her biri farklı figüratif ilkelere riayet eden iki bölgeye ayırıyorlar. Bulutlar İsa ve Meryem madalyonlarında bir tecelli değil (ana sahnedeki hiçbir karakter gözlerini onlara çevirmemiştir), olayın mucizevi karakterini teyit eden birer damga, mühür olarak sunulurlar. Parmağıyla sahneyi işaret eden İsa burada tanık konumundadır: Bu bakımdan kompozisyon esasen yukarıda bahsedilen *İbrahim ile Melkisedek'in Karşılaşmaları*'ndaki kompozisyona benzer; aralarındaki tek fark şudur: İlki, üst mertebesinde perspektif rejimini açıkça görmezden gelebilmek için, alt mertebesinde perspektif rejiminin ilkelerine şaşırtacak kadar bağlıdır. Bu karşıtlık, sırf abartısıyla bile, bazilikanın kuruluşunun kökeninde yatan mucizeye dikkat çeker. Fakat bunun bir karşıtlık olarak görülme nedeni iki mertebenin birleştiği yere onları eklemleyen bir menteşenin yerleştirilmiş olmasıdır. Levhayı aşağı yukarı eşit iki bölgeye ayıran bulut yığınını kafamızda silersek, imge hem gerçek hem mecazi anlamda *derinliğinden* çok şey kaybeder. Zira bu bulutlar, belirlenmiş küçültmeleriyle bir yandan alt mertebede amaçlanan perspektif etkisini güçlendiren bir tür "çatı" veya örtü oluştururken, bir yandan da imgeye eşlik eden başlıkta belirtilen gerçek anlamdaki mesajın, ikinci bir anlama, kuramsal yapıdaki yan-anlama dayanak oluşturmasını sağlar. Bulutun yumuşattığı mesaj karşıtlığın belirttiğinden oldukça farklı bir şeyi gösterir: Bu karşıtlık perspektif "kod"unun statüsü, bu kodun sonucu olan dışlamalar ve —muhtemelen— kodun kaynağını oluşturan çelişki hakkında bir dizi soruyu beraberinde getirir.

3.3.3. ❁ TARİH VE GEOMETRİ

Ressamın Görevi

Perspektifin kuralları, yerini insani düzenin alışılmış ölçülerini yerle bir eden fenomenlerin temsiline mi bırakmaktadır? Tasvir resimsel alan için bir düzenleme ilkesine tabi görünürken (bu ilke geometrik yöntemlerle kurulan illüzyonist mekânın ampirik evren ya-

59. Bu ikili aidiyet ufka doğru ardı ardına sıralanan küçük bulutların aralarındaki boşlukla ve madalyonun üzerine oturduğu sağlam bir bulut hattıyla vurgulanır.

salarına benzer kurallarla yönetilmesine yol açar: yani cisim ve nesnelerin yer çekimine tabi olması, yer çekiminin onların hareketlerine getirdiği sınırlamalar, vb.), ilahi müdahaleler, bu dünyanın öteki dünyaya açılması, daha genel olarak, yerle gök arasındaki mistik — hatta yalnızca fiziksel— değiş tokuş mu temsile malzeme sağlar? Doğaüstü tecelliler veya mucizevi olaylar algının, görüşün ortak normlarına indirgenmeye izin vermeseler, böyle temsillerin bu sistem içerisinde yeri olabilir mi? Türünün ilk örneği olan Alberti'nin *Della Pittura* adlı kitabı —yazarın kendisinin de ifade ettiği gibi, sanat tarihi değil, resim *sanatı* (yani, resim kuramı) kitabıdır—[60] ressamın ancak görülen şeye *benzetmeye* çalışması gerektiğini ifade eder: Görülemeyen şeyler ressamın işi değildir (I, s. 55). Ressamın görevi "kendisine verilen duvar veya levhada, herhangi bir cismin görünen yüzeyini, belirli bir mesafeden ve merkez noktasında belirli bir konumdan, canlı görünecek ve gerçek cisme benzeyecek şekilde çizmek (*descrivere*) ve boyamaktır (*tigniere*)".[61]

Daha en başından, bu şekilde anlaşılan resmin, ancak ressamın en önemli işi (III, s. 111) olan *istoria* ile anlamlı olacağının altını çizmek gerekir. *İstoria*, cisimlerin kompozisyonunun onların büyüklük ve işlevlerine göre düzenlenmesi demektir ve ressamın dehası bununla ölçülür.[62] Bu deha, her şeyin büyük bir özenle kendi yerine (II, s. 91) konulmasını gerektirir. *İstoria*'da göze çarpan ve hoşa giden şey kişilerin, hayvanların, nesnelerin, yapıların ve *istoria*'yı dolduran manzaranın çeşitliliği ve bolluğudur.[63] Fakat kompozisyonlarındaki boşlukları nasıl kullanacaklarını bilmeyen ve çok fazla figürle dolduran ressamları da suçlamamak elde değildir, çünkü böyle bir karışıklıkta, keşmekeşe hapsolan *istoria* artık eylemin asaletini taşımaz.[64] Bu yorum, resimsel mekânın işleyişinin yalnızca geometrik olarak tanımlanamayacağını göstermesi açısından önemlidir: Mekân dramatik bir niteliğe sahiptir, bu nedenle sahne

60. "Fakat biz bu sanatı kimin bulduğuyla, ilk ressamın kim olduğuyla ilgilenmiyoruz, çünkü derdimiz Plinius gibi hikâye anlatmak değil. Biz resim sanatını baştan kuracağız; bildiğim kadarıyla, çağımızda bu konuda yazılmış bir şey yok." Alberti, *Della Pittura*, II. kitap, s. 78.

61. *A.g.y.*, III. kitap, s. 103. Bu tanım Piero'nunkiyle örtüşmektedir. Bkz. Piero della Francesca, *De Prospectiva Pigendi*, Floransa, 1942, III. kitap, s. 128.

62. Alberti, II. kitap, s. 91. 63. *A.g.y.* 64. Alberti, II. kitap, s. 92.

çerçevesi, cisimlerin yer aldığı basit bir kap olarak görülmemelidir; sahne çerçevesi cisimlerin kompozisyonundan, düzenlenişlerinden, birbirleriyle ilişkilerinden ve *işleyişlerinden* (yani, onları ayıran, içkin bir anlama sahip olmayan bir eklemlilik olarak iş gören, figürlerin diziliminin, hatta ortaya çıkışlarının negatif koşulu olan ama birleştirici illüzyonist bir temsil bağlamında pozitif değer kazanan boşluktan) doğmalıdır. Resim, doluluk meselesi olduğu kadar aynı zamanda boşluk meselesidir (ve kuram her ikisini göz önünde bulundurmalı ve onları apayrı konumları içinde, eşit olarak tanımlamalıdır),[65] ayrıca resim bir tartma işidir. Her figür kendi yerinde (*a suo luoghi*) üzerine düşen rolü oynar; gerçi bu rol ölçülü olmalı,[66] doğasıyla ve durumuyla ilişkili olmalıdır. Jest ve tavırların farklılığı, beden hareketlerinin çeşitliliği *istoria*'nın başlıca çekici yanlarından biridir. Fakat gözle görülür hareketler —ressamın bilmesi gereken tek şey—[67] yere göre tanımlanıp yer değiştirmeye indirgense de (yer değiştirmenin yedi türü vardır = a. yukarı, b. aşağı, c. sağa, d. sola, e. uzaklaşarak, f. yakınlaşarak, g. daire çizerek) bu hareketlerden bazıları aklın sınırlarını aşar;[68] yani bazı hareketler her figürün, kısımları arasındaki denge bakımından (akrobatik duruşlar hariç)[69] ampirik evrendeki yer çekimine benzer birtakım yasalara uymasını şart koşan kuralı ihlal eder. Ama küçük bir fark, tam aksine, sistemi belirleyen yasalara vurgu yapar: Her harekette zarafet ve güzellik aranmalıdır. En çok hoşa giden ve en canlı olan hareketler aşağıdan yukarıya, *havaya doğru* olanlar, yani yer çekimine ters düşen ve bedenlerin özgürlüğünü yansıtan hareketlerdir.[70] Ve "alevler gibi" ağırlıkları bedeni doğal olarak yere, *aşağı doğru* çeken giysiler, keza

65. Braque'ın sözü meşhurdur: "Ben şeyleri değil, şeyler arasındaki mekânı resmederim."

66. Bir karakteri neredeyse oturamayacağı kadar küçük bir yapıya yerleştirmenin hata olduğunu yazar Alberti (*a.g.y.*, II. kitap, s. 91).

67. En başında ifade edilen ilkeye uygun olarak, ressam ruhtaki duygulanımları yalnızca beden hareketleriyle (ki bu da yer değiştirme demektir) anlatabilir (*a.g.y.*, II. kitap, s. 95). Bu şartı içeren hareket kavrayışıyla ilgili bkz. 4.2.4.

68. *A.g.y.*, II. kitap, s. 95-96.

69. Ressam tek ayağı üzerinde dengede duran bir figürü temsil etmek istiyorsa, bu ayağın başla aynı hizada olması gerekir, "tıpkı bir sütunun kaidesi gibi" (II. kitap, s. 96)

70. *A.g.y.*, II. kitap, s. 90.

saçlar için de aynı şey söylenebilir: Bulutların arasından esen[71] rüzgârın onları havaya kaldırıp hareket ettirmesi güzeldir.

Perspektif ve Tekrar

Tüy gibi hafif olma izlenimi resimde çekici olabilir (bu noktada Botticelli'nin *Venüs*'ü ve *İlkbahar*'ın figürleri ile Lippi'nin *Salomé*'si, vb. akla gelir). Ağırlıksız olma izlenimi *bir efekt olarak*, ancak resmin illüzyonist temeli ve cisimle cismin içinde devindiği mekân arasındaki algılanabilen, "gözle görülür" ilişki sayesinde var olur. Bu da *istoria*'yı meydana getiren cisimlerin kompozisyonunun, mekânın geometrik kurgusunu varsaydığını gösterir. Çizgisel perspektif *istoria*'ya hizmet eden bir araçtır — onun yerini almak isteyen bir araç. Alberti'nin *istoria* üzerine yaptığı vurgu ("ressamın eserlerinin özü") ne kadar güçlü olsa da *Della Pittura*'da, Pomponius Gauricus'un 16. yüzyıl başında Padua'da, *De Sculptura*'sında tanımlayacağı "hümanist perspektif"in izine rastlamayız. *Della Pittura*, (ortaçağ) optiğine ait terimler üzerinden ilerler: Alberti, kısaltımı ve yüzeylerle cisimlerin kompozisyonunu işlemeden önce ressamların damalı zemin ve perspektifli bir derinlik kurmalarını öğütler. Gauricus'ta ise perspektif, sahneyi resimlemeyi değil, daha en başından bir hikâye kurmayı öğretir. Robert Klein'ın doğru biçimde ele aldığı Aristotelesçi *gerçeğe benzeme* temelinde perspektif, bir illüzyon ilkesinden çok bütünlük ve açıklık (okunabilirlik) kuralı olarak ortaya çıkar: *İstoria*'nın açıklığı, figürler arasındaki boşluklara değil o boşlukları ve boşlukların düzenlenişlerini belirleyen figür miktarına bağlıdır.[72] Gauricus gibi figür sayısının perspektifle ilişkili oldu-

71. *A.g.y.*, II. kitap, s. 98. Kendisi görünmez olan rüzgârın ancak sürüklediği şeyler sayesinde temsil edilebilmesi konusunda bkz. 4.1.2. İlginçtir, Alberti bu konuda tamamen alegorik ve edebi bir duruş alır: "Resme, bulutların arasından esen (*che soffi fra le nuvole*) meltem veya güney rüzgârı figürünü (*faccia*) yerleştirmek güzel olacaktır." *A.g.y.*, II. kitap, s. 98. *Quattrocento*'da *maniera antica*'nın ayırt edici özelliği haline gelen, rüzgârda salınan, açık saçlarla ilgili, bkz. Erwin Panofsky, "Albrecht Dürer and Classical Antiquity", *Meaning in the Visual Arts* içinde, Garden City, 1955, s. 243-4, no. 23; Fr. çev., *L'Oeuvre d'art et ses Significations*, Paris, 1969, s. 209, no. 23.

72. Bkz. Robert Klein, "Pomponius Gauricus on Perspective", *Art Bull.*, c. XLIII (1961), s. 211-30; Fr. çev. *La Forme et l'Intelligible* içinde, Paris, 1969, s. 237-77.

ğunu iddia etsek,[73] illüzyonist perspektifin yerine dramatik perspektifi geçirmek olmaz mı bu? *Quattrocento*'nun tersine Gauricus, dramanın drama sahnesi karşısındaki üstünlüğünü kabul etmiş, temsil'i bir anlatım sorununa veya oyuncuların (dramanın "çevirmenleri" ve "figüranları") yönetimi sorununa indirgeyerek temsil meselesini yere, temsilin yer aldığı ve temel yapısı içine yerleştirdiği sahneye göre tanımlamayı reddetmiş olmaz mı?

Della Pittura'nın geometri ile tarih arasında yaptığı ayrım bambaşka bir konuyu gündeme getirir. Damalı zeminin ve zeminle uyumlu olacak duvarların çiziminde uyulacak kural kompozisyona bağlıdır[74] — *istoria*'nın zorunlu önkoşuludur. "Uygulamaya dönük" bir önkoşuldan çok (figürlerin kısaltımıyla ilgili ölçüyü perspektif inşası verir) "kuramsal" bir önkoşuldur. Alberti'nin metninde, figüratif yüzeyin açık bir pencere (ressamın resmedeceği şeyi içerisinden görebileceği bir pencere) olarak tanımlanmasının hemen ardından, aralıklarını mekanik olarak azaltarak zeminin enine çizgileri arasında boşluk bırakmayı mümkün kılan zanaatkârlık yöntemi kınanır.[75] Fakat bu tanımın kendisi resmin temsil olarak tanımlanmasını varsayar — merkez noktasına göre hesaplanan bir konumda ve gözden belirli bir uzaklıkta bulunan görsel piramidin *intersegatione*'sinin yüzeyindeki bir temsil olarak.[76] Ressam, taklidine giriştiği gerçeklik görüntüsünü figürlerine yansıtabilmelidir ve bu iş için donanımlı olmalıdır. Mucidinin mimar Filipo Brunelleschi olduğu kabul edilen perspektif kurgu yönteminin amacı da budur işte. Deneyimlemeyi sistematik bir sorgulama olarak almadığımız takdirde perspektif kurgu yöntemi esasen ampirik ve deneysel bir şey içermez: Bu yöntemin sanatın gelişiminde meydana getirdiği kırılma (çağdaşlarının açıkça bilincinde oldukları kırılma) özü itibariyle kuramsaldır.[77] Galileo döneminin bilimine nasıl bir "dil" bahşeder-

73. Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, haz. Brockhaus, Leipzig, 1886, aktaran Klein, *a.g.y.*, s. 244.

74. Alberti, *Della Pittura*, I. kitap, s. 74.

75. *A.g.y.*, s. 70. 76. *A.g.y.*, s. 65.

77. Panofsky'ye göre Dürer'in gizli perspektif sanatını (*Kunst in heimlicher Perspectiva*) öğrenmek için 1506'da Bolonya'ya yaptığı seyahat, ressamın teknik açıdan eksiksiz biçimde uyguladığı yöntemlerin kuramsal temelini öğrenme isteğini gösterir (bkz. Erwin Panofsky, *The Life and Works of Albrecht Dürer*, Princeton, 3. basım, 1948, c. 1, s. 248).

se, Brunelleschi de *Quattrocento* ressamlarına yine bir dil kazandırır. Bu dil, ressamların doğaya, dış dünyaya soru sormalarını ve alacakları cevapları yorumlamalarını mümkün kılacaktır.[78] Ressamın —Alberti'nin tanımladığı— görevini yapmasını mümkün kılan bu dilin veya (sözcüğün epistemolojik anlamıyla) "modelin", *perspectiva artificialis*'ten (ortaçağ optiğinin *perspectiva naturalis*'in [doğal perspektifin] karşıtı olan, ressamların kurduğu yapay perspektiften) hiçbir farkı yoktur — tıpkı Brunelleschi'nin yüzyıl başında kurduğu, kaçış noktasıyla görüş noktasını çakıştırmasıyla yeni sistemin temel ilkesinin ilk kuramsal örneğini sunan meşhur optik makineleri gibi. Matematikçi Manetti'ye atfedilen Brunelleschi'nin *Vita*'sının anlattığı deneylerin ilkinde gözlemci gözünü Floransa'daki Aziz Yuhanna Vaftizhanesi ile çevresindeki meydanın tasvir edildiği bir levhanın arkasına, yapının kaçış noktasına karşılık gelen bir noktaya yerleştirir ve burada açılan bir deliğin içinden, levhaya uygun bir uzaklıkta, paralel biçimde konulmuş olan aynadaki yansımaya bakar. Böylece gözlemci katedralin kapısından baktığında göreceği meydan görüntüsüne —yani, Brunelleschi'nin izlenimini oluştururken ideal olarak yerleştiği mekâna— benzer bir görüntü elde etmiş olur.[79]

Della Pittura, Brunelleschi'yle ilişkilendirilen kuramsal devrimin temelini oluşturan ve gerçek bir entelektüel atılım olan karar (aynadaki kaçış noktası ile görüş noktası arasında tespit edilen çakışma) konusunda sessiz kalır. Ancak *ressamın görevi* ile ilgili verdiği tanım bu devrimin ışığında anlam kazanabilir. Ressamın işlevi belirli bir uzaklık ve belirli bir görüş açısından bakılan cisimlerin taklidini yaparken kurduğu yüzeyleri çizip boyamaktır. O halde kavram ve kurgu olarak *istoria*'nın, —Brunelleschi'nin kuramlaştırdığı— temsil sistemine doğrudan bağlı olduğu açıktır. Aynanın ressam için böylesine iyi bir rehber oluşu ile resmin nitelik ve kusurla-

78. Bkz. Alexandre Koyré, *Etudes Galiléennes*, Paris, 1966, s. 13.

79. Bkz. Alessandro Parronchi. "Le Due Tavole Prospettiche del Brunelleschi", *Paragone*, 107 (Kasım 1958), s. 3-32 ve 109 (Ocak 1959), s. 3-3 l; tıpkıbasımı *Studi su la "Dolce" Prospettiva*, Milano, 1964, s. 226-95.

80. "Bilmelisin ki ayna iyi bir yargıçtır. Resmedilmiş şeyler aynada neden bu kadar güzel görünüyor, bilmiyorum. Tablodaki bütün kusurların aynada böylesine açık görülmesi de inanılmaz bir şey." Alberti, *Della Pitt.*, III. Kitap, s. 100.

rı hakkında yargıya varmasına yardımcı oluşunun nedeni[80] de resmedilen imge ile göz arasına koyduğu (Brunelleschi'nin makinesi gibi) tekrarlama mesafesi, ikiye katlanan mesafedir. Fakat temsilin temelini oluşturan ikiye katlama yalnızca aynalarla ilgili değildir: Alberti'de ikiye katlama, dramatik bir biçim ve değer kazanır: Ressam, bir tür *repetitio rerum* (şeylerin tekrarı) yoluyla, daha sonra hikâyenin geçeceği ve her şeyin yerli yerine oturacağı sahneyi kurar.[81]

3.3.4. ❁ INTARSIA II

Resmin öyle bir doğası vardır ki düz yüzeyi
kabartma, kabartmayı düz yüzey gibi gösterir.

LEONARDO DA VINCI, A., 38b (Richter, no. 41, c. I, s. 126)

Yazı Paradigması

Böylece ressamın eğitiminde geometrinin önemini ve resmin çeşitli kısımları arasında çizime verilen öncelikli konumu —bir nevi sınır çizme— kavramış oluyoruz.[82] Geometride ustalaşmamış bir kimse resmin temellerinden veya kurallarından hiçbir şey anlamaz. Ressam yalnızca görülebilir olan şeyleri, yani yer kaplayan şeyleri bilmek ister.[83] Ressamın bilimsel optiğe göndermede bulunmasının nedeni kendi serimlemesi için gereken kavramları ondan almasıdır: Görmenin mekanizması, gözün rolü ve doğası, vb. "Bir ressam olarak konuşuyorum" cümlesi *düz-anlamıyla* anlaşılmalıdır: Gerekçeleri matematikçininkilerden farklı olan ressam için "gözle görülür" denen alan, bir düzleme dahil edilebilen (yansıtılabilen), oyuna dönüşebilen ve çeşitli açılardan görülen yüzeylerin düzenli yapısına indirgenebilen her şeyi kapsar. Söz konusu yüzeyler de konturlarıyla tanımlanır, gösterilir; benimsenen bakış açısı doğrultusunda bir-

81. Yapısal açıdan, Alberti'nin anladığı şekliyle ressamın görevi, Georges Dumézil'e göre kurulu olan egemenliğin *perspektiflerini* krala göstermekle yükümlü olan Veda İlahileri'ndeki rahiplerin görevinden; ritüel işlemleri bakımından, ordunun üzerinde ilerleyeceği, tanrıların koruyacağı yolu açmakla görevli olan Romalı rahiplerinkinden pek farklı sayılmaz. Her ikisinde de hikâye zeminini *a priori* belirleyen –ve İlahiler'in kullandığı güzel ifadeyle söylersek– sahneyi *ayakta tutan* bir *repetitio rerum* söz konusudur (bkz. Georges Dumézil, "Ius fetiale", *Idées romaines* içinde, Paris, 1969, s. 63-78).

82. Alberti, *a.g.y.*, II. kitap, s. 87. 83. *A.g.y.*, s. 81.

takım figür ve sahneler oluşturmak için —tıpkı sözcük ve cümleler kurmak için sıralanan harfler gibi— birbirlerine eklemlenirler.[84] Resim işi kaydetme işidir; öğrenimi de yazınınkinden farklı değildir: "Günümüzde resme yeni başlayan gençlerden yazı üstatlarının yapageldiği şeyi gözlemlemelerini isterim: Önce, eskilerin 'temel öğe' adını verdikleri şeyleri —yani, tek tek harflerin biçimlerini—, daha sonra heceleri, son olarak da kelime oluşturmayı öğretirler. Bizim öğrencilerimiz de resim yapmayı öğrenmek için aynı kurala uymalılar. Önce yüzeylerin konturlarını çizmeyi iyi öğrenmeli ve resmin temel öğeleri olarak meşk etmeliler."[85]

Nokta/Gösterge/Yüzey

Fonetik yazı paradigmasına başvurulması bu noktada belirleyici: Fonetik yazı, temsili (gözle görülür olan burada temsil edilebilir olana indirgenir) doğrudan dile —şeylerin adını koyan ve *hikâyelerin* "anlatıldığı" dil— bağımlı kılar. Batı geleneği dili *genelde* sesle ve işitmeyle, sözle ilişkilendirir ve dilin yanında yazının olsa olsa ikincil —çünkü *temsilî*— bir işlevi olduğunu düşünür.[86] *Fiilen*, fonetik yazı modeli için geçerli olan perspektif modeli için de geçerlidir. Derrida'nın vurguladığı gibi, model kelimesi burada *yapıdan* daha uygundur; çünkü "söz konusu olan, kurulu ve eksiksiz işleyen bir sistem değil, *fiilen* hiçbir zaman bütünüyle fonetik olmayan bir işleyişe sahip bir idealdir".[87] Aynı şekilde perspektif modeli de bütünüyle "perspektifli" değildir. Bu noktada, yalnızca pedagojik bir değer taşımaktan çok uzak olan fonetik yazı paradigmasının, bütün bir Rönesans resim kültürü ile klasik çağın Amblematik ve İkonoloji başlıkları altında toplayacağı simgesel gelişmelere hâkim olduğunu göstermekte yarar var. Hiyeroglif modele yapılan gönderme —Alberti'

84. 17. yüzyılda da (matematikçi Desargues'dan ilham alan) Abraham Bosse'un Fransız Akademisi'yle girdiği tartışma, Bosse'un şu kabulü etrafında döner: Perspektifin amacı şeyleri "gözün gördüğü gibi değil, perspektif yasalarının aklımıza dayattığı şekillerde" temsil etmektir (bkz. *La Méthode universelle de mettre en perspective les objets donnés réellement ou en devis*, Paris, 1636).

85 Alberti, *a.g.y.*, III. kitap, s. 106.

86. "Dil ve yazı iki ayrı gösterge sistemidir; ikinci için tek varlık nedeni birinciyi temsil etmektir." Saussure, aktaran Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, s. 46.

87. *A.g.y.*

nin metninde de mevcuttur, lakin, fonetik yazı modelinden herhangi bir kopuşa işaret etmez—[88] ne fiilen ne de kuramsal olarak temel temsil yapılarında bir değişikliğe ya da altüst oluşa karşılık gelir. Söz konusu gönderme yalnızca fazladan bir anlatım seviyesini, Ripa'nın deyişiyle, resmin *gördüğümüzden* farklı bir şeyi gösterme iddiasında olduğu zaman işleme koyduğu bir seviyeyi ifade eder. Fakat hiyeroglif modeline yaptığı göndermede bile İkonoloji, fonetik yazı modelinin dayattığı yazı göstergesine özgü katı *temsil* kavramından kopmaz: Parçaları gösterilen şeyin parçalarına birebir karşılık gelen ve öğeleri temsilin öğeleriyle uyumlu olacak şekilde yerleştirilmiş bir figür oluşturmak ressamın görevidir (bkz. 2.2.2). Gözle görülür ifadeleriyle tasvirî alegori ve metafor, Alberti'nin temellerini açıkladığı resimsel sözdizimin parçası olmaya devam eder.

Bu açıdan *Della Pittura*'nın yüzey konturlarını —resme yeni başlayanların "resmin temel öğeleri olarak meşk etmeleri gereken" konturları— *gösterge* başlığı altında değerlendirmesi açıklayıcıdır. "Yüzeyde gözün görebileceği her şeye gösterge adını veriyorum" (I. Kitap, s. 55). Nokta, parçalarına bölünemeyen gösterge; çizgiyse uzunlamasına bölünebilen ama enlemesine bölünmeyecek kadar ince olan gösterge olarak tanımlanacaktır.[89] Peki ya yüzey? Yüzey, derinlemesine değil yalnızca uzunlamasına ve enlemesine bilinebilen ve tuvalin çocukları gibi yerleştirilmiş olan birçok çizginin yan yana konulmasıyla belirlenebilen cismin en dıştaki kısmıdır (*a.g.y.*, s. 56). Bir ressam için bütün yüzeylerin *projektif* olduğunu gösteren bu önermenin çok önemli sonuçları vardır. Çizgi ve düzlem üstündeki yüzey kompozisyonu, gerçek cisimlerin uzaktan ve belirli bir bakış açısından görüldüğü yanılsamasını yaratmayı amaçlar (bu tanımın Peirce'ün gösterge —yani, *representamen*— tanımı ile uyuştuğunu vurgulamak gerekir: "Gösterge veya *representamen* belirli

88. Bkz. örneğin *De Architectura Libri Decem*, VIII. kitap, 4. böl.: "Mısırlılar simgeleri şu şekilde kullanıyorlardı: Tanrı'yı anlatmak için Göz çiziyorlardı, Doğa için Akbaba, Kral için Arı; Zaman için Çember; Barış için Sığır, vb. Anlamı böyle simgelerle ifade etmelerinin nedeni, kelimelerin ancak söz konusu dili konuşanlar tarafından anlaşılması dolayısıyla, sıradan harfleri kullanan kayıtların çok geçmeden kaybolacak olmasıdır; tıpkı Etrüsk harflerimizin başına geldiği gibi." Giacomo Leoni'nin çevirisi, Rykwert, Londra, 1955, s. 169.

89. Alberti, *Della Pitt.*, I. kitap, s. 55-56.

bir görünüm veya konuma sahip bir kimse için bir şeyin yerine geçen şeydir"). Bir araya getirilen yüzeyler bir cisim oluşturur. Fakat cisimlerin oluşumu da cisimler arasında mesafe, boşluk olmasını gerektirir. Peki gösterge sorunsalı ve göstergelerin bulunduğu gözle görülür yüzey açısından bu ne anlama gelir? Ressam bu soruyu görmezden gelmeyi tercih edebilir ve üzerinde çalıştığı tuval veya duvarın tüm gerçekliğini ve değerini reddederek, onun içinden baktığını (*per-spicere*) iddia edebilir. Aralıklar ancak kontur dolu ile boş arasında bir sınırdan ibaret olsaydı ve figür ile fona bağlı olmasaydı, sorun teşkil edebilirdi.[90] Fakat Alberti konturun kapladığı ve üzerinde yer aldığı yüzeyin kenarı, uç sınırı olduğunu açıkça belirtir.[91] Yüzey, renklere ve kompozisyonun kendisine zemin olurken, yüzeyi çevreleyen çizgi de imlediği (*dé-signe*) ve kısmen adını koyduğu yüzeylere[92] zemin oluşturur.[93] Fakat *istoria* bu şekilde *çizgilerle örülü* olsa da, yukarıda söylediğimiz gibi bu çizgilerin fazla belirgin olmaması gerekir; yoksa imge, yan yana konmuş fragmanlar gibi parça parça görünür (bkz. 1.4.1).

Yazı paradigmasının düşündürdüğü gibi ressamın resmini parça parça yapması gerekiyorsa, bu işlem onu bir hayli zorlayabilir. Fakat *intersektör* gibi kestirme yollar vardır: Alberti'nin ressama resimlemek istediği gösteriyle arasına koymasını öğütlediği bu şeffaf perde nesnelerin konturlarını doğrudan aktarmaya yarar.[94] İleride Vasari ressamın perspektif meseleleriyle fazla uğraşmasının yararlı olmadığını yazacaktır: Perspektifi fazla kullanan ressam "doğallığını" kaybeder ve aşırı detaycılık kuru, "kesitlerle dolu", "tutuk" bir üsluba ulaşır. Bunun örneği Paolo Uccello'da bulunabilir. Vasari'ye göre Uccello, topraktan çatı kiremitlerine kadar kompozisyonundaki her şeyi, çizgileri kesiştirerek perspektife yerleştirmeye mecbur bırakan bu zor sanata verdiği emeği figürlerin çizimine verseydi, Giotto'yla karşılaştırılabilecek özgünlükte bir ressam olabilirdi.[95]

90. Giulio-Carlo Argan'ın düşündüğü üzere. Bkz. "The Architrecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the XVth Century", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, c. IX (1946), s. 102.

91. Alberti, *a.g.y.*, I. kitap, s. 56.

92. *A.g.y.*, I. kitap, s. 57. 93. *A.g.y.*, II. kitap, s. 85.

94. *A.g.y.*, II. kitap, s. 84.

95. Vasari, "Vie de Paolo Uccello", *Vite*, haz. Milanesi, c. II, s. 203-17.

Uccello'nun zamanını *mazzocchio*'yu çeşitli açılardan çizmekle, elmas uçlu çok-yüzlüler ile bir sürü "tuhaf şeyi" çizmekle geçirdiğini gören arkadaşı Donatello, onun "boş heveslere kapıldığından" ve ressam için hiçbir önemi olmayıp ancak *kakmacıların* işine yarayabilecek şeylerle ilgilenmesinden sık sık yakınırmış.[96]

Derinliksiz Mekân

Aslında ressamın görevi (anıt düzleminde Alberti'nin kendini vakfettiği)[97] *intarsia* işiyle ilgisiz sayılmaz. Kakmacıların Piero della Francesca ve Brunelleschi gibi perspektif kuramcılarına çok şey borçlu oldukları malumdur.[98] Fakat gösterge düşüncesine dayalı hale gelerek göstergenin getirdiği sınırlamalar ve dışlamalardan etkilenen resmin konumunu mekânla ilişkisi içinde açığa çıkaran kakma eserler perspektifin paradoksunu uç noktaya vardırmıştır. Gösterge yüzeyde ve çizgisellikte çalışır; öncelikle yayılım (*étendu*) üzerinde iş görür: Değerini, ilişkilendirilebileceği veya ilişkilendirilemeyeceği, birleşime veya karşıtlığa girdiği diğer göstergelerle kurduğu ilişkilerden alır.[99] Ressam ancak yer kaplayan şeyleri bilebilir:

96. *A.g.y.*, s. 205-6. Vasari'nin sunduğu Uccello yorumunu burada tartışmayacağız (bu konuda bkz. "Classiques de l'art" serisinde bu ressama ayrılmış ciltte yazdığım önsöz, Paris, 1972), fakat ressamın araştırmalarıyla kakmacılık arasında kurduğu bağlantıdan bahsetmemiz gerekir. Ne talihtir (ve/veya Vasari'nin yeteneği) ki aynı Donatello'nun sert bir uyarısı Uccello'nun her şeyi bırakarak kendisini ölünceye kadar meşgul edecek olan perspektif çalışmalarına dönmesine neden olmuştur (*a.g.y.*, s. 216-7).

97. Bkz. Adolfo Venturi, "Intarsi marmorei di Leon Battista Alberti", *L'Arte*, LXXII (1901), s. 34-36.

98. 15. yüzyılın ortalarından itibaren Floransa'da moda olan kakmacılık ve Brunelleschi'nin bu anlamda üstlendiği öncülük rolüyle ilgili bkz. André Chastel, "Marqueterie et perspective au quinzième siècle", *La Revue des arts*, Eylül 1953, s. 141-54. Kuşaklar boyunca birçok kakmacının ilham aldığı Piero'ya gelince, etkisi "Donatelloculuğa" ve onun dışavurumculuğa olan eğilimine üstün gelmiştir (bkz. *a.g.y.*, *Le Grand Atelier d'Italie*, 1460-1500, Paris, 1965, s. 91).

99. "Gösterge sistemini kuran şey bir gösteren ve gösterilen ilişkisi değil (bu ilişki bir simge kurabilir ama illaki bir gösterge kurmaz), gösterenlerin kendi içlerindeki ilişkilerdir. Bir göstergenin *derinliği* kendi belirlenimine hiçbir şey katmaz; önemli olan onun uzanımı, başka göstergelere nazaran üstlendiği rol, onlarla benzeşme veya onlardan ayrılma biçimidir: Her gösterge kendi varlığını çevresindekilerden alır, köklerinden değil." Roland Barthes, *Système de la mode*, Seuil, 1967, s. 37.

Resim bağlamında (gösterge düşüncesinin yönettiği bir resim sanatı bağlamında) ressam ancak bir fonda (düzlemde) duran figürleri (yüzeyleri) bilebilir. Figürlerin kaydedildiği alanı belirleyebilmek için, çizginin belirttiği veya gösterdiği kontur ressama rehberlik eder.[100] Derinlik görüntüsü bölümlemeye, yansıtma düzleminin doğru biçimde eklemlenişine bağlıdır. Yani, perspektif kurgu derinliğin — ilk aşamada renkle— ortadan kaldırılmasını ve temsilin Euklidesçi geometrinin grafik boyutlarına indirgenmesini gerektirir. Aynı zamanda kurgu, düzlemin sınırlarına uzanarak onu bütünlüğü içinde ifade edebildiği ölçüde, kaynağı olan bölümleme artık teknik zorunluluklara cevap veremez (Assisi fresklerinde sıvanın bölümlemesinde olduğu gibi): Bölümleme aniden aralıklara figürünkülerle eşit, pozitif bir değer yükleyen betimleyici bir ifade getirir. Giotto örneğinde rastlamıştık buna: Resim tiyatrosu (klasik "sahnenin" kurulduğu tiyatro) bir unutuş ve yadsıma mekânıdır — bir boyutun (beden ve beden hareketleri, renk boyutunun) unutulması ve yadsınmasının mekânı. Bu boyutta tiyatro, herhangi bir sözün ezberden okunması gerekmediği bir uygulama ve oyun olarak belirir.[101] Mekân ise ancak bir ikame sunar, ressamın sonradan "hikâye" ve anlatı yoluyla canlandırmaya çalışacağı hacimsiz bir model. Alberti'nin harekete (ve dışavuruma yönelik beden hareketlerine, ruhun hareketlerinin gözle görülür tercümesine) dair bütün söyledikleri, figürlere *canlılık* katan renk, ışık ve gölge hakkında söyledikleri[102] gösterenli temsilin, gösterge ve onun işlemlerinden gelen temsilin, temelinde yatan indirgemeyi, düzleştirmeyi ve çizgiselleştirmeyi telafi etmeyi amaçlar.

Narkissos Miti

Perspektifin paradoksu, gözü ele geçirerek yalnızca yüzeye ve betimleyici geometriye dayanan yöntemlerle ona bir derinlik görüntüsü sunmasıdır. Aynadaki yansımaları açısından gerçek gösteri ile gösterinin görüntüsel *representamen*'inin denkliğini açığa çıkaran Brunelleschi deneyinin de gösterdiği gibi bu paradoks temel olarak

100. Alberti, *a.g.y.*, II. kitap, s. 81.
101. Bkz. Julia Kristeva, "Le Sens et la Mode", *a.g.y.*, s. 66-67.
102. "Işık ve gölge şeyleri canlı gibi gösterir." Alberti, *a.g.y.*, II. kitap, s. 99.

aynalarla ilişkilidir. Alberti resmin mucidinin, hikâyesi buna uygun olan Narkissos'tan başkası olamayacağını söylerdi: "Resim yapmak, sanat yardımıyla kaynağın yüzeyini (*bizzat o yüzeyi*) yakalamak değilse nedir?"[103] İfade, temsilin temeli olan biçimsel narsisizmin hem adını koyar hem de bu yolla ele verir onu ve sonucu olan düzleşmeyi hesaba katmaya başlar (*kaynak* kelimesi de düzleşmenin kökensel karakterini belirtir). Resim yapmak bir yüzeyi *eksiksiz olarak* ele geçirmek veya yakalamaktır, ressamın üzerinde çalıştığı yüzeyi (*o* yüzeyi) veya ona rehberlik eden aynanın yüzeyini: Her iki yüzey tek bir sistemin parçası olarak aynı gönderim yapısında tutuldukları için ikisi arasındaki ayrım önem taşımaz. Alberti'nin metnindeki bu "tanımın" ardından Quintilianus'a yapılan gönderme yalnızca bilgince bir yankı değildir: Tekrar etmek gerekirse Alberti resim tarihi değil, bir resim *sanatı* kitabı yazar, söylemi kuramsal türdendir. Alberti, eski ressamların gün ışığı neticesinde duvarda oluşan gölgeleri çizdiklerini, resim sanatının sonradan gelişen ve yüceltilen bir sanat olduğunu hatırlatırken[104] çizime atfedilen biçimsel önceliğin (aynalı) bir temsil yapısına dayandığını söylemek istemiştir. Yüzey çizgiyle yakalanır, (çizimin zeminini hazırlayan, onun sınırını çizen) renk ise çizime oranla yalnızca bir *ek* olarak iş görür. Fakat bu yapı başka dışlamalar getirir, bu dışlamalar yapının kaynağındaki çelişkiyi daha iyi aydınlatacaktır. Bahsedilen çelişki "gökyüzü" ve "bulutlara", genel olarak bütün bir hava öğesine ilişkin olduğu için çalışmamızın ortaya koymak istediği meseleyle doğrudan bağlantılıdır.

3.3.5. ● BULUT AYNASI

(Alberti'nin *Della Pittura*'sından sonra yazılan ve ondan etkilendiği belli olan) Manetti'nin "Hayat"ında anlatılan deneylerin ilkinde Brunelleschi'nin kullandığı imge önemli bir özellik taşır. Brunelleschi, yaklaşık yarım metrekarelik küçük bir levha (*tavoletta*) üzerine Aziz Yuhanna Vaftizhanesi'nin taklidî (*asimilitudine*) bir resmi-

103. *A.g.y.*, s. 78-79.

104. *A.g.y.*, bkz. Quintilien, *Institutio Oratoria*, X, 2 (çev. H. E. Butler, Cambridge Mass.), 1953, c. IV, s. 76-9, burada tasvir açıkça *taklide* benzetilir; yine bkz. Plinius, *Hist. Nat.*, XXXV, xv.

ni yapmıştı, burada belirli bir noktada (katedralin ana kapısının boşluğunda) konumlanan gözün manzaradan görebileceği kadarını tasvir etmişti. Metin onun bu resme büyük bir özen gösterdiğini ve siyah, beyaz mermer mozaiğini hiçbir minyatürcünün yapamayacağı kadar iyi yaptığının altını çizer.

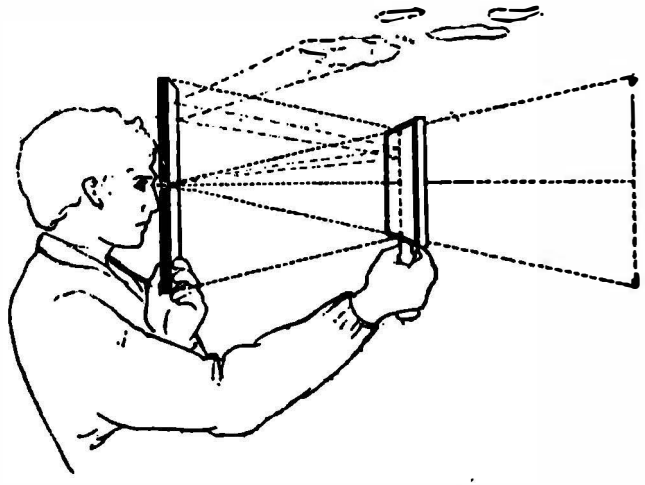
Vasari de bu noktada önemli olan birkaç detayı ekler: Resmin yansıdığı aynadan ya da içerisinden baktığımız delikten bahsetmemekle birlikte, zemin düzleminden ve profilden itibaren perspektifin *intersegatione* yöntemine uygun olarak kurulduğunu vurgular, mermerin siyah-beyaz bölümleri eşsiz bir zarafetle kısaltım içinde işlenmiştir.[105] Masaccio gibi bir ressamın da ileride yararlanacağı bu yöntem Vasari'ye göre dahiyanedir ve *disegno* sanatı için son derece yararlıdır. Fakat Vasari, Brunelleschi'nin tasarımlarını *intarsia* (renkli tahtaları iç içe geçiren kakmacılık sanatı) uzmanlarına göstermekten çekinmediğini de ekler; bu tasarımlar onları o derece etkilemiştir ki bu tasarım daha sonra Floransa'da aynı alanda yapılacak harikulade şeylerin başlangıç noktası olmuştur.[106]

Bu metne göre, kelimenin modern anlamıyla perspektifin tanımlanışı ile yeni kakmacılık tekniği mantıken çağdaştır ve birbirini tamamlar; buradaki çağdaşlık ve tamamlayıcılık ise tarihsel olarak belirleyici bir eklemlenmeye delalet eder.[107] Brunelleschi'nin perspektifi otoritesini, resimsel mekâna kazandırdığı tam anlamıyla tutarlı olan yapıdan alıyordu — tabii serpiştirdiği biçimler ve bunları ayıran aralıkları, teşhis ve ikame edilebilir öğeler oyununa indirgeyebildiği ölçüde. Keza iki-boyutlu bir dizi geometrik figürün yan yana konulması üçüncü boyut illüzyonunu yaratmaya yetiyordu. André Chastel'in yazdığı gibi "göz aldatma tekniğinin kökeninde yer alan eğlenceli bir illüzyon efektiyle [oysa bu şekilde 'eğlenince' böyle bir paradoksun kuramsal anlamını gözden kaçırma riskine girilmiş ol-

105. Vasari, "Vie de Filippo Brunelleschi", *Vite*, haz. Milanesi, II, s. 332.

106. *A.g.y.*, s. 333.

107. Chastel, *a.g.m.*, s. 142. Kakmacılıkta perspektifin eskiliği ve Brunelleschi ile Uccello'nun bu alanda oynadıkları rol *Benedetto da Maiano'nun Hayatı*'nda teyit edilir. Vasari heykeltraşın ahşapla çalışmaya başladığını ve "onlardan perspektifli manzaralar, yeşillikler ve başka fantazi nesneleri çıkarabilmek için, Filipo Brunelleschi ve Paolo Uccello'nun döneminde ortaya çıkarılan farklı renklere boyalı ahşapları iç içe geçirme sanatında ustalaştığını" anlatır (*Vite*, III, s. 333).



Şekil 4 Brunelleschi'nin ilk deneyi.

muyor mu? H. D.] birbirine eklemlenen yüzeylerin derinlik yarattığı keşfedildi — veya bu tekniği kendilerine özgü biçimde 'Yunan usulü' kullanan eskilerin ardından yeniden keşfedildi. Kısacası, perspektifin bütünleştirme işlevi tutarlı bir matematik düşünceyi yansıtır, fakat ortaya çıkardığı çözümleme ve kurgu teknik kakmacılık tekniğidir."[108]

Bununla birlikte perspektifin hâkim olduğu bir çözümleme ve kurgu çalışması da *eksiksiz* sayılmaz. Brunelleschi seçtiği görüş açı-

108. Chastel, *a.g.m.*, s. 145. İlginçtir, Louvre'da bulunan ve genellikle Uccello'ya atfedilen küçük bir panoda, Manetti adına cevap veren kişinin ve Rönesans'ın "mucitleri" arasında, Giotto, Donatello, Brunelleschi ve Uccello'nun yanında görünen kişinin kim olduğunun tespiti konusunda eleştirmenlerin farklı fikirlerde olduklarını gözlemliyoruz. Vasari'ye ve metni yayına hazırlayan Milanesi'ye göre bu kişi matematikçi, Brunelleschi'nin biyografı, aynı zamanda Uccello'nun da arkadaşı olan Antonio di Tuccio Manetti'dir (doğ. 1423). Vasari Uccello'nun onunla Euklides üzerine tartışmayı sevdiğini de ekler (*Vie de Paolo Uccello*, s. 214). Boeck'e göreyse bu kişi, *intarsia* uzmanı olan ve *Quellenshcriften für Kunstgeschichte* içinde (IX, 1875, s. 263) Semper'in yayımladığı *Memorie storiche di Benedetto Dei*'de "perspektifin ustaları" arasında zikredilen Manetti diye anılan Antonio di Ciaccheri'dir (doğ. 1405). Her halükârda "Rönesans'ın mucitleri" arasında sayılan bir matematikçinin yerine bir kakmacının geçirilmesi oldukça anlamlıdır (Bkz. John Pope-Hennessy, *The Complete Work of Paolo Uccello*, Londra, 1950, s. 155).

sına karşılık gelen, Vaftizhane'nin etrafındaki meydanın Loggia dei Pescatori'den Canto alla Paglia'ya kadar uzanan bölümünü tasvir etmişti. Buraya kadar her şey *Della Pittura*'nın terimleriyle bile açıklanabilir. Fakat binalardan (ve onların kurulu olduğu zeminden) ayrılan gökyüzüne doğru ilerleyince durum değişir. Rönesans ressamları ortaçağ resminin karakteristiği olan yaldızlı fonu ortadan kaldırmalarıyla, ufuk çizgisini alçaltmaları ve perspektifli kompozisyonu göğe doğru açmalarıyla tanınırlar. Brunelleschi ise böyle bir gökyüzü *tasvir etmeye* kalkmadı, göstermekle (*dimostrare*) yetindi ve bu amaçla bir hileye başvurdu: Temsil düzeneğinde dışsal gerçekliğe bir gönderme yapılması, aynı zamanda da deneyin üzerine kurulu olduğu aynalı yapının bir kat daha katmerlenmesiydi. Gözünü levhanın arkasına yerleştiren gözlemci, kompozisyonun kaçış noktasında açılan deliğin içinden, resmedilmiş imgenin uygun mesafeye yerleştirilen aynadaki yansımasına bakarken aslında "gökyüzüne" dair gördüğü tek şey bir yansımanın yansımasıdır. Aslında göstermesi gereken yer perspektifli tasvir edilmiş duvarların nakşedildiği (*stampassono*) yerken Brunelleschi, levhanın ilgili kısmını havanın ve gökyüzünün yansıdığı koyu gümüş rengi bir yüzeyle ve esen rüzgârın sürüklediği bulutlarla kaplamıştı.[109]

Bu metin ile metnin anlattığı hem sahne kurmayla hem de optikle ilgili olan deney, kuramsal anlamda (zira söz konusu olan şey "resim" değil, kuramdır) perspektif sistemine en baştan getirilen sınırlamanın tanığıdır. Perspektif yalnızca kendi düzenine çekebileceği şeyleri, yer kaplayan ve konturu çizgilerle tanımlanabilen şeyleri *bilmek* zorundadır. Oysa gökyüzü yer kaplamaz, ölçüye de gelmez; aynı şekilde bulutların da ne konturlarını belirleyebiliriz ne de biçimlerini yüzey olarak çözümleyebiliriz. Bulut, yüzeyi olmayan cisimler sınıfındandır. Leonardo da Vinci'nin tanımladığı gibi, ne biçimi ne açık seçik uçları olan ve sınırları iç içe geçen cisimlerdir bulutlar.[110] Brunelleschi'nin gökyüzünü "göstermek" için başvurduğu yöntem, resim alanına bir kakma parçası gibi dahil ettiği ve gökyü-

109. Aktaran A. Parronchi, *a.g.m.* Manetti'nin La "Vita di Filipo ser Brunelleschi"si, Piero Sanpaolesi'nin kitabına alınmıştır: Bkz. *Brunelleschi*, Milano, 1962, s. 137-46.

110. "Yalnızca iki tür gözle görülür cisim vardır, bunlardan birinin ne biçimi ne de açık seçik veya belirgin uçları vardır; bunlar var oldukları halde algılana-

züyle bulutların göründüğü ayna yöntemidir; şüphesiz bu ayna bir hileden daha fazlasını ifade eder.[111] Deneylenmesi bütün kuramı veren perspektif kodunun sınırlandırmalarını açığa çıkardığı ölçüde ayna, epistemolojik bir amblem (hem simgesel figür ve yabancı madde, hem de sokuşturulan, sıkıştırılan öğe anlamıyla: *emblêma/embolê/symbolê*) değeri taşır. Ayna, perspektifi bir dışlama yapısı olarak ortaya çıkarır, yapının tutarlılığı bir dizi yadsıma üzerine kuruludur ve üzerine nakşedildiği fon gibi, bu yapı da kendi düzeninden dışladığı şeylere yer açmak zorundadır. Fakat Brunelleschi'nin aynası bir yandan biçimsel, hatta üslupsal bir amaç taşır, zira resimsel mekânla o mekâna yerleşen figürler için sınırlayıcı, bütünüyle grafik olan bir anlayışı dayatır.

---

maz, dolayısıyla renklerini tanımlamak zorlaşır. İkinci tür gözle görülür cisimler ise şeklini yüzeyin tanımladığı ve ayırt ettiği cisimlerdir.

Diğer seyreltik cisimlerle kolaylıkla birleşip karışan seyreltik veya sıvı cisimler yüzeyi olmayan ilk kategoriye girer; çamur ve suyun, sis ve dumanın havayla karışması gibi ya da hava unsurunun uç noktaları yakınındakilerle karışan ateş ve benzeri şeylerle birleşmesi gibi. Sınırları belirsizleşerek algılanamaz hale geldiği için yüzeysiz kalırlar, birbirleriyle iç içe geçerler. Bu nedenle bu cisimlerin bir yüzeyinin olmadığı söylenir." Leonardo da Vinci, C.A., 132 r.b., bkz. *Les Carnets de Léonard de Vinci*, haz. Edward MacCurdy, Fr. çev., Paris, 1942, c. II, s. 301.

111. Bu noktada Aristotelesçi geleneğin bulutu hep aynaya benzettiğini hatırlamak gerekir (bkz. 1.5.). Ortaçağ optiğinin gökkuşağının oluşumu hakkındaki açıklaması bu benzetmeye dayanıyordu. Biaggio Pelicani'ye atfedilen *Quaestiones Perspectivae*, kılıç ve sûr taşıyan meleklerin Milano semalarındaki "mucizevi" belirişini San Gottardo Kilisesi'nin çankulesini saran yaldızlı meleklerin bulutlardaki yansıması olarak açıklıyordu. Alessandro Parronchi ("Le Fonti di Paolo Uccello", *a.g.y.*, s. 491-3) Uccello'nun *Nuh'un Kurban Töreni* tablosunda kurban edenin üzerindeki bulutta beliren *ters dönmüş* figürü Tanrı olarak değil (Vasari öyle olduğunu iddia eder) Nuh'un kendisinin bulluttaki yansıması olarak kabul ederken bu argümana başvurur.

4 ❁ SÜREKLİLİĞİN GÜCÜ

Sonsuzluk, alt türlerinden biri süreklilik olan cinstir.

JULES VUILLEMIN
La Philosophie de l'Algèbre.

4.1. ❁ "ÜSLUP" VE KURAM

4.1.1. ❁ DIŞLAMAYA DÖNÜK BİR YAPI

Sistemin Düşünülmeyeni

Brunelleschi daha en başta *kuramını*[1] sunmuş olsa da, perspektif tek adımda, belirli bir zamanda tanımlanmamıştır; kaderi —en azından başlangıçta— herhangi bir otorite kararına bağlı değildir. Tek kaçış noktalı çizgisel perspektifin bir tarihi vardır ve bu anlamda dil için geçerli olan, resim için de geçerlidir: *Nihil est in lingua quod non prius fuit oratione — Dilde* hiçbir şey yoktur ki önce *sözde* bulunmuş olmasın (Benveniste). Dil/söz ayrımı resim alanına uymaz (bu durum aslında kendinden başka hiçbir şeyi kodlamayan ve —göreceğimiz gibi— işlevi üretici olmaktan çok betimleyici olan "kod"un tanımı için çok önemli). Yine de bu formülden alacağımız bir şey var: "Kod"u *söylenene* ve *fone*'ye bağımlı kılıyor, söylenmeyenin (düşünülmeyenin) böylelikle negatif olarak boy göstermesini sağlıyor — söylenmeyen söylenen'in öteki yüzünü, görülmesini sağlayan yazısal dışarıyı, söyleneni çevresinden ayıran ve ona bir kontur, bir figür tutarlılığı kazandıran dile getirilmemiş fonu oluşturuyor. Bir başka deyişle "kod", dışlamaya dönük bir yapı olarak gösterir kendini. Bu yapıda denge ve zorunluluk kodun kendi düzeni dışına ittiği şeylerden gelir — yani, telaffuz edilemeyen (tasvir edilemeyen), yine de sistemi sürekli "işleyen", nüfuz eden şeylerden.

Bu noktada sorulması gereken soru Yunan ve/veya Roma resminde bulut veya bulutumsu oluşumların temsil edilip edilmediğidir — bu da şüphesiz çetrefilli bir konu olan antik "perspektif" me-

1. Başka bir yerde göstereceğimiz gibi *eksiksiz* bir kuram (bkz. *La Fissure*, yayıma hazırlanıyor).

selesiyle ilişkili bir sorudur.[2] Ürünlerini verdiği dönem 4. yüzyılın ikinci yarısına denk gelen Şair Ausonius, yaratılma sürecini anlattığı önsözde *Cupido cruciatus* şiirini duvara resmedilmiş bulutlara (*nebulam pictam in pariete*) benzetir. Panofsky'nin bu metni yorumlarken iddia ettiği gibi,[3] Ausonius'un aklında, geç dönem Roma resminde çokça görülen türden, göz aldatma tekniğiyle göğe doğru açılan illüzyonist resimler mi vardı gerçekten? Fakat "pitoresk" mekân kullanımının ilk örneklerini bulduğumuz Vatikan'daki mitolojik manzaraların fonunu oluşturan bulutsuz gökler gibi, Pompeii resminin mimari perspektiflerinin temeli olan fonlar da saydam mavidir. Yine de Ausonius resmin eksiksiz olarak tasvir edebileceği, kendine özgü yollarla temsil edebileceği bir nesneymiş gibi bahseder bulutlardan: Herkes daha önce bir bulut resmi görmüştür ve hatırlar.[4] Bugünkü bilgimiz dahilinde bu varsayımı destekleyecek herhangi bir arkeolojik kalıntıya rastlanmamıştır. Tam tersine, Vaphio'da (Laconia) bulunan iki altın kadehteki kabartmaların üst kenarlarındaki belirsiz yığının bulut olduğunu düşünen Aloïs Riegl'e göre bu bulut figürü, —bugün M.Ö. 16. yüzyıl sonu ya da 15. yüzyıl başında yapılmış Minos eserleri olduğu kabul edilen— meşhur parçaların Akdeniz kökenli olduğunu reddetmek için fazladan bir nedendir. Riegl'e bakılırsa, antik sanatta asla bulutlu gökyüzüne rastlanmaz ve resmin buluta önem vermesi için ortaçağın sonlarını beklememiz gerekir.[5] Ruskin'in işaret ettiği gibi,[6] bulut resimsel alanın dışına itilmiş ol-

2. Panofsky'nin gayet iyi çözümlediği bir Vitruvius pasajı antikçağın bir tür perspektiften haberdar olduğunu göstermek için yeterlidir ("Die Perspektive als Symbolische Form", not 18, s. 137-9). Bu *kuramsal* soru (a) antik perspektif ile Rönesans perspektifinin birbiriyle ilişkili olan ilke ve yöntemlerine (b) perspektif kodunun statüsü, onun konumlanışını ve temsil ekonomisindeki işlevlerine ilişkindir.

3. E. Panofsky, "Nebulae in Pariete; Notes on Erasmus Eulogy on Dürer", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, c. XIV (1951), s. 34-41.

4. *Decimi Magni a Ausonii Burdigalensis Opuscula*, haz. Peiper, Leipzig, 1886, aktaran Panofsky, *a.g.m.*, s. 222. Aynı Ausonius, Aurelius Symmachus'a yazdığı bir mektupta yaldızlı yaprakların ve resmedilmiş bulutların yalnızca onlara bakan bir kimse bulunduğu zaman haz verdiğinden bahseder (*a.g.y.*).

5. Aloïs Riegl, "Zur Kunsthistorischen Stellung der Becher von Vafio", *Gesammelte Aufsätze*, Viyana, 1929, s. 77-79; bkz. Friedrich Matz, *La Crète et la Grèce Primitive*, Fr. çev., Paris, 1962, s. 121-5.

6. John Ruskin, *Modern Painters*, c. III, Londra, 1855, 4. kısım, 16. bölüm, "On Modern Landscape".

masına rağmen, edebi metin için aynı şeyi söyleyemeyiz. Aristophanes'in *Bulutlar*'ını saymasak bile, *Aeneid*'de bulut çeşitli biçimlerde çıkar karşımıza: Vasıta, sığınak, tehdit unsuru veya maske olarak. Fakat Venüs'ün Vulkanus'un yaptığı silahları Aeneid'e vermek için bulutların arasından bütün görkemiyle yere inişini (*At Venus aetherios inter dea candida nimbos*, *En.*, VIII, 608. dize) yalnızca dikkatli bir Virgilius okuru olan Poussin'de görürüz.[7]

Peki resim sanatında gerçek bir devrim anlamına gelen kuramsal çalışmanın yoğunlaştığı *Quattrocento*'da mesele nasıl ortaya konmuştur? Brunelleschi'nin deneyi sorunun bileşenlerini bütün açıklığıyla göstermeye yeter. Bulut geometrik yollarla tasvir edilemez; bu "yüzeyi olmayan" cisim ne "betimlenebilir" ne de belirli bir noktaya yerleşen gözlemcinin nesneleri "sınırları belirlenmiş şekiller" olarak kavradığı (yani bakışının belirli bir noktayla sınırlandırıldığı) bir sahne tasarımının koordinatlarına indirgenebilir. Yine de bulut Brunelleschi'nin temsilinde kendine bir yer bulur: Aynadaki suret yansımanın yansıması şeklinde fazladan bir "ikiyle çarpma" vasıtasıyla bulutu içine alır. Aynı biçimde Alberti İsa'nın göğe çıkışını temsil ederken bulutu teatral bir makineye indirger — gösterinin uçuş sahnelerine eşlik eden pamuk yumağından bir makineye. Gösterge ve temsilin temelinde yatan tekrar ve ikiyle çarpma, ressama Alberti'nin —resmin yalnızca gözle görülür şeyleri bilebileceğini savunan— ilkesini çiğnemeden bu tür konuları işleme imkânını verir. (Fakat Mantegna'nın, daha sonra da Bellini'nin çizdiği göklerde tiyatrodakilerden farklı bulutlar *görünür*, ama görünüşleri onlardan daha "gerçekçi" değildir: "Gösterge ortaya çıktığından, yani ezelden beri, gerçekliğin saflığına hiçbir yerde rastlamaz olduk.")[8] Brunelleschi'nin, resimlediği levhada gökyüzü yerine yerleştirdiği koyu gümüş rengi levha parodik veya eleştirel olmak dışında bir değer taşıyordu.[9] Resmin perspektif bölümlemesinin diğer öğeleriyle ne derece bütünleştirilmiş olursa olsun bu parça *intarsia* ağına yabancı bir öğe gibi dahil olur — "kod"un kapalılığını ve aynı zamanda temsilin

7. Bkz. Poussin'in *Aeneid'i Silahlandıran Venüs*'ünün iki versiyonu (Toronto ve Rouen Müzesi); Nicolas Poussin sergi kataloğu, 1960, no. 44 ve 59.

8. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, s. 139.

9. G.-C. Argan (*a.g.m.*, s. 105) burada ortaçağ resminin altın yaldızlı fonlarına alaycı bir ima tespit eder.

kendisine tayin edilen alanın sınırlarında kalamayacağını yansıtan bir öğe gibi.

Perspektif rejimi kuramsal ilkesi itibariyle bulutsu oluşumların temsilini dışlar. Fakat resim yaratımı bir kodun uygulanması işine indirgenemez; Rönesans'taki eserlerin çok azının "doğru" perspektif kurgunun gereklerini yerine getirdiğini göstermek de zor değil.[10] Vasari'nin sahte bir safdillikle belirtmekten hoşlandığı üzere, Uccello'nun kendisi *Nuh'un Sarhoşluğu*'nda Vasari'nin doktrin açısından "hataların" en büyüğü olarak gördüğü hatayı işlemiştir: Kompozisyona bir değil iki kaçış noktası hâkimdir.[11] Fakat perspektif "kodu" (ve ona bağlı olan renk kodu) belki de Rönesans'ın temsil sisteminde paradoksal bir konumdaydı ve —terimin bugünkü anlamıyla— simgesel koda yüklenen işlevlerden oldukça farklı işlevler üstleniyordu. Perspektif "kodu" denen şey mekânın geometrik kurgusunun temel öğelerini ve bunların kombinasyon kurallarını belirler. Fakat Brunelleschi'nin başlattığı devrimden Cézanne'ın getirdiği kopuşa kadar resim, kendine koyduğu yasağı sürekli —en azından kısmen— çiğnemiş gibidir. "Kod" sistemde kendisinden türeyen ürünlerin ilişkilendirilmesi gereken bir matris gibi değil, yönetici ve düzenleyici bir mekanizma gibi işler (Leonardo perspektifi "resmin yuları ve dümeni", *briglia e timone della pittura*, olarak tanımlayacaktır).[12] Bu mekanizma, model (terimin epistemolojik anlamında) değeri taşıyan *kuramsal* bir mekanizmadır; *gerçek* resim pratiğiyle ilişkisi de bilimin geliştirdiği kuramsal modeller ile anlamaya çalıştığı gerçeklik arasındaki ilişkiye benzer. Daha önce de

10. Bkz. Pierre Francastel, *Peinture et Société*, Lyon, 1951, 1. Kısım.

11. Vasari, "Uccello'nun Hayatı", s. 210.

12. Fransa Milli Kütüphanesi, Yazmalar 2038, 132 r. Bkz. *Les Carnets de Léonard de Vinci*, c. II, s. 190; Jean-Paul Richter, *The Literary Works of L. Da V.*, 2. Baskı, Londra, 1939, c. I, s. 127. Alberti gibi Leonardo'ya göre de ressamın hikâyede ustalaşmadan önce perspektifi derinlemesine öğrenmesi gerekirdi (*Carnets*, II, s. 217). Bu noktada, Cennino Cennini'nin doğa incelemesini çizimin dümeni ve zafer takı (*timone e porta trionfale*) olarak gördüğünü (*Traité*, XXVIII. Bölüm) belirtmek gerekir; o bunu bir güce –görme gücü olarak tanımladığı güce– tabi kılıyordu. Bu gücün yuları ve rehberi ise (a) güneş ışığı, (b) ressamın gözünün ışığı ve (c) ressamın elidir. Cennini'ye göre resim pratiği ile kuramsal optiğin temel verileri bir araya gelmedikçe makul bir şey yapılamazdı (*a.g.y.*, VIII. Bölüm, haz. Milanesi, s. 6).

yapı yerine *model* demeyi tercih etmiştik (bkz. 3.3.4): Model hiçbir zaman tümüyle "perspektifli" olmamış bir işleyişi düzenler. Nihayetinde sistemin tarihsel avatarlarının gösterdiği şey de bu modelin normatif bir değer taşımaya devam ettiğidir. Brunelleschi'nin kurduğu ve Alberti ile Piero'nun kodlaştırdığı ilkeler konusunda *Quattrocento* ressamları oldukça serbest görünseler de, Rönesans'tan kalma sistem temeli ve (akademisyenlerin savundukları) *düzeni* itibariyle tehdit altında kaldığından bu yana perspektif rejimi, "paradigmatik kod" sıfatıyla, sürekli artan bir güçle yerini sağlamlaştırmıştır. Fakat hal böyle iken ve temsil önemli üslupsal dalgalanmalar (Wölfflin'in kuramlaştırdığını iddia ettiği ve Correggio'nun eserlerinin de dahil olduğu dalgalanmalar) yaşarken mekânsal bir idealin neredeyse dört yüzyıl boyunca kendini koruyabilmesi (işleyebilmesi) onun belirli bir üsluba ve en önemlisi çizgiselliğe *a priori* bağımlı olmadığının kanıtıdır. Perspektif rejimi çizgisel bir yoruma gitmek zorunda olmadığı ölçüde, bulutu dışlamıştır. Fakat üsluba fizyonomisini ve biçimlenişini veren işlevler hiyerarşisi sorgulandığında ve en başta çizginin üstünlüğüne karşı çıkıldığında ne olacak?

"Nebulae in Pariete" (Duvardaki Bulutlar)

Panofsky'nin yorumunu kabul edersek, Erasmus'un *Dialogus de Recta Latini Graecique Sermonis Pronuntiatione*'sine (yayın tarihi ressamın öldüğü yıl olan 1528'dir) almayı yeğlediği Dürer methiyesi, tarihsel ve sistematik açıdan sorduğumuz sorunun ne kadar yerinde olduğunu gösterir. Erasmus'a göre Dürer modern zamanların Apelles'idir: Dürer, renklerin yardımı olmaksızın, yalnızca çizgiyle her şeyi (gölge, ışık, aydınlık, canlılık) anlatabildiği için —zaten önemli olan nokta da budur— eskilerden üstündür. Dürer, nesneleri belirlenmiş bir yere konumlandırarak, bakışın piramit kurgusunun kurallarına uyan göze tek kesitin sunduğundan daha fazlasını göstermeyi başarır. Oranları ve uyumu birebir takip eder. Fakat en önemlisi, Dürer *resmedilemez olanı* resmeder: Ateşi, ışık hüzmelerini, fırtınaları, şimşeği, hatta kimilerinin dediği gibi, *duvardaki bulutları* ve bundan öte bütün duygu ve duygulanımları, bedenin görünüşüyle yansıttığı insan ruhunu, hatta sesin kendisini. Tekrar etmek gerekirse bunların hepsini en uygun çizgilerle yapar — eser zarar görmesin diye hiçbir

rengin eklenmediği siyah çizgilerle.[13]

Önemli bir metindir bu. Temel öğeleri Plinius'tan (ve Panofsky'nin göstermiş olduğu gibi, *duvardaki bulutlar* kısmı Ausonius'tan) alınmış olsa da eklemlenişi, ilerleyişi ve Erasmus'un yaptığı eklemeleri, kesinliği ve keskinliği şaşırtıcı olan kuramsal tezi öne çıkarmaya yarar. Çizgisellik ve tasvir edilebilirlik meselesiyle ilişkilendirilmiş olduğu için bulut sorunsalımız, burada, gözle görülür olanın görülmez olanla, temsil edilebilenin edilemeyenle karşılaştığı noktada hem yerini hem en doğru tanımını bulur.

Quae pingere non possunt: resimlenemeyen şey (bu noktada Monet ve Van Gogh'dan elli sene önce resmin çiçek açmış ağaçları temsil etmemesi gerektiğini, çünkü *onların bir imgeye hapsedilemeyeceğini* söyleyen Goethe'yi[14] anmadan geçemeyiz): ateş, ışık huzmeleri, fırtına, şimşek, bulutlar; duygular, duygulanımlar, ya da sesin kendisi; ve de (Panofsky'nin yorumuna göre) planimetrik küçültmenin dışladığı nesnenin öteki yüzü. *Telaffuza* ilişkin bir diyalog bağlamında sese yapılan gönderme anlamlıdır. (Üstelik methiye çocukların yazmayı öğrenirken, resim ve çizim yapmayı da öğrenmeleri gerektiği iddiasıyla başlar, böyle yaparlarsa harfleri yazmakta daha becerikli olacaklardır, tıpkı şarkı söylemeyi bilenler daha iyi bir diksiyona sahip oldukları gibi.[15] Bu iddia, Alberti'nin yazı paradigmasının bir varyasyonudur: Müzik —şarkı— konuşma için neyse resim —çizim— de yazı için odur.) Satırdaki beyaz üzerine siyah yazı, *fone*'nin ikizi değildir; foneyi gösterilen şeyin eksik kısmı, temsilin ilavesi, temsilin arzu edilen kanıtı olarak zikreder ("Konuş ki seni vaftiz edeyim"); tıpkı konturun kasten ortadan kaldırılması olayında nesnenin görünen kısmının dışarıda bıraktığı kesitleri vaat etmesi ve sakladığı şeyi açığa vurması gibi.[16] Resim yalnızca gözle görülür (temsil edilebilir) olanı bilir. Fakat temsil alanı düz-anlamın alanıyla örtüşmez:Ateş ve ışığın parıltısıyla, fırtına ve şimşeğin yı-

13. Erasmus, *Dialogus de Recta Latini Graecique Sermonis Pronuntiatione*, aktaran Panofsky (Leiden baskısı, 1643), *a.g.m.*, s. 35-36.

14. Goethe, *Conversations avec Eckermann*, Fr. çev., Paris, 1949, s. 75.

15. Erasmus, *Dialog.*, aktaran Panofsky, *a.g.m.*, s. 35.

16. İfade Plinius'tan alınmıştır: "*Ambire enim se ipsam debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia et post se, ostendatque etiam quae occultat.*" (Plinius, *Hist. Nat.*, XXXV, LXVII.)

kıcılığıyla, bulutların kavranamayan gökselliğiyle, bastırılan derinlik, temsil edilebilir yüzeyi delip geçer. Bulutların düz bir yüzeye (*in pariete*) sabitlenmesi derhal düşsel bir yan-anlamı beraberinde getirir (zira bulut —Erasmus'un başka bir yerde yazdığı gibi—[17] renklerle ifade edilemeyecek kadar cisimsizdir: Resmedilen bulut rüyaya benzer, yani *hiçliğe*).

Serimleme yapısı Panofsky'nin gözünden kaçmamış olan bu metinde Erasmus, bütün renksel belirlemeleri dışarıda bırakarak tek kaçış noktalı perspektif ilkelerinin, tam anlamıyla grafik olarak yorumlandığı temsil tarzının sınırlarına işaret eder. Bunu yaparak Wölfflin'in kabulünü daha baştan reddetmiş oluyordu; Wölfflin'e göre kendine has özellikleri olan üslup belirli bir "güzellik" fikriyle ilişkilidir, ama aynı zamanda "her şeyi anlatabilen bir dil"[18] meydana getirir. Aslında resimde, Hjelmslev'in anladığı manada, yani "filolojik" dilden farklı, olanaklı bütün anlamları ifade edemeyen ve yalnızca belirli kullanımlara izin veren *kısıtlı bir dille* uğraşmayız.[19] Resmin yalnızca gözle görülür şeyleri bilebildiği ilkesini akılda tutarsak, —Erasmus'un kendi deyişiyle— ressamın *her şeyi*, hatta *resmedilemeyeni* bile resmedebileceği fikri, "meyvesi bizzat sanateseri olan kod" şeklindeki üslup tanımlarını dışlar. Bu fikir, temsil sisteminin —çizgisel veya resimsel— bir yoruma veya —ne kadar üretken olursa olsun— tanımıyla uyuşan kodlardan birine indirgenememesi sonucunu doğurur. "Üslup" —resme verdiği ayrıcalıklı konum sayesinde

17. *Adagia*'da Ausonius'un daha önce bahsi geçen şiirine gönderme yapan Erasmus, Latin şairin tersine, bulutu resmedemeyeceğimiz sonucuna varır (Panofsky, *a.g.m.*, s. 39, no. 4).

18. Wölfflin, *Principes*, s. 13. Wölfflin metninin, bu çalışmamızda anlamaya çalıştığımız ve Plinius, Erasmus, Leonardo gibi isimlerin sıkça karşımıza çıktığı kültür alanıyla uğraştığını görürüz: "Rönesans sanatı *istediği her şeyi* temsil etmeye muktedirdir; onun gücü hakkında doğru bir fikir edinebilmek için en küçük plastik nesne (çalılıklar, saçlar, su ve bulutlar, duman, alevler) için bile çizgisel bir anlatım geliştirdiğini hatırlamak yeterlidir. Bu şeyleri belirli şekillere sahip cisimler yerine çizgileri kullanarak kavramanın daha zor olduğunu söylemek doğru mudur? Nasıl çan seslerinde aklımıza gelebilecek her tür kelimeyi ayırt etmek mümkünse, gördüğümüz şeyi farklı biçimlerde anlayabiliriz ve kimse bir anlatımın diğerinden daha doğru olduğunu söyleyemez." *A.g.y.*, s. 33.

19. Eğer resim tam anlamıyla bir dil olsaydı, herhangi bir dildeki herhangi bir metni resme tercüme etmek –ve tersi– mümkün olurdu. Bkz. Louis Hjelmslev, "La structure fondamentale du langage", *Prolégomènes* içinde, s. 179.

perspektif kodunun gereksinimlerine uygun görünen üslup dahi— özel bir çözümleme seviyesine karşılık gelen ve belirlenimini kendi içinde bulundurmayan biçimsel bir uğraktan başka bir şey değildir. Kendi portresini yapan ressama methiyeler düzmekle meşgul olan Erasmus, Dürer'in sanatında izine rastlanan kuramsal çatışmayı yine de gözden kaçırmaz. Fakat resmedilemeyeni (ateş, fırtına, parıltı ve ışık, bulutlar) resimlemeyi arzulayan tek ressam Dürer değildir. Onun ölümünden iki yıl önce Correggio, Meryem'in büyük bir bulut yığını içinde göğe yükseldiği Parma Katedrali'nin kubbesini süslemeye girişmişti. Yirmi yıl sonraysa Pontormo, doğanın meydana getirdiği her şeyi, yani ateşleri, parıltıyı, bulutları, vb. çizgilerle değil renklerle taklit etmeye kalktı. Üstelik bunu ressamların figürlerini canlandırıp onlara hayat vermeye çalıştıkları zemin üzerinde yapmaya girişti.[20] Hiç kimse resmin yarattığı etki ile yapılış yöntemi arasındaki, illüzyonun yoğunluğu ile malzemenin eğretiliği ve zayıflığı arasındaki orantısızlığın ressamda yarattığı rahatsızlığı Pontormo' dan daha iyi ifade edememiştir. Fakat bu rahatsızlık yalnızca muhtemel bir üslup kaymasının tarihsel belirtisi değildir; daha derin ve uzak kökleri vardır: Rahatsızlık manierist denen dönem ile Dürer'in döneminden uzun zaman önce ortaya çıkmış olan ve sistemin kaynağını oluşturan paradokstan beslenir.

4.1.2. ❁ ÇİZGİSELDEN RESİMSELE

Mantegna'nın Aylaması

Dürer'in yetişmesinde önemli bir etkisi olduğunu bildiğimiz Mantegna'nın eserlerinin, döneminin gösteri makinelerinin yapılışıyla ilgili neredeyse etnografik bir ayrıntılılık sergilediğine ve ressamın perspektif kodunun kuruluşuna bağlı bazı yasakların bu tekrar sayesinde nasıl etrafından dolaşabildiğine değinmiştik. İsa'nın Göğe Yükselişi'ni böylece teatral bir bulut üzerinde veya oyuncuların üzerine oturduğu *nuvola*'yı çevreleyen pamuktan bulutların üzerinde temsil etmiş ve bu arada kompozisyonlarındaki gökleri belirgin stratokümülüslerle doldurmuştur. Yine görmüş olduğumuz gibi, Mantegna'

20. Pontormo, *Benedetto Varchi'ye Mektup* (bkz. 1.5).

nın eserleri bizim çalışmamızın konusu ile doğrudan ilişkili birtakım özellikler barındırır. İlk olarak: Şu anda Viyana'da bulunan *Aziz Sebastian*'da veya Louvre'daki *Kötülükleri Alt Eden Erdem*'de yuvarlak siluetlerin seçilebildiği bulutlar —Vasari'nin Piero di Cosimo'yu bulut oluşumlarında garip figür ve şekiller görmekle itham etmesine sebep olan garipliğin, bu sözümona garipliğin, dönem için istisna, dolayısıyla da patolojik olmadığını gösteren ve eklendiği bağlamda anlamlı bir "sapma"ya karşılık gelen bulutlar— söz konusu.[21] İkinci olarak: Ressamın eserlerine "ruhunu veren" ve San Zeno'nun (1457-59) başaltar predellası parçalarından anlaşılan, büyük ölçüde grafik yollarla dışavurulan "mekânsal rahatsızlık"tır.[22] Louvre'daki *İsa'nın Çarmıha Gerilişi*'nde, eğri çizgili perspektife göre işlenen zeminin kaçış çizgileri birden kesilir: Süvarilerle askerlerin üzerinde ilerledikleri yol, karşılarında, taş kaldırımın manzarayı engellediği bir küçük vadiye doğru iner, ön planı dolduran taş kaldırım sahne gibi kullanılmış ve üzerine haçlar yerleştirilmiştir. Uzaklardaysa aynı yol tepenin zirvesine kondurulmuş bir şehre doğru tırmanır. Şehir, yolun başka bir noktasında gibidir, *Zeytinlikte Gece*'deki (Londra, Ulusal Galeri) şehre daha yakındır. Orada da arabesk çizgilerin karmaşık ağıyla tanımlanan mekân kıvrılır ve aşağı doğru "kaçar"; oysa kabaran bulutlar gökyüzünde "süzülmektedir". (Sabit bir imgeyle ilgili harekete göndermede bulunan bütün betimlemeler gibi zorunlu olarak metaforik olan) bu betimleme Mantegna'nın manzaralarında çokça kullanılacaktır (Correggio'nun eserlerinde *bulutun* kullanım alanının genişliğiyle karşılaştırılır: Mantegna'da kaya ve kayalıklar, çatlakları ve yarıklarının çizgiselliğiyle büsbütün plastik ve tematik, hatta fantasmatik işlevler üstlenir). Mantegna, bir yandan kompozisyonlarını gökyüzüne açmaya çalışırken, *çizgi kullanımıyla* mekânsal koordinatların düz çizgililiğinden kurtulmak istiyor gibidir. Camera di San Paolo'da gördüğümüz Correggio, *Zafer Kazanan Bakire*'nin (Paris, Louvre) durduğu pencereli ağaçlı çardağı hatırlamıştır. Aynı şekilde Padua'nın Eremitani'sindeki Ovetari Şapeli'nde ve Mantua Sarayı'ndaki Camera degli Sposi'de kaçış çizgileri imgenin çerçevesinin *altına* denk düşen

21. Bkz. geride, 1.4.2. ve 1.5.
22. İfade Giuseppe Fiocco'ya ait: Bkz. *Mantegna*, Fr. çev., Paris, 1938, s. 121.

noktalarda birleşir; sonraları oldukça rağbet görecek olan illüzyonist bir ilkeye göre düzenlenmişlerdir: Duvarda temsil edilen sahnenin zemini bu ilke doğrultusunda seyircinin göz hizasından yukarıya yerleştirilmiştir. *İsa'nın Çarmıha Gerilişi* aynı yöntemin bir başka örneğini sunar; Mantua'daki Camera degli Sposi'nin tavan aylamasında ise Mantegna bu yöntemi son sınırına taşır (Resim 1 B). Burada İtalyan tarihindeki ilk aşağıdan yukarı perspektif değilse bile, en azından belirgin biçimde dikey olan, seyircinin üzerinde durduğu zemine dik açıyla kurulmuş ilk perspektif ortaya çıkar:[23] Tümüyle göz aldatma tekniğine göre tasvir edilmiş olan aylama doğrudan "gökyüzüne" açılmaz: Kızların ve hizmetkârların yaslandıkları sahte trabzanın dolayımına ihtiyaç vardır; bu arada *puttolar* kanat çırpmakta, bir tavuskuşu da boynunu bulutlara doğru uzatmaktadır — göz alabildiğine geniş, maviye çalan, belli belirsiz sisle kaplı bulutlara.

Vehimler: Anamorfoz ve Bulut

Seyircinin resmedilen yüzeye göre aldığı konuma bağlı olarak, hızlandırılmış veya tersine çevrilmiş perspektif efektleri, kodun —bariz biçimde— olduğu gibi kullanıldığı diğer illüzyonlardan ilkece pek farklı sayılmaz: Bir tür ustalık, bir illüzyon aracıdır. "Normal", "bilimsel", "akılcı" uygulamalarda perspektif, gerçeği kendine mal etme ve onu düzene sokma tekniği olarak iş görür; bu tekniğin dün-

23. *Merkez noktası ressamın kompozisyonunda belirlediği sınırlar çerçevesinde olduğuna göre*, Alberti'nin *Della Pittura*'da açıkladığı doktrin merkez noktayı kurmakta ressamı tümüyle özgür bırakıyordu. Aslında perspektif modelin yerini Alberti'nin açıkladığı bu doktrine bütünüyle ters düşen varyasyonların aldığını görmek için Mantegna ile Padua ve Mantua fresklerini beklemek gerekmemiştir. Alessanro Parronchi, Brunelleschi'nin deneylerinden kısa bir süre sonra gelen iki eserin kuramla birebir örtüşecek biçimde zaten aşağıdan yukarı perspektife göre kurulduğunu göstermiştir; bu iki resim San Lorenzo'nun eski kilise emanet odasında bulunan Donatello'ya ait *Aziz Yuhanna'nın Göğe Yükselişi*'ndeki *tondo* ile Santa Maria Novella'daki Massaccio'ya ait *Teslis*'tir (bkz. Parronchi, "Le due tavole...", *a.g.y.*, s. 281-7). *Teslis*'le ilgili olarak bir not düşülmeli: *Teslis*, perspektif etkisinin aldatmacayı güçlendirmek üzere tasarlandığı göz aldatma tekniğine göre işlenmiş olan genişçe bir bütünün ancak bir kısmını oluşturur (bkz. U. Schlegel, "Observations on Masaccio's Trinity Fresco in Santa Maria Novella", *Art Bulletin*, XLV (1963), s. 19-33).

yayla "yetişkince" bir ilişki kurmaya karşılık geldiği düşünülür.[24] Fakat aynı teknik, aynı ilkeler yanıltıcı veya şaşırtıcı amaçlarla (illüzyon değil kandırma amacıyla) *ters yönde* de kullanılabilir. Perspektifin tarihi sanatsal "gerçekçiliğin" tarihiyle örtüşmez. Jurgis Baltrušaitis[25] sırrına ermiştir: Perspektifin tarihi aynı zamanda bir rüyanın tarihidir. 16. yüzyıldan itibaren bilinen (fakat kelime 17. yüzyılda ortaya çıkacaktır) ve başkalarının yanı sıra Dürer'e yakın çevrelere de (bunlar arasından bir öğrenci, gravürcü Ehrard Schön, oldukça ünlü örnekler bırakmıştır) yayılan anamorfoz perspektif rejimini tersine çevirir. "Perspektifin gücünü onun aldatmacalarında" (P. Accolti, *Prospectiva Pratica,* 1625) gösteren bu "*bella e secreta parte di perspettiva*" (Daniel Barbaro, 1559) —*die Kunst in geheimer Perspektive,* Dürer'in herhalde Bolonya'da sırrına eriştirilmiş olduğu bu gizli perspektif sanatı—[26] mekanik veya geometrik yollarla usulüne uygun şekillendirilmiş figürlerin sistematik olarak deformasyonu üzerine kuruludur. Böylece doğru bakış açısı yakalandığı zaman, ya içinde bir dizi şifrelenmiş nesne ve portre görülebilen bir imge; ya da ancak imgeyi saklayan perdede açılmış delikten imgenin yansısına bakıldığında birleşebilen bir "çizgiler kaosu" elde edilir (anamorfozun katoptriği benimseyeceği ve aynadaki yansımayı ek bir araç olarak kullanacağı zamanlar da olacaktır). Burada Brunelleschi deneyinin öğelerini buluruz; *deliğe*, yani gözün yerleştirileceği, kesin olarak belirlenmiş bir bakış için net olarak tanımlanmış bir bakış noktasına (bakış noktasındaki ufak bir kayma konturların sürekliliğinde bir kesintinin yanı sıra, çizgisellik sisteminde bir karışıklık, bir tür şaşmaya sebep olur) varıncaya kadar bütün öğeleri buluruz. Söz konusu olan, "biçimlerin gözle görülür

24. Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, 1960, s. 63. Bkz. *La Fissure*, yayıma hazırlanıyor.

25. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses et Perspectives curieuses*, Paris, 1955.

26. Baltrušaitis, Dürer'in Pirkheimer'e yazmış olduğu, daha önce bahsi geçen (bkz. 3.3.3.) mektubu o dönem gizli tutulan bir uygulamanın sırrına eriştirilme arzusunun ifadesi olarak yorumlar. Panofsky'nin bu mektubu yalnızca Dürer'in perspektifin *kuramsal* temellerine duyduğu ilginin bir kanıtı olarak gördüğünden bahsetmiştik. Anamorfozun sırrına ermek bakış açısı ile kaçış noktasının ayrıtada kesiştiğinin ortaya konmasını gerektirdiğine göre, her iki yorum da birbirini dışarıda bırakmaz. Alberti'nin eseri bahsetmese de, Brunelleschi'nin deneylerinin gösterdiği gibi bu kesişme, Rönesans perspektifinin temelinde yatar.

sınırlarına indirgenmek yerine dışarıya yansıtılmaları ve —ancak belirli bir noktadan bakıldığında yerlerine oturacak şekilde— yerlerinden edilmeleridir.[27]"

Anamorfoz yalnızca bir tuhaflık, bir "vehim" olabilir. Ama kodun perspektif kurguya koyduğu sınırları ve perspektif kurgunun "normal" biçimde işlemesini sağlayan yasaklamaları yazıdaki bir değişimle açığa vurur. Sistemi imha etmek yerine onun sitematik olarak düzensiz olması için çalışır ve —burayı vurgulamak gerekir— *düzenleyici* olarak tanımlanan araçları, kodun kendi araçlarını kullanarak yapar bunu. Oysa eserlerinde yeni bir mekânsal rahatsızlığın hissedildiği aynı Mantegna'nın gökyüzü görünümlü ilk kubbeyi göz aldatma tekniğiyle tasarlaması dikkat çekicidir. Bu kubbenin merkezine gelip geçici bir bulutun yerleştirilmesi perspektifçilerin hoşuna gidecek kurnazlıkların en başından beri bulutların kubbenin ve süslemelerin göğüne doğru çekilmesiyle ilişkili olduğunu ve bu öğenin bazı kullanımlarının şüphesiz anamorfozla bağlantısız olmadığını gösterir. Zaten, daha önce zikrettiğimiz *Considerazioni*'de, daha sonra *intarsia* işine benzeteceği (bkz. 2.2.2) alegorik şiirden şikâyet eden Galileo'nun önerdiği budur. Eleştirisi alegorik şiirin doğal anlatıyı dolaylı, üstü kapalı bir anlama mahkûm ettiği; adamakıllı yararsız uydurmalarla anlatıyı fazlaca anlaşılmaz kıldığı yönündedir. Galileo alegorik şiiri resimlere benzetmeye kadar vardırır işi: "hani yana doğru, önceden belirlenmiş bir bakış açısından baktığımızda bize bir insan figürü gösteren resimler vardır; hani öyle bir perspektif kuralına göre yapılmışlardır ki onlara diğer resimlere baktığımız gibi doğal olarak karşıdan baktığımızda bize düzensiz ve muğlak bir çizgi ve renk cümbüşünden başka bir şey sunmazlar; bu cümbüş içinde kıvrım kıvrım uzayıp giden nehirlerin ve yolların, tenha sahillerin, *bulutlar veya tuhaf vehimlerin* (vurgu bana ait) imgesini ancak zamanla oluşturabiliriz ... — işte o tür resimlere benzer."[28]

27. Baltrušaitis, *a.g.y.*, s. 5.

28. Galileo, *Consid. al Tasso*, *Opere* c. IX, s. 129, aktaran Panofsky, *Galileo as a critic*, s. 13-14, no. 4.

Leonardo I

Nehirler, kıvrımlı yollar (bu noktada Mantegna'yı düşünmemek elde değil), bulutlar, nasıl ki ressam duvardaki lekelerin önünde hayallere dalıp gidiyorsa gözün öyle dalıp gittiği vehimler: Doğru biçimde kurulabilmesi ancak gözün ona uygun açıdan bakmasıyla mümkün olacak (tıpkı zihin saklı, örtük anlamı bilmediğinde ortaya çıkan alegori gibi) anamorfik imge bu vehimlere dönüşecektir. Adeta olanaklılığı daha en başından "kodun" içinde yazılı olan merkezsizleştirme, dar sınırlar —aşılmaları halinde imgenin bozulacağı (aslında yalnızca *dönüştürülmüş* olacaktır) sınırlar— dışında işleyemez gibidir: Aynı şekilde günümüzde, en tutumlu biçimde iletişim kurmak için, sözü elektronik yollarla bir ses yığınına dönüştürmek, ardından da bu yığını yeniden düzenleyip *gösteren* olarak kurmak mümkündür. Mucidi olarak kabul edebileceğimiz Leonardo da Vinci,[29] anamorfozun —kendi deyişiyle: "bileşik perspektifin"— *bilgilendirme* işlevini bozmakla birlikte, perspektifin bütün sorunlarını özetlediğini gayet iyi görmüştü. Perspektif, göze havayı dolduran (gözün de kendileri için "hem hedef hem mıknatıs" olduğu) cisim imgeleri halinde hücum eden algılanmış gerçekliğin düzenlenmesidir.[30] Resmi (geometrinin yanı sıra) algıya atfeden Leonardo, Alberti'nin sisteminde örtük olanı toptan açığa çıkarmış ve eleştirisini yapmıştır. Bütün nesne imgeleri ve bunların bütün parçaları havaya dağılmış olduğu için, atmosferin içinden geçtiği ve ışık huzmelerinin süzüldüğü, yoğunlaştığı, düzenlendiği ve birleştiği küçük bir *çatlak* olmasa hiçbir şey görülemezdi.[31] Bu açıdan ayna metaforu kadar yanıltıcı bir şey olamaz, çünkü gören ve çehre kazandıran

29. Lomazzo da *Traité de la Peinture* (Resim Risalesi, Milano 1584) VI. kitap 19. bölümde ("Tek delikten bakınca doğru görünen tek perspektifin yapılışı") bunu önerir; bkz. Baltrušaitis, *a.g.y.*, s. 18-21.

30. A. 27 r., bkz. Richter, no. 58, c. I, s. 135.

31. "Hava, onun içine dağılmış, hepsi hepsinde, hepsi her birinde ve hepsi tek birinde bulunan sonsuz şeylerin imgeleriyle doludur" (*C.A.*, 138r.; *Carnets*, II, s. 301). "Küçük bir çatlak olmasa hiçbir şeyin görülemeyeceğini, bu tür çatlakların yoğun ve opak kenarları arasında karşılaşıp iç içe geçen nesnelerin imgeleriyle dolu atmosferin de o çatlağın içinden geçtiğini göster." (*C.A.* 345r.; *Carnets*, I, s. 218.) Bkz. *La Fissure*, yayıma hazırlanıyor.

göz olmadan, aynada hiçbir nesne kendi başına tanımlanamaz.[32] Hem seçici hem düzenleyici olan bu işlemi, perspektif, geometrik olarak *gösterir*. Fakat basit, "doğal" perspektif, bakış piramidinin aksına dik duran kesişim düzlemi üzerinde iş görür ve seyirciye göreli bir yer değiştirme serbestisi sunar; doğal perspektifle yapay (hatta ilineksel) perspektifi birleştiren, doğal küçültmeyi geometrik kısaltımla harmanlayan bileşik perspektif ise eğimli düzlemde çalışır ve gözlemciyi küçük bir deliğin içerisinden bakmaya zorlar. Bileşik perspektife göre kurulmuş bir tabloya aynı anda bakan kişilerden yalnızca biri perspektifin etkisini anlayacak konumda bulunur, diğerleriyse bulanık bir algıdan fazlasını elde edemez.[33] Bu nedenle anamorfoz, perspektifin çizgisel bileşenlerine indirgendiği açmazların "abese irca" yöntemiyle kanıtlanmasını doğurur. Fakat bu kanıtlamanın da birtakım *resimsel* sonuçları olur.

Her perspektif kaydedildiği düzleme bağlıdır. Fakat çizgisel perspektif fazladan bir indirgeme içerir — görme yetisinin bir noktaya indirgenmesini. Buradan da bir dizi öğe ortaya çıkar: Rasyonel bir kompozisyona hizmet etmekle birlikte hiçbir gerçeklik değeri taşımayan nokta/çizgi/yüzey. Geometrik perspektif aslında imgeleri taşıyan atmosferi, renkleri, vb., hatta görme öğesini soyutlar. Cisimleri belirlenmiş bir bakış açısından temsil edilmiş olan konturlara sahip yüzeylere indirger; "noktanın", "çizginin", "yüzeyin" yalnızca isimsel bir varoluşu olduğunu aklına getirmez. Yüzey *sınırdır*, cisimlerin bir parçası değil onların ortak hududu, sınır boylarının temas (*contingenzia*) noktalarıdır.[34] Görmenin gerçekleştiği öğeye yapılan göndermede yüzeyin ismi vardır, fakat cismi yoktur: "Yüzey cismi havadan ayıran, daha doğrusu havayı cisimden ayıran sınırlara verilen isimdir, başka bir deyişle cisimle onu çevreleyen hava arasındaki şeydir; hava cisimle temas ediyorsa başka bir cisme yer kalmaz; o halde yüzeyin cismi olmadığı ve yere ihtiyaç duyulmadığı sonucu çıkarılabilir ... Yüzeyin varlığı var, ama yeri yoktur. Dolayısıyla yüzey hiçliğe eşittir ve dünyadaki bütün hiçliklerin toplamı onun en küçük parçasına eşittir — tabii parçası olabilirse. İşte bu nedenle

32. *Carnets*, I, s. 240.
33. *A.g.y.*, II, s. 309-10; Richter, no. 107-8, c. I, s. 159-60.
34. *C.A.* 182r.; *Carnets*, I, s. 542.

yüzeyin, çizginin ve noktanın eşdeğerli ve her birinin diğer ikisinin toplamına eşit olduğu sonucuna varabiliriz."[35] Resim eğer isimsel olmaktan öte bir varoluş ("hiçlik"ten başka bir şey olduğu) iddiasındaysa çizgisel perspektifin yöntemlerinden farklı yöntemlere başvurmak zorundadır: Uzaklaştırmanın getirdiği soluklaşmayla ilişkili renk perspektifine; (konturların silikleşmesini, uzaktan görülen şekillerin belirsizleşmesini esas alan) küçültme perspektifine; ya da küçültmenin de ilişkili olduğu başka bir perspektife, havanın yoğunluğunun, bazen kalın bazen ince olan puslu ve sisli nesne ile gözün üst üste binişinin sonucu olan gökyüzü perpektifine başvurmalıdır.[36] Çizgisel perspektif özü itibariyle bir serimleme değeri taşır: Görsel çizgilerin işlevini açığa çıkararak onları tanımlamaya ve biçimleri mesafenin doğurduğu sonuçlardan bağımsız olarak belirtmeye yarar.[37] Böylece çizgisel perspektif, resmin eşdeğerli olmaya çalıştığı perspektif rejimine ters düşer:[38] Tecrübenin gösterdiği ve doğruladığı gibi, bir cismin rengine kıyasla maddesinin imgesi, biçimine kıyasla da rengi kaynağından daha çok uzaklaşır.[39]

Burada geometrik optiğin verilerinin yanında algının "gerçek" koşullarına verilen önemin, perspektif kurguyla ilgili çizgisel yorumun gerektirdiği şekilde "resmin bileşenleri" hiyerarşisini nasıl tersine çevirdiğini görürüz. Renk, konturun belirlediği biçimden daha

35. *C.A.* 68v. ; *Carnets*, I, s. 336. Bkz. Br. M., 131v (Richter, no. 45, I, s. 126).

36. Resimde kullanılan üç tür perspektif için, bkz. *Carnets*, II, s. 200, 310, 312. Alberti'nin de ışık ve gölgenin yüzey üzerindeki gücünü anlamayan ve konturlarından başka hiçbir nitelikleri bulunmayan ressamları değersiz gördüğünü belirtmemiz gerek (*Della Pitt.*, III. kitap, s. 99); *Della Pittura*, hayli resimsel terimlerle betimlediği atmosferik perspektife yer verir, ışınlar ıslak ve yağlı havayı kateder ve mesafeyle orantılı olarak zayıflarlar. Böylece şu kural ortaya çıkar: "Mesafe ne kadar artarsa manzara o kadar çerçevelenmiş görünür" (*a. g.y.*, I. kitap, s. 60-61).

37. "Mesafe onun boyutunu küçülttükçe nesnenin biçimi hakkındaki doğru bilgi yavaş yavaş kaybolur." *Carnets*, II, s. 302.

38. "Resmin gözün on işleviyle (*ofiti*) ilişkili olan kısımları vardır: gölge, ışık, madde, renkler, figür, konum, uzaklaşma, yakınlık, hareket ve dinginlik. Bu işlevler, ressama doğanın eseri ve dünyanın süsleri olan bütün bu şeyleri taklit ederken (*imitare*) hangi kural ve yöntemlere uyması gerektiğini hatırlatan bu küçük yapıtımın dokusunu oluşturacaktır." Fransa Milli Kütüphanesi 2038, 22 v; Richter, no. 23, II, s. 120.

39. Fransa Milli Kütüphanesi 2038, 12v.; Richter, no. 224, 1, s. 210-1. Bkz. *Carnets*, II, s. 197.

güçlüdür; madde, daha doğrusu madde imgesi (*similitudine corporea*) ise renkten daha güçlüdür — Leonardo bu maddeyle, bütün biçim ve renk belirlenimlerinin dışında, cisimlerin görünen kütlesini kasteder.[40] Kelimenin Leonardo'nun metnindeki anlamıyla tecrübe,[41] gözün hiçbir nesnenin sınırlarını bilemediğini ve uzak bir mesafede durduğunda nesnenin tam olarak alanın hangi kısmında bittiğini gözün tespit etmesinin imkânsız olduğunu kanıtlar. Leonardo'ya göre bu durum görme yetisinin, perspektifi ele alan ressamların iddia ettikleri gibi sabit bir noktada değil, nesne imgelerinin bir araya getirildiği gözbebeğinin bütününde bulunmasından[42] ve cisimlerin sınırlarının yüzey çizgisiyle, görünmeyecek kalınlıktaki bir çizgiyle oluşmasından kaynaklanır.[43] *Adunque tu pittore non circumdare li tua corpi di linie* (Richter, no. 49, I, s. 129): "Ey ressam, bu nedenle cisimlerini çizgiyle çevreleme" — bu kuralı ifade ederken Leonardo'nun amacı herhangi bir estetiği diğerinin karşısına koymak ya da resimdeki "fluluğu" övmek değildir. Söylediği şey özü itibariyle kuramsaldır ve perspektif rejimini yıkmak bir yana, onu sorgulamayı bile amaçlamaz. Yalnızca perspektif rejiminin yaygınlaşmasını, kelimesi kelimesine, *derinleşmesini* amaçlar. Bu da onu, yüzeylerin kesin biçimde belirlenmesi üzerine kurulu olan çizgisel sisteme her şeyden önce serimleyici bir değer atfetmeye ve (Brunelleschi'nin deneyinde görüldüğü gibi) sistemin dışarıda bıraktığı veya ikincil bir konum verdiği öğelere daha fazla önem vermeye itmiştir. Uzaklıktan (veya aşırı yakınlıktan), karanlıktan, pustan doğan *sfumato* ve *mezzo confuso* nesnelerin konturlarının, temsilin temel öğesi olarak beliren atmosferden ayırt edilemez hale gelmesine neden olur.[44] Leonardo anamorfozu (sırf reddetmek için) icat etmiş olabilir: Fakat çizgisellik düzenini en şiddetli biçimde altüst eden

40. "Yakından görülen bir insanda maddeyi, biçimi, hatta rengi ayırt edersin; o kişi senden biraz uzaklaştığındaysa onu tanımak imkânsız olacaktır, zira silueti silikleşir. Biraz daha uzaklaşırsa, rengini algılayamaz hale gelirsin, karanlık bir cisim gibi görünecektir, daha da uzak bir mesafedeyse çok küçük, yuvarlak bir karaltı gibi görünür." Fransa Milli Kütüphanesi 2038, 12v.; *Carnets*, II, s. 197.

41. Bkz. *Léonardo da Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle*, Paris, 1953 (Uluslararası CNRS Kolokyumu).

42. *Carnets*, I, s. 212 ve 227.

43. Paris, Fransa Enstitüsü, Elyazmaları. G., 37a; *Carnets*, II, s. 237; Richter, no. 49, I, s. 129.

atmosfer olaylarının temsiliyle daha fazla ilgilenmiştir: rüzgâr, fırtına, kasırga, hatta tufan (ve bu *temsillerde* buluta hangi rolün biçildiğini görmek oldukça öğreticidir).

"Rüzgârı tasvir etmek için, dalların esneyiş ve yaprakların oynayışının yanı sıra, havaya karışan ince toz bulutlarını temsil etmelisin" (*Comment peindre le vent, E*, 6 v.; *Carnets*, II, s. 234; Richter no. 470, I, s. 298).

"Durmaksızın yağan doluyla karışık yağmurlarla birlikte ters rüzgârların estiği kapalı ve bulutlu havalar görülmelidir" (*D'un déluge, et sa description en peinture;* Windsor, 12665 v.; *Carnets, II*, s. 240).

"Deniz dalgalarının tepeleri yere inmeye başlar ve yüzeyin kavisliliğiyle karışarak çarpışır; bu sürtünmeye maruz kalan su, kıvrımlı bir duman veya kıvrımlı bulutlar gibi minik parçalara ayrışırken kalın bir sis tabakasına dönüşerek rüzgâra karışır, en sonunda havaya yükselerek buluta dönüşür" (*Description du déluge*, Windsor, 12665 r. ; *Carnets*, II, s. 243).

"Fırtınayı doğru tasvir etmek istiyorsan, rüzgârın toprakla denizin yüzeyini süpürüp evrensel bir gelgite karşı koyamayan her şeyi beraberinde götürürken oluşturduğu etkiyi iyi gözlemle ve bunu resmine dahil et. Kasırgayı iyi tasvir edebilmek içinse, öncelikle rüzgâr esmesiyle savrulup dağılmış bulutları, deniz kıyısından gelen kum fırtınalarını ve karşı konulmaz sağanağın kopardığı dallarla yaprakları ve başka hafif şeylerle birlikte havaya dağılan her şeyi resmetmen gerekir... Sert rüzgârların sürüklemesiyle dağların yüksek zirvelerinin karşısına savrulmuş, orada kayalıkları döven dalgalar gibi bükülerek girdap oluşturan bulutları göstermen gerekir. Toz, sis ve kalın bulutların oluşturduğu pis karanlık yüzünden hava bile korkutucu olacaktır" (*Comment représenter la tempête*, Fransa Milli Kütüphanesi 2038, 21 r.; *Carnets*, II, s. 204-5; Richter, no. 606, I, s. 351).

"Rüzgâr kendi başına görülebilen bir şey olmadığından, beni belki rüzgârın havadaki çeşitli oluşumlarını temsil etmiş olmakla

44. "Uzaklık, gece karanlığı veya göz ile nesne arasında oluşan pus sebebiyle meydana gelen bu bulanıklık (*il mezzo confuso*) nesnenin konturlarının atmosferden ayırt edilememesine sebep olur." *C. A.*, 316v. ; *Carnets*, II, s. 305.

eleştirebilirsiniz; buna cevabım şöyle olacaktır: Havada rüzgârın değil, sürüklediği şeylerin hareketini görürüz."[45]

Simge, Görüntüsel Gösterge, Belirti

Toz, sis ve yağmur bulutlarıyla
kararmış hava korkunçtu.

Yukarıdaki metinler iki yönden ilgi çekici. Tarihsel açıdan, bu metinler bir taraftan Alberti'nin hareketin temsiline getirdiği sınırların ortadan kalkma noktasında olduğunu gösterir. Alberti'nin *Della Pittura*'sı, "yer değiştirmeler" arasında ressamın bilmesi gerekenlerin aklı aşanlar olduğunu, bu ihtiyatlı kullanması gerektiğini, resmin yumuşak ve zarif hareketler gerektirdiğini söylüyordu. Leonardo' nun yazdıklarıysa dinamik bir temsil algılayışı getirmektedir. Fakat bu algılayışın, örnek olarak, altüst oluş, hatta (*tarihi* —laf arasında söylenir— sona erdirecek) tufan imgesini gerektirmesi tesadüf sayılmaz. Perspektif mekânı yadsınmamış, sadece sınanmış, altüst edilmiştir — tıpkı Leonardo'nun üzerinde çalıştığı uçma deneyleri gibi ("Koca kuş toprağı afallatacak şekilde havalanacak, adını tarihe altın harflerle yazdıracak"). Öte yandan, bu metinler temsil için bir program belirlemeye çalıştıkları ölçüde (rüzgâr, tufan nasıl temsil edilir, vb.) temsil alanında önemli bir çatlak oluştururlar: Klasik söylem, temsili, gösteren ve gösterilen arasında ikili bir ikame ve karşılılık ilişkisine indirgemeye çalışırken,[46] Leonardo kendi başlarına görünmez olan olayları gözle görülür *göstergeleriyle* serimleme (*dimostrare*: "Brunelleschi'nin Hayatı"nda Manetti'nin gökyüzünün temsili için kullandığı kelime) projesiyle, yine üç öğeli ama alegorik olmayan, benzerlikten yararlanmayan bir ilişki fikri ortaya koyar. Peirce'ün terimleriyle söylersek, Leonardo'nun metninde bulut, bir belirti olarak görülen görüntüsel göstergeye göndermede bulunan simge (kelime) olarak belirir: Anlatmak için kullanılan kelime *representamen* ve resimsel grafiği *yorumlayan* olan nesne bizzat *representamen* olarak iş görür ve bir yorumlayan ister. Görüntüsel gösterge dolaysız, esas temsilî niteliği ile tanımlanıyorsa "rüzgâr"

45. *Diluvio e sua dimostratione in pictura*, Windsor, 12665; Richter, no. 608, 1, s. 354.

46. Bkz. 2.2.2.

kelimesi görüntüsel bir yorumlayan kabul etmez; görüntüsel göstergenin ilişkilendirildiği nesne görülemez, ancak gösterge ile gösterilen şey arasında fiziksel bağlantıyı şart koşan belirtiyle temsil edilebilir: Bulutların hareketi rüzgârın belirtisi olacaktır (aynı zamanda nedeni de olduğunu ileride göreceğiz).[47] Yani *buluta* yüklenen işlevler, bu bağlamda öz itibariyle göstergebilimsel yapıdadır: Simge (kelime), görüntüsel gösterge ve belirtiden oluşan üçlü yapıda *bulut* simgedir.[48] Fakat henüz Alberti'nin metninde (rüzgâr bulutların arasından esmedikçe resimde kendine yer bulamaz) ve Manetti'nin Brunelleschi'nin deneyini anlattığı metinde dahi (koyu gümüş rengi levha rüzgârı değil rüzgâr estiği zaman havada yer değiştiren bulutları yansıtıyordu) bulut gösterge olarak geçiyordu.

Bu üç ayaklı ilişki sanat üzerine her türlü söylemi mümkün kılar ve bu anlamda mevcut çalışmamız için temel oluşturur. /Bulut/ diye belirtilen grafik birçok seviyede gösterge olarak iş görür. Betimleme düzleminde ikonik gösterge belirti değeri kazanır: Nasıl ki ressam ruhun hareketlerini cismani tezahürleri dışında bir yolla temsil edemezse rüzgârı, fırtınayı, vb. de gözle görülür sonuçlarıyla tasvir eder. Anlatım düzlemindeyse gösterge *simge* değeri kazanır ("Toz, sis ve kalın bulutların oluşturduğu pis karanlık yüzünden havanın kendisi bile korkutucu olacaktır"). Fakat kelimenin bir başka anlamıyla ve bir başka boyutta *belirti* olarak iş görür: Üslup, üslubun gelişimi ve üsluptaki devrimler boyutunda. Leonardo resimlerinde /buluta/ yer vermemiştir ve yazmayı planladığı çalışmada ona özel bir bölüm ayırmayı öngördüğünü düşünmemiz için elimizde bir ka-

47. Peirce'e göre gösterge, yani *representamen*, başka bir unsura (*nesne*'sine) bağlı olarak kurulan bir unsurdur; ama gösterge ile nesne öyle bir ilişki içindedir ki gösterge ikinci unsura bağlı olarak üçüncü bir unsuru (*yorumlayan*'ını) aynı üç ayaklı ilişkiyi kabullenmeye mecbur eder – ve bu böyle sonsuza dek uzayıp gider. *Representamen* aslında ancak bir yorumlayan tayin ettiği andan itibaren bu şekilde işliyor olabilir, ama kendisinin temsil niteliği ne fiilen bir *yorumlayan* tayin etmesine, ne de bilfiil bir nesnesi olmasına bağlıdır (bkz. Peirce, *Elements of Logic*, II, 3. bölüm, *Coll. Papers*, c. II, s. 156-7; Türkçesi: *Mantık Üzerine Yazılar*, Halit Yılmaz: Öteki, 2004).

48. "Bir savaş temsili" için hazırlanan programda kullanılan şey yine bu üç unsurlu kabuldür. "Kalabalığın dışında dörtnala koşan atları temsil edersen, atların adımlarını oranlayarak birbirinden uzak küçük toz bulutları yap. Atlardan en uzakta bulunan bulut en zor seçilebileni olmalı, çünkü yükselmiş, dağılmış ve incelmiş, en yakın olansa daha belirgin, küçük ve yoğun olacaktır." *Carnets*, II, s. 223-4.

nıt yoktur. Francesco Melzi tarafından 16. yüzyılda derlenen *Resim Üzerine İnceleme*'nin eski basımlarında bu öğeye göndermede bulunan metinlere verilen önem, metinlerin "manzara"ya ayrılmış kısımda özel bir başlık altında toplanması, yeni ilgi alanlarının (aynı zamanda yeni bir "türün") ortaya çıkışına işaret eder: Giorgione'nin gizemli *Fırtına*'sından başlamak üzere, bahsi geçen yüzyıl resminde sayısız örneğine rastladığımız "tehditkâr" bulutlarla kaplı gökleri, az çok fantastik manzaraları hatırlamamak elde mi? Fakat daha uzağa gitmek, üslubun nesnel dokusunda daha derine dalmak gerekir. Hareketin tasviriyle ilişkili olarak (çizgileri "yerinden oynatan" hareket, diyecektir Braque) bağımsız birlik olarak ortadan kaybolurken çokluk halinde sıkça karşımıza çıkan /bulut/, üslup çözümlemesinin kendine özgü terimlerle ifade ettiği bir sorunun semptomudur. Çalışmamıza başlarken dediğimiz gibi Parma kubbelerinde bulutların resmedilmesi, süslemeye ayrılan alanın tüm boyutlarını dolduracak şekilde yayılmış ve figürlerin dış sınırlarının çizimi ile perspektif kurgu değil, daha ziyade biçimlerin dağılması ile ışık efektleri üzerine kurulu olan bir üslubun önünü açmıştır. Fakat bu niteleme, çizgisellik meselesinin gerçekten kuramsal yanına hakkını vermediği gibi, Correggio'nun girişiminin tarihsel olarak vardığı yeri ölçmeyi de imkânsız kılıyor: Zira gösterge —az önceki çözümlemelerimizde de görüldüğü gibi— üslubun dışında başka amaçlara da hizmet etmekte ve yerini başka figürlere bırakmaktadır (aynı zamanda onlardan devralmaktadır).

4.2. ❁ YER VE GÖK

4.2.1. ❁ *AISTHESIS*

El Greco

Dış görünüşüyle bile, sınır çizme ve göz aldatma tekniği üzerine değil, hareket tasvirinin geometrik koordinatlarını bozan özel bir teknik üzerine kurulu olan üslubu tanımlamaya yetecek bir eser varsa, şüphesiz bu El Greco'nunkidir. Eseri dolduran hayli karakteristik figürler yapım seviyesinde "yüzeysiz cisimler" gibi, yani —Da Vinci'nin kullandığı anlamda— belirli bir sınırı olmayan, üzerinde bulundukları fona geri dönmeye daima hazır figürler gibi görünürler. Fon da her şeyin yerli yerine oturduğu bir alan değil, doğa kanunlarının olmadığı, belirsiz, oynak bir manzaradır. El Greco'nun belki de en ünlü eseri olan *Orgaz Kontu'nun Defnedilmesi*'nin geleneksel bir kompozisyon şeması kullanmakla birlikte *Quattrocento* ressamlarının kabul ettiği ilkelere doğrudan ters düşmeyen birtakım ilkelere uyduğunu Max Dvořàk klasikleşmiş bir metinde göstermiştir.[49] Tablo iki kısma ayrılır: Alt tarafta ressam cenaze töreni esnasında gerçekleşen bir mucizeyi (gökten inerek kontun cesedini defneden Aziz Stephanos ile Aziz Augustinus'un tecellilerini) temsil eder; üst taraftaysa bir yarım daire içinde merhumun ruhunun İsa ve Meryem tarafından göğe kabul edilişinin tasviri vardır. Dvořàk'ın gayet iyi tespit ettiği gibi eserin yeniliği, şemanın yorumlanışının üst üste yerleştirilmiş iki seviyede gerçekleşmesidir; Dvořàk'a göre buradaki anlam, ressamın benimsediği kadraj nedeniyle alt taraftaki figürlerin üzerinde durdukları zeminin görülmemesiyle değişikliğe uğ-

49. Max Dvořàk, "Über Greco und den Manierismus", *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* içinde, Viyana, 1928, s. 261-76.

ramıştır. Bu figürler o kadar iyi istiflenmiş, birbirilerine o kadar yanaşmışlardır ki "gökyüzüne" açılmak için, toplandıkları sahneye hiçbir anıştırma kalmamıştır. Kompozisyonun üst kısmında, çerçevenin yuvarlaklığıyla vurgulanan, göğe yükselen bir girdap içindeki figürler bulutlara karışır: Ressam temsile duyumsanabilir kesinliğin nesnel koşullarından sıyrılmış içsel bir vizyon niteliği verebilmek için temsilin dünyevi temeline ilişkin her türlü gönderimi tasvir alanından çıkarmaya çalışmış gibidir.

Tarihsel açıdan El Greco'nun eseri bir başlangıç noktası teşkil etmez: Michelangelo'nun *Kıyamet Günü* zaten "üst kısmı ... uzaktan bakıldığında bulutlar gibi süzülen insan bedenleriyle dolu, gerçekliği, varlığı olmayan bir mekân"[50] imgesi sunmuştu. O dönemdeki sayısız kompozisyonun yarı-bulutsu görüntüsü gerçekten şaşırtıcıdır: Dvořàk da haklı olarak El Greco'nun *Orgaz Kontu'nun Defnedilmesi* ile Tintoretto'nun *İsa'nın Göğe Yükselişi* arasındaki benzerliğe dikkat çeker. *İsa'nın Göğe Yükselişi*'nde oluşturdukları çember geleneksel olarak kompozisyonun dayanak noktasını oluşturan havariler geri plana itilmiş, yalnız birkaç parıltısını seçebildiğimiz fon tarafından yutulmuşlardır, buna karşılık İsa büyük bir bulut yığını içinden yükselir. Burada Göğe Yükseliş nesnel, fiziksel bir fenomen olarak değil mistik, öznel bir vizyon gibi ele alınmıştır — yalnızca kompozisyonun alt köşesine gönderilmiş olan Aziz Yuhanna'nın gördüğü bir vizyonmuş gibi (tıpkı Parma'da Aziz Yuhanna kilisesinin kubbe pervazında olduğu üzere). Görünen o ki, burada *Quattrocento*'nun insan eylemleri için tiyatro olarak kullandığı sabit, düzenlenmiş, sistemli biçimde hazırlanmış sahne mekânından henüz çok uzağız. Fakat bu evrim —bu dönüşüm— yalnızca üslup terimleriyle anlaşılamaz. Max Dvořàk —kendisine göre talihsiz biçimde— "manierist" adı verilen döneme örnek figür olarak El Greco'yu seçerken, dramatik olduğu kadar fiziksel benzerlik kurallarının reddi ile temsilin nesnel çerçevelerinin kaldırılmasının, ilkesel olarak dönemin kültüründen ve özellikle de Reform'u takip eden mistik krizden ayrı düşünülemeyeceğini göstermeyi amaçlamıştır. "Azize Teresa şöyle yazıyordu: Gördüğüm şey doğada rastlayama-

50. Walter Friedländer, *Mannerism and anti-Mannerism in Italian Painting*, İng. çev., New York, 1965, s. 17.

yacağımız bir beyazlık ve kırmızılık, insanın görebileceği her şeyden üstün bir ışıltı ve parlaklıktı; hiçbir ressam böyle imgeler çizmemiştir."[51] İşte El Greco'nun çizmeye giriştiği imgeler bunlardır. Dvořàk'a göre ressam bunun için bütün nesnellik ve gerçeğe benzetme kaygılarını içsel bir kendinden geçişin anlatımına feda etmekten çekinmemiştir.

Üretim Alanı Olarak Sistem

Burada önemli olan El Greco'nun eserlerine yüklenebilecek olan "belgesel" anlam değildir (Karl Mannheim'dan sonra Panofsky'nin kelimeye yüklediği anlamıyla *belgesel*: yani sanat eserinin, "dönemin ruhuna" ya da sanatçının kendi zamanı veya sınıfıyla, ya da siparişleri veren sosyal grupla paylaştığı "dünya görüşüne" ulaşmaya imkân verdiği ölçüde kazandığı anlam); bu anlamın eserin bazı gizli özellikleri ve kısmi veçheleri sayesinde yeniden kurulabilmesidir.[52] El Greco ve Zurbarán'ın mucizevi vizyonları temsil ederken başvurdukları yöntemler arasında yapılacak hızlı bir karşılaştırma, El Greco'daki imgelerin kaynağı olan saf temaşaya dayalı mistisizm ile çok daha aktif bir mistik taşkınlık kavrayışı arasındaki karşıtlığı görmemize imkân tanıyacaktır. El Greco zemine ayrılan alanı, kompozisyonlarının dünyevi temelini en aza indirmeye veya bu alanı doğanın bütün zorunluluklarından kurtarmaya çalışırken, Zurbarán, kapalı mimari bir hacim olarak ele alınan dünyevi seviye ile açık, belirsiz bir bulut olarak tasarlanan göksel seviye arasında karşıtlık kurar. Dahası Zurbarán'ın vecd halindeki figürlerinin ağırlıksız olarak temsil edilmemiş olup zemine sımsıkı tutturulmuş olması, ressama iş veren tarikatların tutumları hakkında bize bir şeyler öğretir: Kilise dünyada ilahi ilhamla iş görür; temaşa da tek dinsel pratik değildir. Fakat Zurbarán'ın bulduğu çözümün bir anlamı daha var: Biri çizgisel, diğeri "uçucu" olmak üzere farklı üslup ilkeleri gerektiren iki ayrı seviyeyi aynı kompozisyona yerleştirerek yerle göğün fiziksel ve metafizik karşıtlığını ikiye katlar ve "çizgisel" ile "resim-

51. Aktaran Dvořàk, *a.g.m.*, s. 273.

52. Bkz. Karl Mannheim, "Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation", *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, c. 1 (XV), 1921-2; İng. çev., *Essays on the Sociology of Knowledge* içinde, N.Y., 1952, s. 33-83.

sel" arasındaki karşıtlığa üslubun ötesinde bir tını kazandırır. Zurbarán'ın çözümü, birbiriyle çelişkili görünen iki üslup figürünü aynı alana yerleştirerek ikisini de kapsayan daha genel bir yapının ortaklığını açığa vurur, bu genel yapı içinde de bahsedilen karşıtlık *gösteren* değeri kazanmış olur.

Söz konusu yapı ilk bakışta kavranıp ortaya çıkarılacak cinsten değildir: Yapıya üslup tarihindeki farklı yollardan gidilerek yapılacak bir betimlemeyle de ulaşılamayabilir. Üslup tarihi, sanatın yalnızca art arda gelen figürlerini bilebilir; bu figürleri filolojik tarzda, evrim, şecere, geri dönüş ve kalıntı gibi kavramlarla açıklamaya çalışır. Oysa bu figür kullanımlarının altında yatan sistemi ortaya çıkarmak, tarihsel malzemeye başka şekilde yaklaşmayı, resimsel gerçekliğe farklı bakmayı gerektirir. Üslup tarihi açık, gözle görülür figürler düzeyine karşılık gelen dönemlendirmenin yerine başka tür kesintiler ve süreksizlikler koyar. Birbirlerine indirgenemeyen, üst üste konamayan figürler daha derin bir düzeyde birbirleriyle iletişim kurarlar: yapısal zorunluluklar ve düzenleyici ilkeler, kuramsal eklemlemeler ve pratik seçenekler, biçimsel modeller ve en genel kültürel ve ideolojik aidiyetler düzeyinde. Bu bağlantıların az çok dengeli ve düzenli öbeklenişleri, meydana getirdikleri ağ, daha önce bir dönemin sanatının *aisthesis*'i, tarihselliğinin taşıyıcı sistemi adını verdiğimiz şeyi tanımlar. Rönesans'ın resimsel sistemi *muhtemel* bir üretim alanı tanımlamış, bununla birlikte bir dizi yasaklar, reddedişler, öze ilişkin yapısal sınırlamalar da getirmiştir. *Quattrocento* kuramcıları temsilin mekânı meselesini mekânın temsili meselesine indirgerken, sisteme kısıtlayıcı ama bütünüyle tutarlı bir tanım getirmişlerdir; bu tanım simgesel temsili teatral temsile doğrudan bağımlı kılıyordu. Gösteri (*spectaculaire*) yansıtmayı (*spéculaire*) kapsar: Gösteri amaçlı tekrarı yansıtmadaki ikilemeye benzeten perspektif kodu, kaynağı Rönesans (kavramın kendisi ikilemeyi, perspektife yerleştirmeyi gerektirir) ve Rönesans'la ilişkilendirilen gösterge mefhumu olan temsil sistemine özgü bir gönderim yapısı kurar. Fakat sistem, —Leonardo'nun deyişiyle— kendisinin hem yuları hem de dümeni olan koda indirgenemez: Yular gevşeyebilir, dümen kontrolden çıkabilir, fakat sistemin işleyişi en genel ilkesi itibariyle değişmeden kalır.



Resim 1 A Correggio, *Aziz Yuhanna'nın Patmos Adası'ndaki Vizyonu* (Aziz Yuhanna Kilisesi, 1520-24).



Resim 1 B Mantegna, Mantua'daki Camera degli Sposi'nin tavan aylaması.



Resim 2 Zurbarán, *Kutlu Alonso Rodriguez'in Vizyonu.*



Resim 3 Mantegna, *İsa'nın Göğe Yükselmesi.*



Resim 4 A *İsa'nın Göğe Yükselmesi*, mozaik.
Santi Cosma e Damiano, 6. yüzyıl.



Resim 4 B Giotto (?), *Aziz Francesco'nun Vecdi*.



Resim 5 Masolino, *Santa Maria Maggiore'nin Kuruluşu*, Napoli Müzesi.



Resim 6 A "Müstensih, Astronom ve Muvakkit"
Paris Zeburu, (13. yüzyıl), Milli Kütüphane Arsenal Binası.



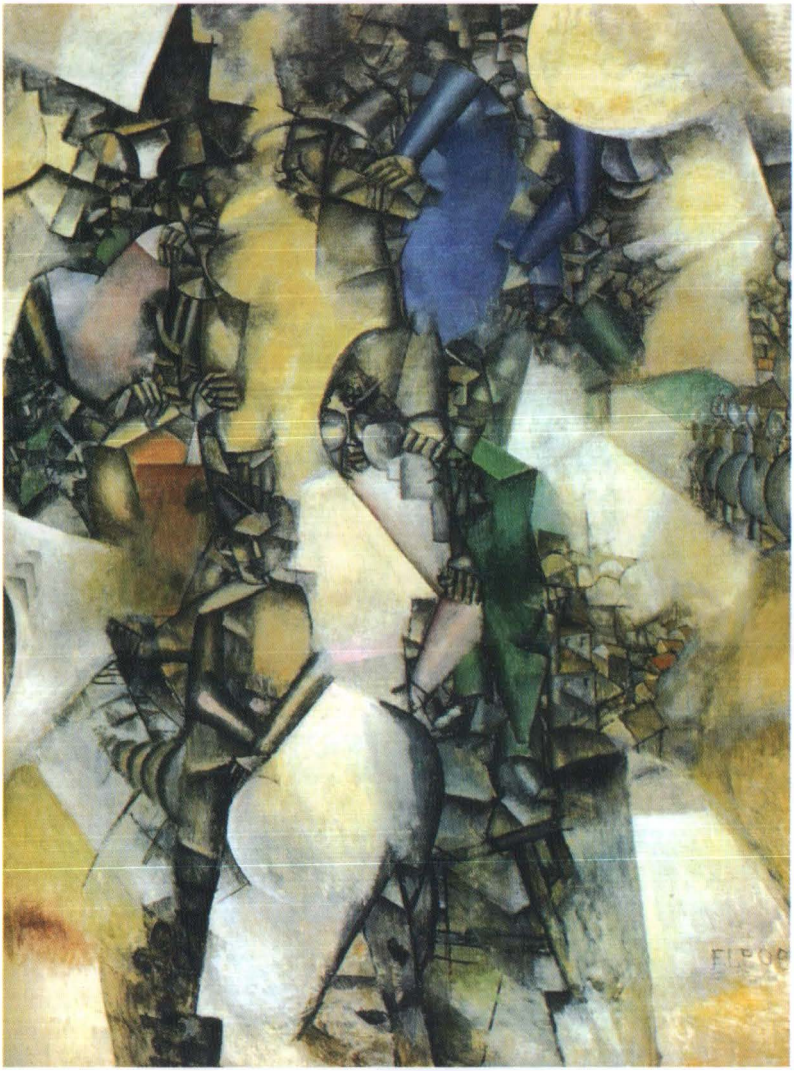
Resim 6 B "Yakup'un Rüyası", İncil (yak. 1300)
Pierpont Morgan Koleksiyonu, Ms 138, New York, Fol. 42r.



Resim 7 A John Constable, *11 Eylül 1821*.



Resim 7 B Gao Ranhui, *Sisli Dağlar*.



Resim 8 Fernand Léger, *Düğün*.

Kıyametler

16. yüzyılın ilk yarısında, o âna kadar marjinal görüntüsel ve göstergesel işlevlere indirgenmiş, /bulut/ adı verilen resimsel grafik bütün plastik mekânı (Parma kubbelerinde mekânın "belirleniminde" kullanılacak kadar) ele geçirdiğinde gerçekleşen şey tam bir kıyamettir. Bulutsu oluşumların tasvirini *kuramsal olarak* dışlayan bir sistem bağlamında, böyle bir ele geçirmenin farklı, hatta çelişkili biçimleri, değişken sonuçları vardır. Gerçek bir gösteriden az çok doğrudan ilhamalan ya da gösterinin ikamesi olarak görülen (bkz. Raffaello'nun *Sistina Meryemi*) ama kuralları çizgisel perspektifle belirlenmiş temsil sistemini tehlikeye atmayan çok-katmanlı kompozisyonlar için (bkz. Raffaello'nun *Tartışma*'sı), /bulut/ bazen alışılagelmiş bir temel teşkil eder. Bazense, tersine, geometriden hiçbir şey almayan bir resimsel mekânın üretilmesine (bkz. Tintoretto'nun *Cennet*'i) ya da göz aldatma tekniğiyle çizilmiş bir gökyüzünde (bkz. Mantegna ve Correggio'nun "göksel" kubbeleri) kurulu bir hacmin —sahte— açıklığını vermeye yarıyor gibi görünür (tuzak belki de bu "gibi görünme"dedir). Kimi zamansa bulut temsilin tam merkezinde çok daha girift bir çelişki oluşturur: Hem insana ait mekândaki çatlağın hem de tasvirin geometrik koordinat sistemine aşkınlık boyutu ekleme çabasının adını koyar. Her iki durumda da, kıyılarda, tasvir edilebilen ile edilemeyenin buluşma noktasında iş gören bulut, sınırını ortaya çıkardığı sistemin kapalılığını ifade eder.

Fakat bu kapalılık ve kapalılığın getirdiği sınır ve yasaklar, hatta o yasakların çiğnenmesi bile biçimsel olmanın ötesine geçen sonuçlar doğurur. 16. yüzyılda —siyasal düşünce alanında yansımasını Machiavelli'nin metninde gördüğümüz— büyük toplumsal çalkantılar aynı zamanda Floransa rüyasının —bir zamanlar bu rüyanın sahnesi olan şehrin büyüklüğüne yakışır bir tarih rüyasının— sonu anlamına geliyordu. Mantegna'nın temsil sistemi konusunda duyduğu rahatsızlığın El Greco ile birlikte büyük —mistiklerin topraklarından önce— Papalık Roması'nda ve İmparatorluk'la ilişkide olan bölgelerde (Mantua, Parma, vb.) yayılmış olması tesadüf değildir. Fakat temsilden rahatsızlık duyulması illaki *Quattrocento*'da kurulmuş olan sistemin terk edilmesini gerektirmiyordu: Sahnenin önüne yerleştirilmiş, parmağıyla mucizeyi işaret eden ve seyirciye bakan

küçük çocuk özelinde, *Orgaz Kontu'nun Defnedilmesi* tablosu, Alberti'nin dile getirdiği ilkelerden birine riayet eder: Temsilde hikâyenin kıyısına *şahit* olarak yerleştirilmiş bir kişi bulunmalıdır.[53] Aziz Yuhanna kilisesinde Correggio'nun yaptığı kubbe de bu ilkenin dışına çıkmaz: Aksine yaratacağı etkiyi kurnazca ikiye katlar, zira seyirciye sunulan vizyonda İncil'i yazmış havari *iki defa* temsil edilmiştir; ilkin kubbenin payandasına oturmuş (ressam adeta mimari dayanaktan azade görünen temsilin dünyevi temelini —gizleyerek de olsa— göstermek istemiş gibidir) neredeyse görünmez bir figür olarak, ikincisi çapraz sahındaki aylamalardan birini kaplayan ve kubbeye doğru bakan bir figür olarak. Böylece mimari hacimde imgeyi bir Göğe Yükseliş değil, Patmos Adası'ndaki Aziz Yuhanna' nın vizyonu olarak tanımlayan dramatik bir üçgen oluşturur; bununla birlikte kubbedeki göz aldatma tekniğine dayalı süslemeyi, kapalılığını yadsıdığı mimari organizmaya tabi kılar.

Correggio'nun sanatı, temsil sistemiyle ilgili rahatsızlık konusunda bir çıkış yolu sunar; güçlü pagan çağrışımları olan, duygusal bir çıkış yolu. O dönemin hayal gücü için, Jüpiter tarafından havaya kaldırılan Ganymede figürünün gökyüzüne çekilen Aziz Yuhanna figüründen (bkz. 1.3.1) pek uzak olmadığını hatırımızda tutmalıyız. Aziz Yuhanna kilisesinin kubbesinde söz konusu olan şey, felaket anlamında bir kıyamet vizyonu değildir, İncil'in "Vahiy" bölümünün bu *güven veren* yorumunu Kıyamet adını hak eden bir başka tasvire cevap olarak göresi geliyor insanın: Dürer'in 1498'de kitap olarak yayımladığı —bir ressamın imzasıyla yayımladığı ilk kitaptır— Kıyamet. 1498, Floransa'da, *Dies Irae* (Gazap Günleri) ve dünyanın sonuna dair kehanetlerde bulunan Savonarola'nın macerasının odun ateşinde son bulduğu yıldır. Dürer'in girişimindeki anlam Hıristiyanlığı bölen kriz ile Luther'in Roma'ya karşı verdiği savaş cephesinden bakıldığında gayet açıktır.[54] Bu tür alaycı risaleler gücünü ve ikna kabiliyetini Dürer'in sistematik biçimde kullandığı bi-

53. Alberti, *a.g.y.*, II. Kitap, s. 94.

54. Bkz. Max Dvořàk, "Dürers Apokalypse", *a.g.y.*, s. 193-202. Wölfflin'in (*Die Kunst Albrecht Dürers*, 6. basım, Münih, 1943) gayet iyi tespit ettiği gibi, bu krizin yankısı bizzat Dürer'in eserlerinde Kıyamet'in iki farklı yönüdür: İnsana ait mekânın boyutlarının yıkılması ve tecrübenin boyutlarına göre düzenlenen *Bakire'nin Hayatı*.

çimsel bir paradokstan alır. "Vahiy", 14. yüzyılda henüz kanonik metin olarak kabul edilmese de uzun zaman şerhlerle çizimlere konu olmuştur.[55] Fakat Dürer'le birlikte Hıristiyan sanat tarihinde ilk kez, "Vahiy"in ima ettiği kozmik düzendeki çatlak yalnızca *simgesel* ve/veya figüratif *temsilin* konusu olmuyor; gökyüzünün yeryüzüne üstünlüğü sistem seviyesinde tasvir, temsil düzeninde bir kırılmayla tercüme ediliyordu. Max Dvořàk'a göre Dürer'le birlikte *Kıyamet* imgeleri fantasma olarak belirir — imgesini yitirmiş bir halkın fantasmaları (*a.g.m.*, s. 195). Dürer metinde "tasvir edilemeyecek" onca şey arasından "temsil edilebilir" olan anları seçmiştir; bunu öyle büyük bir yetenekle yapmıştır ki, yaptığı işi zihinsel fantasmaların duyumsanabilir anlatımla "çözülüşü" olarak tanımlayabiliriz. Dvořàk'ın ifadelerinin önemi, sorunu (Freud'un kullandığı terimlerin aynısı olan) tasvir edilebilirlik (*Darstellbarkeit*) terimleriyle dile getirmiş olmasındadır: Mademki "Vahiy"de her temsil zorunlu olarak sona eriyor, o halde temsil edilemez olanı nasıl temsil ederiz?

Dvořàk'ın çözümlemelerini geliştiren Panofsky, Dürer'in *Kıyamet*'inin yarattığı etkinin bir kısmını figürlerin doğallaştırılması ile sunumun kararlı biçimde doğa karşıtı oluşu arasındaki kontrasta borçlu olduğunu göstermiştir. Tasvir öğelerine atfedilen işlevlerin ikircikliği de bunu doğrular: Örneğin İncil Yazarı'nın metninde çok defa araya giren ve Dürer'in *Yedi Şamdan Vizyonu*'nda perspektif içinde düzenlenmiş bulunan şamdanlara sağlam bir zemin teşkil eden bulutlar, aynı zamanda geometrik kurgunun yasalarından sıyrılan ağırlıksız dikey duman sütunları oluşturmak üzere kullanılır. Mekânın derinliği hem kabul edilir hem yadsınır;[56] burada kabulle yadsımanın ayrılamayacak biçimde birbirine bağlı olduğunu görmek gerekir. Mecazi bir dille söylersek, Dürer'in *Kıyamet*'i kıyamet tasavvurlarının ilki ve sonuncusudur: İlkidir, çünkü Kıyamet sistem seviyesinde perspektif kodunu ilk olarak doğuran sistemin yıkılışına yol açar; sonuncudur (Odilon Redon gibilerinin denemeleri de dahil), çünkü bu şekilde maddileştirilmiş olan düzen, *gösteren* düzeyinde dahi "Vahiy"e ancak kendi kendini çözerek yer verebilir.

55. Bkz. M. R. James, *The Apocalypse in Art*, Londra, 1931.
56. Panofsky, *The Life and Works of A.D.*, s. 56-58.

Üç boyutlu bir mekân kurgusunda kullanılan illüzyonist yöntemlerin aynısı kapalılığı kırmak ve bizzat temsil mefhumunu bile yadsıyacak bir vizyon imgesini ortaya koymak için kullanılmıştır. Özetle Panofsky'nin terimleriyle söylersek, gerçeğe benzetme ve canlandırmadaki bütün ilerlemeler halüsinasyon etkisini azaltmaktan çok artırır. Kapatılmaz görünen bir çatlak pahasına da olsa "vizyonun" belirişi vizyonun yadsıdığı ama bir yandan da yer verdiği, tam da vizyona açılan düzen sayesinde gerçekleşebilir ancak. Bu çatlaktan bakınca Correggio'nun *Aziz Yuhanna'nın Vizyonu* muğlak bir anlam kazanır: Peki ya Correggio Hıristiyan binasını ötelere açmak şöyle dursun, gediği kapatmaya, kenarlarını yumuşatmaya ve sistemin dengesini rastlantı yoluyla kurmaya çalışıyorsa?

4.2.2. ● GÖSTERGEBİLİM VE SOSYOLOJİ

Üretkenlik/Yaratıcılık

El Greco'nun *Orgaz Kontu'nun Defnedilmesi* ve Dürer'in *Kıyamet*'i örnekleri, bazı eserlerin bulundukları tarihsel bağlama gitmeden çözümlenip betimlenemeyeceklerini gösterir. Sanat sosyolojisinin işi somut ürünlerledir: Bu ürünleri bütüncül bir bağlama yerleştirmek, belirli toplumsal tabakalarla ilişkilendirmek ister; onların görüş açılarını, inançlarını, genellikle birbirine zıt olan çıkarlarını ortaya çıkarmaya çalışır, hatta herhangi bir üslup dönüşümünü çıkar gruplarının davranışlarındaki değişimle açıklamaya çalışır.[57] Sanat göstergebilimiyse, yüzeysel anlam efektlerinin ve her daim cazip olan denklik ve paralelliklerin berisinde belirli bir dönemdeki tasvirin riayet ettiği alışkanlıkları ve temel fikirleri açığa çıkarmaya çalışır. Fakat bu karşıtlık (dilbilimdeki söz ve dil, artzamanlılık ve eşzamanlılık karşıtlığını çağrıştırır) yanıltıcıdır: Dürer'in *Kıyamet*'inde veya El Greco'nun *Defin*'inde *ortaya çıkan* şey ancak sanatsal imgelerin kaynağı olan *gösterme* işiyle ve daha derin bir seviyede tasvir edilebilirlik meselesiyle, sözceyi tarihsel olarak belirleyen sistemle, biçimsel düzlemde sistemden gelen zorunluluk ve olasılıklarla iliş-

57. Bkz. Karl Mannheim, "Towards the sociology of the mind", *Essays on the Sociology of Culture* içinde, İng. çev., Londra, 1956, s. 33.

kilendirildiğinde gerçek anlamına kavuşur. Perspektif kodunu resimsel temsilin "yuları ve dümeni" olarak kuran sistem, onu seyirsel bir yapıyla ilişkilendirerek yerini düzene konmuş çeşitlemelerle dönüşümlere bırakan düzenli bir yazı alanı tanımlar; bu çeşitleme ve dönüşümlerse sistemde meydana getirdikleri yan etki ve değişiklikler sebebiyle *içsel* olaylar gibi görünür. Dolayısıyla böyle bir sistem, temel olarak sosyal bir sistemdir. İçsel olayların varlık koşulu olarak bağlı oldukları kolektif pratik, dilin —Saussure'cü anlamda "dilin"—[58] temelindeki kolektif pratik kadar yaygın değildir, burada bir dönemin *aisthesis*'i adı verilen sistem ve figürlerini sistemin alanına dahil eden "üsluplar" —Saussure'ün diliyle söyleyecek olursak— "göstergebilimsel bir hayat"[59] sürer. Üsluplar belirli derece ve değişken ölçeklerde bireylerin denetiminden kaçar ve geliştikçe, tarihsel evrimleri içinde kendilerine özgü bir mantığa riayet ederler. Bu mantığın az çok kısıtlayıcı olmasının nedeni, hem faili hem de ürünü oldukları toplumsallaşma sürecinin genişliğidir. Bu demektir ki sanat göstergebiliminin daha en baştan sosyolojik içerimleri vardır, ama sanat sosyolojisi de göstergebilim hazırlığını yapmaktan kaçamaz. Bu nedenle Tinyanov ve Jakobson daha 1928'de şöyle yazıyorlardı: "Her sisteme içkin olan yasaları göz önünde bulundurmadan sistemlerin birbirleriyle ilişkisini ele almak yöntembilimsel açıdan zararlı bir girişimdir."[60] Sistemlerin birbirleriyle ilişkileri açısından bakıldığında bu gözlem, toplumsal gerçekliği algılamamızı sağlayan farklı yapısal düzeyler için geçerli olduğu kadar farklı kültürel diziler için de geçerlidir.

"Üsluplara", hatta onları doğuran sisteme "göstergebilimsel" bir statü veya varoluş atfetmek, üslupları bir dile ya da koda —yani, üretici dilbilgisinin belirli bir dilin cümleleri için yapmaya çalıştığı gibi sonsuz sayıda eser veya imge üretmeye imkân veren sonlu bir kurallar kümesine— benzetmek anlamına gelmez. Bu açıdan dil hakkında ne söylenirse söylensin, göstergesel pratiğin "sanat" adını

58. Bkz. Yukarıda, 3.2.1. 59. Saussure, *Cours...*, s. 111.

60. Yuri Tinyanov ve Roman Jakobson, "Les Problèmes des études littéraires et linguistiques", *Novyi Lef*, no. 12 (1928), Fr. çev. *Théorie de la littérature* içinde, haz. T. Todorov, s. 138-40; Türkçesi: "Yazınsal ve Dilsel İncelemelerin Sorunları", *Yazın Kuramı* içinde, çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat, İstanbul: YKY, 1995, s. 119-21.

alan yaratıcı yeteneği, bu pratiğin fiilen üretebildiği eserlerin toplamıyla ölçülemez. "Resim" yalnızca "eser" üretmez. Resim, çeşitli toplumsal ve kültürel aidiyetlerden gelen kullanıcılara, kendileri, içinde yaşadıkları dünya, o dünyada işgal ettikleri yer hakkında sahip oldukları imgenin geliştirilmesine katkıda bulunan birtakım figürler verir. Bunlar her şeyden önce mekânsal figürlerdir, çünkü resmin —en azından temsilî resmin— en belirgin işlevi o imgeyi tanımlayan mekân ve ilişki —geometrik, dramatik, vb.— tasavvuruna *kurumsal* bir değer atfetmektir. *Kuramsal olarak* resimleşme sürecinin altında yatan bu figürler —niceliksel veya niteliksel, grafiksel veya renkli, betimsel veya metaforik, tasvirî veya *tasvirî olmayan* figürler— bir gösterge pratiğinin ürünleridir. Söz konusu pratiğin eserleri de katedilen yola işaretler koyar. Figürler kesişen yollarıyla "ağ oluşturan" bir yaratıcılığın ürünüdür. Eserler inci gibi dizilip birbirlerini takip etmez; içinde bulundukları alanda, anlamlarını ortak aidiyetlerinden olduğu kadar farklılıklarından da alan, değişken, birbirlerini tamamlayan, hatta birbirlerine karşıt olan yapılanışlar sergilerler. Sonlulukları içerisinde eserler, temel kaynaklarına ancak tek tek ürünlerin bir araya gelişiyle, birbirleriyle olan etkileşimleriyle ve karşılıklı işlerlikleriyle ulaşılabilen genel bir üretimin belirtisidirler. Toplumumuzda "sanat" veya "resim" adını verdiğimiz gösterge pratikleri ile benzer nitelikteki pratikler, hatta bu pratiklerin dahil olduğu genel tarihsel bağlam arasındaki ilişkilerin titiz ve sistemli bir biçimde ele alınabileceği tek yer de bu alanın çeperleri değil, içidir.

Ortaçağ Figürleri

"Yer" ile "göğün" tasvir olarak eklemlenmesi, bu metinde kullandığımız anlamıyla "sistemin" iç oluşumlarının birbirleriyle olan ilişkilerine, tarihsel anlamda resimsel üretimde ortaya çıkan dönüşümlere iyi bir örnek oluşturur. Detaylarına bakıldığında bu dönüşümler nesnel, toplumsal veya kültürel belirlenimlere gönderme yapar. Fakat bu durum sistemin gelişigüzel çeşitlenmeler ve belirlenimlerle ilerlediği anlamına gelmez. Bazı örneklerine değindiğimiz uyarlamalar, (resmin —birçok başka şey gibi— gösteri sanatlarından yaptığı) aşırmalar, hatta ihlaller (ya da bize öyle sunulanlar) onlara izin

veren, onları davet eden, onları yüreklendiren sistemin kendilerine verdiği kapsamın dışına çıkamazlar. Gösterge üretimini konu alan indirgemeci sosyolojinin çuvalladığı nokta da budur (çünkü daha ileri gitmek gerektiğini, sistemin kaynaklarını sistemin kendisinde, en azından evrimini düzenleyen mekanizmalarda aramak gerektiğini göreceğiz). "Sistemi bir derece olsun değiştirecek olan her şeyin" sisteme içsel olması gerektiğini söyleyen Saussure'cü ilkenin tarihe karşıt bir yanı yoktur: Aksine bu ilke, bizzat dilbilimciler tarafından dahi uzun zaman önce terk edilmiş olan bir karşıtlığı yadsıdığı andan itibaren, derin bir tarihsel çözümlemenin kapısını aralar. Sistemin göreli mantığının hüküm sürdüğü eşzamanlılık ile anlatım edimlerinin zorunsuz boyutu olarak tanımlanan artzamanlılık arasındaki karşıtlıktan söz ediyorum: Sistemin bir tarihi vardır ve bu tarih şans eseri olmak şöyle dursun, bizzat sistematiktir ve sistemin kendi unsurlarıyla yorumlanabilir.

Bazı imgelerde karşılaşılan okuma zorluklarına rağmen tasvir açısından ortaçağ, yerle gök arasındaki bağıntıları en az sorun teşkil edecek şekilde tasarlamıştır: Mekânları tanımlamak için ve karakterlerle nesnelerin dünyevi mi göksel mi olduğunu ya da göksel olanın insanın alanına girişini göstermek için, o dönemlerde bir belirleyici —zemin çizgisi, kayalık, bulut, mandorla, vb.— kullanmak yetiyordu. Keza kompozisyondaki ustalık ikonik alanda bazı "göksel" bölümlemeler yapmayı mümkün kılıyordu. Ortaçağ resminde, Musa'ya Yasa levhalarını vermek, İncil yazarına metni yazdırmak, papayı ya da uyuyan Aziz Yusuf'u rüyada ziyaret etmek üzere konulan bulut çemberinden veya bulut tacının içinden çıkan eller, melekler, İsa, Meryem veya kişileştirilmiş olan Tanrı Baba saymakla bitmez. Utrecht Zeburu (820 civarı), mekânlarla oyuncuların, zemin konturunu ya da bulut kesitini hatırlatan aceleyle çizilmiş çizgilerle belirtilmesinin iyi bir örneğini oluşturuyor.[61] İmge yüzeyinin bir dizi çerçeveyle bölümlenmesi konusunda *Göğe Yükseliş* temsiliyle Limoges Sakramenter'i (1100 civarı) örnek nitelikte bir çizim sunmuştur. Burada iki meleğin taşıdığı mandorlada oturan İsa imgenin üst kısmını kaplar. Bu bölüm çıplak ayaklarıyla ince bir damalı

61. Bkz. E. T. De Wald, *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton, 1933, özellikle levha II, V, X, XI, XVIII, XXII, XXIX, vb.

banttan destek alan havarilerle Meryem'in konumlandıkları alt kısımdan bir tür lento ile ayrılmıştır.[62] Bütün ortaçağ boyunca karşımıza çıkan fakat sistematik gelişimine 14. yüzyılda kavuşacak olan bir diğer yöntem de mimari motifin üst kısmını ya da üst katmanını "gökyüzü" veya "cennet" olarak tasarlamaktır: Örneğin alınlığında bir melek veya bir İncil yazarının bulunduğu küçük kulübe (sayısız altar levhasında kullanılacak olan şema), Aziz Louis Zeburu'nda gördüğümüz gibi, iç yüzeyi dönemin Paris minyatürlerini süsleyen mimari üstyapıyı tamamen kaplayan bir "gök" biçiminde tasarlanmış olan bulut şeritleriyle süslü küçük kemerler.[63] Bu durumda yerle gök arasındaki iletişimin tam anlamıyla okunaklı bir temsilini elde etmek için ihtiyaç duyulan tek şey, merdivenden çıkan birkaç melektir (Resim 6 B).

Yer ve Gök İkilemesi

Bu figürler —ki mimari figürler tam anlamıyla birer *mecazdır*— yalnızca biçimsel olmakla kalmaz. Bamberg'in *Kıyamet*'i veya Mozarap *Beautus*'undaki karakterlerin[64] bulundukları, tam anlamıyla yazısal olan ve gözle görülür mekânsal içerimleri bulunmayan düzlem nötr, ayrıntı gütmeyen bir yüzey değildir: Sağına soluna, yukarısına ve aşağısına göre şekil alır ve orada tasvir edilen her hareket döndüğü yönden, her figür bulunduğu yerden belirleyici bir yan-anlam kazanır. Fakat bazıları Hıristiyan tasvirlerinin ilk dönemlerine kadar uzanan bir dizi minyatür ve freskte ayırt edilebilecek başka şeyler de vardır. Resmedilen yüzeyin koyu renkte yatay şeritlerle bölümlenişi, biçimsel bir özelliğe indirgenmek şöyle dursun, çoğunlukla dikkatle işlenmiş kozmolojik bir kavrayışa denk düşer. Görünürdeki basitlikleriyle çeşitli genişliklerdeki bu paralel şeritler niteliksel olarak ayrıştırılmış *yerlere*, bölgelere karşılık gelir. Roma' daki aşağı San Clemente Bazilikası'ndaki *İsa'nın Göğe Yükselmesi*

62. Bkz. Jean Porcher, *Le Sacramentaire de Saint-Etienne de Limoges*, Paris, tarihsiz [1953], levha XI.

63. Paris, Fransa Milli Kütüphanesi, Lat. 10525. Bkz. Abbé V. Leroquais, *Les Psautiers Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France*, Paris, 1940-41, c. II, levha LXXXII-LXXXV.

64. Bkz. Meyer Schapiro, "From Mozarabic to Romanesque in Silos", *Art Bulletin*, XXI (1939), s. 313-74.

(acaba Meryem'in Göğe Yükselişi mi? — 9. yüzyıl) her biri farklı renklerde şeritlerle işaretli üst üste binmiş seviyelerden oluşan bir kompozisyon biçiminde temsil edilmiştir. Alt kısımdaysa havariler, duvara yerleştirilmiş bir kutsal taşın iki yanında iki gruba ayrılmışlardır; kiremit renkli fonda İsa figürü (yoksa Meryem mi?) mavimsi bir ara şerit üzerinde yeşilimsi bir "göğe" (ya da "cennete") doğru yükselir, İsa (?) orada dört meleği taşıdığı bir mandorlada tahtına kurulmuş oturmaktadır.[65] Renkli şeritlerin üst üste konması anlamı uzlaşımsal bir düzenlemeye karşılık gelir. Santa Maria Maggiore mozaikleri serisinin bir parçası olan ve daha önce söz ettiğimiz (bkz. 3.3.2) *İbrahim ile Melkisedek'in Karşılaşmaları* da bunu doğrular: Sahnedeki kahramanlar gölgelerinin düştüğü yeşil "zemin"de ilerler. Siluetleri, antik bir sahnenin duvarına benzeyen yekpare yaldızlı fondan kopmuştur. Üst bölümdeyse Tanrı (veya İsa?) ilginç bir tarzda "pitoresk" biçimde işlenmiş, mavi ve kırmızı bulutların karışımından oluşan bir gökyüzü fonunda zuhur eder. Şüphesiz buradaki karşıtlık bir yandan alışılmış yaldızlı fon ile yeryüzü, diğer yandan ikisinin de betimleyici niteliğinden etkilendikleri gökyüzü arasındadır. Aynı karşıtlık, Reichenau grubunun *Perikoplar Kitabı*'nda (11. yüzyıl başı) basit bir renk oyununa dönüşmüş olarak karşımıza çıkar. Burada Aziz Petrus'a anahtarların teslim edilişinin temsili (İbrahim'le onun ordusu önündeki Melkisedek gibi, İsa da havarilerle buluşmak üzere ilerler) aynı normlara göre eklemlenmiş olan fonda devam eder: yeşil "yer", yaldızlı "fon", mavi "gök".[66] Bu karşıtlığın anlamı, Milli Kütüphane Arsenal Binası'nda bulunan *Paris Zeburu*'nda (13. yüzyıl) gayet açıktır: Zebur'un başında tabut üzerinde oturan üç figürden —müstensih, astronom ve muvakkit— oluşan bir çizim vardır. Kendilerini çevreleyen iki çalılıkla birlikte figürler kahverengimsi bir fonda, kompozisyonun geri kalanından kıvrımlı bulutlardan oluşan bir saçakla ayrılmış yıldızlı göğün altında durmaktadırlar (Resim 6 A).[67] Burada astronom en önemli ve en hâkim

65. Carlo Cecchelli, *San Clemente*, Roma, s. 146 ve levha 25.

66. *Livre des Péricopes d'Henri II*, Münih, Bayer staatsbibl. CLM 4452, v. 152b. Bkz. André Grabar ve Karl Nordenfalk, *La Peinture du Haut Moyen Age*, Cenevre, 1957, röprod., s. 204.

67. Arsen. 1186, 1v.; bkz. *Catalogue de l'Exposition des manuscrits à peinture en France du XIII^e au XVI^e siècle*, Paris, Fransa Milli Kütüphanesi, 1955, levha I.

konumda bulunmaktadır, kitapla takvimin göğe doğru tuttuğu usturlaba tabiiyetinin ve saygının göstergesi olan ayaklarını bastığı küçük tabure de bunu vurgular. Figürlerin durduğu fon ile astronomun gözlemlediği gökkubbe arasındaki karşıtlığın kesin bir anlamı vardır: Bu karşıtlık, bir tarafta merkezinde ağır ve saydam olmayan yerin durduğu bozulması kaçınılmaz ay-altı dünyanın, diğer tarafta ağırlıksız, bozulmayan ve ışıklı yıldızların durduğu gök kürelerin olduğu Aristotelesçi evren bölümlemesine karşılık gelir.

Resimsel Seri ve Teatral Seri

Benzeri temsiller, tasvirin alanını yekpare bir organizasyon ilkesine bağımlı kılmayan bir sistem açısından sorun teşkil etmez. Fakat *Quattrocento*'da Masolino *Santa Maria Maggiore'nin Kuruluşu*'nu resimlerken iki alanın birleşim yerine yine bulutları yerleştirecektir. Bahsedilen iki alanın ilki ağırlığa tabi ve katı bir perspektife uygun biçimde oluşturulmuş ay-altı, insani alan, ikincisi (bulutların fazlaca vurgulanmış örüntüsünün de gösterdiği gibi) bütün ışığın çıktığı ve İsa ile Meryem suretlerini mükemmel bir daire içinde tutan ilahi alandır. Bu iki alanın karşıtlığı aşırı görünmekle birlikte kilisenin kuruluşunun kökeninde olduğu düşünülen mucizeye (bkz. 3.2.2) işaret etmekten öte, evrenin geleneksel bölümlenişine karşılık geldiği için, burada herhangi bir çelişkiden bahsedemeyiz. Çelişki ancak çizgisel perspektifin kendini resmin yuları ve dümeni olarak dayatmasıyla ortaya çıkar: Zamanla çizgisel perspektifin kurmuş olduğu düzenden herhangi bir sapma kural ihlali olarak görülür. O halde bulutun kendisi, bir tiyatro aksesuarı görünümü almadığı sürece kuramsal olarak temsilden dışlanacaktır (gördüğümüz gibi Vasari de gözlerine inananların sinir hastası olduğunu savunacaktır).

O halde bir dönemin *aisthesis*'i, tutarlılığını sistemin o andaki durumundan alan anlatım yöntemlerinin düzenli kümesine indirgenemez. *Aisthesis* yalnızca uygulamayla, ya da yalnızca toplumsal ve tarihsel evrimin genel eğilimleriyle uyumlu olacak plastik deneylerin sonuçlarını devam ettiren yarı-doğal bir seçilimin etkisiyle gelişmez. Aksine tarihsel bir değer kazanarak, deneylerin konusu olan ve onlara anlam kazandıran sistematik temeli sunar. Burada belirli bir "yönelmişlik" veya özel bir tarihsel "proje" arayışı temelsiz olmakla

birlikte, —gerektiğinde— göz alıcı tersine dönüşlere imkân tanıyan bir tür amaçlılık mevcuttur *aisthesis*'te.[68] Yine Tinyanov ve Jakobson'dan alıntılayacak olursak sistemin tarihinin de bir sistem oluşturduğunu söyleyebiliriz: "Eşzamanlı her sistem geçmişiyle geleceğini, yani sistemden ayrılamayan yapısal öğeleri, bünyesinde taşır."[69] Bu şartlarda bulut yönteminin, resmin yanı sıra Rönesans tiyatrosunda, bazen bir arkaizm, bazen yenilikçi bir çizgi olarak ortaya çıktığını, bazen de ikisi birden olduğunu görürüz: Ortaçağ sanatıyla tiyatrosunun mirası olsa da, bulut yöntemi yekpare sahne kuruluşuna bağlı temsil yapısı içinde yepyeni bir değer kazanır. Ortaçağın ve ortaçağ temsillerinin karakteristik *süreksizliği* göz önünde bulundurulduğunda, bulut yerlerden bir yeri (ilahi ve/veya meteorolojik anlamdaki gökyüzünü) ve bir yerden diğerine geçişi belirtmeye yarıyordu. Perspektifin *sürekliliğindeyse*, sistemin kendisi tarafından istenen, birtakım ihtiyaçları gideren, çok çeşitli, hatta çelişkili tasvir veya ikonografi işlevlerini yerine getiren bir açılım veya sapma olanağı sağlar: Aşkınlık boyutunu dışlar gibi görünen koordinat ağına aşkınlığı *a posteriori* dahil etmeye imkân tanır (örneğin Veronese, Uffizi Galerisi'ndeki *İsa'nın Doğumunun Müjdelenmesi*'nde Piero della Francesca sanatının popülerleştirdiği türden sıra sütunlar ve revaklardan oluşan bir perspektifi yaldızlı bulutlarla kaplayarak geleneksel temaya yenilik getirmiştir). Fakat Kutsal Ruh, İsa, vb. için vasıta görevi gören bulut Olimpos tanrılarını da taşıyabilir ve cennete açılan bu tür bulutlar başka bir bağlamda bir mecazın sözdizimsel kaynağını oluşturur. Giulio Carlo Argan'ın "alegorik aşkınlık" mefhumunu açıklamak için seçtiği örneği kullanacak olursak, Rubens IV. Henry'yi yıkıntılardan oluşan bir manzarada zırhını kuşanmış halde, buna rağmen yeni bir çağın gelişine işaret etmek üzere evlenmeyi hayal ederken resimler: Bu arada bulutların arasından Minerva belirir, ona Maria de Medici'nin portresini sunar, uzaklarda başka bir bulutun üzerindeyse simgesel bir dille Jüpiter'le (kartal) Juno'nun (iki

68. 17. yüzyıla girerken, resim özellikle de dekoratif denen resim, perspektif rejimini genişletmeye ve gökyüzüne açılabilmek için onu sarsmaya çalışacaktır. Artık uygunsuz olanlar havaya uçuşlar ve resimden taşan bulutlar değil, Cravaggio gibi bir ressamın figürlerini zemine perçinlemekteki ısrarı ve onların ayaklarını pek de metafizik olmayan (ya da Poussin'in dediği gibi "antik" olmayan) bir bulutla toza bulamasıdır.

69. Tinyanov ve Jakobson, *a.g.m.*, s. 139.

tavuskuşu) düğünleri anımsatılır.[70] Aynı figür bazen temsilî işlevleri (mistik vizyona gerçeğe benzeme niteliği veya illüzyonist bir nitelik katar) bazense simgesel (figür görüntüsel dokuya alegorinin uzaklığını verir) işlevleri yerine getirir.

Bu açıdan George Kernodle'ın işaret ettiği modern tiyatro ile ortaçağ gösterileri arasındaki radikal kesinti, temsil sorununu aydınlatırken resimsel seri ile teatral seri arasındaki değiş tokuşlar ve ilişkileri de yerli yerine oturtur. Ortaçağ temsili süreksiz bir zaman çizgisi üzerinde ilerler, art arda gelen bölümler amblematik nesneler etrafında farklı mekânlara (*loci deputati*) dağılmıştır. Tiyatrocuların aynı gösterinin çeşitli öğelerini bütünleşik bir çerçeveye dahil ederek, yüzyıllar önce terk edilmiş bir sahne biçimine dönmeleri için, 16. yüzyılı beklemek gerekecektir.[71] Meydanlar, caddeler, kilise avluları, hatta muazzam iskeleler gösteriye çerçeve teşkil ederken tiyatro yönetmenlerinin uzun süre görmezden geldiği bu sorunu ressamların bir kenara bırakmaları mümkün değildi. Ressamlar sayfaları, duvarları, tonozları, levhaları üzerlerine çeşitli karakterlerle simgesel aksesuarlar yerleştirilebilen basit mecralar olarak görmekte serbest olsalar da, kaplamaları için önlerine konan yüzeyin sistematik düzenlenişi resim pratiğinde en başından beri kendini bir sorun olarak hissettirmiştir. Çizgisel perspektif bu soruna teknik ve kuramsal açılardan bir çözüm getirmek zorundaydı, fakat mekânın geometrik kurgusu temsil sorununu ortadan kaldırmıyordu: Temsilin tasvir ilkesi açısından bağlı olduğu yansıtmalı ikileme ve temsilin gösterme işlevi açısından muadilini, gösterge sisteminin kaynağı olan gönderme oyununu gerektirir. İkileme, gönderme: Bu sözcükleri harfi harfine anlamak gerek. Sanat ve tiyatro bileşik kaplar gibi birbirlerinden beslenmez, kendilerine özgü ayrı göstergebilimsel hayatlar sürerler. Sanat, tiyatro gösterisinin bazı göstergelerini alsa da önemli olan göstergeyi kuran ve o alıntıya neden olan göstergesel mekanizmadır: Resim tiyatrodan "aldığı" öğeye tümüyle plastik işlevler yüklediğinde ve o öğe yeni bir eklemlenişini temsil ettiği sistemin iç ihtiyacını karşıladığı anda, artık o öğenin esamisi okunmaz.[72]

70. Giulio-Carlo Argan, *L'Europe des capitales*, Cenevre, 1964, s. 28.
71. Bkz. Kernodle, *a.g.y.*

4.2.3. ❁ BİLİM/RESİM

Perspektif, resmin kızı.

LEONARDO DA VINCI, *Trat.* 17

Bulut ve Temsilin Kapalılığı

Belirli bir tasvir yapısı, resimsel seriyi hangi seriyle —dinsel, teatral, bilimsel, vb.— karşılaştıracağımıza bağlı olarak, farklı yorumlara götürebilir: İnanç ekonomisinde mistik tecrübeye atfedilen rolün belirleyici evrimini ortaya koyan Zurbarán'ın resmi, pekâlâ sahneleme olarak betimlenebilir. Açıkta duran merkeziyle de İtalyan sahnesi ve İspanyol tiyatrosunun "ön yüzü" arasında bir tür uzlaşma sunuyor gibidir. Fakat *Quattrocento* resminin sahneye koyduğu klasik temsil mekânı[73] kapalı bir mekândır, tıpkı kübik hacmin, perspektifle bakılan odanın veya mekânın kapalı bir mekân oluşu gibi; bu mekân içinde *istoria* —ve onun ürünü olan öğelerin her biri— ilkesel olarak kendi *yerlerine* kavuşur. Kapalılığını vurguladığı temsile kendi düzen ve mantığını dayatan dama tahtasının sıklıkla gökyüzünün yerini alması tesadüf değildir.[74] Tarihsel açıdan ressamların perspektifle tasvir etmeye çalıştığı ilk damalı yüzeyler sandıklı kaplamalar, tavanlar ve tonozlardır; buna en iyi örnek, o dönem son derece "ileri" bir inşa ilkesine uyan Masaccio'nun *Üçleme*'sidir (Floransa, Santa Maria Novella). Bu ilkeyi Mantegna da sonuna kadar kullanır: Kaçış noktası freskin aşağı hattının altına yerleştirilmiştir, kompozisyon "üstte" duruşuyla ve görünürde bir "zeminin" olmayışıyla öne çıkar; fonunda Üçleme figürlerinin bulunduğu, perspektif

72. Benzer biçimde aynı seride: Barok tiyatronun makineleriyle ilgili "kalıntılardan" bahsetmek anlamsız olacaktır. Ortaçağ tiyatrosundan "alınan" öğeler orijinal yapılarla bütünleştirilmişlerdir. Mahelot zamanındaki Bourgogne Konağı'nda olduğu gibi, bu öğeler ortaçağ tiyatro yönetmenleri tarafından "gerçekçi" bir tarzda işlenmiş, fakat İspanyol tiyatrosunun sahne dekorlarında tümüyle simgesel ve alışıldık arnaçlarla kullanılmıştır.

73. Bkz. Piero della Francesca ekolünün Urbino, Baltimore, Berlin ve başka yerlerde muhafaza edilen ünlü *Komik* veya *Trajik Sahneler*'i.

74. Bkz. Masolino'nun Roma'daki San Clemente Kilisesi'ndeki *Azize Caterina Tartışması*; orada yan duvarlar, dip duvar ve sahnenin yerleştirildiği salon tavanı düzenli bir damalı modelle bölümlenmiştir, zeminse tekbiçimli ve nötrdür.

içinde görülen sandıklı tonozun bölümlenişinden gelir kompozisyonun düzeni.[75] Perspektif rejiminin kuruluşunun bir sonucu olarak kaçış noktasının aşağı çekilişi ressamın mimari veya yarı-mimari tarzda düzenleyebileceği gökyüzünü açığa çıkarır. Masolino'nun *Santa Maria Maggiore'nin Kuruluşu*'nda perspektife yerleştirilmiş bulutlar —yine Burckhardt'ın terimleriyle söylersek— hem mekânın belirlenimini ve dünyevi sahnenin kapatılışını hem de ay-altı dünya ile ilahi figürlerin konuşlandığı gökyüzü arasındaki sınırı göstermeye yarar. Brunelleschi'nin gösterilerinin ilkinde kullandığı küçük levha için aynı şeyi söyleyemeyiz; bu levhaya gökyüzü —ve rüzgârın sürüklediği bulutlar— çizgiselliğini bozduğu temsil dairesinde yabancı bir cisim veya parıltı biçiminde bir yama olarak yerleştirilmiştir. Atmosfer olaylarının temsiline Leonardo'nun atfettiği aşındırma işlevi, ilkesine böylece en başından kavuşmuş olur: Aynı öğenin —leke ile akrabalığı üzerinde daha önce durduğumuz /bulutun/— bazen bütünleştirici bazen ayrıştırıcı bir görev üstlendiği söylenebilir; hangi görevi üstlendiği bulutun kurgu amacıyla mı yoksa —meteorolojik ve resimsel bir araç olarak— *akıl karıştırıcı* olarak mı kullanıldığına bağlıdır.

Leonardo II

Yüzeyi olmayan, dolayısıyla kontursuz bir cisim olan bulutun, opak bir hacmin düzlem üzerindeki çizgisel izdüşümüne indirgendiği bir temsilde —kuramsal olarak— yeri yoktur. Eğer resimden *resmedilemeyeni resimlemeyi* anlıyorsak, proje olarak değilse bile yöntem olarak bir değişikliğe gitmek gerekmez mi? Fakat Leonardo sadece "bir ressam olarak" düşünüp yazmaz: Bulut onun için pitoresk bir öğe veya tiyatro aksesuarı değildir; öncelikle meteorolojiyle ilgili

75. J. White, *Birth and Rebirth of Pictorial Space*, s. 139, levha 30 b. Masaccio'nun tasarımı, geometrik olarak kurulmuş ve kör bir sandıklı tonozu parlak bulutların yerine ve mekânına yerleştirmesi bakımından dikkat çekicidir. Oysa metinler genellikle o bulutları Vaftiz veya İsa'nın Başkalaşımı (*transfiguration*) vesilesiyle orada bulunan Kutsal Ruh'un mevcudiyetiyle özdeşleştirirler. "Başkalaşım günü ruh parlak bir buluttu", Aziz Augustinus, *Evodius'a Mektup*, Mektuplar CLXIX, *Patrol. Lat.*, c. XXXIII, col. 745. Bkz. Aziz Tomasso, *Summa*, q. 43, a.7, ad. 6, ve Roma Katolik Dua Kitabı (6 Ağustos, resp. 2): "Kutsal Ruh parlak bulutta görülmüştü."

bir şeydir, temsildeki rolünü de bu sıfatla oynar. Bilimsel açıdan, bulut yüzeysiz bir cisimdir ama cevhersiz değildir, —tıpkı sis gibi— *havanın yoğunlaşmasının* bir sonucudur (*Carnets*, II, s. 39), havaya yayılan nemin sıkışmasıdır (*a.g.y.*, I, s. 352 ve 356). Bulut, havayı önüne katarak, onu yoğunlaştırıp genişleterek rüzgârın oluşumunda önemli bir yere sahip olmanın[76] ötesinde, seslerin yansıdıkları (I, s. 241) ve gökkuşağının meydana geldiği (I, s. 261) bir *mevki* oluşturur. Buharlaşma ve yağış döngüsünün aracı ve her şeyden önce belirtisi olan bulut,[77] Da Vinci'nin kozmolojisinde uranoloji, aeroloji, hidroloji ve jeolojinin kesişiminde ("denizin büyük bir kısmı havaya karışır ve uzun süre geri gelmez: bunlar bulutlardır", II, s. 415) belirleyici bir konumda durur. Yarattığı etkiyle ve oluşumuyla bulut, doğadaki parçaları birbirine bağlayan evrensel bağın ve öğelerin durmaksızın birbirine dönüşüm ve karışımlarının iyi bir örneğini oluşturur.[78] Bu öğelerin birbirinden ayrılması kaosu engel-

76. "Bulut oluştuğunda, rüzgâr da meydana gelir, zira her hareket aşırılıktan veya kıtlıktan doğar; bu nedenle bulut da oluşurken çevresindeki havayı kendine çeker, böylece yoğuşur, çünkü nemli hava sıcak bölgeden bulutların üzerinde yer alan soğuk bölgeye çekilmiştir; dolayısıyla daha önce dolmuş olan hava suya dönüşmek zorunda kaldığından büyük miktardaki hava bir araya toplanıp bulutu oluşturur; boşluk kalamayacağı için de yoğunlaşarak yoğun bulutları oluşturmuş olan havanın gidişiyle açılan boşlukta kalan alana hava dolar. Bu şartlarda yüksek dağların zirveleri hariç, rüzgâr yeryüzüne inmeden havaya karışır, rüzgâr havayı yerden kendine çekemez, çekseydi yerle bulut arasında boşluk oluşurdu, çaprazdan ancak çok az bir havayı çekebilir, özellikle her çizgiyle çeker." Leonardo da Vinci, *Leic.*, 28 r. ; *Carnets*, II, s. 107-8.

77. "Sakin havada bir grup bulut belirli bir yüksekliğe çıktığında –ya da dediğimiz gibi birbirlerini sıkıştırdığında– açığa çıkardıkları havanın şiddeti o kadar büyük bir hareket doğurur ki hareketini daha küçük başka bulutlara bulaştırdığını görebilirsin. Önlerindeki havayı da ittikleri için daha çok kaçarlar, zira bir bulut ister diğerleri arasında, ister tek başınayken eğer arkasında rüzgâr meydana getiriyorsa, kendisiyle kendisini takip eden bir başkası arasındaki hava çoğalarak havan topunun içindeki barut gibi olur, çevresindeki hafif cisimlerle en az ağırlığa sahip olanları uzaklaştırır. Böylece rüzgârı direnç gösteren diğerlerine doğru sürükleyen bulut onları kaçırır ve bu öncü rüzgârları göndererek kalan kısmın hacmini artırır." *C. A.*, 169 v., *a.g.y.*, I, s. 342-3.

78. "Öğeler birbirlerine dönüşürler; hava atmosferin soğuk bölgesiyle karşılaşarak suya dönüşürken, kaçan havadan boşalan yeri doldurmak üzere azgınca hücum eden çevredeki bütün havayı büyük bir şiddetle kendine doğru çeker; böylece bir kütle bir diğerini takip ederek hareket eder, ta ki havanın ayrıldığı alanı doldurmaya kadar; işte rüzgâr budur." *C. A.*, 169 r., *a.g.y.*, I, s. 340. Öğeleri su,

lemiştir, fakat öğeler asli bölünmemişliğe geri dönüyor gibidirler. Birbirlerine dönüşüp oluşumları, gelişimleri, başkalaşımları ve çözünürlükleri sıkıntı ve yağış getiren, dünyanın ve dünyevi oluşumların düzenini bozan kararsız yığınlar oluştururlar: yağmur, şimşek, kar, dolu, rüzgâr. Bulut, içinde yaşadığımız, mekaniğin ve yer çekimi ilkelerinin geçerli olduğuna inandığımız dünyanın sınırını belirtmenin ötesinde, bir cisimdir ve bütün cisimler gibi, doğa eylemlerini meydana getiren hareket ve yer çekimi yasalarına tabidir.

Yüzeyi olmamasına karşın bulut *gözle rahat görülür*.[79] O halde, Leonardo'ya göre, resmin işlevlerinin gözün işlevine eşit olduğunu ve resim eserinin doğanın eserlerini *temsil ettiğini* hatırlatmak yerinde olur (*Trat.* 9, Richter, I, s. 38). Bulut gözle görülen dünyanın bir parçasıdır ve bu da demektir ki gözle görülen dünya çizgisel bir kurguya indirgenemez. Buna karşılık resim kuramcısı Leonardo, geometriden Alberti'den çok daha fazla yararlanmış görünmektedir. "Türlerin karışımını" önlemek için Alberti yalnızca ressam olarak konuşmak istediğini açıklamıştı. Ona göre geometrinin resim sanatına (kuramına) katkısı —ki bu "daha şişman bir Minerva"[80] demektir— nihayetinde *istoria*'nın, temsil sahnesinin inandırıcı olacak biçimde kurulması için bir ilke oluşturmaktır. Leonardo'daysa geometrinin daha kapsamlı işlevleri, daha temel bir rolü vardır. Resim eğer bir bilimse (*Trat.* 1, Richter, I, s. 31) bu niteliğini geometriye borçludur. Daha doğrusu, matematiksel kanıtlama yolundan geçmeyen hiçbir araştırma bilim adını hak etmez.[81] Zira perspektif, her şeyin imgesini konik çizgilere dönüştüren rasyonel bir kanıtlamadan başka nedir ki? Bu kanıtlama resmin, resim *biliminin* abecesinin, tıpkı geometri gibi noktalar, çizgiler ve yüzeyler olduğunu gösterir.[82] Kuramsal bir başlangıç varsa o da budur: Perspektif resmin kızıdır; sanatın ihtiyaçlarını karşılamak için perspektifi yaratan da bizzat ressamdır.[83]

---

hava, ateştir; bulutlar sıcaklık ve nemden, (yazınsa) kuru buhardan oluşur (*C.A.*, 212 v., *a.g.y.*, I, s. 343). Fakat topraksı mahiyette olan toz havaya karışarak bulutun biçimini etkileyebilir (*C. A.*, 79 r., *a.g.y.*, II, s. 249).

79. Leonardo'nun Maggiore Gölü üzerinde gördüğü alevler içinde yüksek bir dağ biçimindeki bulutla ilgili bkz. *Carnets*, I, s.108.

80. Bkz. geride, 1.4.1.

81. *Trat.*, 1, Richter, s. 31-2.

82. *Trat.*, 3, *a.g.y.*, s. 32.

83. *Trat.* 17, *a.g.y.*, s. 37.

Resim perspektifi doğurmuş, perspektif de resmi bir bilim olarak kurmaktadır. Resim bilimi çizimle başlar. Fakat bu da ışık ve gölgeyi, açıklık-koyuluk, renkli perspektifi ve havadan perspektifi içeren başka bir bilimi meydana getirir (Richter, I, s. 33). Geometri sürekli ve süreksiz niceliklerin ötesine geçemezken resim şeylerin nitelikleriyle, doğa eserlerinin güzelliğini oluşturan niteliklerle ilgilenir.[84] Resmin hiçbir zaman bilimler arasında sayılmamasının nedeni budur: Doğa eserleri gibi mükemmele ulaşmak için kelimelerin yardımına ihtiyacı yoktur; bu nedenle ressamlar doğayı boş yere betimleyerek ilkelere indirgemeye yanaşmamışlardır.[85] Bilimden doğup elle yapılan bir işleme dönüştüğü için "yarı-mekanik" bir disiplin olan resim, zihinde başlayıp biten disiplinlerdeki (*a.g.y.*, s. 32) anlamda bilim değildir. Onu geometriye indirgemeye çalışanların ve doğal noktayı matematiksel noktayla karıştırarak perspektiften bahsederken gözü bir nokta olarak görenlerin yaptıkları hata budur.[86] Perspektif yalnızca geometri işi olmadığı için, Alberti'nin kaçınmaya çalıştığı "türleri birbirine karıştırma işi" kaçınılmazdır.

Leonardo'nun metninde söz konusu olan şeyin epistemoloji ve resim açısından ağır sonuçları vardır. Aristotelesçilik türlerin birbirine karışımını kesinlikle yasaklıyordu: Geometrici aritmetikçi gibi, doğa felsefecisi de (hele ki ressam) geometrici gibi düşünmemelidir. Alexandre Koyré'nin işaret ettiği gibi, bu son derece meşru bir istektir: "Türler" var oldukları sürece birbirlerine karışmamalıdır. Fakat gün gelip yıkılabilirler:[87] Kişiliğinde sanatçının mühendise karıştığı, teknoloğun geometriciye rakip olduğu Leonardo'nun devreye girdiği yer de burası gibi.[88] İş bölümünün dayattığı klasik "tür" kavrayışının tersine gelişen bu girişimin hangi noktaya vardığını ölçmeye izin veren şey, Leonardo üzerine yazdığı meşhur denemede (buna başka bir yerde döneceğiz) Freud'un çıkış noktasını oluşturan şu sorudur: Bilgin Leonardo'nun benliğinde bilim insanı sanatçıyı ne ölçüde "bastırmıştır"? Aslında bilimle sanat arasındaki somut veya kuramsal bir bağı, sanatın dayatmaya çalıştığı dünya im-

84. *A.g.y.* 85. *A.g.y.*, s. 37-38. 86. D 10 v., *Carnets*, I, s. 212.

87. Alexandre Koyré, *Etudes galiléennes*, Paris, 196, s. 23, no. 3.

88. Koyré, "Léonard de Vinci 500 ans après", *Etudes d'histoire de la pensée scientifique* içinde, Paris, 1966, s. 85-100; Türkçesi: *Yeniçağ Biliminin Doğuşu*, çev. Kurtuluş Dinçer, Ankara: Gündoğan, 1994.

gesi ile bilimin üzerinde çalıştığı imge arasındaki ilişkiyi ve aynı amaçla ressamla fizikçinin ortaya koydukları yöntemlerin ilişkisini tartışmayı yasaklayan bir ideolojinin izini taşıyan bir sorudur bu. Fakat aynı zamanda (Koyré'nin dediği gibi) insanı "Leonardo mucizesi" üzerine düşünmeye sevk eder.

Alexandre Koyré Leonardo'nun matematiğe, yani geometriye, yaklaşımının mühendisçe bir yaklaşım olduğunu ve geometrisinin, somut düşünme (ve bunun ürünü olan "türleri birbirine karıştırma") alışkanlığından, zarar şöyle dursun, yarar gördüğünü göstermiştir. Doğuştan gemoetrici olan Leonardo olabilecek en üst derecede mekân sezgisine sahiptir. Koyré'ye göre, oldukça nadir görülen bu yetenek, Leonardo'nun kuramsal eğitimindeki eksiği kapatmasına yardım eder.[89] Geometrisi mühendislik bilgisine de ağır basar: "Geometrisi genellikle bir mühendisin bilgisidir, keza mühendislik sanatı da bir geometricinin sanatıdır."[90] Aynı şeyi geometrinin resimle ilişkisi için de söyleyebiliriz. (Sonuçta perspektif "resmin kızı" değil midir?) Leonardo geometrisinin Aristotelesçi gelenekle bağını koparmasını mümkün kılan dinamik bir karakteri olması, türlerin karışımı sayesindedir. Modern bilime atfedilen çoğu kavramın ortaçağdan beri *sezildiğini*[91] göstermeyi kendine iş edinmiş olan Pierre Duhem, Loenardo'nun *Defterler*'inde geliştirdiği nokta, çizgi ve yüzey mefhumlarını Ockham'dan aldığını iddia eder.[92] Oysa Leonardo'nun verdiği çizgi ve yüzey tanımlarını Alberti'nin *Della Pittura*'sının başındaki tanımlarla karşılaştırdığımızda, Leonardo'nun matematiksel varlıklarla geometrik çizgi ve figürleri ne derece değişikliğe uğrattığına şaşırmamak elde değildir. Alberti çizginin kesintiye uğramadan birbiri ardına sıralanan bir dizi noktayla tanımlandığını ve yüzeyi bir tuvalin lifleri gibi bir araya gelmiş birçok çizginin birlikteliği olarak düşünürken,[93] Leonardo bunları noktalarla çizgilerin uzaydaki hareketiyle *üretilmiş, betimlenmiş şeyler* olarak kavrar. "Çizgi, noktanın hareketinden meydana gelen uzunluktur; çizginin

89. Koyré, *a.g.y.*, s. 95-97. 90. *A.g.y.*

91. Bkz. Michel Fichant, "L'idée d'une histoire des sciences", M. F. ve Michel Pêcheux, *Sur l'histoire des sciences* içinde, Paris, 1969, s. 72-73.

92. Pierre Duhem, *Etudes sur Léonard de Vinci, Ceux qu'il a lus, Ceux qui l'ont lu*, yeni basım Paris, 1955, c. II, s. 17.

93. Bkz. geride 3.3.4.

sınırları noktalardan oluşur... Yüzey ise çizginin hareketidir ... bir çizginin enine hareketinin yayılımıdır [Başka bir yerde Leonardo, yüzeyin hedefinden sapmış bir çizginin hareketi olduğunu yazacaktır]; yüzeyin sınırları da yine çizgidir."[94] Bu tanımlar skolastik geleneğe göndermez, tersine, Newton'un tamamlayacağı kavramsal dönüşümü betimleyici, pitoresk tarzda önceler. Newton bu dönüşümü matematiksel varlıkları fiziğe yaklaştırarak ve onları harekete tabi kılarak; "varlıkları" değil, "oluşları" (*devenir*), "seyirleri" ile birlikte düşünerek gerçekleştirmiştir.[95]

Bu noktada bu "öncelemenin" (önceleme, serilerin heterojenliği ve bir kuram alanını bir diğeriyle ilişkilendirme imkânı üzerine kurulu gibidir) Leonardo'nun metninde Newtoncu sentezden geriye gidilerek mi yorumlanacağının, yoksa etkilerini epistemolojinin kurduğu mantıksal zaman içinde mi açığa çıkaracağının önemi yoktur. Önemli olan harekete tabi kılınan matematiksel varlıkların Leonardo'da kuramsal temeller üzerinden işlemeyip kendisindeki "mekân sezgisinden" (Koyré bunu Leonardo'nun en çarpıcı yeteneklerinden biri olarak görür) kaynaklandığını, doğrudan doğruya tecrübesine ve ressamlığına dayandığını görmektir (perspektif resmin kızıdır, resimse nokta, çizgi ve yüzeylerden ibarettir). Fakat Leonardo'nun metni daha da ileri gider: Galileo ve Descartes öncesi gelenek hareketi değişime benzetiyordu — kendisine tabi olan cisimleri etkileyen bir işleme; klasik bilimlerde galip gelen hareket kavramı fiziksel, ampirik bir kavrayışın yerine herhangi bir niteliksel gönderimden mahrum, tümüyle matematiksel bir kavrayış geçirecektir: Zamana bağlı olmayan bir ilişki kavrayışı, daha ziyade "zamansal olmayan bir zamanda gerçekleşen bir hareket, değişimsiz bir değişim kadar paradoksal bir kavrayış."[96] Peki Leonardo'nun metni bize ne söylüyor? "Zaman sürekli nitelikler arasında sayılsa da ... gözle görülür ve cisimsel olan şeylerde sürekli gördüğümüzün aksine, sonsuz çeşitlilikte figür ve cisme bölünen geometri kategorisine girmez; fakat temel öğeleri, yani nokta ve çizgileri açısından şeylerle uyumlu hale gelir. Zaman açısından baktığımızda nokta âna, çizgiy-

94. *B. M.* 160 r., 176 r., 190 v.; *Carnets*, I, s. 559-60.

95. Bkz. Koyre, "Sens et portée de la synthèse newtonienne", *Etudes Newtoniennes* içinde, Paris, 1968, s. 31-32.

96. *A.g.y.*

se uzun bir süreye benzer. Noktalar bahsedilen çizginin başı ve sonu olduğu gibi anlar da belirli bir zaman diliminin başı ve sonudur. Çizgi sonsuza kadar bölünebiliyorsa, zaman dilimi de bölünebilir."[97] Zamanın doğası geometrisinden farklıdır[98] — yani, geometrinin bilebildiği zamanın oluş ve bozuluşla, değişimin (bir başka deyişle, Aristotelesçi anlamda hareketin) zamanıyla hiçbir ortak yanı yoktur. Geometrinin bildiği zaman, "değişmeyen hareketin" içinde gerçekleştiği ve hız, ivme, hareket halindeki cismin yörüngesinin belirli bir noktadaki yönü gibi gerçekliklerden matematiksel terimlerle söz edebilmeyi mümkün kılan zamansal-olmayan zamandır. Cevapların başlangıcından sonrasını getirecek olan kuramsal eğitimden yoksun olmasına rağmen, Leonardo'nun zihnini meşgul eden sorunlar işte bunlardı.[99]

Tuhaf Yetenek

Mekanik ve balistiği kuran öncülerden habersiz olsa da bu bilimler konusunda Leonardo'nun şaşırtıcı sonuçlara ulaşmasına imkân tanıyan ve Koyré'nin "tuhaf" dediği yetenek, ister istemez onun bir sanatçı olarak tecrübesinden ve pratiğinden geliyor; üstelik yeteneği bu tecrübeyle pratiğe katkıda bulunuyordu. Euklides geometrisini model alan Leonardo'nun oluşturduğu fizik anlayışının, *Trattato*'nun başında yer alan resim anlayışıyla ortak yanları vardır: Fizik (resim) ilerideki gelişmelere temel teşkil edecek birtakım ana ilke ve önermelerle işe başlamalıdır.[100] Archimedes'in izinden giderek fiziği matematikselleştirme eğilimi ve onunla paralel olarak fiziği dinamikleştirme çabası, geometriyle resmin kendisinde de bulunur: "Hareket" ve "hareketsizlik" gözün işlevleri (resmin de işlevleri) arasındadır — tıpkı ışık ve gölge, madde, renk, figür, mekân, yakınlık ve uzaklık gibi. Türlerin birbiriyle karışımı, rollerin durmaksızın değiş tokuşu, seriler arasındaki kesintisiz iletişim, şüphesiz "Leonardo mucizesi"nin ayırt edici özelliklerindendir. Leonardo'nun kaygısı, kuramsal olarak kurulmuş bilimsel bir nesneyi, kuramı ön-

97. *B.M.*, 173 v. ve 190 v.; *Carnets*, I, s. 76; Richter, II, no. 916, s. 137-8.

98. "*Scrivi la qualità del tempo, separata dalla geometrica.*" *B.M.*, 176 r.; Richter, II, no. 917, s. 138; *Carnets*, I, s. 76.

99. Koyré, "Léonard de Vinci...", s. 98-100.

100. *A.g.y.*, s. 98-100.

celeyen tecrübe içinde sunulan, algılanmış bir nesneyle ilişkilendirmektir. Bütün doğa felsefelerinin temelini oluşturan bu kaygı, Leonardo özelinde paradoksal olarak dönemine özgü görüşün aksi yönde çalışır, Rönesans'ın büyülü ve şiirsel doğa anlayışından kendini kurtarmasına imkân tanır. Fakat Leonardo'daki bilimci yanın sanatçıdan, özellikle de ressamdan, ayrılamamasının nedeni, her ikisinde de ancak bu iki serinin kesişimiyle kavranabilecek bir şeyler olmasıdır: Bilimle yarışan ideoloji, özü itibariyle kuramsal nitelikli bu mesele, kendini neredeyse kesin ve açık biçimde belli eder.

4.2.4. ❁ SONSUZLUK TABUSU

Bu düşünce ne olduğunu bilmediğim bir korkuyu
beraberinde getirir; gerçekten hiçbir sınırın ve merkezin
olmadığı, dolayısıyla belirli hiçbir yerin olmadığı
büyük bir enginlikte kaybolmuş buluruz kendimizi.

KEPLER, *Opera omnia*

Çelişki Yapısı

Leonardo'nun metninde karşılaştığımız sezgiler, şaşırtıcı değerlendirmeler ve araya giren beklenmedik öngörüler, geometriyi, fiziği ve resmi bir arada veya tek tek yeniden biçimlendirme arzusu, metnin parçalılığı veya muammalı, şifreli dış görünüşü Leonardo'nun türlerin ayrıştırılmasına karşı duyduğu umursamazlığın ve toplumsal işbölümüne inanmayışının sonucudur. Alberti geometriden yalnızca bir ressamın işine yarayacak olan kısmı almıştır; Leonardo ise geometriden yola çıkarak bilimsel bir resim pratiğinin koşullarını belirlemeye çalışır ve karşılığında geometri hakkında daha fazla bilgi sahibi olmayı amaçlar. Alberti geometrik figürleri, iç içe geçen iplikler, örgü kumaşlar, gergin tenlerle durağan olarak tasarlarken, Leonardo onları noktalarla çizgilerin hareketinin ürünleri olarak görür. Fakat burada konuşan *kimdir*? Ressam mı, geometrici mi, yoksa "kuram yerine nesneler ve makineler kuran, çoğunlukla bu şekilde düşünen" ve matematik, yani geometrideki tutumu genellikle bir mühendis tutumu olan *praksis* adamı mı?[101] Aslında türlerin birbirine

101. Koyré, *a.g.m.*, s. 94.

karışması ve bunun sonucu olarak matematiksel (geometrik), fiziksel, resimsel, vb. seriler arasındaki iletişim Leonardo'nun metnini kuramsal derinliğiyle ele almayı, içerdiği önermelerin bazılarına özel olarak önem vermeyi zorunlu kılıyor. Yapılması gereken, Leonardo'nun metinlerini içinde bulunduğu kültürel bağlama yerleştirmek veya Pierre Duhem'in usanmadan yaptığı gibi onları seleflerinin ışığında okumak değil, Leonardo'nun metninin kendisindeki uzak yankı ve çağrışımları bulup çıkarmaktır. Örneğin *sonsuz* meselesine ilişkin bazı kısa notlarını ele alalım. Leonardo sonsuzluğunu belirtmek istediği sürekli niceliğe, yani geometriye atıf yaparken (*Trat.* 1)[102] Aristoteles ile skolastik felsefeninkinden oldukça farklı bir bakış açısına sahiptir ve bu atfı büyüklüğün sonsuza kadar bölünebilir olduğunu iddia ederek atomculuğu reddetmek[103] değil, *Resim Üzerine İnceleme*'nin başındaki savı desteklemek amacıyla yapar. Resim bilimse, matematiksel kanıtlamaya konu olabiliyorsa, bu pratiğin sürekli nicelikle, yani sonsuzla ilişkisi nasıl olmalıdır?

Her niceliğin sonsuz kez bölünebilmesi sonsuzun *belirli* olduğu anlamına gelmez. "Belirli olamayan, belirlendiğinde ise artık var olamayacak olan nedir? Sonsuzdur. Belirlendiğinde, sınırlanmış, dolayısıyla sonlu olacaktır, zira belirlenemeyen şey sınırları olmayan şeydir."[104] Alberti'nin diliyle söylersek, ressam sonsuz meselesini bilmek zorunda değildir, zira yalnızca gözle görüleni (*quello si vede*), yani çizgilerle sınırlandırılabilen ve düzlem üzerinde bir yüzey oyununa indirgenebileni (bkz. 3.3.3) "taklit etmelidir": Sonsuzun ucu ("yüzeyi"), sınırları yoktur, sonsuz (Leonardo'nun gözünde dahi) ancak kavram olarak belirlenebilir. Oysa *optik* şema olarak kabul edilen perspektif, Leonardo'nun da farkında olduğu gibi kuramsal ve biçimsel bir çelişki doğurur.[105] Kaçış çizgilerinin çakışmaları üzerine kurulu olan bir perspektif kurgu görülemeyeni gözle görülür kılar: İki paralel çizginin *belirli*, gözle görülür bir noktada buluş-

102. "Geometri sonsuzdur çünkü sürekli olan her nicelik şu veya bu yönde sonsuza kadar bölünebilir. Fakat süreksiz nicelik birimle başlayarak sonsuza kadar artar ve, dendiği gibi, sürekli nicelik sonsuza kadar artar ve azalır. Bana 20 *braccia* uzunluğunda bir çizgi verirsen, ondan nasıl 21 *braccia*'lık bir çizgi yapacağını söyleyebilirim." *M.*, 18 r.; *Carnets*, I, s. 555.

103. Bkz. Pierre Duhem, "L. de V. et les deux infinis", *Etudes sur L. de V., ceux qu'il a lus, ceux qui l'ont lu* içinde, yeni basım, Paris, 1955, c. II, s. 4-53.

104. C.A., 131 r.; *Carnets*, I, s. 540; Richter, no. 1216 a, I, s. 257.

malarını ("İki paralel çizgi arasında duran göz, onların tek noktada buluşabilecekleri kadar büyük bir mesafeyi asla göremez", *Carnets*, II, s. 300). Bu buluşma noktası Brunelleschi'nin deneyinde *delikle belirtilen gösterge*'dir ve deneyde kaçış noktası ile görme noktasının aynada çakışması sistemin kapalılığını tescil eder.

Quattrocento ressamları (kaçış noktasını bir perde, sahne duvarı veya fon perdesiyle saklayarak) sistemin kapalılığını gizlemeye

105. Bunun farkında olan yalnızca Leonardo değil, çağdaşları, hatta Alberti'den hemen önce gelenler, özellikle de Paris'te Buridan'ın öğrencisi olan ve daha sonra Pavia'da, Bolonya'da, Floransa'da (1389'da orada yaşarken) ve Padua'da (1416'da burada ölmüştür) ders vermiş olan Biagio Pelicani'dir. Robert Klein'a göre (*a.g.y.*, s. 238) Bonucci tarafından Alberti'ye atfedilen (*op. volg.*, c. IV) anonim *Perspectiva*'nın yazarı da Pelicani'dir. 1390 tarihli ve 1424'te Paolo Toscanelli'nin Floransa'ya dönerken bir kopyasını yanında getirdiği *Quaestiones Perspectivae*'sinde Pelicani optik anlamda her tür perspektif kurgusuna hâkim olan kuralı açıklar – sonsuza kaçan çizgilere paraleller yardımıyla bir sınır çekilmesi gerekmektedir: "Bir binanın en uzak noktasındaki paralel çizgilere bakıldığında bu çizgilerin bir arada olmaları ve kesinlikle paralel çizgiler olmamaları gerektiği düşünülür" (*Quaest.*, 1. I, *quaest* vii, I. madde, 2. sonuç; aktaran Parronchi, *a.g.y.*, s. 241). Leonardo'nun ifadesi Vitellion'un iddiasını tekrarlar (*Perspectiva*, 1. IV, th. 21). Buna göre "Çizgiler ... bir aradaymış gibi görünür. Fakat buna karşın bir arada değillerdir, çünkü her zaman en uzak açıdan bir gibi görülürler." Panofsky ("Die Perspektive als S. F.", *a.g.y.*, no. 22, s. 140-1) Vitellion'un teoreminin ifade edildiği dönem için (XIII. yüzyıl) kaçış noktası kuramına yönelik bir eleştiri oluşturamayacağını göstermiştir. Bu kuram matematik açısından "sonluluk yanlısı (*finitiste*)" *limit* kavramıyla, yani paraleller sonsuza doğru uzanırken göreli mesafeleri ve en uzak noktalarının görüldüğü açının sıfıra eşit olmasıyla ilişkilidir. Bu açıdan kaçış noktası kavramının ilk sağlam tanımını geliştiren Desargues'dır. Bununla birlikte Brunelleschi'nin modeli de zaten *metaforik* biçimde nokta olarak tanımlanmış olan (Alberti'nin yazacağı üzere, "sonsuz bir açının içinde gibi") sonsuz meselesinin resimsel olarak ele alınmasına yol açmıştır. Fakat perspektif kurgusu, açıkça uzayın sonsuzlaştırılması üzerine kurulu olmanın çok uzağında, kendine koyduğu sınır üzerinden, tam tersine, temsil sahnesinin kapalılığını getirmiştir. Aslında, göreceğimiz gibi, sonsuzluk meselesi tümüyle matematiksel bir mesele olmaktan çok uzaktır ve çeşitli biçimlerde, bazen de resimsel olarak, bütün Rönesans kültürü üzerinde *belirleyici* olmuştur. O halde tek kaçış noktalı perspektif kurgusunun getirdiği uzay kavramının daha sonra Descartes tarafından temellendirilip Kantçı kuram tarafından biçimlendirilecek olan uzay kavramının aynısı olduğunu söyleyen Panofsky'yi anlamak mümkün değildir (*a.g.y.*, 121-2). Matematiğin ilerlemesine, sanatın veya felsefenin dikkate değer ilerleyişine (bu noktaya döneceğiz) konulan *ideolojik* sansür, sanat, bilim veya düşünce tarihinin geleneksel kategorileri altına sokulamayacak olan kültürel çalışmanın karmaşıklığını yansıtır, aynı zamanda genel kültürel yapıda "sanata", "bilime" ve "ideolojiye" biçilen rollerin ve alanların eleştirel bir yeniden dağılımına olan ihtiyacı açığa vurur.

ya da aksine (perspektif küpün içinde, manzaraya veya sonsuz derinlikteki göğe bakan bir *veduta* açarak)[106] onu kullanmaya çalışmışlardı. Fakat ressamlar ne yaptıysalar, perspektif rejiminin temelini oluşturan mekânın geometrikleştirilmesi olgusunun, bu düzenin zeminini hazırlayan temsil sisteminin daha en başından kuyusunu kazmasına engel olamadılar. Perspektif yapısı, Brunelleschi öncesi sanatın niteliksel olarak farklılaşmış ve süreksiz olan mekânının Euklidesçi geometrinin sürekli, açık, homojen, soyut, bölünebilir ve sonsuza kadar uzatılabilir uzayıyla ikame edilmesini gerektirirken, —kapalılığı nedeniyle— pratikte kesinlikle *kurgu* olarak tanımlanır. Havadan perspektifin eklenmesi (hatta ikame edilişi) bu kuramsal durumu değiştirmeyecektir. Böyle bir hileye başvuran ressamlar için bu durum ancak sistemin kapalılığından resimsel araçlarla kaçmak anlamına gelir; bu resimsel araçlar geometriden hiçbir şey almadıklarına göre kanıtlamayla da işleri yoktur, yalnızca paradigmatik kodun temelinde duran ve sanat pratiğinin tarihselliğini taşıyan sistemin üretim kaynağını oluşturan çelişkiyi çözerler. Rönesans sanatının, öğelerini bizzat belirlediği ve bıkıp usanmadan aşmaya

106. Francastel (*Peinture et Société*, s. 36-37 ve 68) açık uzay üzerine düşünüşün ve arka perdeye başvurmadan tek parça, kübik bir uzay oluşturma denemelerinin kökeninin Masolino'da bulunabileceğine inanır. Benzer biçimde Francastel'in Uccello'ya atfettiği en önemli yenilik *Nuh'un Hikâyesi*'nde Uccello'nun tuval fonunda yaratmış olduğu imgesel açıklıktır. Mantegna'nın değişik biçimlerde ele alacağı bu çalışma, kapalı perspektif küpünün işlenişinin karşısına konabilir. Kapalı perspektif küpünün iyi bir örneğini Andrea del Castagno'nun *Son Akşam Yemeği*'nde (Floransa, Cenacolo di Sant'Apollonia) buluruz ve Poussin iki yüzyıl sonra figürleri ışıklandırma deneyleri esnasında bunu somut olarak inşa eder. Yine Francastel'le birlikte fark ederiz ki bu durumda temsil hâlâ içeren ve içerilenin eşzamanlı gösterimine ihtiyaç duyar, içerenin kendisini (bir yanı açık perspektif küpünü) de soyut bir uzay içerir. Francastel haklı olarak bu paradoksu *süreklilik* probleminin "estetik" bir versiyonu olarak görür. Bu problemin niteliğini Maurice Blanchot (*L'Entretien infini*, Paris, 1969, s. 11, no.1) doğru tarif etmiştir: " 'Gerçek'in (genellikle örtük olarak) sürekli olduğunu, yalnızca bilginin veya anlatımın süreksizlik içerdiğini varsaydığımızda, her şeyden önce 'sürekli' olanın yalnızca bir model, kuramsal bir biçim olduğunu unutur ve bu unutuşla onu saf deneyim, saf ampirik olumlama olarak alırız. Oysa 'sürekli' olan kendisinden utanan bir ideolojiden başka bir şey değildir, aynı biçimde ampirizm ise kendini inkâr eden bir bilgidir. Kümeler kuramının neyi ortaya koymayı başardığını hatırlatayım: Uzun süre inanılanın aksine, sonsuzluğu sürekliliğin üzerine çıkaracak bir sonsuzluk gücü vardır ya da J. Vuillemin'in dediği gibi: 'Sonsuzluk, alt türlerinden biri süreklilik olan cinstir' (*la Philosophie de l'Algèbre*)."

çalıştığı bu çelişki, kavramsal açıdan (kapalı/açık, sürekli/süreksiz, sonlu/sonsuz çiftleri üzerinden) veya tasvirî açıdan (yani temsil'i dünyevi parametrelere indirgemeyi gerektiren "kodun" gerekleri ile gökyüzüne ve aşkınlık boyutuna göndermede bulunan temsilin gerekleri arasındaki karşıtlık) ele alınabilir. Her iki açıdan da paradigmatik kodun —ya da bu kodla kendi "yularını", "dümenini" bulan sistemin kendisinin— tanımlanması, çelişkili bir yapı olarak, resimsel alanı aşan bazı sonuçlar doğurur.

Fizik ve Metafizik

İstoria'nın sahnesini kurgulamak üzere Euklidesçi geometriye başvurmanın felsefi veya epistemolojik alanda daha iyi anlaşılacak bazı sonuçları vardır. Bizzat Alberti taş döşenmiş zemini perspektifli çizmenin, "enine" niceliklerin uzaklık arttıkça sonsuza doğru küçüldüğünü[107] *kanıtlayacağını* düşünür. Fakat buradaki (metaforik) sonsuzun hem sonsuz küçüğe (küçülme) hem de sonsuz genişe (uzaklık) göndermesi dikkat çekicidir. Gerçek şu ki Yunan ve ardından ortaçağ düşüncesi (sınırsız bir sürekli bölme veya ekleme yoluyla elde edilen) *potansiyel* bir sonsuz kabul etmekte zorlanmamışlardır; her ikisi de sonsuz, sınırsız bir evren fikrinden yola çıkan *fiilî* sonsuzu kökten reddetmiştir. Yunan (ve ortaçağ) evreni sonlu yapıda, hiyerarşik olarak düzenlenmiş ve niteliksel olarak ayrışmış bir dünyadır; farklı yasalara tabi olan ve içinde Yer ve Gök olmak üzere iki karşıt dünya barındıran, çeşitli varlık bölgelerine ayrılmş bir evrendir. Bu anlayışın duyumsanabilir deneyimde sağlam temelleri vardı. Koyré'nin yazdığı gibi, "yıldızlı evrenin, gözle görülür evrenin zorunlu olarak sonlu düşünülmesi son derece doğaldır: Gökkubbeyi görürüz; çok uzak olduğunu düşünebiliriz, fakat öyle bir göğün hiç olmadığını ve yıldızların uzayda gelişigüzel, herhangi bir ahenk ve mantık dahilinde olmaksızın, birbirinden farklı, umulmadık uzaklıklara saçıldığını kabul etmek zordur. Bunu kabullenmek *gerçek bir zihinsel devrim* gerektirir."[108] Koyré'nin ilke ve temellerini ortaya çıkardığı 17. yüzyıl biliminin bu devrimi, Galileo öncesi fiziğin niteliksel ola-

107. Alberti, *a.g.y.*, I. Kitap, s. 71.

108. Koyré, "Les étapes de la cosmologie scientifique", *Etudes d'histoire de la pensée scientifique* içinde, Paris, 1966, s. 83.

rak ayrışmış ve somut kozmik uzayı ile Euklides geometrisinin homojen uzayı ve hiyerarşik olarak düzenlenmiş, niteliksel olarak ayrışmış sonlu dünya fikri yerine, her yerinde aynı yasaya tabi olan, fizik ve astronominin içinde tek bir varlık alanını araştırdığı, *geometrinin gerçeğe dönüştüğü* bir dünyayı, açık ve sonsuz evreni geçirmiştir.[109]

"17. yüzyıldaki bilimsel devrimin öncülleri olan uzayın geometrikleştirilmesi ve evrenin sonsuza doğru genişlemesini, klasik bilimin kuruluşunu"[110] kabul eden ilk kişi bilim adamı değil filozoftur, bu cüretinin bedelini de canıyla ödemiştir. Bahsettiğimiz kişi, Giordano Bruno, Roma'da 17 Şubat 1600 tarihinde aforoz edilerek halkın gözü önünde yakılmıştır. Suçu Tanrı'nın kadiri mutlaklığı savına dayanarak —başka şeylerin yanı sıra— evrenin sonsuz olduğunu savunmaktı.[111] Oysa Koyré'nin vurguladığı gibi Bruno zerre kadar modern bir düşünür değildi: Canlı ve büyülü bir dünya kavrayışını savunan kötü bir matematikçiydi. Bununla birlikte sonsuzluk düşüncesi açısından döneminden hayli ileriydi. Çağdaşları Bruno'nun bu konuda söylediklerini *anlayamıyorlardı*. Nicalaus Cusanus gibi aynı konuda sapkın fikirleri olan bir adamın evreni bile sonsuz değil, yalnızca belirsizdir, belirlenebilir bir sınırdan yoksundur.[112] Venedik'te 1534'te yayımlanan *Zodiacus Vitae*'nin yazarı Palingenius ise, Bruno'dan önce, Tanrı'nın yaratma eylemine sınır çekmenin imkânsızlığını kuvvetle savunmuş olsa da ("Dünyanın hayranlık verici ve engin Uzayı karşısında Yer ve Deniz nedir ki?"), yer ile gök arasındaki karşıtlığı korumuştur: "Dünya meskenlerin sonuncusudur, insanlarla hayvanlar için fazla iyi bile sayılır... Dünyadakiler karanlık krallıklardır, çünkü yukarıda parlak ışık ve ebedi aydınlık varken bulutların altında sürekli bir gece hüküm sürmektedir... Bulutların üzerindeki hava mutlu ve huzurlu bir göktür. Ebedi huzurun hüküm sürdüğü yer bulutların üstüdür: En güzel günün ışığının par-

109. Koyré, "Galileo and Plato", *Journal of the History of Ideas*, c. IV, no. 4 (Ekim 1943), Fr. çev., *Etudes d'hist.* içinde, s. 150-1.

110. Koyré, "L'Apport scientifique de la Renaissance", *a.g.y.*, s. 45.

111. Bkz. Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, 1957, Fr. çev., *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, 1962, s. 42-62; Türkçesi: *Kapalı Dünyadan Sonsuz Evrene*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1998.

112. *A.g.y.*, s. 7-19.

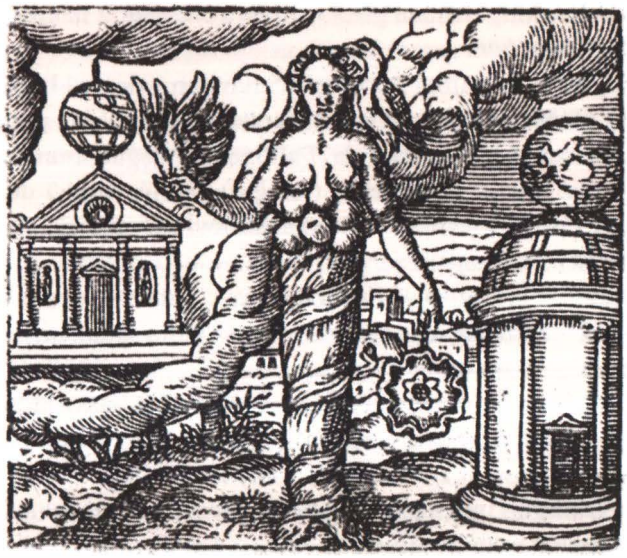
ladığı yer orasıdır; cismani gözlerimizin göremediği tanrıların baki krallığı oradadır."[113]

Palingenius'un evreni Aristoteles'inkinden yalnızca bir noktada farklıdır: Göğün ardında, hayranlık verici bir aydınlıkla parıldayan krallığın sonsuzluğu konusunda. Palingenius göğün ardındaki kısmın dışında, dokuz gökkürenin (feleğin) sardığı *maddi* dünyanın sonluluğundan vazgeçmez.[114] Bu düzeltmeyi saymazsak, Peter Appianus'un *Kozmografi*'sinde (1539) sunulduğu şekliyle Kopernik'ten önceki dünya imgesiyle örtüşen anlayış şudur: İç içe bir dizi kürenin merkezinde yer alan dünya, ateş ve bulut halkalarıyla ayrılmıştır onlardan. Bu iki halka ortaçağ minyatürlerinde gördüğümüz dalgalı bulutlara benzeyen yakalıkları andırır; bir başka kültür bağlamında, antik Çin'in "muvakkithanesi" olan *Ming Tang*'daki göğü temsil eden dairesel çatıyı sarmalayan bulutlar gibidir.[115] Fakat karanlığın krallığını ışığın krallığından ayıran bulutların aynısına, Johannes Sambucus'un *Emblemata*'sından (Anvers, 1564) alınan daha geç bir amblemde de rastlarız: Burada bulutlar çapraz bir çizgiyi takip ederek fizik ile metafiziğe ait alanların sınırını çizer. Efesos'lu Diana kılığındaki Doğa iki dünyanın kesişiminde durur; kanatlı sağ eliyle tepesinde bir usturlap bulunan tapınağı işaret eder, tapınağın yanındaysa kompozisyonun sol üst kısmını kaplayan bir hilal tasvir edilmiştir. Doğa'nın Gül arması (organik maddenin simgesi) tutan sol eliyse tepesinde yerküre bulunan, sağ alt köşeye yerleştirilmiş dairesel bir yapıyı işaret eder. *Physicae ac metaphysicae differentia*: İki dünyanın kesişiminde bulunan bulut hattı hem tasvir *hem de* simge işlevini yerine getirir. Fakat fiziğin alanı ay-altı evren sayılırken bulutların ötesinde açılan ve belirgin bir özellik barındırmayan

113. Marcellus Stellatus Palingenius, *Le Zodiaque de la vie*, Fr. çev., Lahey, 1732, aktaran Koyré, *a.g.y.*, s. 26-27.

114. "Dünya bu şekilde üç hükümdarlık veya üç krallığa bölünmüştür: İkisi de sınırlı olan göksel kısım ve göklerin altındaki kısım, üçüncü olarak sınırı olmayan ve göğün ötesinde kalan, hayranlık verici aydınlığın parıldadığı kısım." Aktaran Koyré, *a.g.y.*, s. 28.

115. Koyré, *a.g.y.*, fig. 1, s. 31; ileride göreceğimiz gibi şema her açıdan Botticelli'nin *İlahi Komedya*'nın ikinci kantosunu resmetmek üzere kullandığı şemaya karşılık gelir. Bkz. Schuyler Camman, "The Symbolism of the Cloud Collar Motif", *Art Bulletin*, XXXIII (1951), s. 1-9 ve Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, Paris, yeni basım, 1950, s. 358.



Şekil 5 *Physicae ac Metaphysicae differentia,*
J. Sambucus'un *Emblemata*'sından.

alan tümüyle metafiziğe tahsis edilmiştir.[116]

Sambucus'un amblemi eski veya yeni astronomiye yer vermez; yalnızca fizikle metafizik, dünyaya ait şeyler ile göğe ait olanlar arasındaki karşıtlığı içerir. Ancak evrenin sonsuz olarak kavranılması astronomlardan önce filozoflar, metafizikçiler tarafından savunulmuştur. Fizikle astronomi, dünyanın yasaları ile göğün yasaları arasındaki karşıtlığı yıkmak için aktif biçimde çalışan bilim insanları, şüphesiz bilimselden çok metafizik nedenlerle onları bir araya getirmekte o denli acele etmemişlerdir. Galileo'nun da öncüleri arasında yer aldığı uzayın geometrikleştirilmesi sürecinde kavramın kendisi örtük olarak bulunmasına rağmen, Galileo bile sonsuzluk meselesine el atmamıştır.[117] Bu düşüncenin "ne olduğu bilinmeyen gizli bir korkuyu" beraberinde getirdiğini düşünen Kepler ise çareyi astronominin kendisinde arayacaktır. Astronomi bilimi yalnızca gözlemlenebilir veriler üzerinde çalışır, optikle çelişen bir

116. Johannes Sambucus, *Emblemata et aliquot Nummi antiqui operis*, Anvers, 1564. Bkz. M. Praz, *Studies*, s. 34.

117. Koyré, *a.g.y.*, s. 99.

şeyi kabul etmesi mümkün değildir: Ancak optik dünya sonlu bir dünyadır ("Görülen şey, sınırları vasıtasıyla görülür... Hem sonsuz hem sınırları olmak bir çelişkidir... O halde gözle görülür olan hiçbir şey bizden sonsuz bir uzaklıkta bulunmaz.").[118] Kepler astronomisi duyumsanabilir deneyimden ayrılmaz: Göğün gözle görülür *olduğu* savıyla, sonsuzluk hipotezininin bir sonucu olarak yıldızların tek bir yasaya göre uzaya dağılmış oldukları fikrini reddeder ve şu sonuca varır: "Dünya içeride, güneşle gezegenlere doğru sonludur, yani bir anlamda oyuktur. *Geri kalanı metafiziğin alanına girer.*"[119] Gökyüzünün kubbeli görünüşü bile *dünyamızın* (astronomun bulunduğu noktadan baktığında gördüğü dünya) yapısına karşılık verir: "Bu nedenle sabit yıldızlar bölgesinin merkezinde büyük bir boşluk bulunur, bu boşluk sabit yıldızlar kümesi tarafından çevrelenmiş, hatta örtülmüştür, tıpkı bir çeper veya kubbe gibi. Güneş ve gezegenlerle birlikte dünyamızın da bulunduğu yer işte bu geniş oyuğun ortasıdır."[120] "Astronomi yalnızca şunu öğretir: Yıldızlar, hatta en uzak olanları bile görüldüğüne göre, uzay sonludur."[121] Metafizik açıdan dahi gözle görülür dünyanın ötesinde uzayın sonsuza kadar uzanabileceğini iddia etmek anlamsız görünmektedir. Zira bu haliyle uzay yoktur. Boşluk hiçliktir. Uzay yalnızca cisimlere göre var olur: Cismin olmadığı yerde uzay da yoktur.[122]

Kozmik Kubbeler ve Göksel Kubbeler

Yine de yeni astronominin dünyası ortaçağ biliminin dünyasından farklıdır. Ama bu fark yapıdan ziyade boyut farkıdır. Zira görece genişlemiş olsa da[123] Kopernik'in dünyası yine kapalı ve sonludur. Da-

118. Kepler, *Opera Omnia*, aktaran Koyré, *a.g.y.*, s. 86.

119. *A.g.y.*, s. 73, vurgu bana ait. Kepler'in Desargues'dan önce (bkz. önceki bölüm) sonsuzdaki bir noktayı sonlu noktanın özel bir durumu olarak kabul etmiş olması hayli şaşırtıcıdır. Bkz. Kepler, *Ad Vitelloniem Paralipomena*, Frankfurt, 1604, s. 93.

120. Kepler, *a.g.y.*, s. 82. 121. *A.g.y.*, s. 85.

122. *A.g.y.*, s. 87-88. Newton teolojik olduğu kadar bilimsel sebeplerle evrenin sonsuz olduğunu kabul eden ilk kişi olacaktır (Bkz. Koyré, *Etudes d'hist.*, s. 84).

123. "Eğer Batlamyus bir zamanlar ilkelerinin temeli konusunda yanılmışsa, bugünkü modernlerin söylediklerine güvenmek aptalca olmaz mı? Dünya dediğimiz bu koca cisim bizim düşündüğümüzden çok farklı olamaz mı?" Montaigne, *Apologie de Raimond Sebond*; Kopernik'in dünyasının çapı Aristoteles'in veya

hası bu hâlâ yerle göğün önem ve mükemmelliklerine göre hak ettikleri yerde durdukları düzenli bir dünyadır.[124] Perspektifin, kuruluşuna yardımcı olduğu uzay için de aynı şey söylenebilir: Ressam yalnızca görülebilen şeyleri bilir, bunlar —yine Kepler'in dediği gibi— sınırları vasıtasıyla görülebilen şeylerdir ve her biri büyüklüğü ve *istoria*'daki rolüne göre kendine ait yerde olur. Hatta göz aldatma tekniğinin getirdiği yeni derinlikte nicelikler gittikçe küçülür, kaçan çizgiler hâlâ görülebilir bir noktada birleşebilir, bu nokta ise —yine— sistemin kapalılığını tasdik eder.

Bazı bilim insanlarında direnç —sonsuzluk konusundaki tartışma bunun bir göstergesidir— yaratmış olsa da Kopernikçi kırılma ortaçağla klasik antikçağı kapsayan dönemin sonunu ilan eder. İçinde yaşadığı dünyayla birlikte, (ilk olarak) Kopernik'in dünyadan koparak göğe fırlattığı insan,[125] geleneksel kozmolojinin kendisine verdiği merkezi konumdan mahrum bırakılmıştır. Fakat *Gök Cisimlerinin Dönüşleri Üzerine* 1543'te yayımlanmıştı. O halde *Quattrocento*'nun sonlarında kakmacıların süslemelerindeki kompozisyonda *quadrivium*'un (yani aritmetik, geometri, astronomi ve müziğin) araçlarını kullanmaya başladıklarını gördüğümüzde, kakmacıların bu seçim ve düzenlemelerine yön veren şeyin ne olduğu sorusu akla gelir.[126] Bu süslemeler sanatla bilimin birliğini gösterir — fakat hangi sanatın ve hangi bilimin birliği? Ve de hangi aritmetiğin, hangi geometrinin, hangi müziğin, özellikle de *hangi astronominin*? Kopernik'ten yarım yüzyıl önce, geleneksel kozmosun değişmesi şöyle dursun, bu ikonografik tasarıların mekânın geometrikleştirilmesi fikrini içerdiği bile iddia edilemezdi. Tam tersine, müzikle astronominin birbiriyle ilişkilendirilmesi —bu da gelenekseldir— düzen ve ahenk fikrinin bilime önceden egemen olduğunu gösterir ("gökkürelerin müziği").[127] Son tahlilde sonuçları açısından en

---

Batlamyus'un dünyasınınkinden en az 2000 kat daha büyüktür. Bkz. Koyré, *Du monde clos*, s. 36-38.

124. Koyré, *a.g.y.*, s. 33.

125. Koyré, *Etudes newtoniennes*, s. 30.

126. Bkz. Gubbio'da Federico de Montefeltro'nun *studiolo*'su (bugün Metropolitan Müzesi, New York) için 1480'lere doğru icra edilen kakmalar; bkz. E. Winternitz, "Quattrocento Science in the Gubbio Study", *The Metropolitan Museum Bulletin*, Ekim 1942, s. 104-16 ve Baltrušaitis, *Anamorphoses*, s. 59.

verimli yenilik, betimleyici geometri yöntemlerinin *quadrivium*'un araçlarının temsilinde kullanılmasıdır. Perspektife yapılan başvuru resmin beşeri bilimler arasında yer alma iddiasını destekler. Fakat bunun epistemolojik sonuçları da vardır: Ressamlar geometriyi temsilin temeli olarak kurarken kendilerince uzayın geometrikleştirilmesine çalışmış olurlar; Koyré 17. yüzyıldaki bilimsel devrimin temellerini işte burada bulur.

Temsille bağlantısı içinde alındığında perspektifin konumu meselesinin Düşünce (Hegel'in yazdığı gibi, bütün *düşüncelerin* temelini oluşturan *Düşünce*) tarihi açısından ne derece önemli olabileceğini görürüz. Perspektif, damalı zemini veya *mazzocchio*'yu çizmeye imkân veren ampirik bir tekniğe indirgenebilir mi? Yoksa, tersine, Brunelleschi'nin deneylerinin gösterdiği gibi veya enine büyüklüklerin küçültülmesi sanatına Alberti'nin getirdiği eleştirinin önerdiği gibi, perspektifin bir *kuramı* olabilir mi?[128] Perspektif eğer bir dizi çözüm tarifine indirgenebilirse, resmin beşeri bilimler arasında yer alma iddiası haklı görünmez. Fakat, Leonardo'nun önerdiği gibi resim kuram üzerine temelleniyorsa, yani kanıtlanabiliyor ve böylece bilim sayılabiliyorsa, resim neden felsefe gibi, Giordano Bruno ve Galileo'nun 30 yıl arayla suçlandığı tartışmada, geçici ve otoriter bir sonuca varılan bu büyük tartışmada, yer almadı? Resim de kendi alanında bilimin sormayı reddettiği bir soruyu pekâlâ sorabilirdi. Eğer Koyré'nin gösterdiği gibi bilim tarihi tümüyle mantıksal değilse ve bilimsel devrimlerin kendi *tarihleri* varsa, sanat ve sanattaki devrimler için de aynısı (sanat ve bilim farklı *tempolarda* işliyor olsalar dahi) söylenemez mi? Resimsel uzayın geometrikleştirilmesinin getirdiği sorunlar (ve içerdiği çelişkiler) ve perspektif kurgusunun içerimleri, sistemin evriminin tesadüfi olmasını ve bir dizi sapmayla engellemeye tabi olması sonucunu doğurur. Sistemin bütün

127. Rönesans'ın müziksel uzayının genişletilip yeniden yapılandırılması ile fizik ve kozmik uzayın genişletilip yeniden yapılandırılması konusunda bkz. Edward E. Lowinsky, "The Concept of Pysical and Musical Space in the Renaissance", *American Musicological Society, Papers for 1940-41*, s. 57-84.

128. Alberti, *Della Pitt.*, I. kitap, s. 71-2. Bkz. geride 3.3.3. Alberti'nin eleştirdiği yöntem, temel çizgiye paralel rasgele bir çizgi çizmek, daha sonra ilkine olan uzaklığı ikincinin temel çizgiye olan uzaklığının üçte ikisi olan bir çizgi daha çizmektir, vb. Alberti'ye göre bu yöntemin kusuru *kuramsal* bir kusurdur: Bu yöntem merkez nokta kuralına riayet etmez.

sonuç ve imkânlarını bir kerede geliştirebilmesi için yalnızca estetik değil felsefi, bilimsel veya teolojik birçok etken vardır. Fakat bunlar, göstergebilimsel bir pratik olarak kabul edilen ve devrimlerinin kuramsal olduğu düşünülen sanatın belirli noktalarda bilimsel simgeleştirmenin veya felsefi düşünüşün önüne geçmesini engellememiştir.

Sanat alanında Brunelleschi ilk *kırılmayı* gerçekleştiren kişi olarak görünmektedir, bunun sebebi yalnızca daha önce bahsi geçen perspektif deneyleri ve kanıtlamaları değil perspektifin otoritesini kuran mimari cesarettir: Yani, Santa Maria del Fiore kubbesinin inşasıdır. Teknik bir sorunu çözmek için ilk defa matematik hesapları kullanan Brunelleschi ortaçağdaki deneme-yanılma yönteminin yerine mekânın geometrikleştirilmesi ve mimari mekânın Euklidesçi mekâna benzetilmesi üzerine kurulu rasyonel bir yöntemi geçirmiştir.[129] Bu teknik sorun iskele kurulamayacak kadar geniş bir mekânın nasıl kaplanacağı sorunudur. Daha da ötesi Brunelleschi kubbe sorunuyla uğraşırken, Hıristiyan kilisesinin en hassas ve simgesel noktalarından birinin geometrikleştirilmesi konusunda önemli bir kuramsal çaba sergilemiştir. Kilise kubbesinin kozmik gökyüzüne (ve gökyüzünün de kubbeye) benzetilmesi, antikçağın sonundan bu yana Hıristiyan sanatı ve kozmolojisinin temel özelliklerinden biri olarak görünür.[130] Bizans ve ortaçağ kubbelerini bir kenara bırakırsak bu tür inşanın, kubbeyle taçlandırılan merkez planlı bir bina olarak 16. yüzyılda en mükemmel şekline ulaştığını söyleyebiliriz; Palladio'ya göre bu bina "Tanrı'nın sonsuz iyiliğinden gelen tek bir sözle kemale ermiş olan büyük tapınağa"[131] benzemelidir. Raffaello'nun çizimlerine dayanarak Peruzzi tarafından 1509'dan kısa bir süre sonra Roma'da inşa edilmiş olan San Eligio degli Orefici Kilisesi'nin minik kubbesinin etrafındaki yazı son derece açıktır: *Astra deus nos templa damus tu sidera pende* ("Tanrı gökyüzünü yarattı, bizse tapınakları yaptık; yıldızları kullanmak da sana düşüyor").[132] San Eligio'nun kubbesinde hiçbir süsleme bulunmaz, fakat Santa Maria del Popolo'daki Chi-

129. Bkz. G.-C. Argan, "The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory", ve Francastel, *Peinture et Société*, s. 17-19.

130. Bkz. Karl Lehmann, "The Dome of Heaven", *Art Bulletin*, XXVII (1945), s. 1-27.

131. Palladio, *Quadro Libri dell'Architectura*, Venedik, 1570, 1. IV, Önsöz.

gi Şapeli (1515'ten sonra) için aynı şeyi söyleyemeyiz. Burası için Raffaello bir mozaik tasarlamıştır, Yaratıcı buranın aylamasından gezegen tanrılarının hareketlerini yönlendirir, bu tanrı figürleri ise taç biçimine sokulmuş bir dizi madalyonun içine yerleştirilmiştir. Bu süslemeler yeni astronomideki gelişmeleri haber vermek şöyle dursun, Botticelli'nin *İlahi Komedya* çizimlerinde kayda geçirdiği en geleneksel kozmos tanımını yansıtır.[133]

Göksel değil kozmik bir kubbeyle (neden göksel olmadığını ileride göreceğiz) taçlandırılan bina, kendi üzerine kapalı olan bu yapı, insana ait alanın eksiksiz bir temsilini sunar. Bu alan "tıpkı bir çeper veya kubbe gibi sabit yıldızlar kümesiyle çevrelenmiş, hatta örtülmüş bir boşluktur" (Kepler). Geç antikçağ, erken dönem Hıristiyan sanatı ile Doğu sanatında göğün —yani, cennetin— gökkubbeye karşılık gelen kemerin ötesine uzanması ve bu kemerin açıklığından cennetin bir kısmının görülmesi gerektiği düşünülürdü.[134] Oysa Rönesans kemeri kozmik uzayı tümüyle kapatıp örter. 16. yüzyılda bile Padua'nın Arena Şapeli'nde, *Kıyamet Günü*'nün üst kısmında iki melek cennetin kapısında, gökkubbeyi açmayı bitirirler (belki de dürmeye başlarlar). Giotto'nun tasarladığı resme hâkim

132. Bkz. Sergi kataloğu: *Symbolisme Cosmique et Monuments Religieux*, Paris, Guimet Müzesi, Temmuz 1953, katal. no. 167. Campanella'nın "Güneş ülkesi" bu ütopyanın kozmik anlamını yüceltir: "Kubbenin tepesinde gökyüzündeki bütün büyük yıldızlar vardır – yeryüzündeki isim ve özellikleriyle... Orada kutuplarla meridyenleri görürüz ama tamamlanmamışlardır, zira alt kısımları eksiktir, fakat ideal olarak altar daireleriyle onlar da tamamlanmış olurlar. Yedi gezegeni simgeleyen yedi lamba orada sürekli yanmaktadır" (*a.g.y.*, no. 169).

133. André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, s. 213. Botticelli'nin *İlahi Komedya* çizimlerinin devamındaki kozmos planı ikinci kantoyu resimler: İç içe on bir daireden en içte olanı yeri (*tera*) temsil eder; ardından hava (*aria*) ve ateş (*fuocho*) bölgeleri gelir; son olarak da çeşitli felekler. Peter Appianus'un *Cosmographia*'sında yeniden ele alacağı geleneksel şema budur (bkz. Yvonne Batard, *Les Dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comédie*, Paris, 1952, s. 80, röprodüksiyon s. 82).

134. Bkz. S. Camman, *a.g.m.*, s. 8, no. 52. İngiliz dili *sky* ve *heaven* arasında kurduğu karşıtlıkla bu ikiliği iyi kavramıştır, bu karşıtlık Romalılardaki *coelus* ve *polus* arasındaki ayrımı devam ettirir. İsa'nın göğe yükselişi anısına Zeytin Dağı'nda kurulan kiliseyi hatırlayalım (bkz. 2.4.3.): Normalde kubbeyle kapatılması gereken bu yuvarlak kilise göğe doğru açık bırakılmıştı. Böylece hacılar tam da havarilerin mucizeyi seyrettikleri noktada durarak onlar gibi gözlerini göğün uçsuz bucaksız derinliğine çevirebiliyorlardı.

olan koyu mavi fon, üzerine sabitlendiği ilahi uzaydan *deri gibi* sıyrılmaktadır (iç tarafı *kırmızı* olan bir deri). Kozmik kubbelerde buna rastlamayız, onlarda bulutların arasından fırlayarak Bizans veya ortaçağ duvarını delip geçmiş gibi görünen patavatsız eller yoktur. Dünyanın sonluluğuna karşı çıkan eski bir sav şunu soruyordu: Birisi göğün ta içine elini sokarsa ne olur? Muhtemelen Lucretius'tan alınan bu savı Giordano Bruno kendine mal etmiştir. Aristotelesçi gelenek açısından soru anlamsızdır: Göklerin yüzeyi ötesinde *yer* yoktur, dolayısıyla bir şeyin ya da bir cismin orada olması mümkün değildir.[135]

Kopernik devriminden yirmi yıl önce Correggio'nun göksel — en azından havada duran ya da atmosferik— kubbelerinin yıkmaya çalıştığı şey işte bu aşırı mükemmel düzenleme ve kendisinden emin olunan kapalılıktır (bununla birlikte aşağıdan perspektife göre inşa edilmiş olan Camera degli Sposi'nin minik kubbesini unutmamalıyız, burada 1472-74'lerden itibaren Mantegna geleneksel kozmik veya astrolojik şemayla bağını koparmıştır — bkz. 4.1.2. Perspektif küpünün tam anlamda dikey ilk kesmesinin bir Hıristiyan binasında değil dindışı bir dekorda yer alması tedadüf değildir). Riegl, ayrı ayrı parçalarla kurulan kubbeden (Brunelleschi, Bramante) yekpare olarak tasarlanmış kubbeye (Raffaello, Michalengelo) geçişteki niteliksel sıçramayı gayet iyi gözlemlemiştir.[136] Correggio da gücünün çoğunu sürekliliken ve bölümlemenin olmayışından, maddi veya tasvirî sınırın kaldırılmasından alan "makinelerini" böyle yüzeyler üzerine kuracaktır. Tek kaçış noktalı perspektif, temsil alanının birleştirilmesinin yanı sıra bu alanın önemli ölçüde genişletilmesine yol açmıştır: 16. yüzyıldaki dönüm noktasından itibaren Perugino ve Raffaello'nun kompozisyonları sınırsız genişlikte göklere açılmaya başlamıştır.[137] Fakat temsil hâlâ *ufka* tabidir. Çizgisel perspek-

135. Koyré, *Du monde clos*, s. 50-51.

136. Riegl, *Barockkunst in Rom*, s. 85-86.

137. "*La Madone de Foligno*... Meryem Ana'yı göksel bir görkem içinde temsil eder. Bu, 15. yüzyılın benimsemediği oldukça eski bir motiftir. *Quattrocento* sanatçıları Meryem'i bir tahta oturtmayı tercih etmiş, öte yandan sonraki ressamlar gökkürelerle yeryüzü alanının farkına varan duygusal iklimin etkisiyle ilahi topluluğu göğe yükseltmişlerdir. Meryem Ana'nın etrafına konulmuş olan hâle kısmen belirgin olmaya devam etse de, küçük meleklerin keyiflerince süzüldükleri bulutlu havada çözülmektedir. Yine de burada bir ilerleme söz konusu, çünkü *Quattro-*

tifin temelindeki çelişki *gözden yiter*: Çizgisellik ufkunun ufuk çizgisiyle karıştığı yatay perspektif kurgusu içinde kaybolup gider.[138] Oysa bu kısıtlama, yani sistemin kendisini oluşturan bu sınırlandırma aşağıdan perspektifle aşılmış olur, bu perspektif *ufuksuz* bir derinliğe, —Philippe Sollers'in güzel ifadesiyle söylersek— *çizgi-dışı*[139] bir uzaya açılır. Giordano Bruno şöyle yazıyordu: "Uzayı uzaya, hacmi hacme, birliği birliğe, sayıyı sayıya eklemeye her zaman muktedir olan ve bunu isteyen bizdeki zihin gücü boşuna değildir... Bizi en dar imparatorluğun zincirine vuran ama en geniş imparatorluğun özgürlüğüne kavuşmamızı sağlayan; imgesel fakirlik ve darlığa mahkûm eden ama bize geniş bir mekânın, zengin bir alanın, güzel dünyaların sayısız zenginliğini bahşeden bilimdir bunu yapan. Bu bilim gözümüz sayesinde yeryüzünde ve hayal gücümüz sayesinde eterli uzayda çizdiğimiz ufuk çizgisinin zihnimizi Pluton'un himayesine ve Jüpiter'in insafına terk etmesine izin vermez."[140] Geriye Correggio'nun makinelerinin bu bilimden, bu güçten somut olarak bir şey alıp almadığını, bu makinelerin aldatmak üzere tasarlanmış bir tür tuzak olup olmadığını belirlemek kalıyor.

Soruyu iki farklı açıdan ele alabiliriz — ilkin hareket açısından, ikinci olarak da temsilde buluta yüklenen işlevler açısından. "Correggio'da her şeyin hareket halinde olduğunu" söylemek, Correggio'

---

cento sanatçıları, mavi fona belirgin konturlarla yerleştirdikleri meleklerini tek tük bulutların üzerine oturtma cesaretini gösterebiliyorlardı." Wölfflin, *L'Art classique*, s. 55-56.

138. Bu hem tek kaçış noktalı hem de aynı ufuk çizgisi üzerinde uzanan çok katmanlı kurgu için geçerlidir (bkz. Uccello'nun Floransa'daki San Martino alla Scala Kilisesi için resimlediği *İsa'nın Doğumu*'nun *sinopia*'sı, sergi kataloğu, *The Great Age of Fresco*, New York, Metropolitan Müzesi, 1968, katal. no. 36, röprodüksiyon s. 149). Aynısı Panofsky'nin "balık kılçığı" (*Fischgräte*) adını verdiği kurgular için de geçerlidir; bunlarda kaçan çizgiler düzenli biçimde ikişerli halde, aynı dikey aks (veya çizgi) üzerine yerleştirilmiş noktalara kaçar, Panofsky'ye göre antik perspektifin karakteristik şeması budur (Panofsky, "Die Perspektive als Symbolische Form", *Aufsätze*, s. 106, Şekil 5).

139. Bkz. Philippe Sollers, "Un pas sur la lune", *Tel Quel*, 39, Sonbahar 1969, s. 3-12.

140. Giordano Bruno, *De l'infinito universo e mondi*, 1584, ithaf mektubu; aktaran Koyré, *a.g.y.*, s. 46. Pluton ve Jüpiter'e yapılan atıf, daha önce zikrettiğimiz Palingenius metnine gönderir, burada Palingenius bulutların altındaki karanlık krallık ile bulutların üzerinde bulunan ebedi tanrılar krallığı arasında ayrım yapıyordu.

nun haraket kuramı hakkında bir şey ifade etmez (bkz. 1.3.1). Ancak Parma kubbelerindeki figürlerin (özellikle de katedraldekilerin) hareketi nötr, ortamdan kopuk bir hareket değildir; Euklidesçi geometrinin koordinatlarına indirgenemez. Meryem'le melekleri *yukarı doğru*, anavatanlarına veya ebedi istirahatgâhlarına taşıyan hareketin —Aristotelesçi anlamda— *doğal* bir yanı vardır. Aristoteles için düzensizlik veya dengesizlik nedeniyle oradan ayrılmış olan bir şeyi kendi *doğal* yerine geri götüren hareket doğal harekettir. Fakat geçici olarak bozulan dengeyi yeniden sağlayan hareket tanım itibariyle sonlu harekettir. Aristoteles'in *yukarı doğru doğal hareketi* evrenin sonluluğunu ispatlamak için nasıl kullandığını da böylece görmüş oluyoruz.[141] O halde yatay perspektifin kuruluşunda aşağı ve yukarı, sol ve sağ, vb. kavramlar doğal olarak ortaya çıkar,[142] fakat aşağıdan perspektifin kendisi bir merkeze ya da tek bir yöne mahkûmdur. Correggio kubbelerinin yukarı yönlü dinamiğini şurada görebiliriz: Havariler kendi yerlerinden, zeminden ayrılmazken Meryem gitmesi gereken istikamette yükselmektedir. Bu harekette bulutlar, üzerlerinde taşıdıkları veya beraberlerinde götürdükleri figürler için sağlam bir dayanak olsalar dahi, ait oldukları yerdedirler — yer ile gök *arasında.*

Fakat sorun tam da bulutların aracı konumları ve fazlasıyla belirgin kabartmalarıdır. Correggio, İtalyan sanatında yekpare dekoru geniş bir kubbe olarak tasarlayan ve sahte ya da gerçek mimari yapıları kullanmayanların ilkidir. Kozmosa benzetilen binanın kapalılığını en hassas noktada tartışmaya açan ve onu düzdeğişmeceyle

141. Koyré, *Etudes galiléennes*, s. 19.

142. Alberti, Brunelleschi'yle ilişkilendirilen resimsel mekânın geometrikleştirilmesi projesini kendine mal etse de fizikle geometriyi birbirine karıştırmaz. *İstoria*'ya yakıştırılan hareket anlayışı da tümüyle Aristotelesçidir: Hareket değişim olarak alınır, yani *yer* değişimi. Ressamın betimleyebileceği tek değişim olan yer değiştirme cisimlerin diğer hareketlerinin doğasından farklı değildir, tıpkı oluş ve bozuluş, büyüme ve çürüme, sağlıktan hastalığa geçiş gibi. Alberti'nin yedi tür yer değiştirme ayırt etmesi de Aristotelesçi bir yaklaşımdır: yukarı, aşağı, sola, sağa, öne, arkaya ve dairesel (dairesel harekete yapılan atıf geleneksel kozmoloji açısından hayli önemlidir). Temsil mekânı geometrinin niteliği olmayan, merkezsiz boşluğu gibi değildir. Kaçış noktası ilkesinin yönettiği bu mekân, Kepler'inki gibi yalnızca orayı kaplayan cisimlere bağlı olarak varolur; cisimlerin hareketleri, oyunları, aralıkları, üst üste binişleri ve çakışmaları *istoria*'nın perspektifini belirler (bkz. Alberti, *Della Pitt.*, II. kitap, s. 92-98).

"kubbe" (*duomo*) olarak nitelendiren girişimdeki yenilik görmezden gelinemez. Fakat Correggio'dan önce gelenler ve Bramante gibi çağdaşları yaptıkları kubbeleri *oculi* ile delip fenerle aydınlatarak bir açıklık hissi verme peşindeyken, Parma kubbeleri neredeyse kördür ve kubbelerdeki aydınlatma hayli sorunludur.[143] Aslında "göksel" olduğu iddia edilen bu kubbeler, Riegl'in düşündüğü gibi[144] engin ufuklara açılmak şöyle dursun, *örtü* işlevi görürler. Kubbeleri dolduran koyu gölgeli alt kısımlarıyla katı görünen bu bulutlar yerle gök arasında aracılık yapmazlar: Kendilerinin ötesinde hüküm süren ışığın parlaklığını keserek Karanlığın Krallığına ait sınırı çizerler. İç içe daireler şeklinde düzenlenmiş olmaları bile geleneksel yapıyı tekrar eder. En önemlisi de önleyici bir tepkiyle bu bulutlar gökyüzünü *saklar*; astrolojik veya kozmik gökyüzünü değil, astronomların görülebilir, gözlemlenebilir gökyüzünü, modern fiziğin temellendiği, tamamlanıp amacına ulaşacağı gökyüzünü gizler.[145] Biri bulutların altında diğeri üzerinde olan iki dünyanın karşıtlığını tasvir olarak onaylayan ressam, bu karşıtlığı yakın gelecekte fizikle metafizik arasındaki karşıtlığa indirgeyecek düşünce devrimini haber verir gibidir. Bu *farkta* astronomiye yer yoktur; tek yapabileceği, kendini inancın hizmetinde gören sanatın hâlâ yer ile gök arasında tutmaya çalıştığı bulut surlarını süpürmektir.

Galileo'nun Bulutları

Bulut bir şeyler gizler, ama ne? Hareket, örneğin konumları birbirlerine göre değişen gök cisimlerinin hareketi —geleneksel kozmolojinin "sabit cisimler" kuramıyla ilişkilendirdiği hareket— değildir bulutun gizlediği. Galileo'nun keşfedilen dört gezici yıldızın Jüpiter'in uydusu olduğunu gösterdiği *Siderus Nuncius* (1610) adlı eseri

143. Roberto Longhi, Correggio'nun resmin "*cosa mentale*" (zihinsel bir şey) olduğunu düşündüğü için yalnızca hayali bir ışıkla yetindiğine inanarak ona haksızlık etmek istemez. Fakat resim üzerinde düzgün biçimde çalışabilmek için elverişsiz olan ışığa çare bulmanın da gerekli olduğunu düşünür. Buradan şu paradoksa varırız: Correggio'nun asıl etkisinin anlaşılması için elektriğin keşfini beklemek gerekmiştir (bkz. A. G. Quintaville, *Gli affreschi del Correggio*, sunuş).

144. "İlahi olanla dünyevi olanın arasındaki bütün sınırlar yıkılmıştır", Riegl, *Barockkunst in Rom*, s. 53.

145. 1. Koyré, *Etudes d'Hist.*, s. 176-7.

bu anlamda hayli öğreticidir: "Bu fenomen karşısında yıldızların nasıl birbirlerine bağlı olarak hareket ettiklerini anlamayarak duraksadım ve evvelki gün yıldızlardan ikisinin batısında bulunan Jüpiter'in şimdi nasıl olup da bu sabit yıldızların doğusunda bulunduğunu sordum kendime. Astronomik hesapların aksine Jüpiter'in hareketi doğrusal olmayabilir miydi? Jüpiter yıldızların berisine kendi hareketiyle geçmiş olabilir miydi? Böylece yeniden gece olmasını dörtgözle bekledim, fakat hayallerim suya düştü: *Gökyüzünde her yer bulutlarla kaplıydı.*"[146] Galileo'nun burada kullandığı *Binbir Gece Masalları* üslubu bizi yanıltmasın: Bulut yeni fizikte önemli bir rol oynamıştır ve bu rol yalnızca mecazi veya alegorik değildir. Aristotelesçiler bulutlar hareketsiz kalırken yerkürenin nasıl hareket edebildiğini sorguluyorlardı (Zira Aristoteles'e göre bulutlar yerküreyi çevreleyen ilk bölgede bulunuyordu. Burası aynı zamanda suyla havanın bölgesiydi ve sonuçlarından biri bulutları meydana getirmek olan yüksek bölgelerdeki yağış oluşumlarıyla ilişkili olan olayların —buharlaşma ve yoğunlaşma— mekânıydı, bkz. *Meteoroloji*, I, 9). Galileo bu savın hava, ağaçlar, dağlar ve kuşlar söz konusu olduğunda geçerliliğini yitirdiğini söyler: Bütün bu öğeler yerkürede bulunur ve yerküreyle aynı hareketi yaparak yer değiştirirler.[147] Başka bir yerde yerküreyi de yıldızlardan sayan Leonardo'nun daha önce altını çizdiği gibi,[148] bu öğeler de yerküreye dahildir, yani bulutlar bu dünya ile öte dünya arasında, iki varlık alanı arasında bir sınır, bir eşik oluşturmaz. Galileo'yla birlikte bulut bütün metafizik veya alegorik işlevlerinden kesin olarak mahrum bırakılmıştır. Astronom hakikatin ancak kılıf değiştirerek kendini gösterdiğini düşünenlerden değildir. Astronomun kendini kutsal metinlerle kısıtlanmış hissetmemesinin nedeni de budur: Kutsal metinlerin kelimeleri doğa olayları kadar kesin biçimde belirlenmemiştir; bu metinler cahil ve kaba halkların anlayışlarına hitap etmek kaygısıyla en temel dogmalarını saklamaktan çekinmemişlerdir.[149]

146. Galileo, *Siderus Nuncius*, *Opere*, c. III, s. 80; Fr. çev. *Le Messager céleste*, Paris, 1964, vurgu bana ait.

147. Bkz. *Cigoli'ye Mektup* (1624), *Opere*, c. VI.

148. *Come la Terra è una Stella*, Richter, no. 865, c. II, s. 111.

149. Galileo, *Benedetto Castelli'ye Mektup*, 21 Aralık 1613; Fr. çev., Galileo, *Dialogues et Lettres Choisies* içinde, Paris, 1966, s. 81.

Kuyrukluyıldız Üzerine Konuşma, hakikatin bilgisinin zihni kurcalayan bulutları dağıttığı[150] açıklamasıyla kapanır. Kanıtlamacı akıl için geçerli olan şey deneysel kanıt için de geçerlidir: Bozulmayan gökyüzündeki "kazaları", güneşteki lekeleri, aydaki tepecikleri —tüm bu dindışı şeyleri— keşfetmeye bir teleskop yeter.[151] Bir de hava bulutsuz olsun.

Correggio kubbelerinin paradoksal yazgısı, döneme hâkim olan düşünüşün henüz yüzleşmeye hazır olmadığı ve gerçek bir tabu olan sorunu gündeme getirdiğini gösterir. Derin bir biçimsel mutasyondan ziyade mekâna dikkat çekmek üzere düzenlenmiş olan Parma' daki bulut kümeleri, çizgiselliğe "üslup" adına yöneltilen saldırılardan aslında korkmaması gereken sistemin koruyucusu olmuştur; oysa sistemin asıl korkması gereken şey sistemin "normal" işleyişini ve dengesini temin eden yasakların gündeme gelmesi olmalıydı. Yine de Correggio binanın üzerini örterek ve dekorun tamamında aşağıdan perspektife başvurarak sistemin hem en stratejik hem de en açık noktasına dikkat çekmekteydi. Bir Hıristiyan binasının semalarındaki bu "kurbağa yahnisi"nin (*guazzetto di rane*) karşılaştığı direnişi tahmin etmek zor değil. Burckhardt bunu gizlemez: İlahi Hükümranlık aşağıdan perspektifin sonucu olarak insan uzuvlarının ön plana çıkmasıyla uyuşur mu hiç? Söylentiye göre, Correggio kubbesinin yıkılmasını engellemiş olan şey Tiziano'nun, Şarlken'in maiyetindekilerle birlikte Parma'dan geçtiği sırada verdiği olumlu yargıdır: "Kubbeyi ters çevirip altınla doldursanız bile, pahasından fazlasını hak eder."[152] Belki kaba bir ifade bu, ama kilise kanunlarının en gizli fantazilerini yansıtır: Kubbenin yarattığı arzunun ve kubbeyi bulutlar dağıldıktan sonra daha yakından görebilme arzusunun önüne geçebilmek için kubbeyi yere indirmek veya eski çağlardaki gibi içini altın yaldızla kaplamak.

Bununla birlikte ressamlar ve uzmanlar yanılmıyorlardı. Annibale Caracci'nin tepkisini ve Tiziano'nun yargısını aktardık. 1587'de ise Giovanni-Battista Armerini, *tribünleri* Correggio'nun izlediği

150. Dante, *Araf*, XXVIII, 81. Galileo, *Kuyruklıyıldız Üzerine Konuşma* (1619), *a.g.y.*, s. 81.

151. Paul-Henri Michel, *Diyaloglar*'a önsöz, *a.g.y.*, s. 9.

152. Aktaran Stefano Bottari, *Correggio*, Milano, 1961, s. 36-37.

yoldan başka türlü süslemeye imkân olmadığını yazacaktır.[153] Fakat bu konuda çözüm gecikmez. Roma'daki tavan süslemesi tarihinin, hatta gelişimini geciktiren tarihsel engellemenin bile kısmen yeni astronomi konusundaki ideolojik tartışmayla ve son tahlilde sonsuzluk meselesiyle ilgili olduğunu anlamak için elimizde gayet çarpıcı bir belirti var. Roma'dan Galileo'yla yazışarak neler olup bittiği konusunda onu bilgilendiren, Roma'nın ilk göksel kubbesini (Santa Maria Maggiore'deki Paolina Şapeli'nin kubbesi) tasvir eden kişi,[154] Galileo'nun arkadaşı olan ve Cigoli (1559-1613) diye bilinen Floransalı Ludovico Cardi'dir. Cigoli, Paolina Şapeli'ndeki kubbeyi *Meryem'in Göğe Yükselişi* olarak değerlendirir, zira bulutlu fonda yatay olarak duran Meryem'in ayakları ayın üzerine değmektedir; biçimsel bir bakış açısından baktığımızda kubbe Meryem'i bildik bir tarzda gösterdiği için pek devrimci sayılamaz. Fakat bahsi geçen ay geleneksel, yumuşak, parlak bir hilal değildir: Bütün pürüzleri, kabalığı, düzensizliği, alışılmamışlığıyla gerçek görünüşü iki yıl önce *Siderus Nuncius*'ta açıklanmış olan aydır. Papalık Şapeli'nde Meryem'in ayakları altındaki Galileocu ay, yani yerküre gibi oluş ve bozuluşa tabi olan bu ay bir manifestodur, hatta provokasyon amacı taşır. Cigoli bunun tamamen bilinciydi. Güneş lekelerine ilişkin önemli gözlemlerde bulunmuş olan Cigoli, Galileo'yu dönen entrikalar konusunda uyarırken bu keşiflerin doğurduğu tepkileri, Vitruvius kurallarından uzaklaşan Michelangelo'nun mimariyi yıkmakla suçlanmasına benzetiyordu. Fakat Cigoli tavan süsleme sanatının Roma'da kazandığı büyük zaferi göremeden çok erken bir tarihte öldü. 1625'te Lanfranco, San Andrea della Valle'deki Teatin keşişlerinin isteği üzerine Correggio'nun *Meryem'in Göğe Yükselişi*'ndeki şemayı yeniden işledi. Bir yüzyıl önceki bu resimde önemli bir düzeltme vardı: Epey bir aydınlık getiren feneri kubbeye yerleştiren bu Parmalı, figürlerle bulutları bir havuzun boşaltma musluğu gibi dışarı çıkaran bir boşluk açmıştır. Ve Galileo'nun mahkûm olduğu yıllarda Papa VIII. Urbanus, egemenliğinin bir nişanesi olarak, Barberini Sarayı'nın yeni salonlarından birinin tavanını Pietro di Cortona'ya sipariş etmiştir (Bu Urbanus kardinalken Galileo'yu hep des-

153. Goivanni-Battista Armerini, *Veri Precetti della Pittura*, Ravenna, 1587; Ed. Ticozzi, Milano, 1820, s. 231.

154. Bkz. Panofsky, *Galileo as a Critic*, s. 5, no. 2.

tekleyen, ona temkinli olmasını öğütleyen, Papa olduğundaysa olaylardan bunalarak Galileo'yu mahkemeye çıkaran Urbanus'tur). Barberini Sarayı'nın tavanında Meryem'i papalık amblemlerini taşıyan bir grup melek karşısında, bulut piramidinin üzerine yerleştirilmiş olarak görürüz. Fakat en ilginç kompozisyonun, göz aldatma tekniğine dayanan bir mimari bölümlemeye göre düzenlenmiş olmasıdır; bulutlar bu bölümlemeden taşar ve çizgiler göksel perspektife uyar.

"Perspectivae Pictorum atque Architectorum"

Matematikçilerden başkasının ilgisini çekmediğini sandığı yeni kuramlara hoşgörüyle yaklaşan Kilise, metafizik, hatta teolojik uzantılarını görmeye başladığı andan itibaren bu kuramları sansürlemeye başlamıştır. Mevcut "varsayımsal" konumdan uzaklaşan Galileo dünyanın hareketiyle güneşin sabitliğini serimleyici ve *zorunlu* savlara dayandırdığı iddiasıyla mahkûm edilmiştir.[155] Bu tartışmada sanat ikincil konumda kalmış (Galileo'nun ayına Cigoli'de rastlayışımız gibi); bilimde olduğu gibi plastik sanatlarda sistemin getirdikleri tam olarak anlaşılamamıştı.[156] Zira Bruno'nun iddia ettiği gibi "Sonsuzun bilgisini duyular yoluyla elde etmek isteyen kişi, cevheri ve özü gözleriyle görmek isteyen kişiye benzer"[157] ise aksi nasıl mümkün olabilirdi ki? *Sonsuz(luk), duyu nesnesi olamaz*: fakat duyular "aklı harekete geçirmeye"[158] yarayabilir. Sonlu kozmosun yıkılışı göksel bir kubbeyi *görmemizi* sağlayan algı düzeninden kopmayı gerektirir. Resim sonsuzu gösteremese de, onu telkin edebilir, hissettirebilir ve ona karşı bir arzu uyandırabilir. Nesnel anlamda Correggio'nun önleyici bir çare bulmaya çalıştığı şey budur: Correggio bulut kümeleriyle kubbe tavanında belirsiz bir perspektifin açıklığını elde etmeye çalışmıştır. Önemli Venedik süslemelerinin de gösterdiği gibi 16 ve 17. yüzyıl resmi en uzak perspektifleri *ya-*

155. Bkz. Koyré, *La Révolution astronomique: Copernic, Kepler, Borelli*, Paris, 1961.

156. Francastel gayet yerinde bir hatırlatmada bulunur: Euklides'in *Öğeler*'i, plastik sanatlarda 15. yüzyıldan itibaren ortaya konan dünya görüşünü –bilinçli veya bilinçsiz olarak– temellendirebilmek için bugünkü şekliyle ancak 17. yüzyılda düzenlenmiştir (*Peinture et Société*, s. 109).

157. G. Bruno, *De l'inf. universo*, aktaran Koyré, *Du monde clos*, s. 48-49.

158. *A.g.y.*

tay olarak kaldıkları müddetçe oldukça iyi kullanmıştır. Ufkun baskısından kurtulmuş olan aşağıdan perspektifler içinse aynı şey söylenemez. Bu perspektifte bulutlar mekânın resimsel olarak "düzenlenişinin" yerine çizgisel kurguyu geçirerek konturları boğmaya imkân verir. Fakat bu geçici, ödünlü bir çözümdür, *quadro riportato*'da bir şövale tablosunun tavana sabitlenmesi gibi bir şeydir. 1613'te Guido Reni, Roma'daki Casino Rospigliosi'nin tavanına yatay perspektifli bir *Aurora* resmetti. 10 yıl sonra Guercino, Casino Ludovisi'nin tavanını yine bir *Aurora*'yla süsledi: Bu *Aurora*'da kısaltıma uğratılmış görünen at arabası göz aldatmacası tekniğiyle yapılmış ve aşağıdan perspektifle görülen mimari bir kompozisyonun açıklığına yerleştirilmiştir. Bu çizgisel perspektifin kaçış çizgileri bir ufka bağlı değildir ve çizgisel perspektifte sistemin fonunu (ve kaynağını) oluşturan çelişki renkli bir derinlikle çözülür.

Roma'daki 17. yüzyıl tavan süslemelerinin tarihi bu tartışmayı oldukça iyi özetler.[159] Mimari çözüm, Burckhardt'a göre öznenin saygınlığına yakışacak bir duygu yaratan ve mekânın *küçültülmesine* yol açmayan tek çözümün (bkz. 1.1.1) Hıristiyan binasına dahil oluşu ancak yüzyılın sonunda, Sant'Ignazio'nun kemerli tavanında Peder Andrea Pozzo'nun resmettiği (1691-94) *Cizvitlerin Zaferi*'yle gerçekleşmiştir. Gesù'da Baciccia'nın (Giovanni Battista Gaulli) *İsa İsminin Zaferi* (1672-83) mekânın yine bulutla düzenlenişini örnekler, buradaki tek yenilik bulutlu sıva süslemelerinin freskin çerçevesinden taşması ve *düşüş*'ün niteliksel yönüne karşılık gelen yukarıdan aşağıya doğru hareketin *seçilmiş kişinin* yukarı yönlü hareketini dengelemesidir. Burada bulutlar hem yukarı kaldırma hem de aşağı indirme aracı olarak iş görürken inanç sınırlı, denetlenen ve hepsinden öte *niteliksel* olarak tanımlanan açıklıkla uyumlu gibidir.[160] Fa-

159. Bkz. M.-C. Gloton, *a.g.y.*

160. Bu noktada en azından Roma'da "barok" mimari ile "barok" resim arasında belirli bir zaman farkı olduğunu belirtmek gerekir. Bu şekilde adlandırılan önemli dekoratif işlerin çoğunluğu 17. yüzyıl sonuna tarihlenir, yani sanat tarihçilerinin "geç barok" diye tanımladıkları dönemden çok sonraki bir döneme. Gesù Kilisesi yüzyıldan fazla bir süre boyunca bu tür süslemelerden mahrum kalmıştır (bkz. *1639 yılında VIII. Urbanus'un Gesù'yu Ziyareti*'ni temsil eden Andrea Sacchi tablosu, Roma, Museo Nazionale di Roma). Aslında Bernini, Borromini, Pietro di Cortona ve Rainaldi mimarileri her türlü resmedilmiş süslemeyi dışlar: Kendi kendilerine yeten ve aldatıcı açıklıklara meyletmeyen mimari birimler üretirler.

kat *Fransisken Tarikatının Başarısı*'nda (Roma, Santi Apostoli, 1707) aynı Baciccia aşağıdan perspektiften yatay eksen uğruna vazgeçmiştir.[161] Kilisenin mekânın geometrikleştirilmesini ve ufuksuz perspektifi (bu perspektif, orada bir mekânın açılmasına hiçbir kurgunun katamayacağı keskinliği katar) kabul etmesi ancak Pozzo'nun Sant' Ignazio freskiyle gerçekleşmiştir. Burada bulut yalnızca simgesel veya resimsel bir aksesuardır: Mekânsal derinlik hissi göz aldatıcı mimari perspektife dayanır. Pozzo'nun kendisinin de vurguladığı gibi, "Bünyesinde çok çeşitli figürleri toplayan yapı yanlış bir mimari perspektiftir, eserin tümünde kullanılabilecek bir alan teşkil eder."[162]

Aynı Andrea Pozzo, başlığı yeterince açıklayıcı olan ve 18. yüzyıl süslemecileri üzerinde önemli etkilerde bulunacak bir çalışmanın da yazarıdır: *Perspectivae pictorum atque architectorum* (Resim ve Mimarinin Perspektifleri). Kitap, hareketli süslemelere ve göksel perspektife duyulan ilginin, sınırları zorlanan bir çizgisel kurgu bilimiyle ne kadar ilişkili olduğunu ortaya koyar. Sant'Ignazio' nun kubbesi, çok çalışılmış bir perspektif oyununun etkisiyle göğün

---

Tavan süsleme sanatı oldukça geç bir dönemde, süslenmek için tasarlanmamış klasik yapıdaki binalarda ortaya çıkar. Wölfflin'in barok sanatın erken Rönesans' ın çizgisel perspektifini tanımlayan maddi olmayan efektler ve atmosferik perspektifin yerine "katı" efekt arayışını koyduğu şeklindeki tezi en azından barok süslemesi söz konusu olduğunda kabul edilemez. Tiyatro ressamlarının barok gösterilerin icra edildiği sahne yapısını düzenleyen mimarların elinden aldığı gibi (bkz. Kernodle, *a.g.y.*, s. 186), "barok" denen süsleme de çoğu zaman barok ismiyle anılmayan ama ilkesel olarak ona bağlı olan mimari yapılara karşı biçimde gelişmiştir.

161. Aynı şekilde aşağıdan perspektifin nihai reddi için, bkz. Azara Şövalyesi'nin "Mémoires sur la vie et les oeuvres de M. Mengs", Mengs içinde, *Oeuvres*, c. I, s. 15-6: "Roma'ya dönüşte Bay Mengs Kardinal Alexandre Albani'nin villasında galeri tavanını resimlemeye başladı, Apollon'u, Mnemosyne'yi ve Musaları çizdi. Bu yapıtta Portico Müzesi'ndeki Herculaneum resimlerinde gözlemlediği şeylerden çokça yararlandı: Bu tavanı henüz bitmemiş bir resim gibi tasarladı, çünkü *aşağıdan* görüş noktası kullanıldığında bu tür eserlerde yapılan hataları önceden görmüştü, zira bu şekilde biçimlerin güzelliğini kaçınılmaz olarak bozan nahoş kısaltımlardan sakınmak mümkün değildi. Bununla birlikte günümüzde kullanılan yönteme tümüyle ters düşmemek için iki tabloyu yan yana yaptı, ikisinde de günümüz sanatçılarının hoşlanacağı gibi kısaltımla temsil edilmiş tek bir figür mevcuttu."

162. Bkz. Peder Pozzo'nun Lichtenstein Prensi'ne yazdığı mektup (1694), *Significati delle pitture fatte nella volta della chiesa di Sant'Ignazio a Roma*, Roma, 1828. Peder Pozzo'nun Venedik'teki Lichtenstein Sarayı'nı göksel perspektifli ünlü bir freskle süslediği bilinmektedir.

sonsuzluğuna açılır. Ressam gerçek binanın duvarları üzerine, figür ve bulut süslerinin asılı olduğu sahte bir sütunlu revak yerleştirmiştir. Fakat bu figür ve bulutlar kurguyu "bulandırmaz", aksine kurguyu mecazi veya alegorik olarak güçlendirmeye yararlar. Hatta *Aziz Ignatius'un Görkemi*'nin temelini oluşturan ikonografik program, Peder Pozzo'nun niyeti hakkında çok şey söyler. *Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur* ("Ben dünyaya ateş yağdırmaya geldim, keşke bu ateş çoktan tutuşmuş olsaydı"), Luka İncili'ndeki bu alıntı (12, 49) resmin savını özetler: Aziz Ignatius'un vizyonunda haçını taşıyan İsa gökyüzünde tecelli eder; İsa'dan azizin kalbine bir ışık geçer, İsa'nın tarafından gelen bir başka ışınsa bir meleğin taşıdığı, üzerinde İsa sureti bulunan madeni paraya yansır; bu paradan dünyanın dört bölgesini temsil eden ve Ripa'nın saydığı sıfatları[163] taşıyan dört kadının üzerine dört ışın vurur. Bu ışık üçgeni Giotto'nun kompozisyonlarındaki bakış üçgenine benzer bir rol oynar: Boş, tanımsız mekâna tümüyle temsilî bir tutarlılık, değer, hacim katar.

Pozzo'nun freski inanç işlerine ilişkin belirleyici bir dönüm noktasını yansıtır. Çok geçmeden Pascal ancak ahlaksız bir ateistin sonsuz mekânın sessizliğinden rahatsız olacağını yazacaktır. Yeni bilimlerin katkılarını artık sansürlemeyen inanç, onları kendi amaçları doğrultusunda kullanır ve onlara karşılık bulmaya, sonsuzun anlamını ortaya çıkarmaya çalışır. Sonsuzluğun matematik içerisine *yazılmaya* başladığı an, sonsuzluğun inanç içerisinden *konuşmaya* başladığı andır.[164] "O halde insan görkemli doğayı bütün tamlığı ve

163. *A.g.y.*, ayrıca bkz. M.-C. Gloton, *a.g.y.*, s. 158.

164. Hatta epey geveze görünür. Gerçekten de teologların konuşkanlıkları matematikçi ve bilimadamlarının ihtiyatıyla karşılaştırıldığında oldukça şaşırtıcıdır. Sözgelimi 18. yüzyılda bile *Méthode des fluxions de Newton*'un (Paris, 1740) çevirisine yazdığı önsözde Buffon, salt mahrumiyete dayalı bir sonsuzluk anlayışını savunur: "Metafizikteki hataların çoğunluğu mahrumiyet fikirlerine verdiğimiz gerçeklikten kaynaklanır. Sonlu olanı biliriz, onun gerçek özelliklerini görürüz, bu özellikleri ondan çekip alırız, sonra da bu mahrum bırakışı tanıyamaz hale gelir ve yeni bir varlık yarattığımızı düşünürüz. Oysa tek yaptığımız, eskiden bildiğimiz bir şeyin bir kısmını yok etmektir.

"O halde ister küçük ister büyük olsun, Sonsuz'u bir tür mahrumiyet olarak görmeliyiz. Sonluluk fikrinden çıkarılan bir şey olan Sonsuzlukla bazen fikirleri basitleştirebilir ve sonuçlarını bilimsel uygulamalar için genelleştirebiliriz. Dola-

yüceliğiyle temaşa etmeli, bakışını kendisini çevreleyen değersiz nesnelerden uzaklaştırmalıdır. İnsan, evreni aydınlatmak üzere konmuş ebedi bir lamba gibi olan bu parlak ışığa bakmalıdır! Gezegenimizin çizdiği engin yörüngeyle kıyaslandığında dünya ona ufak bir nokta gibi görünmelidir ve insan bu yörüngenin bile gökteki gezegenlerin döndükleri yörüngeyle kıyaslandığında küçücük bir nokta olduğu gerçeğini düşünerek hayrete düşmelidir. Fakat bakışımız burada kalsa bile hayal gücümüz bunun ötesine geçer ve doğanın verdiği malzemeden daha ötesini tasavvur eder. Bütün bu gözle görülür dünya doğanın geniş kucağında belirsiz bir çizgiden fazlası değildir. Düşüncemiz onun yanına bile yaklaşamaz. Tasavvur edilebilir olan uzayın ötesine geçebilmek için kendimizi boşuna yorarız; şeylerin hakikati ile karşılaştırıldığında insan aklı yalnızca minik atomlar üretir. Doğa, merkezi her yerde olan, ama çevresi hiçbir yerde olmayan sonsuz bir küredir.[165] Tanrının kadiri mutlaklığının algılanabilir olan en yüce niteliği hayal gücümüzün bu düşünce içinde yok olmasıdır."[166] *Sonsuzlukta insan nedir?* Sonsuzluk için inançtan daha iyi bir hazırlık olabilir mi? (Gelenekten açık biçimde ayrılan Pascal şunu ekler: Sonsuz küçük daha az görülebilir bir şey olabilir, ama sonsuz büyük kesinlikle daha *duyumsanabilir* bir şeydir. O halde resim insana kendi hiçliğini, başka şeylere bağımlılığını, kendi *boşluğunu* duyumsatabiliyorsa, resmin boş bir iş olduğu nasıl düşünülebilir?)

---

yısıyla asıl marifet bu varsayımı en iyi şekilde kullanmak ve ilgili konulara uygulamaktır. Yani meziyet uygulamada, tek kelimeyle nasıl kullandığımızdadır" (*a.g.y.*, s. X-XI).

165. Genellikle Hermes Trismegistus'a atfedilen bu ifade, Nicolaus Cusanus' undur.

166. Pascal, *Pensées*, haz. Brunscvig, Bölüm II, no. 72.

5 ❁ TUVALİMİZİN BEMBEYAZ KAYGISI

İçime bir tatlı sarhoşluk dolmakta
Kalkıp selamlıyorum ayakta
Sallantısından çekinmeksizin

Yıldızı, resifi, yalnızlığı,
Ne varsa bizim yelkenimizin [tuvalimizin]
Bembeyaz kaygısının layığı.

MALLARME, "Selam", *Profil*
haz. ve çev. Ömer Aygün
İstanbul: YKY, 2003

5.1.1. ❁ BULUTLARIN HİZMETİ

Bu çalışmanın şimdiye kadarki bölümü, göstergelerin ve temsilin Rönesanstan miras alınan resimsel bağlamdaki ilişkisine odaklandı. *Gösterge* kelimesi şu iki farklı (ve muhtemelen çelişkili) anlamı ile kullanıldı: (a) iki boyutlu figürsel bir yüzeyde görünen, gösteren birim ve (b) resmin *tiyatrosu* olmak istediği temsil işleminin kendine özgü ekonomisi içinde görünmesini sağlayan semptomatik özellik. Temsilin ilkesel olarak gösterge düzeniyle bağlantılı olduğunu, göstergelerin de temsil edici özelliklerini temsilin kendisinden aldığını ve bu ilişkinin hangi örtük yapıyı ortaya çıkardığını gördük. Tarihsel olarak doğrulanabilir olsa da, resimdeki görsel temsilin söylemsel temsile önce'liği her şeyden önce mantık düzleminde temellendirilir: Temsil, ancak kendisini, bir temsilin temsili olarak sunduğunda var olur. Bu temsil hem gösterge katında hem de onun inandırıcı doğasından kaynaklanan, temsil işleminin belli kurallarla — serimleyici türden kurallarla— kontrol edilmesini sağlayan "kod" seviyesinde işleyen karakteristik bir katmerleme vasıtasıyla gerçekleşir. Gösterge ise göstergebilimsel anlamda kaybettiğini temsilî anlamda geri kazanıyor gibi görünse de (ne de olsa taklit düzene, illüzyon da "keyfiliğe/nedensizliğe" üstün gelir), perspektif sisteminin kurulmasıyla ortaya çıkan simgesel yer değişikliği ve bunun sonucunda açılan ikame alanı, göstergeyi söylemselliğine geri dönülmez biçimde kavuşturur. Sonunda, gösterge için her türlü geçişlilik reddedilir. Brunelleschi'nin deneyi /bulutu/ bir yansıma efektine, tasvirî alanda bir malzeme kurnazlığıyla üretilen aynadaki aksine indirger. Fakat bu indirgemenin *hem* rasyonel *hem* semptomatik bir anlamı vardır: İndirgeme perspektif mekânının (yeniden) sunumun/temsilin *kuramsal* mekânı olarak kuruluşunun sonucu ve belirtisidir. Sınırları açıkça tespit edilebilen illüzyonizm, sistemin bir ilkesi

olmaktan çok uzak olmakla birlikte, onun bir sonucu, temsil yapısının bir işlevi olarak ortaya çıkar. Bunun anlamı şudur: Bir temsil sistemi içinde dahi, görüntüsellik (*iconité*), illüzyon mekanizmasından çok görüntüsel öğe ile —tasvir düzleminde bu öğeyle ilişkilendirilmeye elverişli— diğer öğeler arasındaki yanal ilişkiden yararlanmaktadır. Bu öğe semptom değeri kazanabiliyorsa, göndergesinden dolayı değil; tarihsel ve coğrafi olarak belirli özgül bir üretim alanı tanımlayabildiği sürece, sistemde ona düşen konum ve roller göz önünde tutulduğu için kazanır.

Brunelleschi'nin "gerçek" bulutu —ilkece— "tasvir edilebilir" olanın dışında tutmasına sebep olan mantık, sistemi oluşturan kapalılığın üstesinden gelebilmek ve kısıtlamaları kaldırmak ya da onun başlıca kaynağı olan biçimsel çelişkileri gizlemek için, grafik kullanımını zorunlu kılmıştır. İdeoloji, mekânın geometrikleştirilmesinin kuramsal açıdan ne anlama geldiği konusunda nihayet bir anlaşmaya varıncaya kadar durum buydu. O zaman temsil, perspektif rejiminin kurallarıyla belirlenen tasvir yapısında, bulutların bir resimsel aksesuar olarak takdimini mümkün kılmıştır. Correggio için, kapalı mekânı "belirlemeye" yarayan /bulut/, 17 ve 18. yüzyıllarda Venedik dekoratör ve manzara ressamları tarafından mekâna sınırsız bir açıklık *niteliği kazandırmak* için kullanılacaktır. Ruysdael'in Haarlem ovası üzerine çizeceği fırtına yüklü gökyüzüne ve Claude Lorrain'in mitolojik manzaralarını süsleyen tan yeri bulutlarına gelince, bunlar artık belirlenen temsil düzenini, Tiepolo'nun figürlerindeki kümelenmiş bulutlardan veya *fête galante*'ın sisli mesafelerinden ve gözden kaybolan perspektiflerinden daha fazla baltalamayacaktı. Kapalı doğasını negatif olarak ifade eden öğeyi içine almakla, temsil, hem sistemin uyarlanma olanaklarının sınırını hem de biçimsel güçlerinin ikircikliğini gözler önüne serer.

Bu durumda, eğer /bulut/ sistemin kapalılığının işaretiyse, göstergeleri yöneten biçimsel ilkeye ters düşen, yani katı bir sınırı olmayan, "yüzeysiz bir cisim" olduğu içindir. Fakat, üzerinde durduğumuz gibi, hiçbir şey bulutun resimdeki yazgısını tematik ve/veya plastik nitelikteki sözümona bir *doğa*'dan hareketle açıklamaya yeltenmekten daha yanıltıcı olamaz. Tasvirin dokusuna girmiş olduğu sürece, hem görünüşü hem de ifade ettiği anlamdan dolayı, temsilin ona yüklediği anlam dışında /bulutun/ hiçbir gerçekliği yoktur. Peki

bunun anlamı /bulutun/ sadece *kullanım değerinin* bulunduğu, dolayısıyla da araçsal perspektiften salt bir *alet* olarak görülmesinin doğru olduğu mudur?[1] Soru bu şekilde ortaya konduğunda, gösterge düşüncesi açısından, bu soruya basit, tek taraflı bir cevap vermek mümkün olmaz: Perspektif modeli tarafından düzenlenen tasvir bağlamında, /bulut/ öğesi kolayca tanımlanabilen birtakım işlevleri yerine getirir. Fakat *göstergenin* işlevselliği, kuramsal belirti değerini açıklamaya yetmez, dahası gösterge gösteren seviyesinde *figürün* etkinliğini azaltır (gösterge/figür karşıtlığı konusunda bkz. 1.2.2). /Bulutun/ resimsel düzende stratejik bir işlev üstlenmesinin sebebi, dönüşümlü olarak (hatta rol aldığı seviyeler arasındaki fark hesaba katılırsa, eşzamanlı olarak — bütünlük seviye "atlayabilir"), bir tamamlayıcı, bölümleyici, gösterge, gösterge-olmayan olarak iş görmesidir (burada vurgu figürün göstergenin düzenine ters düşen, göstergenin tutuşunu gevşetmeye çalışan potansiyel negatifliğinedir). Bütünleyici olarak bulut, bu şekilde tanımlanan konjonktürde geçişli veya değiştirimsel (*commutative*) bir değer kazandığı ölçüde, göstergenin sunduğu araçlarla ve sistemin normuna sadık kalarak temsilin bütünlüğünü sağlar. Bazen de gösterge işlevini bırakarak ve kendisini "figür" (daha önce açıkladığımız anlamda) kabul ederek, bölümleyici gibi iş görebilir. Bu da sınırlarının olmayışından dolayı ve yol açabileceği çözücü etkilerle, birimlerin net tarifine dayalı sözdizimsel düzenlemenin uyum ve tutarlılığını adeta tartışmaya açar.

Göstergenin ikircikliği —sisteminkini yansıtan ve onu katmerleyen ikircikliği— başına gelenleri aydınlatır: /Bulut/ göstergesel veya betimleyici kullanımlardan tutun, yapıcı, hatta yıkıcı kullanımlara kadar çok çeşitli amaçlara hizmet edecektir. 19. yüzyılın eşiğindeyse bulut açık bir dille "üretken" diye tanımlanan bir yöntem çerçevesinde, yeni amaçlara da hizmet etmeye başlamıştır. İngiliz Alexander Cozens tarafından 1785 yılında yayımlanan *Çizimde Orijinal Manzara Kompozisyonlarının İcadı için Yeni Bir Yöntem*,[2] ilkesi ba-

1. Daha önce, çok eski bir çalışmada yapmayı denediğim gibi, "Un "outil" Plastique: le Nuage", *Revue d'Esthétique*, Ocak-Haziran 1958, s. 104-48.

2. Alexander Cozens, *A New method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Lanscape*, Londra, 1. basım, 1785. Bkz. Paul Oppé, *Alexander and John Robert Cozens*, Londra, 1952.

kımından tam anlamıyla mekanik olma iddiasındaydı: Ustaların veya doğanın taklidinden hiçbir şey almıyordu; tamamen boya ve mürekkep lekesinin (*blotting*) *iletişim* kabiliyeti üzerine kurulmuştu: "Taslak çizmek fikirleri zihinden kâğıda dökmektir ... mürekkeplemekse, çeşitli benekler yapmak ... gelişigüzel şekiller üretmektir ... Bunlardan yola çıkılarak zihinde bazı fikirler oluşturulur ... Çizmek fikirleri tasvir etmek, mürekkeplemekse birtakım fikirleri akla getirmektir."[3] Bulut şekilleri dağarcığının, bu kitapta özel bir yeri olduğunu görüyoruz. Cozens'in yöntemi birçok tartışmaya yol açmış ve — beklendiği üzere— "çok mürekkep akıtmıştır". Rastlantının, gelişigüzelliğin, hatta biçimsizliğin resimsel alana saldırısının bir ifadesi olduğu için akademik zihinlere kabul edilemez görünmüş olsa da, bu yöntem kuramsal olarak ciddi bir kopuş meydana getirmemiştir. İlkesi bakımından, Leonardo'nun veya Piero di Cosimo'nun duvarlarda kalmış tükürük veya nem izlerine ilgi duyduklarını itiraf etmelerinden (bkz. 1.4.2) daha yıkıcı değildir. Gombrich, Cozen'in sistematiğinin ve önerdiği yorumun en azından bir bölümünün yerleşik bir geleneğe, Claude Lorrain'i manzara tarzının tartışmasız üstadı olarak gören geleneğe, gönderme yaptığını fark etmiştir.[4] İnsanlar bir süngerin duvarda bıraktığı izde de sürekli değişken bulut şekillerinde de hep görmek istediklerini görürler: arzu figürlerini, kendi hayat tiyatrolarının imgelerini, kendi kültürlerinin göstergelerini.

"Harikulade Bulutlar"

Neyi seviyorsun, muhteşem yabancı?
— Bulutları seviyorum, şuradan geçip giden bulutları,
Harikulade bulutları...

BAUDELAIRE, "Yabancı"

Bulutları hep yeni amaçlara hizmet edecek hale getiren sanat, durumun şimdiye kadar temsilin hizmetinde bir araç, vasıta olarak kullanmayı uygun gördüğü bir öğenin lehine döndüğünü görüyordu.

3. Cozens, *a.g.y.*, önsöz; aktaran Ernst Gombrich, *Art and Illusion*. Londra, 2. basım, 1962, s. 156-7. Cozens'le ilgili, bkz. H. W. Janson, "The image made by chance...", ve Jean-Claude Lebensztjen'in hazırlamakta olduğu çalışma.

4. Gombrich, *a.g.y.*, s. 157-8.

Ruskin'in dönemin resimsel üretimini indirgemeye çalıştığı formülü ("bulutların hizmetinde olmak" [*the service of clouds*]) kabul edecek olursak, 19. yüzyılda olan da buydu.[5] İlk defa simgesel düzenin önceliğinin ve —doğrusu burada yine amblematik bir maske altında sunulan— *gösteren*'in işlevsel olmayışının vurgulandığı bu formül hayli şaşırtıcıdır. Burada maske, ressamların uzun zamandır kendi amaçları için kullandıkları, şimdiyse kendilerinin hizmet etmek istedikleri *buluttur*. Bulut kullanımı, "bulutluluk" (*cloudiness*) "modern" manzara resminin ayırt edici özelliği değil miydi?[6] *Modern Ressamlar*'ı yazmaya başladığı dönemde (1840'a doğru) Prout, Fielding, Harding ve hepsinden çok da Turner gibi İngiliz manzara ressamlarının gökyüzüne gösterdiği ilgi Ruskin'e kayıtsız şartsız haklı görünmüştü. Ruskin'e göre modern ressamlar, Poussin ve Claude Lorrain gibi ustaların kabul ettiği akademik gelenekleri kırarak, manzara resminde kendilerinden öncekileri aşmışlardı. Üstünlüklerinin sebebi, büyük ölçüde, *bulutların* önemli bir rol oynadığı gökyüzü resimlerinin "doğruluğu" idi. Fakat Ruskin'in tezini desteklemek için kullandığı kanıtlar, yine temsil düzeninden, hatta gösterilen seviyesinden alınmıştı: Her birey gökyüzünün herkese sunulan görüntüsünden veya "mizansen"inden (*the scenery of the sky*, c. I, s. 214) fayda sağlayabilir ve hoşlanabilirdi; ayrıca, ona göre, Tanrı'nın kudretine hiçbir şey *gökyüzü sistemi* kadar iyi şahitlik edemezdi. Bu sistemin astronomik değil *meteorolojik* terimlerle tasarlandığı ve bulutun da bu sistemde insanların gözüne, ciğerlerine sunulan hava gibi sunulduğu vurgulanmalıydı.[7] Eskinin ressamları gökyüzünün *niteliğini* ifade edebilmiş, fakat *hakikatini* yakalayamamışlardı, çünkü o ressamlar atmosferin maviliği ile bulutların beyazlığı arasındaki inceden inceye hesaplı bağlantıyı idrak edememişlerdi. Kontrollü bir düzende, bulutlar üç özgül bölgeye ayrılmıştı — her biri bi-

5. John Ruskin, *Modern Painters*, 4. bölüm, XVI. Kısım, 1856 baskısından alıntılanmıştır (c. III, s. 255).

6. "Gözlerimizi olabildiğince cesur ve hızlı bir biçimde, ortaçağ sanatının huzurlu tarlalarıyla göklerinden modern manzara resminin en karakteristik örneğine çevirirsek, inanıyorum ki dikkatimizi çeken ya da çekmesi gereken ilk şey onların bulutluluğu olacaktır." Ruskin, *a.g.y.*, s. 254.

7. *A.g.y.*, 2. Bölüm, III. parça, I ve II. Kısım. *Modern Ressamlar*'ın son bölümünde (7. Bölüm, "Bulutun Güzelliğine Dair") Ruskin bulutu insanla dünya arasına giren bir yaprağa benzetir: Bulut da insanla gökyüzü arasına girer.

çimsel bir veriye tekabül eden *üç sahneli bir sisteme*. Bu sistem şunlardan oluşuyordu: Orta bölge: daha önceki (özellikle Flaman) ressamların ilgi gösterdiği tek bölge; üst bölge: "dünyaya semadan gelen bir başka vahyi"[8] getiren ve Turner'ın en sevdiği bölge; son olarak, alt bölge: modern ressamların mükemmeliği yakaladığı, yağmur ve sis bulutlarının biçimsiz ve tutarsız halde bulunduğu bölge.[9]

Fakat (ileride göreceğimiz gibi, eleştirel yorumlarına son noktayı koyduğu ilginç bir sözde-bilimsel sapmayla) Ruskin'in daha sonra kabul edeceği gibi bulutların hizmetinde olmanın hem negatif hem pozitif yanları vardı. Bu formül, modernlerin sınırsız ve sonsuz enginliklerden aldıkları zevki, insanoğlunun sultasından arındırılmış bir doğa ve özgürlüğe duydukları arzuyu yansıtır (ayrıca başka bir seviyede ve başka bir bağlamda rastladığımız gibi, kurulu düzenden vazgeçilen, kompozisyon düzeninin bulutlar arasında dağılıp gittiği *harabelerin* cazibesi de buna tanıklık eder). Aynı şekilde, modernlerin dağ sevgileri de bulut sevgileriyle yakından ilintiliydi, çünkü bulutun varlığı dağın yüceliğini artırıyordu.[10] Kısacası, doğanın gösterilerine seküler bir bakış söz konusuydu ("Ortaçağda ressamlar bulutu hep üzerine bir melek kondurmak için çizmiş olsalar da ..., bizim bulutların yağmur ve doludan başka bir şey içerdiğine inancımız yok").[11] Modern ressam, bulutların duyumsanabilir yanı, objektif konfigürasyonları, buğu efektleri, nesnelerin atmosferik yapıların filtresinden geçmiş görüntüleri ile ilgilenir. Fakat bu ilginin bir boyutu daha var. Eskinin ressamları istikrar, devamlılık, açıklık ararken, modern gözlemci belirsizlikten, geçicilikten, değişimden zevk almaya, en büyük tatmini ve bilgiyi yerleştirmesi ve anlaşılması en zor olandan (rüzgâr, ışık, bulut gölgeleri, vb.) almaya davet ediliyordu. Ruskin'in 1853 yılında yazacağı gibi, bulutların hizmetinde olmak modern sanatın negatif belirlenimini tanımlamak için kullanılabilecek bir formüldü ne yazık ki. Asıl gizem, kendi çağdaşlarının —Aristophanes'in uzun zaman önce *Bulutlar* adlı oyununda kınadığı— "dumandan ustaca bahsetme" arzularından çıkmamış mıydı? Ruskin'e göre, Aristophanes Yunanlılar arasında bu-

8. Ruskin, *a.g.y.*, c. I, s. 218. 9. *A.g.y.*, c. I, böl. IV.

10. *A.g.y.*, c. III, 4. Böl., XV. Kısım. Bkz. Leonardo da Vinci: "Bulutlarla çevrili bir yapı neden daha büyük görünür" (*Carnets*, II, s. 221).

11. Ruskin, *a.g.y.*, c. III, s. 257.

lutlar hakkında kötü konuşan ve aynı zamanda bulutlar üzerine özenli çalışmalar yapmış tek kişiydi. (Peki Aristoteles ve Epikuros'u nereye yerleştireceğiz?) Süreksiz, belirsiz ve anlaşılmaz olan şeylerin hizmetinde olmak aynı zamanda ressama kendisini kompozisyon seviyesine çıkmış hissettiriyordu (Ruskin'e göre, manzara resminde gökyüzünün kazandığı önem bunun kanıtıdır, artık ön plan gökyüzüne tabiydi ve ön plan daha karanlık yapılarak bulutların beyazlığı vurgulanmaya çalışılıyordu). Bu durum çizimde de geçerliydi: Ortaçağ ressamı çok büyük bir ilgiyle ve ince ayrıntılarla çizim yaparken, modern ressamın "tek derdi dumandı" (*is all concerning smoke*): Dumandan başka bir şey gerçek anlamda *çizilmiyordu;* her şey müphem, hafif ve eksikti.[12]

Ruskin, ortaçağ ve Rönesans resmini, hem de Poussin ve Claude Lorrain'in eserlerinin akademik yorumlarıyla bağlantılı geleneğin tamamını "eski" başlığı altına alıyordu. Turner'ın sanatını da bir bütün olarak takdir ediyordu. Turner'ın sanatı onun için modernlerin manzara resmindeki üstünlüğünü gösteriyordu. Öyle ki Ruskin, *göğün hakikatini* sanatın anlaması gereken en önemli "hakikatlerden" biri olarak sınıflandırıyordu. Bu hakikatler, biçimin doğruluğundan sonra geldiğini düşündüğü rengin doğruluğundan bile daha önemliydi. "*Bulutların doğruluğunun*" neler içerdiğini ortaya çıkarmanın zorluğu, birçok farklı şekle girebilmelerinden kaynaklanır ve bu durum bulutları çalışmanın neden avantajlı olduğunu da gösterir: "Eğer sanatçılar bulutları fırça 'efektleri' dedikleri şekilde çiziktirmek yerine, hızlıca ve *konturları* [vurgu benim] olabildiğince belirgin, doğadaki aslına yakın çizme alışkanlığı içinde olsalardı, şekillerinde — ne kadar dahiyane olursa olsun— tesadüfen yakalanan yaratıcılıkla vardıkları şekillerden daha büyük bir güzellik bulunacağını anlayacaklardı."[13] Cozen tekniğinin örtük bir eleştirisi olarak yorumlanabilir bu: Sonuçta, doğanın bize şüphesiz bir amaç dahilinde büyük bir cömertlikle, gizem ve güzelliği birleştirerek harikulade kılıklarda sunduğu şeyi neden rastlantıda arayalım ki?[14]

12. *A.g.y.*, IV. Bölüm, XVI. Kısım. 13. *A.g.y.*, c. I, s. 213.

14. "Doğanın sahne üstüne sahne, resim üstüne resim, zafer üstüne zafer üretmediği ve en mükemmel güzelliğin hayli zarif ve değişmez ilkeleri üzerinde çalışmadığı bir ânı dahi yoktur, bunların tümünün bizim için, esasen bizim ebedi zevkimiz için yapıldığına da şüphe yoktur." *A.g.y.*, s. 201.

Gizem[15] Turner sanatının özgül bir niteliği olarak görünür, sanatı belirsiz görünen icrası ile diğerlerinden ayrılır. Bu belirsizlik öylesine fazladır ki ressam genellikle 19. yüzyıl resminin büyük bölümünün belirgin özelliği olan "bulutluluğun" ve "müphemliğin" temsilcisi olarak görülür.[16] "Her kompozisyonunun şeyleri açığa çıkarmak yerine bulutla ve sisle kapatması, nesnelerin tamamındansa sadece bir bölümünü görmekten mutluluk duyduğunun göstergesidir."[17] O halde İtalyan sanatının şaheserleri ve Raffaello öncesine dönmeyi savunan ressamların çalışmaları açısından Ruskin bunun bir tür paradoks olduğunu kabul edecektir: Sonuçta "muhteşem bir çizim" açık ve kesin değil midir ve biçimlerin kesin biçimde tasvir edilişini hedeflemez mi? Her şeye rağmen Ruskin'in zamanın en güçlü kişiliği olarak gördüğü Turner'dan farklı olarak Raffaello öncesine dönmeyi savunanlar —sanatta modern Avrupa'nın yetiştirdiği *sınıf bakımından* en büyük adamlar— ışığın gerçeğe uygunluğunu övmüş ve sis ile "bulanıklığa" dayalı bütün illüzyonları eleştirmekte fikir birliğine varmışlardır. Fakat bulut taraftarlarını (Copley-Fielding, vb.) bulut karşıtlarından (Stanfield, Harding) ayıran çekişme, Ruskin'in görmezden gelemediği bu tartışma, kesinlikle yeni değildi: Başka bir bağlamda, Correggio ve Venediklilerin, hatta Rubens ve Rembrandt'ın, kendi zamanlarında Raffaellocu geleneğe mensup sanatçılara ve genel olarak, belirsizliğe dehşetle bakan, kendilerini belirgin görüntünün ve "mekânın sonsuz açıklığının" (*an endless perspicuity of space*) savunucuları olarak gören herkese karşı yürüttükleri tartışmanın devamıydı.[18]

"Gerçekten, bulutlar bütün bunlardan fazlasıyla etkilenmiş görünüyor ve şu an için haklarında hiçbir şey söylenemeyeceğini düşünüyorum. Fakat hayatının büyük bir kısmını bu uğurda harcamış

15. *Modern Ressamlar*'ın ilk cildinde, Ruskin gizemi, icra tarzının altı niteliği (*doğruluk, yalınlık, gizem, uyumsuzluk, karar, çabukluk*) arasında sayıyordu (c. I, s. 36).

16. "Bunlar buğulu manzaralar, göğün tan vakitleridir; büyük bir şair tarafından tamamen akışkan hale getirilmiş ve kabuğu soyulmuş olan, yüceltilmiş bir doğanın gökçe ve ırmakça şenliğidir." J. K. Huysmans, *Certains* içinde, Paris, 1889, s. 202.

17. Ruskin, *a.g.y.*, c. IV, 5. Bölüm, IV. Kısım ("On Turnerian mystery").

18. Bu konuda daha sert bir tavır için bkz. William Blake, "Annotations to Reynolds", *Complete Writings*, haz. G. Keynes, Londra, 1957, s. 445-79.

bir bulut-perest (*a cloud-worshipper*) olarak onlar ve Turner lehinde öne sürülebilecekleri hesaba katmak zorundayım."[19] Bu satırlar Ruskin'in İtalyan sanatı ile Raffaello öncesine dönmeyi savunanların sanatını keşfettikten sonraki tereddütünü dile getirmektedir. Fakat kendisini sürüklediği çelişkilere rağmen Turner'ı savunması, *Modern Painters* yazarının, nihayetinde İtalya'ya olan seyahatlerinden önceki fikirlerinin hiçbirini terk etmediğinin kanıtıdır. Birinci olarak, bulutlar, biz istesek de istemesek de hep vardır, doğa var olmalarına karar vermiştir ve bir manzara sanatçısı ancak manierizm riskini göze aldığı takdirde onları görmezden gelebilir. İkinci olarak —bu Ruskin estetiği için temel bir kuraldı— "*anlaşılmazlık olmadan mükemmellik de olmaz*".[20] "Gizem" sadece bulutlar ve sis kullanılarak sunulan kısmi ve değişken gizemi değil, aynı zamanda devamlı, sürekli ve *bütün mekânlarda* nesnelerin sonsuzluğuna karşılık gelen gizemi de içermektedir. Raffaello öncesine dönmeyi savunanlar, (Ruskin'in elebaşları, "*their true head*" olduğunu düşündüğü) Turner gibi gizem doludurlar ve gözle görülür olandan fazlasını telkin ederler. Zira tamamen açık ve seçik bir algılama yoktur: Önemli olan mistifikasyonun nerede başladığını, *uzaklığa bağlı olarak değişen anlaşılırlık noktasını* bilmektir.[21]

Uzaklık, gözle görülürlük (ve atmosferik perspektifin efektleriyle *anlaşılırlık noktası* kavramı): Örneğin Leonardo ile karşılaştırıldığında Ruskin'in düşünce alanında hiçbir yenilik yoktur. Akademik geleneğe karşı çıkmada kullandığı resimsel (aynı zamanda "estetik") sorunsal yeni gelişmeler ortaya koymaktan çok uzaktı; tam aksine, paradoksal işleyişiyle kuramın tükendiği noktayı açıkça işaret ediyor, aynı zamanda onun yol açtığı açmazları ortaya çıkarıyordu. Mesele daha çok çizgisellikle alakalıydı ve burada da bulut bir belirti olarak işliyordu. "Bulut" sivri uçlu bir araçla çizilemez. Sadece fırça, mümkün olduğu kadar hassas bir şekilde kullanılırsa bulutun "kenarlarını" (*edges*) ve bütün çeşitliliği ile bulutun dokusunu *ifade* edebilir. Bunun anlamı Ruskin'in, sorgulamasının sonucunda, önceden kınadığı "efektleri" kabullenmek zorunda kalması mıydı? Kesinlikle değil, çünkü açıklamasında şuna çok dikkat eder: Bulut

19. Ruskin, *Modern Painters*, c. IV, s. 57.
20. *A.g.y.*, s. 62. 21. *A.g.y.*, s. 58.

gravürü yapmak durumunda kalan, icrasında yumuşak ve hassas olan bir sanatçı *resme* karşı iyi bir yaklaşım sergileyecektir; çizime gelince, ihtiyaç duyulan tek şey kalın kurşunkalemdir, çünkü kurşunkalem yatık olarak kullanıldığında gölgeleri, dik olarak kullanıldığında ise çizgileri çizmeye uygundur.[22] Çizime elverişli olmamasının sebebi, bulutun biçimsel görünüşünden çok kararsızlığı ve uçuculuğudur. *Bir* bulutu dağıtmadan ve dönüştürmeden çizmek mümkündür; fakat sanatçı bulutlarla dolu bütün bir gökyüzünün düzenini tekrar yaratmaya kalkarsa, birkaç bozuk çizgiyle yetinmek, çizimi daha sonra hafızasından bitirmek zorunda kalır. İşte Turner'a gökyüzünü çizmedeki eşsiz ustalığını veren de tam olarak bu müthiş hafızasıydı. "Diğerleri bulutları çok güzel renklendirdiler; fakat Turner'dan başka kimse onları gerçek anlamda *çizmedi*: Bu gücü, başka her şeyi olduğu gibi gökyüzünü de kaleminin ucuyla çizme alışkanlığından geliyordu."[23]

Ruskin'in metninde, *bulut* kelimesinin statüsü belirsizdir: Bazen modern resmin özel göndergesi olan meteorolojik bir fenomeni imler; bazen de simgeselle imgeselin çakıştığı ayırt edici bir imge ve etkili bir simge olarak kullanılır. Bu nokta göz önüne alındığında, bulutun neden resmin doğruluğunu değerlendirmede (paradoksal bir ifade kullanmak gerekirse) bir "mihenk taşı" görevi gördüğünü anlamak zor olmaz. Ruskin için, "doğruluk", doğal bir olgunun yeniden kurulmasında gerçeğe uygunluğu anlatır. Bu uygunluk, taklitten farklı olarak, *imge* olmadıkları ve belli bir fenomene benzetmek amacıyla yaratılmadıkları halde, belirli bir anlam kuşanan göstergeler ve simgeler aracılığıyla elde edilebilir.[24] Töz ve biçim, şeyler ve göstergeler, taklit ve temsil fikirlerini içeren —ve Ruskin'e özgü olmayan— bu gizli oyun belli bir eleştirel yöntemin ayırt edici özelliğidir ve onun hem sapmalarını hem de değişimlerini açıklar. Bu da yine en açık şekilde, *bulut* örneğiyle doğrulanabilir. Resimlerdeki bulutlar konusunda, görüntüsel göstergeler ile göndergeleri arasında nasıl bir ilinti olduğunu anlatan açık bir kuram oluşturmayı başaramayan Ruskin'in hangi çıkmazlara sürüklendiğini gördük. "Gerçek" bulut söz konusu olduğundaysa, Ruskin açıklamaktan âciz olduğuna

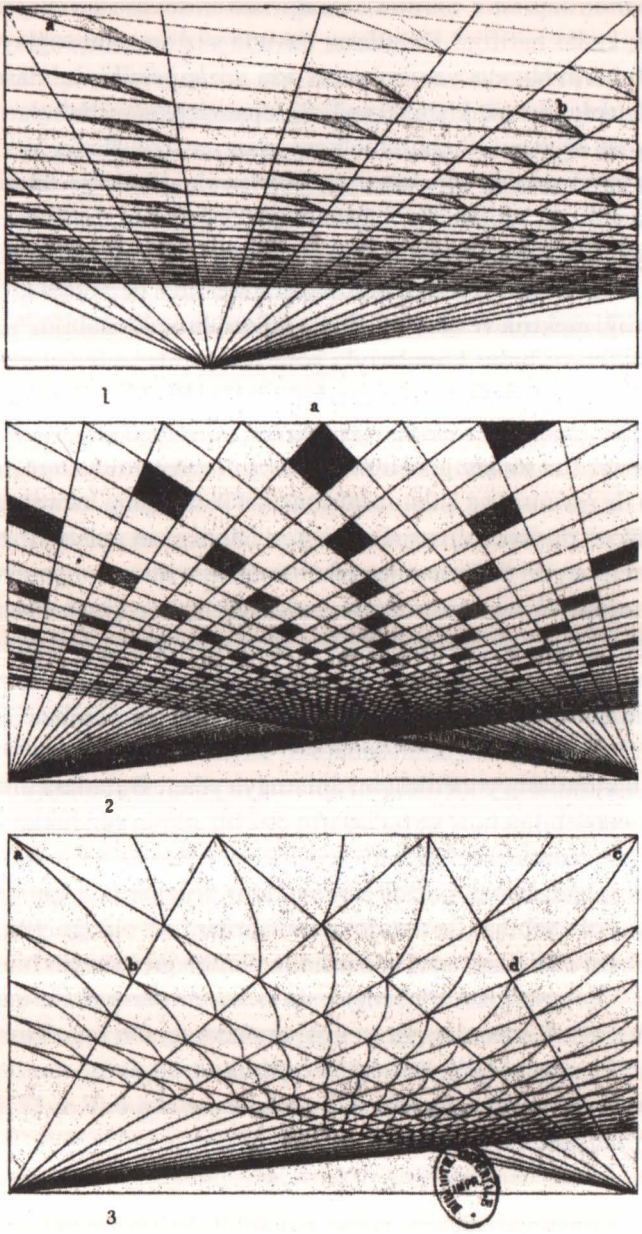
22. *A.g.y.*, c. V, s. 115, not. 23. *A.g.y.*, s. 122.
24. Ruskin, *a.g.y.*, 1. Bölüm, I. Kesit, V. kısım, "Of Ideas of Truth".

bizi inandırmak ister. Sis bu kadar ağırken en devasa bulutlar bile neden bu kadar hafiftir? Bulutların havada süzülmesini sağlayan nedir? Buharın havaya yayılmasının onu *gözle görülür* kılmasına sebep olan olgunun açıklaması nedir? Hepsinden önce, bulutların *biçimi* için ne söylenebilir, bulutun konturları nasıl oluşur (c. V, s. 111)? Sorunun bu şekilde sorulması, *gösterilen* ile *gönderge* arasında ve gösterge ile töz arasında belli bir karışıklık doğmasına yol açar. Ruskin'e göre bu soruların cevabı yoktur, ama sorular "gizem"den alınan zevki artırır. Aynı şekilde, bulutların hareketi[25] de ancak kimsenin bilmediği elektrik ve sonsuzluk kuramlarıyla açıklanabilir.[26]

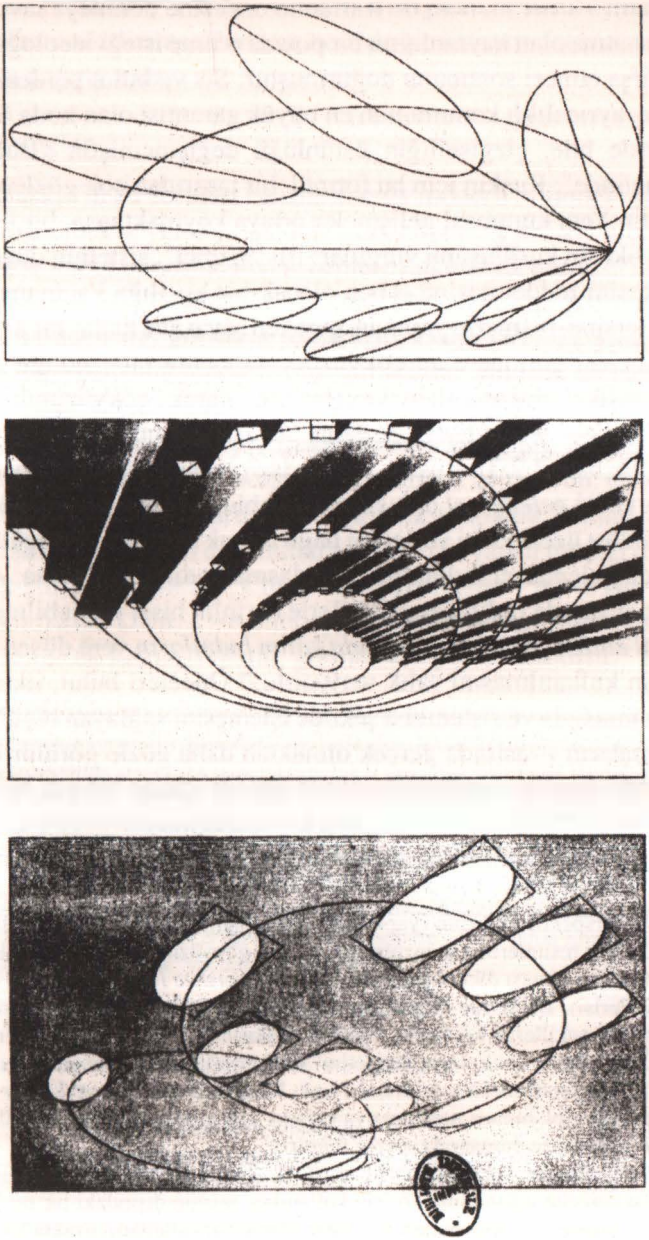
Gökler ve bulut konularıyla sonsuza yapılan gönderme hiçbir şekilde tesadüfi değildir: Turner değilse bile Ruskin, dinsel ve/veya metafizik ideolojidekine benzer şekilde, bilimdeki geometrik ve soyut sonsuz (bu sonsuz genellikle *eksiklik* olarak yorumlanmıştır, bkz. 4.2.4) ile resimsel ve anlatımsal sonsuzu inatla karşı karşıya getiren geleneksel düşüncenin esiri olmuştur. "Sonsuzun anlatımı" bir resmi, detaylarıyla değerlendirmede ilk dikkate alınması gereken şey değil midir? Sonsuzun anlatımı, *maviliği,* hatta resimlerindeki mavilik çok küçük bir parçası bile her zaman "sonsuz", her zaman çok derin ve engin bir mekân olan Turner'ın mükemmelliğinin kanıtı değil midir?[27] Fakat Turner'ın bunu elde etmek için kullandığı yöntemleri çözümlemek, onun sanatının da kendinden öncekilerin tabi olduğu kurallarla yönetildiğini anlamaya yeter: Bulutlara bile perspektif verilebilmelidir ve bulutların düz bir zemin sundukları varsayılıyorsa, onların nasıl düzenleneceklerini gösteren bir şema (damalı yüzey) hazırlamak pekâlâ mümkündür. Rüzgâr belirgin bir karışıklığa yol açabilir (Leonardo'nun resimlerinde olduğu gibi), yine de, —ister düz çizgi, ister çoğunlukla olduğu gibi kavisli bir sistem olsun— her gökyüzü düzenlemesinin kuralı perspektife dayalıdır (Figür 6 B). Ressamlar perspektif ve ondan gelen oran kurallarını bilmedikleri için, "gökyüzündeki canlılık ve enginliği *anlatmakta*" (*the expression of buoyancy and space in the sky*, c. V, s. 121) başarısız olmuşlardır.

25. "Komutanlar ordularını nereye yürütür? İlerleyişlerinin sınırı nereye çizilmiştir?" *A.g.y.*, c. IV, s. 106.

26. *A.g.y.*, s. 111. 27. Ruskin, *a.g.y.*, c. I, s. 204.



Şekil 6 A Ruskin, *Bulutların Perspektifi* (doğru çizgili)



Şekil 6 B Ruskin, *Bulutların Perspektifi* (eğri çizgili)

Hem Turner'ın, hem de Raffaello öncesine dönmeyi savunanların sanatına olan hayranlığını bir potada eritme isteği ideoloğun kendini ifşa etmesi sonucunu doğurmuştur: Sis ve bulut perdesinin ardında, ayrıcalıklı konumunun en büyük garantisi olan koda özgü işlevlerde bile, çizgiselliğin üstünlüğü değişmemiştir. "Bulutların hizmetinde": Ruskin için bu formül, bir tasarıdan çok gözlemin ifadesidir. Yeni kuramsal gelişmeler ortaya koymaktansa, bir uyarıyla perspektifin kuruluşunu vurgular: Bu "hizmet", sistemin düzenleyici ilkesini reddetmesine sebep olacak bir aşırılığa kaçmamalıdır.[28] Tam tersine, hizmetin yapması gereken şey o âna kadar bir arka plan muamelesi görmüş olan gökyüzüne sahnenin tabi olduğu organizasyon ilkelerini uygulamaktır (tarihsel olarak "gökyüzünün" —veya çatının— zeminden önce dama tahtasına dönüştürüldüğünü görmüştük, bkz. 4.2.3). Ruskin tarafından çizilen göksel perspektif şemaları hâlâ *geleneksel bakış açısına* tabidir; şemaların bulutlara dama tahtası üzerindeki yerlerine bağlı olarak ekledikleri küçültme etkisi de geleneksel kullanımla bağdaşmaktadır. Ne de olsa, Akademi, manzarada farklı perspektiflerle derinlik hissi verilebilmesi için *temsil edilen çerçevenin dışında kalan bulutların* yere düşen gölgelerinin kullanılmasını salık veriyordu.[29] Önceleri bulut, ilkelerinin zorlanmasıyla ve sistemin o şekilde işlemesini sağlayan biçimsel kısıtlamaların —aslında gerçek olmaktan daha gözle görülür kısıtlamalardır bunlar— gevşetilmesiyle sistem içinde bir yer bulmuştu kendisine. Fakat sistem öyle gevşekti ve adaptasyon gücü o kadar genişti ki, tam temellerinin sarsılacağı anda, perspektif rejiminin çok

28. Perspektif küpünün (yapısökümünün değil) çözülüşünün en belirgin olduğu Turner resimlerinin manzara, deniz veya gökyüzü resimleri değil de iç mekân sahneleri olması dikkat çekicidir (bkz. *Petworth'te İç Mekânlar* serisi, 1830, Tate Galerisi). Bu seride küp kompozisyonun gizli yapısını oluştururken fazla keskin olan şekillerini kaybeder. Ünlü bir tablosunda (*Yağmur, Buhar, Hız*, 1844, Nat. Gal.) Turner, "bulutların hizmetini" modernliğin en âlâ simgesi olan demiryoluyla ilişkilendirmekten çekinmez, tıpkı Monet'nin *Gare Saint-Lazare* serisinde yapacağı gibi, burada metal çatıya karşılık gelen çizgisel yapı, anlarnlı biçimde, lokomotiflerin dumanıyla *geriye itilmiştir*.

29. "Gelişigüzel gölgeler hâlâ başarılı bir şekilde kullanılmaktadır. Bu gölgeler daha gerçeğe yakın olmaları için kullanılan, resmin dışındaki bir şeyin sebep olduğu gölgelerdir; tıpkı bulutların doğal olarak bazı alanların uzakta kaybolmasına neden olmaları gibi." Desportes, aktaran André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie de peinture*, Paris, 1903, s. 66.

daha katı biçimde yönettiği temsilin ahengini korumak için bulut öğesini hem sözdizimsel bir araç hem de bir illüzyon faktörü olarak yardıma çağırıyordu.

Meteorologica

Fakat Ruskin'in bu soruları bahane ederek modern bilimdeki gelişimi benimsemekte yetersiz kaldığı yönündeki eleştirileri alçakgönüllülükle kabul etmesine iten sebeplere bakmamız gerek.[30] Yüzyılın başından beri, gökyüzünün ve atmosfer olaylarının gözlemi Avrupa'da yeniden ilgi görmeye başlamıştı. Daha 1817-22 yıllarında Goethe, bazı çalışmalarında ve bazı şiirlerinde, bilimsel bir bulut sınıflandırması yapmaya çalışmış olan İngiliz Luke Howard'a saygısını ifade ediyordu.[31] Kitapta Luke Howard bulutları, ileride Ruskin'in de yapacağı gibi, üç bölge veya katmana ayırıyordu. O sıralar bu çalışmayı hem hava durumuna ilişkin ilk açıklama, tahmin, *çıkarım* girişimi olarak hem de bulutlara gönderme yapan bir dizi resim, eskiz ve şiirin (Goethe'nin, Constable [bkz. Resim 7 A] ve Norveçli Johan Christian Dahl... — Shelley'nin harikulade şiirini saymıyorum bile) ortak kaynağı olarak görmek isteyenler olmuştu.[32] Fakat

30. "Bu çalışmamın en heves kırıcı sonuçlarından biri modern bilimin ilerleyişini dikkate alamayışımdır. Bulutlarla ilgili şimdiye kadar kesin olarak keşfedilmiş veya gözlemlenmiş şeylerden habersizim; fakat imkânlar dahilinde yaptığım gelişigüzel bir araştırma sonucunda, göğün en bilinen veçhelerini açıklamanın zorluklarıyla ilgili bir kitap bile bulamadım." Ruskin, *a.g.y.*, c. V, s. 107.

31. Luke Howard, *Essay on the Modifications of Clouds*, Londra, 1803; *The Climate of London, Deduced from Meteorological Observations* içinde yeniden yayımlanır, Londra, 1818-20. Bkz. Goethe'nin Howard üzerine yaptığı iki çalışma (*Naturwissenschaftlichen Schriften*) ve "Atmosphäre", "Howards Ehrengedächtnis", "Stratus", "Cumulus" vb.'den oluşan şiirleri:

> Böylesine büyük ve geniş olan dünyayı,
> Böylesine yüksek ve uzak göğü,
> Tüm bunları gözlerimle kavrayabilirim
> Fakat düşünceyle asla.
>
> Sonsuzlukta yolunu bulmak için
> Önce ayırt etmeli sonra yeniden toplamalısın.
> Bu nedenle kanatlı şarkım
> Bulutları ayırt eden adama şükranlarını sunar.
>
> (Atmosfer)

32. Kurt Badt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin, 1960.

Ruskin ilginç bir şekilde bu kitabı hiç dikkate almaz. Kurt Badt, Howard'ın çalışmalarının (Constable bu çalışmalardan habersiz görünüyor)[33] doğrudan etkisini abartmış ve bilimle sanat arasındaki ilişki sorununu "kaynak" ve "etkilenme" bağlamı dışında bir bağlamda ifade edememiş olabilir, ama 19. yüzyılın başlarında, meteoroloji uzmanlarının çalışmaları ile bazı resimsel ve şiirsel çalışmalar arasındaki nesnel yakınlaşmanın sebeplerini gayet iyi fark etmiştir. Bu çalışmalar, tam anlamıyla bir "tür" oluşturmamakla birlikte, dönemin genel ve bireysel üretimi içinde özerklik ve özgünlüğü olan bir grubu temsil ederler.

Hem Constable'ın çalışmaları, hem de Luke Howard'ın çalışmalarındaki gözlemler, Goethe'yi bu atmosfer olaylarını etkileyen zamansal şartlar üzerinde durmaya sevk etmiştir. Constable'ın kendisi, çalışmalarının arkasına her zaman, sadece tarihi değil, aynı zamanda saati, yeri, sıcaklığı, rüzgârın yönünü, vb. kaydetmeye özen gösteriyordu.[34] Rönesansın eşzamanlı bakış açısı artık artzamanlı değilse bile tarihsel bir bakış açısıyla yer değiştirmişti (bkz. Howard'ın "iklim tarihi" fikri). Amaç gökte gerçekleşen doğal olayların zaman içinde nasıl oluştuğunu anlamaktı. (Manzara resminin *hem şiirsel hem de bilimsel* olmasını isteyen Constable, bir *tarihi* —kelimenin yeni anlamıyla, *doğal bir tarihi*— anlatmayı başardığı için, aynı zamanda resimlediği şey ile manzaranın kendisinin imgelemin değil *çıkarımın* ürünü olduğunu anladığı için Ruysdael'i yere göğe sığdıramaz.)[35] Fakat bulutlara duyulan ilgi, yeni bilimsel ve kuramsal endişelere bir cevap olmakla kalmaz, Goethe ve Baudelaire'i sonsuza, uzak mesafelere, belirsiz olana ve şekilsiz olanın gücüne dair romantik hülyalara gark eder. Kurt Badt yerinde bir gözlemle 19. yüzyıl resminde /bulutun/, 15. yüzyıl Flaman resimlerindeki perdelere benzer bir yeri olduğunu kaydeder. Badt'ın bu notları, Valéry'nin Dégas'ya atfettiği "şekilsizlik alıştırmalarının" yolunu açtı. Valéry'nin

33. Bkz. Louid Hawes, "Constable's Sky Sketches", *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.*, c. XXXII (1969), s. 344-65.

34. Örneğin: "5 Eylül 1822: saat sabah 10, güneydoğuya bakarken. Batıda hissedilir bir rüzgâr. Hayli parlak ve net gri bulutlar sarı bir zemin üzerinde, göğün ortasında hızla koşuşturuyor."

35. *Conférences sur la peinture de paysage*'ında buna rastlarız, yayımlayan Charles Robert Leslie. Bkz. Badt, *a.g.y.*, s. 74-77.

bu fikri daha çok "Da Vincici" saydığını düşünürsek, şekilsizlikle kastedilen şey şekli olmayan değil, biçimleri bizde "çizim veya net bir algılama ile onların yerini tutabilecek bir şeyi" çağrıştırmayandı.[36] Bulut dönüştürülebilir bir biçim değildir ve işte tam bu sebepten Goethe, her şeyin —bu arada bilen ben'in de— sonsuz kozmos içinde olmasını sağlayan, aynı zamanda *Naturphilosophie*'nin konusu olan karşılıklı dölleme ilişkisinin *Unvergängliches*'inin (bozulmazlık) ayrıcalıklı bir göstergesi sayar: "Nasıl ki şimdiye kadar jeoloji tahsiline ağırlık verdiysem, şimdi de atmosfer alanını irdeliyorum. *Sırf insanın nasıl düşündüğünü veya düşünebildiğini keşfetmek için olsa bile, bunda başlı başına ciddi bir fayda var.*"[37]

Meteoroloji, Luke Howard ve çağdaşları tarafından algılandığı gibi öncelikle fenomenin gözlemlenmesi ve sınıflandırılması üzerine kurulu betimleyici bir bilimse, manzara resmi ile —özellikle bazı grafik çizimlerinde— çakışması anlaşılabilir bir şey. Goethe manzara resminin rasyonel bilginin rahlei tedrisinden geçmesini diler, hatta bilime dayalı yeni bir sanat üretmeyi tasarlar.[38] Fakat Goethe gibi bir düşünür nezdinde kazandığı başarıyı açıklayan şey bu "bilimin" *kuramsal olmayan,* fenomenolojik niteliğidir; çünkü Goethe Newton biliminin materyalist temellerini eleştirmeye ve Schelling'in izinden giderek "spekülatif bir fiziği" (bkz. *Farbenlehre*) savunmaya soyunur. "İnsan her şeyi gözleriyle yapmalıdır (*Alles muss der Mensch mit Augen fassen*)."[39] Ruskin gibi Goethe'nin de fenomenlerin dışsal özelliklerine önem vermesinin sebebi, ondaki "gizem"in bu şekilde hakkını koruyor olması değil, fenomenin "anlamının" onun için *yapısından* çok daha önemli olmasıdır. İkisinin de karşı çıktığı, Newton'dan sonra gelen fizikçilerin bilim anlayışıydı. Bu fizikçiler sözgelimi ışığı maddi bir sürece indirgeyebileceklerini id-

36. "Nitekim şekilsiz biçimler bir imkân fikrinden başka bir düşünce bırakmazlar geride... Rasgele basılan notaların melodi oluşturmaması gibi, bir su birikintisi, kayalık, bulut veya bir kıyı parçası da dönüştürülebilir biçimler değildir." Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin, Oeuvres* içinde, Bibl. de la Pléiade, c. II, s. 1194.

37. Goethe, Zelter'e mektup, 24 Temmuz 1823, aktaran Badt, *a.g.y.*, s. 19 (vurgu benim).

38. Bkz. Carl Gustav Carus'un *Neuen Briefe über die Landschaftmalerei*'da (1831) önsöz olarak yayımladığı Goethe mektubu, aktaran Badt, s. 36.

39. Goethe, "Wolkengestalt nach Howard", 1820, aktaran Badt, s. 24.

dia ederken, renklerin de sesler gibi birer *duyum* olduğunu ve bu nedenle "hayvani çerçeve" ile alakalandırılabileceğini, bu duyumların açıklanamayacağını, ancak bir *ruh biliminin* (*science morale*) konusu olabileceğini iddia ediyorlardı.[40] Maddeci olmayan, salt fenomenolojik bir disiplin olarak algılanan meteoroloji böylece doğal fenomenlerin simgesel, hatta mistik yorumuna yardımcı oluyordu (Carl Gustav Carus'da, hatta Constable'da göreceğimiz gibi). Aynı fenomene, antikçağın önemli maddeci metinlerinde verilen yeri hatırladığımızda, durumun böyle olması pek şaşırtıcı değildir. Doğrusu bulutların şekillenip bir araya gelmelerini "havanın rüzgârın basıncı altında yoğunlaşması veya birbirine tutunan atomların karışarak bu sonucu vermeye uygun hale gelmesiyle veya yeryüzü ve sulardan gelen buharlaşmaların yoğunlaşmasıyla"[41] ve benzer sebeplerle *açıklamak*, mitolojik sapmalara son vermiştir. Lucretius'un gökyüzünün düzeni (*ratio caeli*) üzerine yazdığı takdire değer sayfaların amacı, ölümlüleri tanrılardan duydukları korkudan kurtarmaktı, zira korkularının kaynağı asıl sebebi bilmemeleriydi. Ne bulutların birçok kızgın atom üretmesiyle çakan şimşek (*De Nat. Rerum*, VI, v. 160-1) ne de kalın bulutların yüksek irtifada yoğunlaşmasından kaynaklanan gök gürültüsü (*a.g.y.*, v. 246-7) tanrıların eseridir. "Ancak fenomenleri gözlemleyerek görünmeyen şeyler hakkında sonuçlar çıkardığımız takdirde mitlerden uzaklaşabiliriz."[42] Fakat hem Goethe hem de Ruskin kendi yöntemleriyle, materyalist bilime karşı mistik bir algılamayla, efsanelerin ve fikirlerin, hatta dinin ve "görünmez olanın" hakkını savunmak için mücadele etmişlerdir.[43]

Lucretius'un antikçağa ait maddeci metninde bulutların oluşumu, boşlukta dolaşan atomların bir araya gelmesi süreciyle ilgili kaba bir tablo sunar. "Bulutlar, gökyüzünün boşluğunda uçan daha katı birtakım cisimlerin bir araya gelmesiyle yoğunlaşır ve bu cisimler

40. Bkz. Ruskin, *The Storm-Cloud of the Nineteenth Century, Two Lectures delivered at the London Institution*, Oprington, 1884, s. 34-5. Goethe'nin *Farbenlehre*'si de bu konuya cevap niteliğindedir.

41. Epikuros, *Lettre à Pythoclès*, çev. Maurice Solovine, Paris, 1937, s. 61.

42. *A.g.y.*, s. 84.

43. Bkz. Goethe, *Ganymede*: "Daha yukarı, daha yukarı çıkmak istiyorum./ Bulutlar süzülüyor/Bana doğru eğilen bulutlar,/Benim nostaljik aşkıma doğru./ Bana gelin, bana!/Bağrınızda/Beni yukarı çıkarın/Sarmalayın, sarmalanın/Yukarı, ta göğsüne:/Ey sevgi dolu babamız!"

çok zayıf bir şekilde birbirlerine dolaşsalar dahi karşılıklı bir bağlanmayla bir arada durabilirler."[44] Bu bağlamda, gözle görülen ile görülmeyen arasındaki fark, ontolojik bir farkı ifade etmiyordu. Sadece bir *eşik* meselesiydi: "İlk var olmaya başladıklarında gözle görülmeyecek kadar ince olan bulutları rüzgârlar sürükler ve dağ tepelerine taşır. Böylece daha çok sayıda, daha büyük bir yoğunlukla bir araya gelip kümeleşir, artık gözle görülür olurlar."[45] Fakat "gizem"e olan bağlılığından dolayı, Ruskin böyle bir şeyi bir türlü kabullenemez. Bağlılığı öyle bir düzeydedir ki bulutların çekim kuvveti ile bir araya gelen yuvarlak moleküllerden oluştukları fikri ortaya atıldığında,[46] bulutun *gözle görülürlüğü, rengi ve konturu* problemine hiçbir çözüm getirmediğini ifade ederek bu fikri hemen reddeder. Bu problemlerin gizlerken bile açığa vurdukları mesele, Ruskin'in sistematik bir şekilde *bulut yığını altına* saklamaya çalıştığı, resmin *göstereni* meselesidir. Ruskin bulutun resimsel alanı işgalinin tarihsel *ve* kuramsal sebeplerini, ressamların bulutların hizmetine girme sebeplerini irdelemesi şöyle dursun, bu ilişkileri dolaylı yoldan ve oldukça geç açıklama yoluna gitmiştir: Havadaki radikal değişimle, Avrupa semalarında daha önce bilinmeyen bir bulut türünün görünmesiyle açıklamaya çalışmıştır. 1848'de 19. yüzyılda "fırtına bulutu" üzerine yaptığı iki konuşma, "gökkubbe sisteminin" geleneksel dengesinden kopuşuna işaret ediyordu. *Modern Painters* metninden farklı olarak bu iki konuşma, resmin göstereni ile gösterileni arasındaki ilişki meselesinin yer değiştirmesine sebep olmuş ve yerine de düpedüz bilimsel bağlamda tanımlanan, sözümona doğal bir gerçekliğin geçirilmesini sağlamıştır: Karanlığın yayılması, gökyüzünü bulutların kaplaması karşısında, maddecilik nasıl bir teselli sunabilir ki? Bu bağlamda *buluta* atfedilen ideolojik işlev oldukça açıktır: Perspektif düzeninin sürekli, sistematik yapı-sökümünü teşvik etmekten uzak olan bulutların tuval istilasının nasıl birtakım efektlere olanak tanıdığını gördük. Geometrik koordinatlarda yüzeysel bir karışıklığa sebep olmasına rağmen, bu durum düzenin etkisini güçlendirmiş, aynı zamanda klasik sistemin temel amacına uygun olarak, resmin *gerçek* mecrasını, yani imgelerin yerleştirildi-

44. Lucretius, *De Natura Rerum*, VI, v. 451-4.
45. Lucretius, *a.g.y.*, v. 462-6.
46. Ruskin, *Modern Painters*, c. V, s. 108-9.

ği yüzeyi gizlemeye devam etmiştir. Ruskin'in metninde bulunan katı maddecilik-karşıtı bakış "bulutların hizmetinde olmanın" çelişik doğasını vurgulamaktadır: Perspektif modelinin yönettiği mecazi bağlamda resmin duyumsanabilir bileşeniyle, maddiliğiyle, hatta çiziminden çok rengiyle ilişkili olan /bulut/, aslında, göstergeleşme sürecinin gerçekliğini gizleyen bir perde olarak işliyordu, hatta /bulut/ sembolist dönemde kendisini hayali bir ikame olarak sunacaktı.

Wagnerci "İdeal"

Aslında *Modern Painters*'ın birçok sayfasında rastladığımız karamsarlık ve çelişkilerle, yaşlanmakta olan alaylı uzmanın "fırtına bulutu" konusunda yaşadığı gelgitler, Turner'a hayranlığı ve "bulanıklığın" kolaycılığı ile "duman"ın çekiciliğine karşı eleştirisiyle Ruskin, Wagnerizm kavgasının özetlediği yüzyılın sonuna hâkim olan tartışmada tarafsız kalmıştır. Nietzsche uzun bir "iyileşme döneminden" sonra, Wagner'den ayrılmaya karar verdiğinde tedavisi bir tercih boyutu kazanır: Kuzey'in nemini ve Wagnerci idealin pusunu reddedip daha sıcak ülkelerin *limpidezza* (aydınlık) havasını ve *gaya scienza*'sını (şen bilimini) tercih eder; yani, sadece ışığı, aklı, ateşi ve nezaketi değil, aynı zamanda *büyük mantığı*[47] — ve her şeyden önce *farklı* bir sanatı, "ironik, aydınlık, ince, mistik bakımdan rahat, belirgin bir alev gibi *bulutsuz bir gökyüzünde* kendini gösteren, ilahi biçimde yapay bir sanatı"![48] *Bulutsuz bir sanat*, ("sanat için sanat" değil) sanatçılar için yapılan bir sanat talebi tam anlamına, Wagner'in girişimiyle karşılaştırıldığında kazanır. Wagner etki ve sonuç, neye mal olursa olsun *dışavurum* peşindeydi:[49] Bu girişim müziği sahnenin, "topyekûn" tiyatronun ve bütün sanatlar için ortak payda olan izler-kitlenin hizmetine sokuyordu. Nasıl ki perspektif rejimi resmin mecrasının "göz önünden kaldırılmasına" dönükse, bu proje de, "müziğin teknik yuvasının", sesleri üreten organizmanın (yani orkestranın) göz önünden kaldırılmasını esas alıyordu. Bayreuth'ta

47. Friedrich Nietzsche, "Le cas Wagner", *Le Crépuscule des idoles* içinde, Fr. çev. Henri Albert, 1952, s. 35; Türkçesi: *Putların Alacakaranlığı*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

48. Nietzsche, *Le Gai Savoir, Oeuvres complètes* içinde, Fr. çev., Paris, 1967, s. 18 (vurgu benim); Tükçesi: *Şen Bilim*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say, 2011.

49. Nietzsche, *Considérations*, s. 63.

bu organizma, sahnenin altına, "gerçek" olanı "ideal" olandan ayırmaya ve sahnedeki hareketin uzak, belirsiz bir yerde gerçekleştiği hissini vermeye yarayan "mistik uçuruma" yerleştiriliyordu.[50] Müziği üreten maddi kaynağın göz önünden kaldırılmasının doğurduğu bu sahne duyguları, "belirsizlik" veya "bulutluluk" tutkunlarının hedeflediği duygulardan farklı değildi. Orkestranın gözden uzaklaştırılmış olması gerçek sahnenin zeminini "değişken, esnek, uysal, ruhani bir yüzeye" dönüştürür, "bu yüzeyin dipsiz derinleriyse duygu denizinin ta kendisidir."[51] Seyircinin koltuğundan zevkle izlediği sahne görüntüsünü hiçbir şey kapatamaz ve izleyicinin gözleri sadece şunu görür: "Esrarengiz bir müzik, Gaia'nın kutsal göğsünden, Pythia'nın tahtı altından çıkan buhar gibi, 'mistik uçurum'dan bir ruh gibi yükselirken, bir mimari hileyle —nasılsa— iki perde arasında adeta süzülen, rüyadaki hayal gibi erişilmez duran uzak bir görüntüyü temsil eden bir mekân."[52]

Wagner operasının bilhassa müzikal özelliklerinin —tonalite sisteminin içinde çözüldüğü kromatizm ile birlikte, "sabit noktaları" olmayan "sonsuz" melodinin— Wagner'in hayal ettiği bütüncül temsile nasıl dönüşebildiğini burada görebiliriz. Bu temsil, kendisini gerçekleştirecek bütün sanatları birer *araç* olarak kapsıyordu. Göz için olduğu kadar kulak için de tasarlanmış bir görüntüde[53] benzer araçlar benzer etkileri doğurur ve birbirlerini pekiştirirler: "Belirsiz" akortları takip ederek oluşturulan tonal karmaşa, hikâyenin ortaya çıktığı zeminin her türlü optik yöntem kullanılarak yıkılmasıyla iyiden iyiye körükleniyordu.[54] Burada önemli olan, bütüncül bir sanat eseri oluşturmak için bir araya gelen araçların —"buhar"a benzetilecek kadar ruhsallaştırılmış olan müzik ve manzara resminin— her türlü özgüllük, gerçeklik, *maddilikten* mahrum bırakılmasıdır. Wagner bunu "bütün plastik sanatların nihai ve mükemmel sonucu" olarak görmüştü; bunun, geleceğin dramatik sanat eseri için sahnenin

50. Richard Wagner, "Le Théâtre des festivals scéniques de Bayreuth" (1873), *Oeuvres en prose* içinde, Fr. çev., c. IX, Paris, 1923, s. 170-4.

51. Wagner, "Lettre sur la Musique" (1860), *a.g.y.*, c. VI, s. 226.

52. Wagner, "Le Théâtre de Bayreuth", s. 174-7.

53. "Gerçekten sanatçı olan insan, ancak görme ile işitme duyuları birbirinin varlığından emin olduğu zaman tatmin olur." Wagner, "L'Oeuvre d'art de l'avenir", *Oeuvres*, c. III, s. 137.

54. Wagner, "Opéra et drame", *Oeuvres*, c. IV, s. 220.

nasıl kurulacağını öğrettiğini düşünüyordu: Sanat o sahnede "doğanın arka planını" temsil edecekti.[55] Sesleri çıkaran aletlerin göz önünden kaldırılması, idealleştirme sürecinin en çarpıcı belirtisiydi. Bu süreç *Tannhaüser*'deki Venusberg sahnesinde, Wartberg tarafından sahne arkasında resimlenen, dekorun konturlarını örtbas etmek için birbiri arkasından alçaltılan, bulutlarla resimlenmiş şeffaf perdeler aracılığıyla vurgulanan görüntünün perili doğasında kendini göstermektedir. Ressam-dekoratörle makinistin birbirine karıştığı böyle bir mizansende, "uzaklığın gizemi hissini" veren —telkin ettikleri konturların çözülmesi hissiyle— bulutlardır.[56] René Leibowitz (çizgisellik sistemini yıkan *renk* gibi) tonalite sistemini *yıkan* öğe olarak tanımladığı[57] ve kullanmaktan hiç vazgeçmediği kromatizmin, müzikal ses evreninin genişlemesi olduğunu ifade ediyordu. (Wagner' in kendisi de bunu dünyanın coğrafi keşifler zamanında genişlemesine ve eski kapalı denizlerin yerini engin okyanusların almasına benzetmiştir).[58] Aynı şekilde, son tahlilde hâlâ çizgisel sistemin egemenliğinde olan bir kültürün anlaşılır fakat artık işlevsel ve üretken olmayan tezatlarındaki "bulutluluk", temsil iskeletinin örtük olarak genişletilebileceğini iddia eden bir dizi efekte imkân tanır. Fakat kromatizm (Yunanca *khrôma*'dan: renk, müzikal tonalite), Schönberg ve Webern'in izinden giden 20. yüzyıl müzisyenlerinin geliştirmek ve çözmek için çaba sarf edeceği *biçim* ile ilgili bir dizi soruna yol açtığı halde,[59] resimde "bulutluluk", tam tersine, bütün biçim sorunlarının ihmaline, hatta —Nietzsche'nin Wagner'de fark ettiği— "ideale" olan kaçışa yol açmıştır. Hiçbir şekilde diyalektik olmayan bir tersine çevirmeyle klasik bağlamda resimsel gösterenin maddiliğinin belirtisi olan asıl öğe, artık hüküm süren idealizmi güçlendirme-

55. Wagner, "L'Oeuvre d'art de l'avenir", s. 212.

56. Wagner, "Sur la représentation du Tannhaüser" (1852), *Oeuvres*, c. VII, s. 215-6.

57. Leibowitz, *a.g.y.*, s. 59.

58. Wagner, "Une communication à mes amis" (1851), *Oeuvres*, c. VI, s. 57-58.

59. Bu açıdan Debussy'nin *Nocturne*'leri (ve özellikle bunların ilki olan, *Bulutlar*) belirleyici bir tarihsel konumda durur. Görünüşe karşın, izlenimcilikten ve bulanıklığın cazibesinden kopan Debussy, melodik çizgiyi tematik zorunluluklardan kurtarmaya çalışmıştır. Amacı melodinin istikrarsızlığı ve düzenli enerjisiyle ortak-yaşarlık, yer değiştirme ve dönüşüm üzerine kurulu olan yeni müzikal mekânı analitik bir alan olarak tanımlamaya katkıda bulunmasıdır.

ye yarıyor ve sahne gerçekliğini bir *imgeye* dönüştüren başkalaşım olarak iş görüyordu.[60]

Şimdi bambaşka bir bağlamdaki, Uzak Doğu resmindeki "bulutların hizmeti"nin çok farklı bir anlam kazanıpkazanmadığını ve başka bir anlamda radikal bir içeriği olup olmadığını anlamamız gerek. Göreceğimiz gibi, konunun dışına çıkmak, modern resim meselesini tam anlamıyla diyalektik ve materyalist bağlamda ortaya koymamızı mümkün kılacaktır.

5.1.2. ❁ NEFESİN HİYEROGLİFİ

Ve bir nefesin hiyeroglifiyle, kutsal tiyatro fikrini yakalamak istiyorum.

ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre de Séraphin*

Huang Dachi'nin küçük bir oğlan gibi taze bir yüzü vardı. Seksen yaşının üzerinde olan Mi Youren, zihni melekelerini kaybetmemişti, hiçbir bozulma emaresi yoktu. Hiçbir hastalığa yakalanmadan öldü. Çünkü resimlerindeki bulutlar ile sisler onları korumuştu."

DONG QICHANG (1555-1636), *Hua Yan*

Çin ve Bulutları

Anakronizmi ve Ruskin'in kehanetlerini göz ardı edersek, sadece Turner'ın "uçucu" manzaralarını ve Bayreuth'un dumanlı mizansenlerini değil, tek renkli dağları ve sislere boğulmuş, bulutlar arasında kaybolmuş ormanlarıyla Song ve Ming hanedanları döneminde Çin'in tek renkli manzaralarını ve "zen"den esinlenen Japon resimlerini aynı bulutluluk zevkinin sancağı altında toplamak cazip görünmektedir. Fakat bu anakronizm olur, çünkü Avrupa kültürü kendisini

60. Wagner sahne imgesine *dokunsal* bir gerçeklik veren düzenekleri eleştirmekten ve bu imgeyi yalıtarak kendi öz idealliği içinde ortaya çıkarmak gerektiğini vurgulamaktan vazgeçmemiştir (bkz. "Un coup d'oeil sur l'opéra allemand contemporain", *Oeuvres*, c. IX, s. 86: "Beni en çok rahatsız eden şey o röntgencilerin gözü önünde sahnenin gizlerini tüm çıplaklığıyla sergilerne kabalığıdır. Yalnızca iyi hesap edilmiş bir uzaklıktan etkileyici olabilecek şeylerin, sahnenin en önünde güçlü ışıklarla gösterilmesi gerektiğine inananlar var.")

"Wagnerci idealin sislerinden" ve "usta işi yalanlar"dan (Nietzsche) kurtardığında başka göklere, hatta Uzak Doğu'ya bakmaya başladığında bile, Çin ve Japon resmi Batı için meçhul kalacaktır.[61] O sıralar piyasaya çıkan gravürler, izlenimcilerle çağdaşları için, sayfa düzeni, biçimlerin çizimi ve figürlerin çerçevelenmesi konusunda birçok *ipucu* veriyordu. Fakat Henri Focillon'un vurguladığı gibi, izlenimci resim, renk tonlarının bağdaştırılmasından doğan *içeriğiyle,* tekdüzeliğin hüküm sürdüğü Japon gravürlerinden radikal biçimde ayrılıyordu (hatta Japon sanatı izlenimcilikten koparak Gauguin'i takip edenlerin, biçimlerin ayrışması ile çizgi ve renklerin parçalanmasını savunuşlarında argüman olarak kullanılmıştır).[62] Pek ağırlığı olmayan renklerle çalışmış biri olarak Whistler, Japonizmin bazı öğelerini *Nocturne*'lerinde *zevk* kavramıyla (fakat Mallarme'nin "Ten o'clock" çevirisinin ismine yüklediği kuramsal yan-anlamla) karşılamış olan tek sanatçıdır belki de: Dolulukla boşlukların dansı, ufkun yukarı taşınması, Hiroshige'nin *Tokaido İstasyonları*'ndaki gibi sislerin ayırdığı çeşitli düzlemlerin üst üste bindiği kompozisyonlar.

Fakat Whistler'in telkine dayalı sanatının,[63] bu adı konulmamış "bulutçuluğun" devamı gelmeyecekti. *Nocturne*'lerin gizlice yansıttığı Avrupai zevkin bugün bile sık sık dirildiğini görmemize rağmen, tarih bu zevkin Uzak Doğu'nun resim geleneğiyle benzerliğini daha ileri götürmemize izin vermez. Peki bunun anlamı nedir? İkisi arasındaki karşılaştırmanın kuramsal düzleme, klasik temsil sisteminin tükenmesiyle Batı sanatı için kaçınılmaz hale gelen görevler düzeyine taşınabileceği midir? Modern manzarayı *bulutların hizmetine* sunan Ruskin'in ifadesinde gördüğümüz tersine çevirme ile Uzak Doğu sanatının, hatta Çin resimlerinin ilk bakışta en değişmez özelliklerinden biri gibi görünen ve Batı'nın keşfetmeye başladığı, "sis ve

61. Torino'dan mektubunu yazdığı 1888'de (bu yıl aynı zamanda Wagner'den koptuğu yıldır) Nietzsche Art Nouveau Salonu'nun müstakbel kurucusu olan Samuel Bing'in *Japon artistique*'inin fasiküller halinde yayımlandığını görebilmiştir.

62. Henri Focillon, *La Peinture au XIX^e^ et XX^e^ siècles, du réalisme à nos jours*, Paris, 1928, s. 206-8.

63. "Resmin bundan daha gizemli bir şekilde silik olduğu bir dönem olmamıştır, derin ve soluk renklerle boyanmış bir ipek gibidir ... Whistler'in *Nocturne*'leri resim tarihinde biriciktir ve üstün biçimiyle telkin sanatının ya da Batı manzara resminin lirik samimiyetini temsil eder." *A.g.y.*, s. 198-9.

bulut görüntülerinin" özel bir yere sahip olduğu sanatlar arasında bir paralellik kurmak cazip görünebilir.[64] Tabii, daha 11. yüzyılda, Mi Fu, *Resim Tarihi* adlı eserinde, Dong Yuan'ın resimlerindeki sis görüntüleri üstüne yazarken, bulut "kavrayışının" eskiliğinin altını çizmiştir. Bu görüntüler o dönem çok popülerdi: Sis bir hafifleyip bir yoğunlaşıyor, heybetli dağlar bir gizlenip bir ortaya çıkarılıyor, ağaçların tepeleri bir görünüp bir kayboluyordu. Dong Yuan bütün bunları hilelere başvurmadan resimlemişti.[65] 18. yüzyılda, *Jie zi yuan huazhuan* (Hardal Tanesi Kadar Bahçeden Resim Dersleri) bulutları "yer ve göğün süsü, dağın ve suların nakşı" diye betimlemiş ve yazarların üsluplarını güçlendirmek için başvurdukları şiir alıntılarına benzetmişti. Aslında bulutlar manzaranın *özetiydi*: "Çünkü anlaşılmaz boşluklarında, dağların ve orada saklı su yollarının birçok özelliğini görmek mümkündür. İşte bu yüzden, bulut dağları ve bulut denizlerinden bahsedilir."[66] Shitao'nun, *Resim Üzerine Yorumlar*'ına (1710 ile 1717 arası) gelecek olursak, bu yorumlar manzara resmindeki /bulut/ kullanımının sırrını verir: Biçimini ve atılımını ifade ettiği "evrensel ilkeyi yakalamış" bir manzara resminde "toplanıp dağılışlarıyla bulutlar ve nehirler manzarayı ortaya çıkaran *bağı oluşturur*"; "Gökyüzü, rüzgârlar ve bulutlarla manzarayı sarıp sarmalar, Yeryüzü de nehirler ve kayalarla ona hareket getirir."[67]

Bu metinlerin lafzına sadık kalınırsa, kuramını sundukları resimde /bulut/ net şekilde tanımlanabilen, çevrelenebilen, hatta yeri belirlenebilen, tekrarlanan bir birim gibi görünmez. İster Çin ister

64. "Buda'yı ve Budist sahneleri [temsil eden] tablolara bakmak ve onları incelemek bu [resimlere] en üst mevkiyi veren yüksek bir [değer] inşasını beraberinde getirir. Bunların ardından, bitmek bilmeyen güzelliklerin kaynağı olan manzara resimleri gelir; bilhassa sisli ve bulutlu imgeler güzeldir. Bambularla taşlar bir sonraki sınıfa girer, onlardan sonraysa çiçeklerle bitkiler gelir. Güzel kadınlar ve 'tüylü veya kürklü' temalara gelince, bunlar dünyevi insanların eğlenmeleri içindir. Sanat eserleri arasında yer alamazlar." Mi Fu, Huashi, III, §158; bkz. Nicole Vandier-Nicolas, *Le Houa-che de Mi Fou, ou le Carnet d'un connaisseur de l'époque des Song du Nord*, Paris, 1964, s. 147.

65. Mi Fu, *a.g.y.*, III, §19, 21 ve 45; *a.g.y.*, s. 35-36 ve 49.

66. *Jiai zi yuan huazhuan*, III, XXI. Bölüm, çev. Raphaël Petrucci, *Encyclopédie de la peinture chinoise*, Paris, 1918, s. 173.

67. Bkz. Pierre Ryckmans, *Les "Propos sur la Peinture" de Shitao. Traduction et commentaire pour servir de contribution à l'étude terminologique et esthétique des théories chinoises de la peinture*, Brüksel, 1970, s. 63-64.

Japon olsun, Budist resmi her zaman *bulutu* bir tür zemin veya araç olarak kullanmış ve bulutu net bir konturla, genellikle, kavisleri üzerine bir Bodhisattva oturtulmuş bir ejderha veya uzun kuyruklu bir balık silueti uyandıracak şekilde çizmiştir Yahut Amida, eşlikçisi ile yeryüzüne inmektedir veya havada bir *apsara* uçmaktadır. Bazı bilginler *yun jian* motifini, Çin imparatorlarının cüppelerinde yakaya nakşedilen bulutları, çok eski bir kozmik simgenin kalıntısı olarak görmek istemişlerdir: Söz konusu simge Batı'da da ortaçağda bulunan bir şemaya göre dünyanın ekseninde en uçta gökyüzünün eşiğine işaret ederdi.[68] Fakat bu ikonografi (ve bu düzeyde Avrupa sanatı ile Çin sanatı arasında kurulduğu iddia edilen bağlantılar ve akrabalıklar) Çin resimlerinin buluta yüklediği son derece özgün kuramsal konum göz önüne alındığında hiçbir anlam ifade etmez: Çin resminde bulut bir ilke, bir temel öğedir; kümelenmesine veya dağılmasına bağlı olarak, "uçsuz bucaksız boşluğunda", "dağ hatları" ile "su yollarını" birbirine bağladığı, hatta sakladığı noktada, manzarayı ortaya çıkaran *bağı* oluşturur. Avrupa Rönesansı'nın temsil sisteminde bulut, Brunelleschi'nin gösterdiği gibi, *en başından* bir *soruna* işaret ediyordu. Fakat sis ve buluta yüklenen özellikle resimsel işlevlerin mahiyeti ve —göreceğimiz gibi— bunların kozmolojik yan-anlamları, Uzak Doğu resminin, tam tersine, bu öğeyi hem değerli bir araç hem de bir ilke olarak gördüğünü gösterir. Resimde mekanik veya geleneksel şekillerde sunulmuş olduğunda bile bulut, Batı'da çizgiselliğin sonluluğunun hükmettiği temsilin sınırlarına delalet eder. Belli bir noktadan sonra, neredeyse bilinçli veya kontrollü bir şekilde, bulutların çoğaltılması, düzenin bozulmaya başladığına işaret eden bir semptom gibidir (fakat düzenin yapısökümünün işareti değildir, bu iş Cézanne'a ve kübistlere kalacaktır). Başka bir deyişle Çin sistemi ilk bakışta Rönesans sisteminin tam tersi bir şekilde işliyor gibi görünür, çünkü Çin sistemi diğerinin sınırına ulaştığı ve kapandığı yerde başlar ve ileriye giden yolu bulur. Bu belki de, resimsel alanda verilen Çin eserlerinin, pratik ve kuramsal hızlı ve yüzeysel bir incelemesi sonucunda bile sorulabilecek soruların üstünü örten yüzeysel bir izlenimdir. (Fakat Çin'e ve

68. Bkz. Schuyler Cammann, "The Symbolism of the Cloud-Collar Motif", *Art Bull.*, 1951, s. 1-9.

onun "sis ve bulut manzaralarına" —kaçınılmaz olarak— sapmamızın tek amacı, coğrafi ve tarihi anlamda *lokal* değil *genel* olan bir /bulut/ ve, dolayısıyla, bir resim kuramının olanaklılık koşullarının ne olduğunu sormayı mümkün kılmaktır).

Bulutları Çizenler ve Üfürenler

Bununla birlikte, Çin /bulutu/, *işlenişi açısından*, çalışmamızın Batılı bağlamda ifade etmeye çabaladığından pek farklı bir sorunsala işaret etmiyor gibi görünür ilk bakışta. "Bulutları resmetmek için, saf renk kullanılır. Baktığımızda kümelenmiş gibi görünürler. Aslında mürekkeple hiç çizgi çizmemek yeğdir. *Qing li* manzara resimlerinde[69] ince çizgiler çizilir, [bulutların] uyumlu olması gerekir. Bu yüzden [konturlarını: bu ekleme belki de gerekli değildir] çizmek için seyreltilmiş mürekkep kullanılır ve onlara hafif bir mavilik katılır."[70] *Hardal Bahçesi*'nin önerisi hayli açıktır. Aristoteles'in dediği gibi (bkz. 1.5) bulut, *figürleri* oluşturan çizgiden çok renkle alakalıdır. Derinlik yaratma yöntemi, ne kadar ince olursa olsun çizgilerin kullanılmasını gerektiriyorsa, o zaman /bulut/ seyreltilmiş mürekkeple çizilmelidir; bu ince çizgiler de daha sonra pudra serpiştirilerek kapatılabilir. Eskilerin öğrettiği gibi: "T'ang ressamları bulutu iki farklı yöntemle resmediyordu. Birincisine *chui yun* (kelime anlamı: bulutları üfürmek) denir. Bu yöntemde ipek, ince bir beyaz tabaka ile resmedilir. Bu yapım şekli, rüzgârda süzülen bulutlar içindir; tarzı hafif ve saftır, insanların hoşuna gider, oldukça zariftir. İkinci yönteme *goufen* denir (kelime anlamı: toz boyayla çizmek). *Jin bi* manzara resimlerinde,[71] mürekkep izleri toz boya ile kapatılır. Mareşal Li (oğul olan) çoğunlukla bu yöntemi kullanmıştır; bu yöntemle güçlü bir etki meydana getiriliyordu. Resmin zenginliği artıyordu."[72] Bu, Batı'da olduğu gibi Çin'de de /bulutun/ çizgisellik düzenine ters düştüğü anlamına mı gelir? /Bulutun/ manzara resmindeki işlevi de, çalışmamızın başında bahsedildiği gibi, çizim/renk karşıtlı-

69. *Qing lü* (veya E.F.E.O. yazısında Ts'ing-liu): yaldız ve parlak renklerin kullanımıyla ve çok ince çizgilerle, maviden yeşile doğru giden renklerle elde edilen gökyüzü perspektifi.

70. Petrucci, *a.g.y.*, s. 173.

71. *Jin bi*, *qing lü* tekniğine benzer, ama yaldız daha fazla vurgulanır.

72. Petrucci, *a.g.y.*, s. 173-4.

ğı (ya da "çizgisel"/"resimsel" karşıtlığı) bağlamında mı tanımlanıp değerlendirilmelidir? Bunun anlamı Çin resminin (ki burada Avrupa manzara sanatına başlangıçta gösterilen *direnci* de unutmamak gerekir) Batı'da dışarıda bırakılmak istenen öğenin ta kendisinden doğduğu mudur? Çin'in resimsel biçim hiyerarşisinde "sis ve bulut görüntülerine" tanınan ayrıcalıklı konumun da gösterdiği gibi, Çin resminin Batı resminde bastırılan, onun *negatif* ve zorunlu kuramsal tamamlayıcısını oluşturan öğe üzerinden işlediği anlamını çıkarabilir miyiz? Bu şekilde ifade edildiğinde bu öneri savunulamaz, çünkü Çin'de bile, resim okullarının geleneksel sınıflandırması büyük ölçüde çizim ve renk karşıtlığı üzerine kuruluydu: "*Huainan Zi* şöyle demiştir: 'Song halkı çizimde mükemmelleşti, Wu halkı ise renk ile boyamada.' Aynen böyle değil mi gerçekten de?"[73] Saf manzara resminin kendini temelli kabul ettirmeye başladığı Tang hanedanı zamanında (7 ila 10. yüzyıl), bütün "resim tarihinin" iskeletini oluşturacak "Kuzey Okulu" ile "Güney Okulu" ayrımı kurulmuştu. Kuzey Okulu'ndan olanlar profesyonel ve ister istemez geleneksel ressamlardı; "mavili, yeşilli" tarzları 19. yüzyıla kadar bir bakıma ideali temsil ediyordu. Güney Okulu amatör ressamların, düşünürlerinkidir; mekteplilerden farklı olarak, mürekkebi özgürce ve düşünmeden kullanışları, birkaç yüzyıl sonra tek renkli manzaraları bir tek onların devam ettirmesine yol açacaktı. Sadece Mi Fu'nun *Huashi*'sinde değil, Shitao'nun *Sözler*'inde, az da olsa *Hardal Bahçesi*'nde de açıklanan resim kuramı —gelenekten bir şeyler almasına rağmen— tamamen okumuşlar (*lettrés*) tarafından üretilmişti.[74] Kuram *bulutların çiziminde bile* açık ve net konturlarla ayırt edilen ve rengin —nadiren gizli bir şekilde— bir teknik olarak çizimi desteklemek için *eklendiği* resmi üsluptaki resimler hakkında bize bilgi vermez. Elbette bu sınırlayıcı coğrafi biçim içinde ele alınan karşıtlık ancak bir belirti olarak faydalıdır: Çin resminin gerçek, tarihsel gelişimini açıklamaz. Fakat /bulut/ hakkındaki kuramsal tartışma, en katı çizgiselliğe adanmış akademik veya ortodoks sanat ile kendi sı-

73. Zhang Yanyuan, *Lidai Ming Hua Ji* (hanedanlar boyunca meşhur olmuş ressamların yıllıkları), 847'de tamamlanmış eser, aktaran Nicole Vandier-Nicolas, *Art et Sagesse en Chine: Mi Fou (1051-1107), peintre et connaisseur d'art dans la perspective de l'esthétique des lettrés*, Paris, 1963, s. 63.

74. Okumuşların estetiğiyle ilgili, bkz. N. Vandier-Nicolas, *a.g.y.*

nırlarını aşan resim pratiği arasındaki rekabetle birlikte açıklığa kavuşmaktadır. (*Po mo*, "mürekkep sıçratma yönteminin" uygulayıcıları ve *yi pin*, "sınırlandırmayan resimlemenin" uygulayıcıları hakkında anlatılan sayısız öykü vardır: Bir sanatçı parşomenlerini yere yayarak, üzerine leke sıçratır, daha sonra oraya buraya yaptığı tuhaf vuruşlarla onları manzaraya dönüştürürmüş; bir başkasıysa örülü saçlarını fırça olarak kullanır veya çalışmasına sırtını dönerek ya da sarhoş veya kendinden geçmişken resim yaparmış).[75]

Fırça Darbesi

Yanında "bulut üfürmeyi" bilmekle övünen bir ressama cevap olarak Zhang Yanyuan (9. yüzyıl) şunları söylemiştir: "Eskiler bulutları resimlemede mükemmel ustalığa ulaşamadılar: Sulu ipek üzerine toz boya zerrelerini üfürmeye 'bulut üfürmek' denir. Elbette bu yöntem doğadaki bir ilkeye uyar. Fakat buna harika bir çözüm denebilirse de, burada fırça darbesinden eser yoktur. Bu nedenle resim denemez. Kopyalanması imkânsızdır."[76] Bu son ifade gösteriyor ki, Zhang Yanyuan, seçmeci bir akademizme inanmaktaydı ve geçmişin modelleriyle ustalarının özenle taklit edilmesinde ısrar ediyor, böylece uzmanların ve "resimden anlayanların" işini zorlaştırıyordu.[77] Okumuşlar bu konformist tavra kararlı bir şekilde karşı çıkarlar.[78] Ne pahasına olursa olsun özgünlüğü savundukları için değil, *dönüştürme* hakkını, özgürlüğü, eskilerin eserlerini çalışmış bir ressamın değişiklik yapma, *değiştirme* hakkını savundukları için ("Ku-

75. Bkz. Peter Swann, *La Peinture chinoise*, Fr. çev., Paris, 1958. Geride 1.5.'te aktarılmış olan Song Di'nin metnini de bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

76. *Lidai Ming Hua Ji*, aktaran N. Vandier-Nicolas, *a.g.y.*, s. 62. Geleneksel olmayan teknikler açısından alımlamama hedefi 18. yüzyılda Zou Yigui'de bulunur (bkz. Ryckmans, *a.g.y.*, s. 46-47).

77. *A.g.y.*, s. 132-4. Bkz. Ming dönemi için Ryckmans'ın aktardığı Dong Qichang metni, *a.g.y.*, s. 34-5, no 6: "Kimileri herkesin kendi okulunu kurması gerektiğini söyler; aslında öyle değildir: Söğütleri resmetmek için Zhao Qianli'nin tarzını, çamlar için Ma Hezhi'nin tarzını alın; kuru ağaçlar için Li Cheng'in yolundan gidin, zira bu farklı modeller ebediler, değiştirilemezler. Onları kendi tarzınızla yeniden yorumlamak isteseniz dahi, temel konularda bu temel kaynaktan ayrılamazsınız. Klasik kuralları küçümseyen bir kişisel yaratı iddiası uygunsuz kaçacaktır."

78. "Houang ts'iuan resimleri derlenmeye değmez, onları kopyalamak kolaydır; Siu Hi ressamlarıysa kopyalanamaz." Mi Fu, *Huashi*, III, §108, Vandier, s. 97.

ralların olduğu yerde değişim de olmalıdır... Kuralı öğrendiğimiz anda, onu dönüştürmeye de çalışmak gerekir").[79] Bireyciliğe iman elbette ressamlarla hattatlar arasında yaygındı[80] ve bizzat Shitao "Kuralın insanın kendisi tarafından konması" gerektiğini savunuyordu. Fakat özgünlük kaygısı ve insanın kendisinden başka kimseye borçlu olmama isteği önceden belirlenmiş, kurulu bir alanda ileri sürülüyordu: Özel bir uygulama olarak resim alanının ilkesi ve temeli *fırça darbesinde* bulunuyordu. Söz konusu ilke, temel ancak taklidin esiri olan bilgiden kopulduğu takdirde keşfedilebiliyordu; kuralların bulunmayışından doğan ve kuralların çokluğunu benimseyen en yüce kuralın bulunması için kaynağa dönülmesi anlamına geliyordu.[81]

Sonuçta fırça darbesinin üstünlüğü, *hua* karakteriyle yapılan resim tanımına kayıtlı değil midir? Karakterlerin etimolojisini gösteren 1. yüzyıldan (M. S. 100'e doğru) kalma *Shuo Wen Jie Zi* sözlüğüne göre, *hua* bileşik bir karakterdir, iki grafik öğeden oluşur. Bu öğeler, —tek başlarına ele alınırlarsa— daha sonra "fırça" anlamını kazanmış olan "taş kalemle yazan el"den türetilmiş *yu* karakteri ile "sabanla çizilmiş arazi"yi anlatan *tian* karakteridir. Bu bakımdan "resimlemek", arazilerin sınırlarını çizen ve şekillerini belirleyen patikalar gibi, biçimlere konturlarını veren çizgileri fırçayla çizmek demektir. *Hardal Bahçesi*'nden çıkan anlam buna benzemektedir: "Shuo Wen der ki: Resmi kuran sınırlardır; arazilerin sınırlarını çizen patikalara benzer resim."[82] Buradan bakınca, "Çin resmi ancak grafizmiyle[83] var olur," denebilir ve Çin resmine tarihinin başından

79. "Antikçağ bilgi edinme aracıdır; dönüştürmek, kölesi olmadan bu aracı bilmektir. Taklit etme bilgisinin çapsız olmaması imkânsız; ayrıca doğru insan yalnızca şimdiyi kurmak için antikçağdan bir şeyler alır ... Bense yalnızca kendi başıma ve kendim için varım ... Olur a eserim başka bir ustanın eseriyle çakışırsa beni takip eden odur, ben onu aramamışımdır." Shitao, *Propos*, III. Böl., ("La transformation"), Ryckmans, s. 31-2. Aynı konuda, bkz. *Jiai zi*, I, X. Böl. ("Le talent de transformation") ve Ryckmans'ın aktardığı diğer metinler, *a.g.y.*, s. 35-36.

80. Bkz. Mi Fu: "Her iki Wang'ın (evrensel olarak saygı gösterilen iki hattat) korkunç üsluplarını bir kenara koydum ve Song hanedanını on bin yıl aydınlattım." (Aktaran Tang Hou, bkz. Ryckmans, "Les propos sur la peinture de Shi Tao", *Arts asiatiques*, c. XIV, 1966, s. 95, no. 4)

81. Bkz. Shitao, *Propos*, I. Böl., haz. Ryckmans, s. 11.

82. *Jiai zi*, I, XII. Böl.; Petrucci, s. 33.

83. Ryckmans, *a.g.y.*, s. 16.

sonuna hep çizgiler, daha doğrusu konturlar, egemen olmuştur.[84] Bu görüş Batılı sanat eleştirisinin kendi kültürünün, hatta ideolojisinin dayattığı kategorilerin Çin için geçerli olup olmadığına pek aldırış etmeden attığı bir adımdır. Şurası bir gerçek: Kuram —sadece akademik, geleneksel kuram değil, Shitao'nun sistemini belirleyen, "tek fırça darbesi", *yi hua* kavramına varan "amatör"lerin, mekteplilerin kuramı dahi— gördüğümüz gibi, başta "bulut üfürme" ve mürekkep "sıçratma" teknikleri olmak üzere "fırça darbesi"nin hiçbir rol oynamadığı uygulamalara "resim" adını vermemiştir. Ayrıca, Çinli sanat eleştirmenlerinin, Çin'e ithal edilen ilk Batılı yağlı boya resimlerini sapkın saydıklarına dair belgeler vardır. Fakat bu resimlerin doğasında kesin detayların yokluğu anlamlıdır: Çinli resim erbabının sadece Turner'ı değil, aynı zamanda Raffaello öncesine dönmeyi savunanları, Ingres ve Delacroix'yı da kınamakta birlik olduklarını mı anlamalıyız? Soru bu şekilde ifade edildiğinde, Batılı eleştiriyi yönlendiren düşünce sisteminin *sınırlarını* açığa çıkarır: Ming döneminde Çinli resimseverler Uccello'nunkiler gibi net bir şekilde tasvir edilmiş figürlü panoları da, biçimlerin daha dar anlamda resimsel araçlarla belirlendiği bir Masaccio freskini de "resim" kabul etmemişlerdir. Konturlar, yüzeyler, hatta sınırlar (Alberti'nin kuramında olduğu gibi, "Konturlar *gösterdikleri* yüzeyin sınırıdır" anlamında, bkz. 3.3.4): Bu kategoriler *üründen* çok *üretkenliği* hedefleyen bir uygulamada, çizgilerin değil —aceleci bir çözümlemeyle— *fırça darbelerinin* (metinler bunu bir hayli vurgular) egemen olduğu bir uygulamada geçerli değildir.

Et ve Kemik

"Eskiler der ki 'bir fırça ve bir mürekkep yeter'. Oysa çoğu insan bu iki karakteri, fırça ve mürekkebi, anlayamıyor. Bir insan fırça kullanmadan konturları yapmışsa, buna 'fırçasızlık' denir. Fırça darbeleri olur da nüanslar (kelime anlamıyla: ışık ve karanlık) olmazsa, ne ışığa tutulanı ne onun zıddını, ne bir bulut gölgesini, neyin parlak neyin karanlık olduğunu tanımlamak mümkün olur; buna da 'mürekkepsizlik' denir."[85] *Fırça* ve *mürekkep*, Çinli eleştirmenler bir res-

84. Bkz. James Cahill, *La Peinture chinoise*, Cenevre, 1960, s. 11.
85. *Jiai zi*, I, XIII. Böl., "L'encre et le pinceau"; Petrucci, s. 35.

sama değer biçmek için bu iki kavrama başvurur: "Fırçanız ve mürekkebiniz olduğu anda, usta olursunuz; fırçası olup mürekkebi olmamak hatadır; mürekkebi olup fırçası olmamak da öyle."[86] Başka bir deyişle; ne mürekkep ne de fırça temel öğelere, biçimsel bileşenlere indirgenebilir. Aksine, çözümlemenin bu aşamasına gelindiğinde, birinin diğerine oranla yararlılığı, pratikte doğurdukları sonuçların doğası ve derecesine göre ölçülen üretken ilkelere denk düşer. "Fırça biçimleri tasvire, mürekkep gölgeyi ışıktan ayırt etmeye yarar."[87] Görünüşte öyle olmasına rağmen, bu karşıtlık, Batı'da ideolojik olarak kullanılan çizgi/renk karşıtlıkla aynı değildir. Avrupa'nın tasvir geleneğinde çizgi, resim imgesinin (konturlar figürleri *belirtir*, renkse sonradan eklenen bir şeydir) göstergebilimsel işlevlerini —çoğu zaman gizlice— üstlense de, Uzak Doğu resmi kuramsal olarak radikal bir farklılık içerir: Her şeyden önce *kontur* kavramından vazgeçer ve bütün resimsel verileri çizgi (veya figür) ya da renk ('grafizm' veya 'tonlama') başlıklarından biri altına sokan her türlü düşünceyi reddeder.

Focillon'un gözlemlediği gibi,[88] Batı'da resim gravüre hep kendi suretini vermiştir. (Nitekim Ruskin gravürün bulutlar konusunda resme çok yaklaşacağını düşünmemiş miydi?) Sonuç itibariyle, Batı resmi kendisini gravürle ilişkisi içinde, çoğaltım ve dağıtımın yanı sıra —ve öncelikle— çeviri ve *dönüştürmeyi* ilgilendiren bir ilişkisi içinde düşünmekten hiç vazgeçmemiştir. Gravürden, resmedilen imgenin ana "mesajı"nı sadece grafik yöntemlerle iletmesi beklenmiştir, çünkü —Rousseau'nun terminolojisine (bkz. 1.4.1) dönecek olursak— bir resmin çizgileri gravürde de bizi etkiler. Klasik Avrupa resmi gerçekten de bazen gravürden bir şeyler almak konusunda isteksiz değildi (her ne kadar Alberti, konturları fazla vurgulamanın iyi olmadığında ısrar etse de, bkz. 1.4.1). Çin'deyse resim söz konusu olduğunda, gravürcülerin (*ke hua*) yöntemi birçok kuramcı tarafından temel bir hata olarak algılanırdı.[89] Gravür, hatta Japon gravürleri bile, resimsel çözümlemeye bir giriş veya bir karşılaştırma unsu-

86. Dong Qichang, aktaran Ryckmans, *a.g.y.*, s. 46, no. 1.

87. Han Zhuo (12. yüzyıl), *Shanshui Chouan Quanzi* (Manzara Üstüne Tam Risale), *a.g.y.*

88. Henri Focillon, *Hokusai*, Paris, 1925, s. 19 vd.

89. Bkz. Ryckmans, *a.g.y.*, s. 80, no. 2; Vandier-Nicolas, *a.g.y.*, s. 131, 230, vd.

ru olarak bile kullanılamazdı (oysa Batı gravürü ışık, kabartma, vb. yapmanın yollarını bulmuştu). Gerçek şu ki; Uzak Doğu resimselliği her türlü *indirgemeden* kaçınır ve çizgi/renk karşıtlığına göre sınıflandırılamaz. "Bir insan fırça kullanmadan konturları yapmışsa, buna 'fırçasızlık' denir." *Lun kuo*'nun çevirisinde ihtilaf vardır (*lun* "tekerlek", ve *kuo*, "geniş," "genişletmek": dönerek istediği yönde hareket eden tekerleğin çevresi ?). Petrucci buna "kontur" demeyi tercih eder, Ryckmans ise "geniş çizgiler" der.[90] Fakat yukarıda *Jiai Zi*'den aktarılan pasajın anlamı Batı kategorileri açısından bakıldığında yine muamma olarak kalır; çünkü "konturları", "geniş çizgileri" oluşturan fırça değil de mürekkepmiş gibi görünür; fırçanın yaptığı iş tam tersine "fırça darbelerine" veya "kırışıklıklara" benzetilmiştir (yani, klasik tanımlamaya göre, ince fırçanın yan tutulmasıyla yaratılan şey veya "kuru bir fırçayla sonradan eklenen resim": " [Geniş çizgilerden] sonra hacimleri bölümlemek için eklenir").[91] Fırça değil, mürekkep (fakat fırçayla uygulanan mürekkep), Dağlarla Nehirlerin (yani manzaranın) şekillerini "genişletir" (bunun ne anlama geldiğini ileride göreceğiz). Mürekkep "geniş çizgileri", ya da "konturları" oluştururken, fırçanın görevi (fakat mürekkepli fırçanın) onların kuvvet çizgilerini belirlemek[92] ve "darbeler" veya "kırışıklıklar" vasıtasıyla, "şeylerin canlı derinliğini" göstermektir.[93] Risalelerde belirtilen farklı türdeki "kırışıklıklar" veya "darbeler" ("yağmur damlaları", "rasgele çalılar", "bulutların tepesi", "kıvrılıp akan su"; aynı zamanda "bir iskeletin kafatası", bir "şap taşı," "bir öküz tüyü", vb.) doğal yapılara gönderir ve her biri "gerçek" bir dağın farklı bir niteliğine karşılık gelir. Aynı zamanda bu kırışıklıkların ve darbelerin öncelikle diakritik, ayırt edici işlevleri vardır. "Dağların şekilleri binlerce farklı görünüme sahip olabileceği için, kabartmalarındaki anlatım tek bir formüle indirgenemez."[94] Fırça anlatım gücünü çeşitli türlerde kırışıklıkların ortaya çıkmasına olanak tanıyan ayrımlardan alır (*hua*'nın anlamı, diğerlerinden farklı, özel bir "vuruş"; binalarda ve çam ağaçlarında kullanılan fırçanın ileri geri hareketi ile el-

90. Ryckmans, *a.g.y.*, s. 47, no. 1.
91. Bkz. Ryckmans'ın aktardığı metinler, s. 73, no. 1.
92. Shitao, XVII. Böl.; haz. Ryckmans, s. 115.
93. *A.g.y.*, s. IX; haz., Ryckmans, s. 71.
94. *A.g.y.*, s. IX; haz., Ryckmans, s. 71.

de edilen konturdur).[95] Böylelikle fırça, çizim düzeninin içinde yer almaktan kurtulur. Pierre Ryckmans'ın güçlü bir şekilde ifade ettiği gibi (fakat o da olası bütün kuramsal sonuçları çıkarmamıştır): "Geniş çizgiler, nesnenin (taş, dağ, ağaç kovuğu, vb.) konturlarını yaptıktan sonra kabartmayı, dokuyu, damarları, aydınlığı, yüzeyin rasgele oluşmuş özelliklerini ve nesnenin hacmini anlatmak için geniş çizgilerin içine 'kırışıklıklar' çizilir veya onlara dayandırılır; *yani biçimi, maddeyi, ışığı ve nesnelerin kütlesini aynı anda anlattığı için, Batı'da çizgiye, renge, gölgeye, perspektife düşen çeşitli işlevler Çin resminde birleştirilir.*"[96]

Bu nedenle fırçanın işlevi konturları ortaya çıkarmak ya da yapısını, hatta dokusunu kendi vasıtalarıyla ifade etmek zorunda olduğu biçimleri belirlemek değildir. "Bütün plastik biçimler her zaman farklı çizgi ve kırışıklıklardaki temel öğelere indirgenebilir."[97] Buradan bir biçim kavramı —kelime doğruysa ve burada kabul edilebilirse— çıkar ki, kavram ne Batı'nın anladığı şekildeki tasvirle ne de renk ve figür arasında yapılan Aristotelesçi ayrımla ilgilidir (çünkü manzara resmi üzerine yazılan çoğu Çin risalesine —öncelikle de Shitao'nun *Sözler*'ine— konu olan "okumuşların" resmi, sadece ton farklarını kullanan tek renkli bir resimdir). Mürekkep ve fırça, *et ve kemik* gibidir. Mürekkebin manzaraya ait biçimleri ortaya çıkarması, fırçanın temin ettiği iskelet üzerine et giydirmesiyle olur. Etin "figür"e hacmini vermesi gibi, mürekkep de biçimi doldurur, konturunu kazandırır. Nasıl ki et kemiksiz, kemik etsiz olmazsa, mürekkep fırçasız, fırça da mürekkepsiz olmaz.[98] İşte "bulut üflemeyi" veya "mürekkep sıçratma" denen tekniği bu kadar aykırı yapan da budur, dolayısıyla bu teknik, "resim" adını hak etmez. Lafzen yorumlanırsa böyle bir teknik elbette, çizgi/renk, çizgisel/resimsel, hatta biçim/madde gibi tamamen biçimsel veya analitik karşıtlıkların ak-

95. *Jiai zi*, I, XII. Böl. 13. yüzyılda Li Song mimarın titiz çizimini "sınırların resmi" (*jiai hua*) olarak tanımlamıştı, bkz. Cahill, *La Peinture chinoise*, s. 54.

96. Ryckmans, *a.g.y.*, s. 73, no. 1 (vurgu benim).

97. Shitao, VI. Böl.; haz. Ryckmans, s. 51.

98. "Fırçası olup mürekkebi olmamak resmin gerçek anlamda mürekkepsiz olduğu anlamına gelmez, fakat kırışıklıklarla sulu çizgiler değersiz addedilmiş demektir. Taşların izi çıplak olarak parçalanır, ağaçların gövdeleriyle dalları soyulmuş gibi birbirinden ayrılır, bu da mürekkepsizlik hissi verir veya, denildiği gibi, 'kemikler etten daha önemlidir'." Tang Dei, aktaran, Ryckmans, *a.g.y.*, s. 46-47.

sine, ayrılmaması gerekeni ayırmaya ve karşıtlığın *diyalektik* olarak sunulmadığı takdirde hiçbir anlam ifade etmeyen unsurlarından birini soyutlamaya yol açmaz. Mürekkebin fırça için anlamı, rengin çizgi için veya biçimin madde için anlamıyla aynı değildir; çünkü (işte bu nokta, Uzak Doğu sanatını konu alan Batılı yazında fazlasıyla bulunan idealist yorumlardan kaçınmak için özellikle vurgulanmalıdır) kemikler, etten daha az "maddi" değildir.

Hua / Sınır Çizme

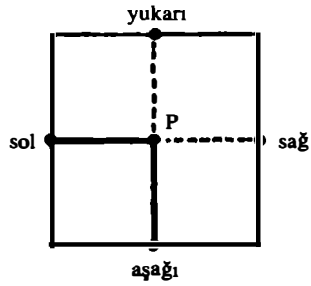
"Sınırlardan meydana gelen" ve arazilerin sınırlarını çizen "patikaları andıran" resim sonuçta çizerek anlatma meselesi değildir, bunun ötesinde resim önceden belirlenmiş bir kapalılığa riayet etmez ("patika" bir kapalılık değildir). *Hua* [畫], yani "resim" karakterinin bir bileşeni olan *tian* [田], yani "arazi" karakteriyle anlatılan budur. Karakteri oluşturan vuruşlarda takip edilmesi gereken düzen bunu gösterir. Bu düzende, resimsel alanda "sınır çizme" Alberti'den beri Avrupa geleneğinde kendisine yüklenen anlamdan tümüyle farklı bir anlam kazanır. "Burada her şeyi bir kenara bırakarak, resim yaparken ne yaptığımı anlatacağım. Öncelikle, resimlemek istediğim yere istediğim kadar büyük bir dörtgen çiziyorum (*scrivo*), bu dörtgen benim resmini yapmak istediğim şeyi gördüğüm açık bir penceredir."[99] Alberti'nin penceresi, Batı ressamının ilk iş olarak daire içine aldığı resimsel alanın bir başka yorumudur. Bu alanın açılması aynı zamanda onun kapanmasını işaret eder (bkz. Paul Klee: "Sahne yüzeydir, daha net olmak gerekirse, sınırları çizilmiş düzlemdir").[100] Bu noktada, Çin yazısını yöneten *vuruşların sırası*, tam tersine, sonlandırmanın, kapatmanın en son gerçekleşmesini gerektirir (bunu yapmada başarısız olmak "imla hatası" yapmakla eşdeğerlidir): Bir karakterin bir parçası veya tamamı kapalı bir alan içeriyorsa, o alan bütün vuruşlar tamamlanıncaya kadar kapatılmamalı-

99. L.-B. Alberti, *Della Pittura*, I. Kitap, s. 70; bkz. 3.3.3.

100. "*Schauplatz ist die Fläche genauer die begrenzte Ebene*", Paul Klee, *Das Bildnerische Denken*, Basel, 1956, s. 39. Batı'da ortaçağ ressamlarının veya antikçağ ressamlarının, daha sonra Rönesans'taki gibi alanı veya, Klee'nin deyimiyle, resimsel "sahne"yi önceleyen bir sınırlandırmayı ne ölçüde yaptıklarını tespit etmek gerekir. Böyle bir araştırma Batı resmiyle ilgili her tür kuram için kaçınılmaz bir temel oluşturacaktır.

dır.[101] *Tian* karakterinde ise, önce "alan"ın "sol" tarafı çizilmelidir, daha sonra üst kenarı ve sağ "tarafı" tek bir hareketle yapılmalı; ardından, bu alan içine yatay çizgiden başlayarak iki vuruşla bir artı işareti çizilmeli; son olarak da bu karakter dikdörtgenin tabanı çizilerek "kapatılmalıdır".

Fakat böyle bir "kapatma" sınırlandırmanın *ayrı ayrı* basit vuruşlarla işleyen kesintili yapısını ortadan kaldırmaz[102] ve açıklık son vuruşa kadar sürdürülür ve korunur. Bu bağlamda, *hua* 畫 karakterini de, basitleştirilmiş şekliyle [画] karşılaştırmamız gerekir.



Şekil 7. Klee'nin *Das Bildnerische Denken*'inden.

Burada bir tür açık çerçeve alanın konturlarını eşlemektedir. Bu karakter, Klee'nin P noktasından başlayarak, daha önce sınırı çizilmiş düzlemdeki çeşitli yön olasılıklarını açıklamakta kullandığı şemaya benzer. Onun bu şeması yüzeye (*die Fläche*) maddi bir nitelik kazandırır ve "sol", "sağ", "yukarı" ve "aşağı" terimleri bu yüzeyin sıfatlarını oluşturur. Çin karakteriyse yönlenmeyi ("yönler"in tanımını) birincil olarak düşünmeye zorlar: Yüzeyde, üç taraftan sınırı çizilmekten çok belirtilen ve *alttaki temel çizgisi açık olacak şekilde*[103] ilk önce yukarı ile aşağıyı ayırır, solu sağ ile birleştirir, bu arada dikey vuruş yukarı ile aşağı arasındaki bağlantıyı sağlar, aynı za-

101. Bkz. Viviane Alleton, *L'Ecriture chinoise*, Paris, 1970, s. 28-30.

102. Viviane Alleton, *a.g.y.*

103. Temel çizgi (Alberti'nin tanımladığı şekliyle: "dörtgen içinde uzanan temel çizgisi"), Batı'daysa *zemin* anlamı kazanır. Zira perspektif kurgusunun "zemin"ini oluşturan damalı yüzey ancak bu çizgi sayesinde ve söz konusu çizginin eşit parçalara ayrılması sayesinde çizilebilir.

manda sol/sağ ayrımını ortaya çıkarır. Çizimde ve yüzeyin tözsel üretiminde, yönlerin konumuna ve her şeyden önce yukarı ile aşağı veya "yer" ile "gök" ayrımına verilen öncelik Çin düşüncesinin değişmez bir özelliğidir. Bu özellik özdeşlik ilkesi ve bunun sonucu olan töz kavramına dayalı değildir; *bağıl yönlenmeleri*, hatta (*mürekkep* ve *fırça* kategorilerinin açıkça gösterdiği gibi) zıtların karşıtlığını başlangıç noktası olarak alır.[104] Bu sonucun manzara resmine uygulanması, *Jiai Zi*'den alınan bir pasajda vurgulanır ve bu pasajı Alberti'nin yukarıda alıntılanan metni ile birlikte okumakta yarar vardır: "Genelde, resme başlamadan önce, Yerin ve Göğün mekânını belirlemek gerekir. Yer ve Gök neye denir? Bir buçuk *chi*'lik [bir *chi* yaklaşık 35 santimetredir] bir tabloda, üst kısım Göğe, alt kısım Yeryüzüne ayrılır; manzara ancak orta kısımda şekillendirilebilir."[105] Ressamın göğün ve yerin mekânını *ayırması* ve manzarayı *ikisinin arasına* yerleştirmesi işleminin kaynağının, özdeşliği, tözselliği içinde, ayrıca resmin mecrası olarak kavranan yüzeydeki bir bölünme, bölümleme olmadığı vurgulanmalıdır. Shitao da, ardışık üç düzlem (zemin için bir ön düzlem, ağaçlar için ikinci bir düzlem, dağ için de bir üçüncü düzlem) ve iki bölge (iki bölge arasında aracılık yapan bir bulut bölgesi ile birlikte) yöntemini eleştirmiştir,[106] zira bu yöntem, gravürü karakterize eden *alanı parçalara ayırma* sistemine çok yakındır.[107] Eğer bir sınır çizme söz konusuysa, bunun rolü izole etmek, ayırmak, *tanımlamak* veya *belirlemek* değil, daha çok iki unsur arasında bağ kurabilmektir. Bu iki unsur, etkileşim içinde olabilecekleri ve karşıtlıkları sayesinde bir diyalektik işlemin başlayacağı alanı açabilmek için ayrımış gibi sunulur.

104. Bkz. Chang Tung-Sun, "La Logique chinoise", *Yenching Journal of Social Studies*, c. I, no. 2 (1939); Fr. çev., *Tel Quel* içinde, 38 (Yaz 1969), s. 3-22.

105. *Jiai zi*, I, XVI. Böl.; Petrucci, s. 44.

106. "İki bölgeye ayırmak sahneyi aşağı, bulutlarıysa yukarı yerleştirmek demektir ve geleneksel olarak ortaya da yine bulut eklenir ki iki bölgenin ayrımı daha belirgin hale gelsin." Shitao, *Propos*, X. Böl., haz. Ryckmans, s. 79.

107. "Ardışık üç plan veya iki bölge yöntemine göre oluşturulan bölümleme manzarayı karmaşıklaştırır ... Eğer her manzara için bir şifre çözme veya parçalara ayırma işlemi yapmak zorunda olursak, sonuç pek de canlı olmaz, zira göz onun nasıl yapıldığını derhal anlar ... Bu üç plana göre resim yapıldığında ortaya çıkan şeyin gravür levhadan ne farkı vardır?" *A.g.y.*

Kaosu Açmak

Mürekkep/fırça ikilisine dönelim; bunu Çin düşüncesinin özneye yüklem atfeden Batı tarzı mantıksal tanımlamadan hoşlanmadığını (*dilden* kaynaklanan bir hoşnutsuzluk) teyit eden bir örnek olarak görebiliriz. Mürekkep ve fırça bu "bağlaşık ikililik" dışında tanımlanamaz (işte bu yüzden bu kavramları, ancak tözsel olarak tanımlanabilecek Batılı terimlere indirgemeden, Batı dillerine aktarmak veya *tercüme etmek* imkânsızdır).[108] İleride göreceğimiz gibi aynı şey farklı seviyelerde veya çok daha yaygın şekilde işliyor olsa da, aynı kurallara uyan benzer yapıdaki karşıtlıklar için de geçerlidir. Mürekkep ve fırça arasındaki ilişki kesinlikle basit ve çizgisel değildir. Aslında, "yapının" "biçimden" önce geldiği (tabii bu tür kavramlar —Batı düşüncesinin açmaya çabaladığı "giriş yollarını" görür görmez sislere gömen— bir düşünce sistemi bağlamında kabul edilebilirse) çok erken bir dönemde açıkça iddia edilmiştir. *Guhua Pinlu*'sunda (5. yüzyılın sonları) Xie He, Çin estetiğinin temelinde yatan bazı ilkeleri sıralamıştır. Bu ilkelerin ikincisi, fırça kullanarak iskelet oluşturma arayışı;[109] üçüncüsü biçimlerin belirlenmesi ve

108. Chang Tung-Sun, *a.g.m.*, s. 12.

109. *Gu fa yong bi she ye*, "fırça yardımıyla iskelet oluşturma yasası" (Petrucci, *a.g.y.*, s. 7) veya James F. Cahill'in tercüme ettiği gibi ("The Six Laws and How to Read Them", *Ars Orientalis*, c. 4 (1961), s. 372-81), "iskelet yöntemine göre fırça kullanma". Xie He'nin "İlkeler"inin çevirisinin getirdiği zorluklar bizim konumuzun dışında. Fakat Batılı uzmanların ifadeye Avrupa dillerinde bir karşılık ararken karşılaştıkları temel zorlukları gözden kaçırmamak gerekir: Geleneksel yoruma göre zorluk "ilkeyi düzendeki yeriyle ilişkilendirmek" anlamında kullanılan *shi ye* ifadesinin bir sözceden diğer bir sözceye tekrar etmesinden ileri geliyor (bkz. Cahill, *a.g.m.*; Alexander Soper, "The First Two Laws of Hsieh Ho", *Far Eastern Quarterly*, c. 8 (1948), s. 412-23); kimileriyse bu ifadenin, biri diğerinin tanımı olan ve ilke olarak birleşen iki karakteri birbirine bağlayan bir koşaç olduğunu düşünüyor (*"which means"*, "yani", gibi). Bu sebeple R. W. Acker (*Some T'ang and pre-T'ang on Chinese painting*, Leiden, 1954, s. 4) ikinci ilkeyi şöyle tercüme eder: "İskeleti aramak, yani fırça kullanmayı bilmek." Çincede "olmak" fiilinin bulunmayışı dışında zorluk, Batılı mantığın iki unsur arasındaki eşitlik sorununu görmezden gelen düşünme biçiminden geliyor. Chang Tung-Sun'un yazdığı gibi (*a.g.m.*, s. 10), *" 'shi... ye...' gibi bir ifade kesinlikle denklik ifade etmez* ve bu nedenle Batılı anlamda bir mantıksal önerme teşkil etmez". Böylece Uzak Doğu metinlerindeki kavramların kullanıldığı bağlamlar dikkate alınmadan Batılı metne aktarılmasının imkânsızlığı bir kez daha vurgulanır.

nesnelerin temsili;[110] dördüncüsü rengin uygulanışı;[111] ve beşincisi çizgilerin dağılımı, kompozisyon ile ilgilidir.[112] Bu ilkelere göre iskeleti düzenleme işlemi, biçimlerin belirlenmesinden önce gelmelidir. Bu durum, mürekkebe sahip olmanın fırçadan kolay olmasından yola çıkılarak, fırçanın mürekkepten daha önemli sayıldığı; Ryckmans'ın belirttiği gibi aralarında bir tür hiyerarşiden bahsedilebilirse de, fırçanın mürekkep karşısında en ufak bir *mantıksal* önceliği olduğu anlamına gelmez.[113] Doğa tarafından temin edildiği ve teknik bir kazanımı temsil ettiği ölçüde[114] mürekkep, resim üretimine insanoğlunun (onu *kontrol* eden insanın) katkısını temsil eden fırçanın zıddıdır; fırça tarafından gerçekleştirilecek olan *kaosun açılmasına* giden yolu hazırlamak mürekkebe düşer:[115] Mürekkep ve fırça arasındaki sentez fırça darbesinde gerçekleşir — Shitao'nun ifade ettiği gibi tek fırça darbesinde, *yi hua.* Fırça darbesinin çeşitlemeleri mürekkep ve fırçayı kullanmanın temelini oluşturur ve "hat ve resim öğreniminin ilk adımını" temsil eder.[116]

"Mürekkeple rahat olmak teknik bir eğitim meselesidir; fırçanın ruhu ise hayat meselesi." "Mürekkebi olup fırçası olmamak", teknik eğitimin getirdiği rahatlığı yakalamış olup dizginleri hayatın ruhuna bırakmayı beceremediğiniz anlamına gelir. "Fırçası olup mürekkebi olmamak" hayatın ruhuna açık, fakat teknik eğitim sonucu kazanılan rahatlığın ürettiği değişiklikleri sunmada başarılı olama-

110. "Şekilleri şeylere uygun olarak çizmek" (Petrucci); "Şekillerini şeylere uygun tasvir etmek" (Cahill); "Nesneleri temsil etmek, yani onların şekillerini belirlemek" (Acker).

111. "Rengi nesnelerin benzerliklerine göre uygulamak" (Petrucci); "Renkleri türlerine göre belirlemek (veya onların dış görünüşlerini betimlemek)" (Cahill); "Konuya saygı göstermek, yani renklerini iyi belirlemek" (Acker).

112. "Çizgilere hiyerarşideki doğru yeri vererek onları yerleştirmek" (Petrucci); "Bölmek ve planlamak, düzenlemek ve ayarlamak" (Cahill); "Çizimi oluşturmak, yani kompozisyonu kurmayı bilmek" (Acker).

113. Dai Xi, aktaran Ryckmans, *a.g.y.*, s. 47.

114. *Meng yang*, Ryckmans'ın tercüme ettiği gibi "teknik bilgi" (*a.g.y.*, s. 48), bu kavramın kökeni *Le Livre des Mutations*'da bulunur: "Azizin işi *doğruluğu Kaos'tan çıkarmaktır*", gündelik dilde karakterleri okumaya başlayan çocuğa verilen eğitimin temeli de burada ortaya çıkar.

115. Bkz. Shitao, *Propos*, II. Böl.; haz. Ryckmans, s. 27: "Mürekkep Doğa'dan gelir, kalın veya ince, kuru veya ıslak, nasıl istersek. Fırça insan tarafından konturları, kırışıklıkları, isteğe göre türlü türlü çizgileri ifade etmek için kullanılır."

116. *A.g.y.*, VI. Böl.; haz. Ryckmans, s. 51.

dığınız anlamına gelir.[117] Çin'e yapılan göndermenin getirdiği değişim de budur; fırça "alımlayıcılık" (*réceptivité*) ile ilişkilendirilirken, mürekkep yaratıcılık veya -—Çin metinlerinde dendiği gibi— *dönüşüm* ile ilişkilendirilir. Fakat gerçek şu ki resim taklit değil, alımlayıcılık meselesidir ve temelinde *misafirperverlik* mantığı yatar. Söz konusu unsurlar bu mantıkta sırayla bir ev sahibi (*zhu*) olurlar, bir misafir (*bin*). Mürekkeple fırça arasındaki ilişkiyi, hatta resimle evren arasındaki ilişkiyi de bu diyalektik yönetir. Çünkü "resmin temel ilkesi ve fırça tekniği, bir bakıma evrenin iç tözünden, bir bakımaysa dış güzelliğinin görüntüsünden ibarettir."[118] (Fakat "iç töz" pek uygun bir kelime seçimi değil, çünkü "iç töz" hatta "töz" kavramı, Çin düşüncesinin pek alışık olmadığı bir ifadedir. Çin düşüncesinde önemli olan, sadece etkileşimin, bağlaşımların ve unsurlar, *göstergeler* arasındaki karşılıklı içerimin varlığıdır.[119] Çin düşüncesi bunların altında yatan tözle, Granet'nin gösterdiği gibi, *ritim* kavramı ile birbirine karışan bu kavramla ilgilenmez.) Yine de bu iç töz (tamamen mantıksal anlamda ve diyalektik düzenin bir ilkesi olarak anlaşıldığı ölçüde) akledilir bir Biçim, Platoncu anlamda bir İdea değildir kesinlikle. İşte bu noktada Uzak Doğu'ya ait bütün resim kuram ve pratiklerinin eleştirisinde Batı'nın sistematik bir şekilde kullandığı idealist indirgemeyi reddetmemiz gerek.[120] Örneğin, Çin kuramı, Avrupa'nın "ikonoloji" geleneğindeki gibi imgenin "cisim" ve "ruhunu" birbirinden ayırmayı kabul etmez (bkz. 2.2.2), keza dış görünüşlerin kopyalanmasını ve taklidini de reddeder. "Benzerlik figürü (*xing*) yakalar, ama cana can katan nefesi (*qi*) elinden kaçırır; hakikat (*zhen*) hem nefesi (*qi*) hem de maddeyi (*zhi*) kucaklar."[121] Fakat bu nefes figür veya maddeden farklı bir düzenden gel-

117. "Resim mürekkebin alımlanışından gelir, mürekkepse fırçanın; fırça elin alımlanışından, el ise ruhun." *A.g.y.*, IV. Böl., s. 41.

118. *A.g.y.*, VIII. Böl., s. 63.

119. Chang Tung-Sun, *a.g.m.*, s. 12.

120. Çin'in resim pratiğinden veya kuramından bahsetmekle, bu pratiğin veya –ondan daha az olmakla birlikte– kuramın bir *tarihi* olduğunu görmezden gelmiyoruz. Bu açıdan Han döneminden bir ressamla Ming döneminden bir ressamı aynı kefeye koyamayacağımızın farkındayız. Çin sanatı Batı tarzından çok farklı bir tarihselliğe sahip olmakla birlikte (buna döneceğiz), Çin resmiyle kuramını burada sıklıkla bir bütün olarak ele almamızın sebebi, Batı sanatının artık merkezde bulunmayacağı bir *genel* kuram oluşturmaktır.

mez. Nefes "manevi" bir ilke değildir. Ayrımsız olana can vererek varlıklarla şeyleri kaostan çıkaran Tek Fırça Darbesi'ni, bu ilk, basit, temel öğeyi oluşturur.[122] Tam tamına hayatın hareketidir (*sheng dong*). Xie He'nin ilk ilkesi bunu nefesin harmonisiyle (*qi yun*, veya eşseslilik dolayısıyla başaşağı dönüşlerle) ilişkilendirmiştir. Çin düşüncesinin alışık olduğu diyalektik tersine çevirmelerden birinde, bunun "fırçadan" çok "mürekkebin" etkisi olduğu görülür — işlevi "kaosu açmak" olan ve "suya" benzetilen, resmin "hareketini" bulduğu öğe olan mürekkebin.[123]

Yin / Yang

Esas anlamı "gölge" olduğu halde, *yin* karakterinin analoji yoluyla resmi tanımlamak için kullanılması, ressamın gölgeler aracılığıyla nesneleri *kopya ettiği* anlamına gelmez: İlk resmin cismin duvara düşen gölgesinin çizilmesiyle ortaya çıktığını iddia eden kadim masal (bkz. 1.5 ve 3.3.4)[124] ancak *mimesis*'e indirgenen sanat bağlamında bir anlam ifade eder — yani, *dış görünüş* ve son tahlilde, *kontur* bağlamında. Bir tarafta gölge, diğer taraftaysa yansımaya dayalı çoğalmayı kastetmeyen, Batı'nın "gölge oyunu" ifadesiyle anlattığı bir tür gösteriyi ima eden gölge söz konusudur. Çinli ressam pencerenin camına düşen bambunun gölgesini çizerken, bunu onun konturlarını belirlemek için değil; bu düzenek (iz/çizgi ve mecra) nesnelerin temel ilkesini soyutlama, daha doğrusu *kısaltma* yoluyla ortaya çıkaran resmin eşdeğerlisini ürettiği için yapar. "İnsan başka nasıl manzara resmi çizmeyi öğrenebilir ki?"[125] "Çünkü hayvanlar, sığırlar, atlar veya insanlar ve nesneler söz konusu olduğunda nasıl göründüklerini kopyalamak yeterli olsa da, manzara söz konusu olduğunda kopyalamak iyi sonuç vermez. Manzarada, yaratıcı düşün-

121. Jing Hao (?), *Bi fa ji* (Fırça Yöntemi Üzerine Notlar, 10. yüzyıl), aktaran N. Vandier-Nicolas, *a.g.y.*, s. 188.

122. *A.g.y.*, s. 187.

123. "Resim dağları ele alırken ruhuna kavuşur; suyu ele alırkense hareketi bulur." Shitao, VII. Böl.; haz. Ryckmans, s. 57.

124. "Duvarda sevgilisinin gölgesini gören genç kız bu gölgelerin konturlarını çizdi." Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, I, 3 (Plinius'tan alınmış bu masal, *Hist. nat.*, XXXV).

125. Guo Xi, *Linquan Gao zhi*, aktaran N. Vandier, *a.g.y.*, s. 205.

cenin kendini bulduğu yer daha yüksek bir seviyededir."[126] Veya Shitao'nun dediği gibi, "manzaranın özü, evrenin ilkesine ulaşılarak kavranabilir"; türler hiyerarşisinde manzaranın yüksek bir rütbesi olmasının nedeni de budur. Çince'de "manzara" anlamına gelen kelimenin kendisi de iki ilintili karakterden oluşur, *shanshui* "dağ/su." Fakat bu kelime yine "töz"ü anlatmaz, daha çok *kanunu* açığa vurur: Manzara da dünyanın düzeniyle aynı ritme tabidir. Evren gibi manzara resmi de iki ilkenin, iki karşıt amblemin etkileşiminden doğar: Bu etkileşim de mitsel veya felsefi Çin düşüncesini yöneten ritmik kavrayışa göre şekillenir; *yi yin, yi yang* (tam kelime anlamıyla "bir yin, bir yang") ifadesindeki kavrayış iki zıt vecheyi anlatan herhangi bir imgeyle simgeleştirilebilir.[127] *Yin* ve *yang* gerçekliğin tüm veçhelerinin sınıflandırılmasına ve bunların evrendeki dönüşümlülüğüne tekabül eden etkili bir çifttir. Dünyanın düzeni, bütünlük kavramının zorunlu kıldığı ve —Granet'nin de vurguladığı gibi— tamamen *cinsiyet* kategorisinin egemenliğinde olan ikiye ayırma kuralına uygun şekilde birbirini tamamlayan iki dizi özelliğin etkileşiminden doğar. Şimdi, sırasıyla *dağ* ve *suya* benzetilen fırça ile mürekkep (Shitao: "Mürekkep okyanusunun nesneleri kucaklamasını ve taşımasını, fırça dağının da yerine kurulup onlara hükmetmesini sağlamalısın." Böl. XVII, s. 115) arasındaki ayrılık, karşıtlık da bu kuralla belirlenir: "Fırça ve mürekkebin birlikteliği Yin ve Yang'ınki gibidir. Yin ve Yang'ın muğlak biçimde kaynaşması kökensel kaosu temsil eder. Peki Tek Fırça Darbesi yöntemi kullanılmadan, bu kökensel kaos nasıl aydınlatılır? ... Bir'in metamorfozu Yin ve Yang'ı oluşturur ve dünyadaki bütün gücüllükler bu şekilde meydana gelir" (*a.g.y*, Böl. VII, s. 57).

Yukarıdaki gözlemler, Granet'nin belirleyici çözümlemesine rağmen zaman zaman yanlış anlaşılmış olsa da, bugün herkesin bildiği şeylerdir. *Yin/yang* çifti, çift olarak gruplandırılan diğer bütün amblemleri "öyle güçlü bir şekilde akla getirir ki onları da, onların çiftleşmesini de adeta var eder".[128] Temelini cinsellikte bulan *yin/yang*'ın otoritesi ve bu otoriteyle ilgili sansür idealist bir yoruma izin vermez, çünkü —Granet'nin belirttiği gibi— bu çift "bizim madde ve

126. Mi Fu, *Huashi*, III, § 24; Vandier, s. 36.
127. Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, s. 115-48.
128. ve 129. *A.g.y.*, s. 123-4.

töz dediğimiz iki karşıt veçheyi oluşturur".[129] Söz konusu durum mürekkep/fırça çifti (burada "çift" kelimesi cinsel anlamda anlaşılmalı) için de geçerlidir. Fakat Batı'nın sınıflandırmasında (ruh veya akla atfedilen) etkinlik, (maddeyle ilişkilendirilen) edilgenlikten değerli kabul edilirken, Çin düşüncesinde fırça mürekkepten öncelikli kabul edilse bile, bu kesinlikle Batı'da "idea"ya tanınan türden bir öncelik değildir. Edilgenlik/etkenlik bağlamında konuşmak bile fazla ileri gitmek veya yeterince ileri gitmemek olur: Mürekkep/fırça, ev sahibi/misafir, vb. arasındaki sürekli işlev ve konum değiş tokuşu, bir anlatım aracı olarak karşıtlıkla sistematik bir şekilde oynayan ve bunun için de her kelimenin —anlamı bütün karmaşıklığıyla kendini gösterebilsin diye— zıddına ihtiyaç duyduğu bir düşünce sisteminin özelliğidir:[130] "Deniz'i Dağ'sız veya Dağ'ı Deniz'siz kavrayan herkesin algısı aslında dar kafalıdır! Fakat ben, gerçekten algılayabiliyorum! Dağ Deniz, Deniz de Dağdır. Dağ ve Deniz benim algılamamın doğruluğunu biliyor: Her şey insanoğlunun içindedir, sadece fırçanın ve sadece mürekkebin özgür atılımı sayesinde!"[131]

Manzara resminde sadece kopyalamanın yeterli olmadığı anlaşılıyor. Görüntüsellik düz-anlamlı gösterme değil, diyalektik analoji üzerinden tanımlanır. "Resim daha önce olmayan bir evrenin kopyası değildir, o evrenin kendisidir ... Resim Yaratılış gösterisinin betimlemesi değil, kelimenin tam anlamıyla bir yaratıştır, özü ve mekanizması eşit ve paralel olan bir makrokozmosun mikrokozmosudur."[132] Başka bir deyişle (önemli bir ayrıntı, Çin düşüncesinin Yahudi-Hıristiyan anlayışındakine benzer *büyük* Y ile yazılan Yaratılış'ı tanımadığını unutmamalı), resim temsil düzeni veya yapısından bir şeyler almaz: Öyle görünüyor ki, en yüksek şekliyle Çin resmi (manzara), —Çin şiiri gibi (belki Japon resmiyle şiirinin aksine)— gösteriden, tiyatrodan hiçbir şey almaz.[133] Amacı, her zaman dağlarla bir-

130. Chang Tung-Sun, *a.g.m.*, s. 12.

131. Shitao, XIII. Böl.; haz. Ryckmans, s. 89.

132. Ryckmans, *a.g.y.*, s. 49 ve 58.

133. "Eskilerin dediği gibi şiir şekilleri olmayan resimdir, resimse (gözle görülür) bir şekil kazanan şiir. Filozoflar bu konuyu sık sık ele almışlardır, bense bunu belirleyici ilke olarak kabul ettim. Ayrıca boş zamanlarımda, Tsin ve Ts'ang ın şiirleri üzerine düşündüm, eski zamanlardaki ve bugünkü şiirleri üzerine. Bu güzel dizelerden bazıları insanın derin eylemini (*fu zhong zhi shi*: içsel eylem) eksiksiz tarif eder, diğerleriyse sunulan süslü püslü gösteriyi ... Resme hükmeden fik-

likte kavranan su yollarını (*shui*) ve hava akımlarını (*feng*) göz önünde tutarak bölgelerin değerlerini belirlemek olan Toprak Falına (*fengshui*) ilke olarak daha yakındır resim.[134] Resmin "alanı", sınırlarla birlikte (bunun Paul Klee'nin anladığı anlamda "*sahne*" ile ilgisi yoktur), iki yönlü olarak tanımlanır: Yatay/dikey. *Kendi alanı içinde* ressamın görevi, Lider'in görevine benzer. Liderin başlıca görevi mekânda belli bir düzen kurmaktır: İmparatorluğun dört bir *sınırına* yaptığı gezintiler, mekânın ritmik olarak genişlemesini yapılandırma, çeşitli alanları belli aralıklarla sınıflandırma ve mevsim döngüsünü tanımlama ihtiyacını karşılar.[135] "Mürekkep okyanusunun nesneleri kucaklamasını ve taşımasını, fırça dağının da yerine kurulup onlara hükmetmesini sağlamalısın; sonra, bunların kullanımı Sekiz yönü, yeryüzünün Dokuz bölgesinin çeşitli yönlerini, Beş Dağ'ın haşmetini ve Dört Deniz'in enginliğini ifade edebilmek için genişletilmelidir; sonsuz büyüklükteki her şeyi içine alabilecek kadar gelişmeli ve sonsuz küçüklükteki her şeye yer verecek kadar incelmelidir."[136] Fırçanın soldan sağa, yukarıdan aşağıya, vb. gidip gelmesi-

---

ri ayırt etmenin en iyi yolu nedir? Etrafımdaki her şey bana tanıdık hale geldiğinde ve kalbimle ellerim bir olduğunda nihayet kurallara özgürce uyumlu hale gelirim ve beni çevreleyen her şeyde kaynağa ulaşmanın bir yolunu bulurum." Guo Xi, *Linquam GaoZhi*, aktaran Vandier, *a.g.y.*, s. 195-6.

134. Granet, *a.g.y.*, s. 118, no. 5. Bkz. E. J. Eitel, "Feng-shui ou principe de sciences naturelles en Chine", *Annales du Musée Guimet*, I (1880), s. 203-53.

135. Ressamların geleneksel olarak yapmaları beklenen seyahatler imparatorların yaptığı gezintilere, böyle epik bir temaya benzetilebilir. Ressamın eğitimi edebi kültür ve eski eserlerin bilinmesiyle sınırlanamaz: "Sanatçının at veya araba üzerinde evrenin neredeyse yarısını gezmiş olması gerekir. Ancak bundan sonra eline fırça alabilir." Guo Xi, aktaran Ryckmans, *a.g.m.*, s. 112, no. 6. Zong Bing'in (375-443) seyahatleri öncelikle doğuya (ilkbahara bağlı olarak Yang'ın eyleminin başlangıç noktası burasıdır), ardından da güneye olmuştur. Bozulan sağlığı dolayısıyla evine dönmek zorunda kaldığında hoşnut olduğu yerleri odasının (dört?) duvarına çizmiştir.

136. Shitao, XVII. Böl., haz. Ryckmans, s. 115. Sekiz yön *Livre des Mutations*'un sekizgenin sekiz adet üç işaretli simgesine karşılık gelir. İlk dokuz sayının (dokuz eyalet, dokuz nehir, dokuz felek, *Hong Fang*'ın dokuz bölümü, *Ming tang*'ın dokuz salonu, vb.) ortasına yerleştirilen beş sayısı ise (beş tepe ve beş öğe, beş ses, beş renk, vb.) Merkez'in simgesi olarak görülür (bkz. Granet, *a.g.y.*, III, "Le Système du Monde"). Yani toplumdaki liderlerin oynadığı role benzer bir rolü doğada oynayan bu dört temel, dört ana dağa merkez anlamına gelen ve evrenin ekseni ile karıştırılan bir beşincisi eklenir. Dört (barbar) deniz(i) kutsalların hazırladığı mekânı kuşatan inorganik mekâna karşılık gelir (*a.g.y.*, s. 359).

nin kontrolüne kadar her şey egemen gücün hareketlerindeki kozmolojik kararlılığa uymalıdır. Epik şiir Çin imparatorluğunun kurucusu Qin Shi Huangdi'nin ve Han döneminin hükümdarı İmparator Wu'nun seferlerini övmüştür. İki yönetici de kuzeyden güneye ve doğudan batıya yayılan *muazzam bir yol ağı* inşa ederek imparatorlukta düzeni kurmaya çabalamıştır.[137]

Alberti'nin tanımına göre Batılı ressamın işi, temsil yapısının temelini oluşturan bir tür *repetitio rerum* (şeylerin tekrarı) aracılığı ile hikâyenin gerçekleşeceği sahneyi kurmaktır (Georges Dumézil'in gösterdiği üzere, Veda ilahilerinin rahipleriyle ve Roma *Fetiales*'inin temsil için *perspektifi* açtıkları gibi). Çinli ressamsa, kendi seviyesi ve kendi alanı içerisinde, bir hükümdar veya sorumlu vekili gibi, ritmin düzenleyicisidir, yin/yang'ın "uyumlu olmasını" sağlayan kişidir.[138] Mekân ve zamanı canlandırmak için, egemen güç *Ming tang*'ın ortasında yer almalıdır ve yıla *boş* olan merkezini temin etmelidir.[139] Aynı şekilde, ressam da evrenin metamorfozuna katılır, dağların ve nehirlerin biçimlerini araştırır, yeryüzünün enginliğini ölçer, tepelerin konumlarını değerlendirir ve *bulutlarla sislerin karanlık sırlarını* çözer; fakat sonunda her zaman "Yer ve Göğün temel ölçüsüne" geri dönmelidir[140] ve onların yaratıcı eserlerine katkıda bulunmak için, "üçüncüsünü yapmalıdır": Bu ifade (Çince *can* kelimesinin köken anlamı olan "içinde yer almak"tan yola çıkarak) ressamın çalışmasına diyalektik anlamını kazandırır. *Resmetmeye başlamadan önce*, temsilin alanını sınırlı bir alan olarak tanımlamaktan çok, yer ve göğe bir alan ayırır ve ancak ondan sonra, ortayı boş bırakıp manzaraya karar verir. Bu, yer/gök tezatının çözümlenmesi ve aşılmasının bir yolu olarak görünür.[141] Batı sanatında yer ve gök, ge-

137. Granet, *a.g.y.*, s. 318. 138. *A.g.y.*, s. 125.

139. "Hükümdarın merkezi gücünü kullanabilmesi için Yaz'ın bittiğini gösteren altıncı ayla Sonbahar'ın başı olan yedinci ay arasında (kesin bir süre atfedilmemekle birlikte) bir ay olarak kabul edilen bir dinlenme zamanı lazımdı. Bu akılcı bir süreydi; ne on iki ayla ne de mevsimlerle ilişkili değildi, yine de bu durum onun hesaba katılmadığı anlamına gelmez: Bütün bir yıla denk sayılırdı, zira yılın motoru burada yatar." *A.g.y.*, s. 103.

140. Shitao, VIII. Böl.; haz. Ryckmans, s. 64.

141. "Lu Chaishi şöyle der: Siu Wen-tch'ang resimden bahsederken şaşırtıcı dağ zirvelerini, dik kayalıkları, geniş nehirleri, şelaleleri, garip kayaları, yaşlı çam ağaçlarını ve Taoist keşişlerle inzivaya çekilmişleri metheder. Genellikle mürek-

leneksel anlamda birtakım aksesuarlarla tanımlanan ve belirlenen (örneğin gökyüzündeki bulutlar, iki bölge arasındaki iletişimi mümkün kılar ve bazen de *istoria*'daki aktörler için bir vasıta görevi görürler), üst üste binen iki seviye olarak görünür. Çin sanatındaysa yer ve gök iki karşıt unsurdur ve ressam fırça darbeleriyle ikisini etkileşime sokan ritmi yakalayınca, karşıtlıkları dolayısıyla birleşerek manzarayı meydana getirirler.[142] Ritim sonlu değil sonsuzdur, zira resmin kapsamı hem "sonsuz büyüklüktekini içine alacak kadar gelişmeli", hem de "sonsuz küçüklükte olana yer verecek kadar" incelmelidir.[143] Aynı şekilde, resmin temel birimini temsil eden Tek Fırça Darbesi, "fırça darbelerinin sonsuzluğunu bahşeder".[144] Bu ifade potansiyel sonsuzluğun özellikle vurgulandığı *üretken* bir fikirdir. Fakat bir resim yaratmak için tek gerekenin birkaç fırça darbesi, kâğıt veya ipek üzerine yapılmış birkaç leke olduğu sanılmamalıdır: Yer ve göğün ritmi eğer *en başta* kurulmamışsa ("ritmin" mantıksal işlevinin ne olduğunu artık anlıyoruz), elimize geçecek olan tek şey, bilgi verici değeri bulunmayan anlamsız bir boya sıçratmadır[145] (halbuki "eski ressamlar arasında, bunu teşvik ve tavsiye etmemiş kimse yoktur").[146]

---

kebin damla damla damlatıldığı, bulut ve sisle dolu resimleri metheder, resimler öyle boştur ki gökyüzü adeta görünmez ve öyle doludur ki adeta dünya görünmez. O halde tablo yüce bir şeydir. Bu sözler geride (Yerin ve Göğün açıklığıyla ilgili) söylenenlerle uyumlu görünmüyor. Fakat Wenchang özgür ruhlu bir bilgedir. Aşırı doluluk gibi, aşırı boşluk hakkında da fikirleri vardı. *Boş* ve *dolu* kelimelerini kullanır: Karakterini bu iki kelime yansıtır." *Jie zi*, I, XVI. Böl.; Petrucci, s. 44.

142. Granet'ye göre (*a.g.y.*, s. 125, no. 3) "*Jie* 'eklemleme' anlamına gelir ve bambu boğumunu hatırlatır. Ritim vurmak için kullanılan çalgıyı (*Kral dört mevsimin ritmini tutmak için Yin ve Yang'ı kurdurur*) ve mevsimlerin seyrine ritmini vermeye yarayan zamanın bölümlenişini belirtir."

143. "Manzaranın büyüklüğüne gelince: Bin fersaha yayılmış toprağı, on bin fersaha dağılmış bulutu, sıra sıra dorukları, bölük bölük uçurumları... – uçuşu sırasında yalnızca göz atmak isteyen bir ölümlü bile bunların hepsini göremez." Shitao, VIII. Böl., haz. Ryckmans, s. 64.

144. P. Ryckmans *yi hua* kavramındaki *yi* göstergesinin muğlaklığını haklı olarak vurguluyor: *Yi* yalnızca alelade "bir" değil, *Livre des Mutations*'daki "mutlak bir" anlamına gelir (art arda gelen bölünme ve birleşimlerle fenomenlerin bütününü ifade eden temel ilk amblem, çubuk), bölünüşüyle Yer ve Göğü oluşturan Bir. *Tian* karakterinin kabul edilen etimolojisi olan "gök", tipik biçimde biri mutlak kavramıyla ilişkilendirir: "大 hiçbir şeyin aşamayacağı en büyük yükseklik anlamına gelir; bu karakter *yi* (bir) ile *da* (büyük) karakterleri birleştirilerek oluşturulmuştur" (Ryckmans, *a.g.y.*, s. 17).

Alıntılar

Çin resminde /bulut/ meselesi, manzara resmini yöneten ve mürekkeple fırça arasındaki gösterme diyalektiğiyle özetlenen bu simgesel mantık veya *amblematik* (Granet'nin anladığı etkili ve üretken anlamıyla) sistem bağlamında ortaya konmalıdır. "Biçimin" konturlarda ve konturlar aracılığıyla değil başka şekillerde de ortaya konacağını kabul ettiğimiz zaman (ya da kontur çizimiyle anlatımı kastetmeden, tamamen çizimden bağımsız bir şey anlaşıldığında),[147] Leonardo'nun katı cisimler arasında çizdiği (yüzey kompozisyonuna indirgenebilen) karşıtlığın ve belirgin veya kesin sınırlara sahip olmayan "yüzeysiz cisimler"in, resim düzeniyle ilgisi kalmaz (bkz. 3.3.5). Ressamın görevi eğer nesnelerin uçucu görüntülerini değil de onları düzenleyen ilkeyi yakalamaksa, açık bir şekilde, yüzeysel benzerliklere rağmen her türlü "izlenimcilikten" hâlâ çok uzaktayız demektir. Aynı şekilde, "mekân" söz konusu olduğunda, Çin resminde bulutun geometrik çerçeveyi çözüp, onu sonsuza açmaya yaradığını iddia etmek mümkün değildir. Çin resmi mekânla ilişkilidir fakat, burada mekân Batı resmindeki anlamından çok farklıdır. Batı resmi göz aldatma fantazilerini hep saplantı haline getirmiştir ve teslim olsa ya da, tersine, reddetse de illüzyona mahkûmdur. "Resim mesafeyi verme yeteneğini göz önünde bulundurularak ele alınırsa, tablo

145. "Acemilerin sık sık fırçayı birden ellerine alarak tabloyu lekelerle ve kalın çizgilerle doldurduklarını gördüm. Böyle tablolara bakmak gözü rahatsız ediyor, derhal tiksinti duyuyordunuz. Böyle bir tablo erbabınca beğenilebilir mi?" *Jiai zi*, I, XVI. Bölüm; Petrucci, s. 44.

146. Mi Fu, *Huashi*, III, § 76; Vandier, s. 73. Japonizmin tutkunlarının, en başta da Whistler'ın görmemekte direndikleri şey budur ("Keza resmin yükselttiğinden, resmin –düşünceyle dolu resmin– bir görevi olduğundan söz edildiğini duyar olduk." *Ten O'clock*, çev. Mallarmé), bunlar Uzak Doğu sanatına ve Batı'da bunun verdiği ilhamla (özellikle hat alanında) gelişen resim pratiklerine dair idealist bir yorumun önünü açar. Söz konusu pratiklerin ideolojik gizleme –Uzak Doğu'daki uygulamaların dış görünüşünün alınıp arkasında yatan "düşüncenin" ve kuramın silinmesiyle oluşur bu gizleme– işlevinin bugün artık ifşa edilmesine gerek yok.

147. Bkz. şelalelerin önünde gezinen ve onu neredeyse kapatan sis tabakası için kullanılan *dun suo* ("bulutlarla kaplı") adlı teknik: "O bulutlar resmedilirken fırça veya mürekkep izi bırakılmamalıdır. Açık renklerle yalnızca konturları belirlenir. Böylece ressamın el becerisi anlaşılır." Petrucci, *Encyclopédie*, s. 161, fig. LXXVIII.

[gerçek] manzaranın birebir aynısı olmayacaktır. Tersine, tema olarak fırça ve mürekkebin olağanüstü çalışması esas alınırsa, manzara, kesinlikle resme eşit olmayacaktır."[148] Çin resminde "perspektif"in yeri ile ilgili spekülasyonlar anlamsızdır, çünkü bu resmin yok saydığı şey "derinlik" değil (derinliğin perspektife göbeğinden bağlı olmadığını bir kez daha görmüş oluyoruz), geometrik düzene veya belli bir görüş açısının otoritesine teslimiyettir. Brecht'in çok aydınlatıcı bir notunda söylediği gibi: "Bizim çok alışık olduğumuz kısıtlama öğesi, Çin kompozisyonunda yoktur. *Onun düzeni hiç şiddet içermez.*"[149] Bir resimle karşı karşıya gelen izleyici edilgen gözlemci pozisyonunda kalmaz, sıçrayıp mekânı aşar, dünyanın dört bir sınırına ulaşır, manzarayı oluşturan karşıt öğelerden aldığı itkiye hep kucak açar. Yalnızlığın çağrısını yankılar; dağların haşmetli tepelerine ve bulutlarla kaplı ormanların ufukta yayılışına "karşılık verir".[150] Bulut bu "konser"e katkıda bulunabilir, fakat diğer sesleri bastırmamalı veya, Mi Fu'nun dediği üzere, ünlü Li Cheng manzaralarındaki gibi diğer seslere *şiddet* uygulamamalıdır: "İyice seyreltilmiş mürekkeple boyanmış bu manzaralar bir hayal [manzarası] gibi görünür. Kayalar sislerin arasında bulutlar gibi süzülür. Büyük hünerle yapılmışlar, fakat ilhamın gerçeklikle pek ilgisi yok."[151]

Hardal Bahçesi'nde belirtildiği gibi, bulutlar, resimleme yöntemlerinin *tekrarını* oluştursa bile, tamamen teknik bir soru olan nasıl "sunuldukları" sorusu, manzarada bu öğeye verilen mantıksal konumdan daha belirleyici değildir. Shitao'nun eleştirdiği, "iki bölüm" yöntemine göre, iki seviyenin ayrımını vurgulamak için, bulutlar üstteki dağların ve *alttaki* sahnenin arasına *eklenmelidir*. Bu mekanik ve geleneksel bölümleme, Batı resmindeki efektlerin birçoğunu meydana getiren yer/gök seviyeleri arasındaki ayrımla karıştırılma-

148. Dong Qichang, *Bi mo pingmiao*, Vandier'e göre, *a.g.y.*, s. 240.

149. Bertolt Brecht, "Sur la peinture chinoise", *Ecrits sur la littérature et l'art* içinde, Fr. çev., Paris, 1970, c. 2, s. 69 (vurgu benim).

150. Zhang Yanyuan, *Lidai Ming Hua Ji*, VI. Böl., aktaran Shio Sakanishi, *The Spirit of the Brush*, Londra, 1939, s. 40.

151. Mi Fu, *Huashi*, II, § 160, Vandier'ye göre, s. 149. Li Cheng, *zi* (ya da) Xianxi, Beş Hanedan döneminin en büyük manzara ressamlarından biri, ölümü 967. Ona atfedilen eserler Song döneminde o kadar fazlaydı ki Mi Fu "onun yaşamamış olduğuna dair bir yazı" kaleme almak istediğini açıklamıştır (*a.g.y.*, III, § 18; Vandier, s. 34).

malıdır. Bu bölümleme, aşağı ile yukarı, yerle gök, dağla su arasındaki değişim ve etkileşimle ilgili bir şey anlatmaz; çünkü araya kurulmuş olan Çin manzara resminde yerle göğün mekânı yoktur. Manzara, Shitao'nun sıraladığı bir dizi efektle evrenin (karşıt) yapısını ve (diyalektik) atılımını ifade etmelidir.[152] Nehirler ile bulutlar böyle bir çalışmada belirleyici rol oynar, çünkü "bir araya gelmeleri veya dağılmalarıyla bir bağ oluştururlar." Bu arada manzaranın metamorfozunu kapsayan *ritme* göre ve hem ürünü hem de zemini olduğu göstergelerin değişiklik ve dönüşümlerine göre gökyüzü, rüzgârları ve bulutları ile manzarayı kucaklar; yeryüzü, nehirleri ve kayalarıyla onu canlandırır. Başka bir deyişle, bu şartlarda bulut, herhangi bir üstünlük göstergesi değildir. İşlevi sadece dağların yüksekliğini ve ormanların derinliğini vurgulamak değildir; çünkü dağın kendi zıddıyla iletişim kurmasını sağlayan öğelerden birini de içine alır: Dağların yanında bulutlar, dağ (fırça)/su (mürekkep) diyalektiğinde suya atfedilen rolü oynar.[153] Kayalar dağların, çağlayanlar kayaların kemikleridir: Hiçbir şey sudan daha güçlü değildir, çünkü son tahlilde su kayaları aşındırır ve en yüksek dağları bile yerinden oynatır (Lao-Tzu: "Hiçbir şey sudan daha esnek ve zayıf değildir, fakat sağlam ve güçlü olanı ortadan kaldırmakta da suyun üstüne yoktur"). Su kemikleri var eden kan ve onları besleyen ilik gibidir; ölü bir kemik, içinde ne kan ne de ilik olan bir kemik, artık kemik olmaktan çıkar. Suyu ve bulutu olmayan bir dağ kuru bir iskeletten başka bir şey değildir.[154] İşte bu yüzden, kayaya "bulutun kökü" (*yun ben*) denir: Dağ bulutu doğurur, buhar onun adeta nefesidir.[155]

Bulutlar yerle göğün süsü, dağlarla suların nakşıdır. Dörtnala koşan bir at kadar hızlıdırlar. Başlarını [dağların] kayalarına vurduklarında çıkardıkları sesi duyabilirsiniz. Bulutların kuvveti böyledir! Bulutları resimleyen eskilerin iki sırrı vardı:

---

152. "Rüzgâr ve yağmur, koyuluk ve açıklık atmosferik tarzı oluşturur; dağılma veya bir araya toplanma, derinlik ve uzaklık şematik düzenlenişi oluşturur; dikey ve yatay, çukurluk ve kabartma ritmi oluşturur; gölge ve ışık, yoğunluk ve akışkanlık ruhsal gerilimi oluşturur; nehirler ve bulutlar bir araya geliş veya dağılışlarıyla bağlantıyı oluşturur; oyuklar ve çıkıntılar eylem ve eylemsizlik almaşığını oluşturur..." Shitao. *Propos*, VIII. Böl.; haz. Ryckmans, s. 63.

153. Ryckmans, *a.g.y.*, s. 90, no. 2.

154. *Jiai zi*, III, XVIII. Böl.; Petrucci, s. 165-6.

155. *A.g.y.*, III, I. Böl., s. 121.

Öncelikle, manzarada binlerce tepenin ve binlerce sarp kayalığın toplandığı noktada, bunları bulutlarla saklarlardı. Mavilik verilmiş tepeler gökyüzünü deler ve beyaz bir örtü yatay bir şekilde yayılarak onları tabakalara ayırırdı. Dağların üst kısmı bulutları delip çıktığında, mavi uçları tekrar görünürdü. Yazarların söylediği gibi, sukûneti telaşta aramanın yolu budur. Beş rengi kullanarak, seyircilerin gözlerini büyülemenin yolu budur.

İkinci olarak, manzarada dağların ve sarp kayalıkların az bulunduğu ve birbirinden uzak olduğu noktaya, bulut kullanımıyla bir hareket getirilir. Suyun da, dağın da olmadığı yerde, [bulutlardan oluşan] tabakalar başlar. Büyük denizler[in dalgaları] gibi dalgalanır ve dağ tepeleriymiş gibi görünürler. Bu da yazarların "üslubu güçlendirmek için şiirden alıntı yapmak" dedikleri şeyin aynısıdır.[156]

Hardal Bahçesi, manzara resminde /buluta/ atfedilen plastik işlevleri çok iyi özetler. Kompozisyon çok kalabalık olduğunda, bulut onu kısaltmaya, daha iyi ifade etmeye olanak tanır (buna telaşta sukûneti aramak denir). Kompozisyonda çok fazla boşluk olduğu zamansa bulut hareket katar. Bu noktada *alıntı* mefhumu devreye girer; çünkü bulut *metinlerarasılıkla* dağ ve su arasındaki değiş tokuşu mümkün kılar, bu kavrama maddi bir yankı kazandırır. Su ve dağ, metinlerini ("karakterlerini") ve hatta *dokularını* değiş tokuş ederler; bulutlar da bu değiş tokuşun hem ürünü hem de göstergesi gibidir.[157] *Hardal Bahçesi* bulut konusunu manzara resmiyle ilgili yöntemlerde en sona atar, çünkü bulutlar bir *tekrar* sağlar, "çünkü bulutların anlaşılmaz boşluklarında, dağların ve orada saklı su yollarının birçok özelliğini görmek mümkündür. İşte bu yüzden, bulut dağları ve bulut denizlerinden bahsedilir."[158]

156. *Jiai zi*, c. III, XXI. Böl.; Petrucci, s. 172-3.

157. "Zirvelerinin birbiri ardına dikilmesiyle, kayalıklarının ardı ardına gelişiyle, gizli tepeleriyle ve derin uçurumlarıyla, keskince belirtilmiş sarp kayalıklarıyla, buharları, sisleri ve çiğleriyle, dumanları ve bulutlarıyla birlikte Dağlar Denizin fora edişini, içine çekişini düşündürür. Fakat bütün bunlar Denizin kendisinin ruhunu yansıtmaz: Bunlar yalnızca Dağın üstlendiği Deniz nitelikleridir." Shitao, *Propos*, XIII. Böl.; haz. Ryckmans, s. 89.

158. *Jiai zi*, III, XXI. Böl.; Petrucci, s. 173.

Boşluğun Yazımı

Fakat "rüzgârlarla bulutlar farklı manzaraları aynı şekilde çevreleyemez ve nehirlerle kayalar bütün manzaraları tek fırça kuralına göre canlandıramaz."[159] Bu bizi, daha önce tartışılmakta olan "bulut üfürenler" ve mürekkep "sıçratanlar" ile *fırça darbesini* üstün tutanlar arasındaki tartışmaya geri götürür. Çin resmi, Batı resmi gibi, net bir şekilde çizilmiş bulutlara da, belirsiz konturlara sahip sisli bulutlara da alışıktı. Daha önce gördüğümüz gibi, Çin'in bildiği "sanat tarihi" üzerinde önemli etkide bulunmuş olan karşıtlık ele alış farkından kaynaklanmaktaydı. Bu karşıtlık net ve belirgin konturlara sahip "mavi ve yeşil tarz" ile okumuşların *yi pin*'i, "kısıtlamasız tarzı" arasındaki karşıtlıktı ve 8. yüzyıldan itibaren bu karşıtlık manzara resmindeki iki üslup arasında bir karşıtlığa daha neden olmuştu. İki üsluptan *Mi* üslubu daha betimleyici, ayrıntılar konusunda titizdi ve "çizgilerinin nerede bittiğini kimsenin fark edemediği" kadar özenli çalışan Gu Kaizhi ve Lu Tanwei tarafından benimsenmişti. Diğer üslup olan "kısaltılmış" *shu* üslubu, tam aksine noktalarını ve çizgilerini birbirinden uzağa yerleştirerek bomboş alanların ortaya çıkmasına neden olan Zhang Sengyou ve Wu Daozi tarafından benimsenmişti ("bu şekilde, çizim tamamlanmamış kalsa da, düşüncelerini tam anlamıyla ifade edilebiliyorlardı").[160] Geleneğin bu iki üslupla ilişkilendirdiği isimler, sadece ressam değil hattat olarak da yetenekleriyle ün yapmış sanatçılardı. Fırça ve mürekkep kullanarak yapılan resim hattatlıktan ayrı tutulamazdı, çünkü aynı öğeler söz konusuydu ve bu işler aynı diyalektikten besleniyordu (öyle ki, Yuan döneminin okumuşları resmi, *hua* karakterinden çok *xie*, yani "yazmak" karakteri ile ifade ediyordu).[161] Fakat hat sanatı daha Han döneminde benzer bir bölünmeyle karşı karşıya idi: Resmi belgelerde

159. Shitao, *Propos*, böl. VIII, haz. Ryckmans, s. 64.

160. Zhang Yanyuan, *Lidai*, aktaran W.R.B. Acker, *a.g.y.*, s. 154-9. "Resimde, birisi kısaltılmış (*shu*), diğeri detaylı (*mi*) olmak üzere iki üslup bulunduğunu anladıktan sonra, artık onu tartışmaya başlayabiliriz." Gu Kaizhi, zi Chang Kang, Jin dönemi hattat ve portre sanatçısı (4. yüzyıl). Lu Tanwei (5. yüzyıl). "Mekteplilerin" büyük atası, Wu Daozi (8. yüzyıl) çalışırkenki çabukluğuyla bilinir. Jailing Nehri panoramasını tek bir günde zihninden yapmasıyla bilinir.

161. Ryckmans, *a.g.y.*, s. 16.

kullanılan "doğru" (*zheng*) yazıdaki intizamlılık ile uzun yıllar yasaklanmış olan, başarısını da kısmen yıllar içinde giderek gevşeyen bu yasağa borçlu olan, ot yazısı (*cao shu*) denen müsvedde üslubu arasındaki bölünmeyle.[162]

Tabii Uzak Doğu'da da Batı'da da resmin dilsel anlamda yazıyla ilişkilendirilmesinin (ikisinde de, iki farklı uygulamayı ifade etmek için aynı kelime veya karakter [*graphein, xie:* yazmak] kullanılıyordu) hem tarihsel hem de kuramsal sonuçları vardır. Batı'da fonetik paradigma, resim sürecinin temsil, türetme, *projeksiyon* (bkz. 3.3.4) bakımından daha önce söze dökülmüş, *logos* yoluyla dile getirilmiş bir yapıya göre çözümlenmesini dayatır. Çin'deyse yazı dilin fonetik bir çözümlemesine yol açmamış, konuşmanın sadık sayılabilecek bir aktarımı olarak görülmemiştir. Bu olgu da yeri gelince resmi, kendisini gösterilenin bütünlüğü diye takdim eden, önceden var olan "doğal" bir bütünlüğe bağlı olmaktan kurtarmıştır. Başka bir deyişle resim, dile, *logos*'a ve *fone*'ye bağımlı olmaktan —her türlü kurulu sistemin suç ortaklığının resimde çizilen çizgiler ile yazıda çizilen çizgileri birbirine bağladığı iddiasından aldığı destekle— tamamıyla kurtarılmış ve dilyetisinin, "mantığın" ve "bilimin" temel ilkesini bulduğu eklemlemenin kaynağına yerleştirilmiştir.

Bu noktada, bulutun, hem yazı hem resimde, *Kendiliğindenlik* arayışıyla açıklanan bir ihlal ile ilişkilendirildiğini söylemek yeterli olacaktır: "Hat sanatında *Kendiliğindenlik* (ziran) vardır. Yin ve Yang Kendiliğinden olanın olduğu yerde boy gösterir. Yin ve Yang boy gösterince biçimlerin çizimi ortaya çıkar."[163] Keşiş Huaisu (8. yüzyıl), yaz bulutlarının rüzgârda süzülüşünü izlerken birden fırçanın özüne varmış, mürekkebin *samadhi*'sine (vecdine) ermiştir.[164] Aynı şekilde, mürekkebin *samadhi*'sini Ming döneminin büyük eleştirmeni Dong Qichang'ın gözleri önüne seren, Mi Fu'nun resimlediği bulutlardır.[165] Qichang, *Hua Yan*'ında, manzara ressamının "bulutları yaratmak için kendi düşüncelerini kullanması gerektiğini" söyle-

162. Vandier, *a.g.y.*, s. 23.

163. İşlek yazının (*bafen*) mucidi olan Hattat Cai Dong'a (132-192) atfedilen metin; bkz. Vandier, *a.g.y.*, s. 19.

164. Bkz. *Xuanhe Shu Pu* (İmparator Hui Zong'un el yazıları kataloğu, 12. yüzyıl), aktaran Vandier, *a.g.y.*, s. 55.

165. Dong Qichang, *Hua Chanshi Suibi*, aktaran Vandier, s. 122-3.

miştir. "Renkler kullanılamaz. [Etki] mürekkebin saflığından gelmelidir ve sonuç, her an aşağı inecek gibi görünen nefes buharına benzemelidir. Ancak o zaman yaşamsal hareketin ahenginden söz edilebilir."[166] Zhang Yanyuan'ın, bu "harika çözüm"le doğanın ilkesini kavradığımızı kabul ettiği halde, nasıl olup da, mürekkep *sıçratma* veya (karakterlerin eşsesliliğinden dolayı) mürekkep *kırma* teknikleriyle çalışanları "bulut üfürenlere" benzettiğini anlamak mümkündür. Nicole Vandier-Nicolas'nın gözlemlediği gibi, ilk sulu çizgi ustalarının bundan tam olarak ne anladığını söylemek zor olsa da, daha sonraki metinler oldukça açıktır: "17 ve 18. yüzyıllarda, mürekkep sıçratma tekniğiyle çalışan ressamlar konularını öncelikle dağlarla ormanların üzerini ışıklandırarak (*zhao yin*) oluşturmuşlardır. Böylece, nefesin resim üzerinde gezinmesine izin verebilmek için, biçimler arasında boş alanlar bırakıyorlardı. Sonra, birkaç hafif rötuşla, 'boş ve dolu alanların' birbirine bağlanmasını sağlıyorlardı. Sonra bütün sahneyi, kuru mürekkeple yapılan siyahlarla, sulandırılmış mürekkeple müdahale edilen soluk tonların karşıtlığıyla canlandırıyorlardı. Resim kuruduğu zaman artık yapılacak tek şey, en karanlık noktaları yani, dağların zirveleriyle tepeleri, hatta sis kuşağı arasında boş bırakılan alanı soluk bir mürekkep örtüsü ile 'kafeslemek'ti."[167]

Hardal Bahçesi'nin anlattığı gibi, dağlarla ormanları "ışıklandırarak konturları" oluşturan —gölge ile ışık arasındaki farkı ortaya çıkaran— gerçekten *mürekkeptir*. Fakat tek başına, fırçasız, mürekkep olmadığını yinelemek gerekir; önemli olan, bu işlemde, fırçanın fark edilmez olmasıdır.[168] Birçok hattat-ressamın tamamlanmış çalışmalarında el emeklerinin hiçbir izine rastlanmadığı iddiasına, sis ve bulut görüntüsü çizen ressamlarınkini eklemek gerek. Fakat şunu da tekrarlamak lazım: Çin resmi hiçbir şekilde pitoresk sayılabilecek bir "bulutluluğa" indirgenemez. Daha önce gördüğümüz gibi Mi Fu'nun kendisi Li Cheng'in iyice seyreltilmiş mürekkeple re-

166. Dong Qichang, *Hua Yan*, aktaran Vandier, s. 141.

167. Vandier *a.g.y.*, s. 64. 18. yüzyıl hattat ve ressamı Shen Zongqian'a atfedilen bir metne göre.

168. "Mürekkep sıçratma, mürekkebe yumuşaklık ve incelikle davranmak anlamına gelir. İmge kendiliğinden çıkmışçasına, fırçanın izi belli olmamalıdır." 17. yüzyıl ressamı Li Ri-hua, aktaran Vandier, s. 64.

simlediği manzaralarına pek sıcak bakmamıştır. Fakat nihayetinde geleneksel ve *diyalektik* manzara kavrayışını savunmak ve fırçadan önce mürekkebe, dağdan önce suya ve gerçekten önce resme öncelik veren yöntemlerin ima ettiği indirgemeyi kınamak 18. yüzyıl eleştirmeni Tang Zhigi'ye düşecektir: "*Qiyum shendong* (nefes döngüleri, yaşamsal hareket) ve buharlı veya uçucu efektler aynı [düzenin] [nesneleri] değildir. Bilgili kimseler bu buharlı ve uçucu [efektler] ile ilgili olarak, yaşamsal hareketten (*shendong*) bahsettiklerinde hataya düşerler ... Nefes kendisini çizgiler, mürekkep ve renk [aracılığı ile] ortaya koyabilir. Ayrıca nefesin düzenleme yeteneği, kuvveti ve dinamizmi de göz önüne alınabilir. Bunların hepsi onun döngüleriyle alakalıdır. Yaşamsal hareketin kendisine gelince, nefes döngüleri [fırça ile ortaya konduğu şekliyle] onun yerini alamaz."[169]

Çin resim kuramının temel ilkelerini açığa kavuşturmada Tang Zhigi'nin payı vardır: Resim özgül bir gösterge pratiği olarak kabul edilmelidir. Bu özgüllükten, resmi bir gösterge pratiği olarak kuran bu *farktan* dolayı resim sanatı, gerçekle olan ilişkisine göre değerlendirilmelidir — anlatım değil *bilme*, kopyalama değil *benzetme*, yerine geçme değil *çalışma* ilişkisine göre. Fakat *çalışma* ve *bilme* sadece mürekkep ve fırçayla çalışmak, onları bilmek anlamında değildir. Yukarıda alıntılanan metnin açıklığa kavuşturduğu Çin resminin bir özelliği daha var: Boş alana ve dolayısıyla mecraya (yani resmin *çizildiği malzemeye*) düşen rol. "Çinli sanatçıların kâğıtları üzerinde çok yer olur. Boyutları ve şekilleri, en az nesnelerin konturları kadar hassas şekilde planlanır. Bu boşluklarda, kâğıdın ya da bezin de kendi başına bir değeri vardır. Sanatçı yüzeyi tamamen kaplayarak onu yadsımak istemez. Bir şeyin yansıdığı ayna, ayna değerini korur. Bunun anlamı, bakan kişinin tam teslimiyetten yerinde bir davranışla vazgeçtiğidir, çünkü bakan kişinin illüzyonu hiçbir zaman kuşatıcı değildir."[170] Batı'da, fırçanın görevi tuvali *kaplamaktır*; başka bir deyişle, üzerine uygulanan astarla yağlar, macunlar ve vernikle görünmez olmasını sağlamak ve böylece, duyumsanabilir düzeyde, perspektif kurgusunun ima ettiği resmin mecrasının "yok edilmesini" katmerlendirmektir. Ayrıca, Batı'da, fonetik yazı mad-

169. Tang Zhigi, *Huishi Weiyan*'ın yazarı, aktaran Vandier, *a.g.y.*, s. 241-2.
170. Brecht, *a.g.y.*

diliğini ortadan kaldırmaya ve *phoné*'ye mümkün olduğu kadar yakın işleyebilmek için her türlü somut mecradan bağımsız olmaya çalışır. Oysa Çin resmi ve Çin yazısı her zaman, parlaklığının (*shen zai*) bir kısmını kullanılan ipekten veya kâğıdın kalitesinden alır. Hatta bazı hattatlar, parlaklığın *xing shi*'den, çizilen karakterin maddi cisminden daha öncelikli olması gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu nedenle Guo Xi'nin *Linquan Gaozhi*'sinde dağlara *shen zai*'sini sis ve bulutların verdiğini ifade etmesi de çok dikkat çekicidir.[171] Bunu ifade ederken Guo Xi, mürekkep ve fırça arasındaki diyalektiğin izin verdiği *boşluğun yazımı* paradoksunun /bulut/ ile üzerinde bulunduğu mecra arasındaki bağlantıya (mecranın kendine özgü parlaklığıyla öne çıkardığı bağlantıya) da açıkça işaret etmektedir. (Fakat bu esasen yazısal işlevi üstlenen /bulut/ iki boyutlu düzlemde, illaki ifade edilir bir birim veya tanımlanabilir bir grafik olarak teşhis edilmeye, sınırlandırılmaya izin vermez: "sis ve bulut görüntülerinin" resimsel biçimler hiyerarşisinde kıskanılacak bir yeri olabilir; fakat Çin resminin tamamında Ruskin'in bu kelimeden *anladığı anlamda* tek bir *buluta* rastlanmaz.)

5.1.3. ❁ TUVAL VE GİYSİ

Görüyoruz ki, metaların değeri üzerindeki tahlilimizde de ortaya çıktığı gibi, keten bezi de bir başka meta ile, ceket ile arasında bağlantı kurulur kurulmaz aynı şeyi dile getiriyor. Ancak, keten bezi, düşüncelerini, bir tek kendisinin bildiği bir dille, metanın diliyle açığa vuruyor. Kendi değerinin, insan emeğinin soyut niteliği içersindeki emeğiyle yaratıldığını bize anlatmak için, ceketin keten bezi değerinde olduğunu, yani değer olduğunu, keten bezinin aynı emekten oluştuğunu söylüyor.

KARL MARX, *Kapital*, 1. Kitap, I. Böl., III, A, 2.

Bütün tarihi —resimsel yazının kendi düzeni ve kendi özel seviyesinde anlattığı bir tarih— boyunca Batı düşüncesi, Aristoteles'ten Leonardo da Vinci'ye, Descartes'a kadar, *boşluk* fikrini inatla reddet-

171. Bkz. Vandier, *a.g.y.*, s. 219.

miştir. Bunu ideolojik bir hareketle yapmıştır ve bu hareket, sırası geldiğinde, çok daha derin bir reddi belirtir. Buna göre, —Althusser ile Sollers'in Lenin metinleri üzerine olan çalışmalarını izleyerek bugün görmeye başladığımız gibi— maddecilik bu düşüncenin *bastırdığı* şeydir. Resimsel işleyişte, bu red veya bastırma, çizili resme ait maddi ve teknik mecranın "yok edilmesi"nde ifadesini bulur. Bu etkisizleştirme veya yok etme, objektif bir düzende, özünü ışıktan alan duyumsanabilir bir devamlılıkta, gizli olan perspektif mekânının kurulumuyla tamamlanır. Doğu/Batı: görüldüğü gibi, bulut bu iki sistemde de tamamen simetrik bir işlevi gerçekleştirmektedir. Bulutun Batı sisteminde gizlemeye çalıştığı ilke, Uzak Doğu'da üretmeye çalıştığı işlevin ta kendisidir. (Fakat açıklığa kavuşturulmayı bekleyen bir soru var: Sadece aynı şeyi *belirtiyor* olmalarından yola çıkarak, böylesine farklı yapıdaki iki sistemde, simetrisi pek belirgin olmayan değerler ve işlevler üstlenen öğeler aynı başlık altında toplanabilir mi?) Çin sapması, boşlukla resmin uygulandığı mecra arasındaki esasen maddeci olan eklemlemeyi ortaya koymuştur — boşluk mecra olarak, mecra da boşluk olarak eklemlenmektedir. Bu aynı zamanda, kendileri üzerinden Batı resminin sistematik olarak bu yok etme gerçeğini örtmeye çabaladığı çalışmaların anlamını da ortaya çıkarmıştır. Özellikle açıklayıcı bir örnek olarak, Goya'nın Qinta del Sordo'daki, "siyah resimler" serisinin boğa güreşi alanıyla ilgili sahnelerini, *Arena'daki Köpek*'ini ele alalım. Resim boşluğun kendisini hissettirmesine açık gibi görünse de, bu açıklık göz aldatma tekniğinin kurallarına uymaktadır hâlâ: Boş bırakılan alan sırf kompozisyonun kenarlarında toplanan figürlerin boşalttığı alan dolayısıyla öyle görünür. Bu şekilde elde edilen "boşluk" izlenimi, figürlerin durduğu "fon"un *doluluğu* ile vurgulanan bir "eksiklik" hissine indirgenmektedir. Bu, temsil sahnesini ancak ortaçağ zemininin yaldızlı rengini kısıtlayıcı sayılabilecek kurallara göre inşa edilen bir hayali mekânla —*kendisi bir figür olan hayali bir mekânla*— değiştirerek üretebilecek olan sistemin gereklerine de uygundur. Sistemin biçimsel tutarlılığı, modeli sunulan figürlerin gücüyle —genellikle göreli bir güç— değil, daha çok mecranın kapatılma oranıyla temin edilmiştir. (Bu nedenle, konuyu bir sapmayla Çin'e vardırıncaya kadar *diyalektik* kelimesine tam kuramsal yankısını vermemiz mümkün olmamıştır.)

Kesin kopuşsa Cézanne'ın geç dönem eserleriyle gelmiştir. Aralıklarda, imgenin olmadığı boşluklarda, resmin düz yüzeyinin göz önünde bulundurulması kesin bir şekilde derinlik hissi yaratma çabasına baskın gelirken, tuval kendi maddi yapısını ortaya koyar. 20. yüzyıl dönemecinde Cézanne'ın çalışmalarının bir *kesinti* oluşturması değişimin aracı olması gereken geleneksel mekânın yapısökümünden ziyade, hayal gücüne sunulan bir *imgeden* seyircinin algısına sunulan bir *tabloya* geçiş sayesindedir. Elbette boya ve cila katmanlarını üst üste bindirmenin yerine, düz yüzeyde belirsiz renk dokunuşlarını yan yana getirmeyi geçiren izlenimcilik, resimsel yüzeyin fiziksel gerçeklik görüntüsüne yeniden kavuşmasını sağlamıştır. (Hatta Huysmans, Whistler'ın resimleri hakkında, "tuval neredeyse kaplı değil, hatta yer yer damarları görünüyor" demiştir.[172]) Monet için, boya izi hâlâ biçimlerin atmosferde dağılmasını sağlamak için kullanılan bir araçtı. Ancak Cézanne'ın araya girmesiyle, tuval üzerindeki boya izleri yapıcı bir işlev üstlenir.[173] İzlenimleri değil *duyumlarını* kaydeden Cézanne, inatla "doğanın gözümüzün önünde durup bize bir tablo sunan kısmını gerçekleştirme"[174] isteğinin peşinden giderek resmin harfinin temsilin rakamına galip gelmesini sağlamıştır. Modelin yorumu ile onun gerçekleşmesi arasında,[175] resim kendisini *sonlu* bir dönüşüm yeri olarak sunar. Söz konusu yeri şekli ve pozisyonuyla tekrarlayan[176] fırça dokunuşu kendisini işlemci olarak gösterir. Çizgi değil, dokunuş; çünkü kurgu yöntemi çizime indirgenemez, çizim sadece gözle görülür bir konfigürasyonu aktarır, fakat "yansımayı", "genel bir yansıma" ile nesneleri içine alan ışığı yakalayamaz. (Fakat bu noktada çok önemli bir çekinceyi belirtmek gerek: *Ressam için ışık yoktur* ve kuramsal açıdan, görme organında üretilen ve düzlemleri bağıl aydınlatma derecesine göre sınıflandıran *optik* duyumlar ile *renk* duyumlarını ("renkli" duyumları değil) birbirinden ayırt etmek gerek. Renk duyumları ile

172. Huysmans, *Certains*, "Whistler", s. 66.

173. Bkz. Meyer Schapiro, *Cézanne*, Fr. çev., Paris, 1956, s. 6.

174. Paul Cézanne, Emile Bernard'a mektup, 23 Ekim 1905, *Correspondance*, Paris, 1937, s. 276.

175. "Modelin yorumlanması ve gerçekleştirilmesi bazen çok yavaş olur." Cézanne, Charles Camoin'a mektup, 9 Aralık 1904, *a.g.y.*, s. 267.

176. Bkz. Clement Greenberg, "Cézanne", *Art and Culture* içinde, Boston, 1961, s. 55.

kastedilen, Cézanne'ın "gerçekleştirme" olarak kaydettiği tersine çevirme yoluyla, aynı düzlemleri tuvalde *temsil eden* ve kuramsal anlamda resimde gösteren sorununu gündeme getirmeyi zorunlu kılan göstergelerdir.)[177]

Cézanne'da çizim ile renk arasındaki yeni ilişkiler işte böyledir, "nesneleri oluşturan dokunuşlar bütün yoğunluğuyla ucu açık çizgilerdir", elmanın konturları "birbirleriyle çakışan, fakat komşu nesnelere de kayan sayısız çizgiden" oluşur ve kontur bazen paradoksal bir şekilde elmanın dışında bulunabilir.[178] Fakat kısmen iki yönlü olan bu dikkat —doğanın metnine gösterilen dikkat ve resme metin olarak gösterilen dikkat ki, bu metin Clement Greenberg'in belirttiği gibi, yoğunluğu son tahlilde nesnenin yoğunluğunu bastıran bir metindir— tuvalin yer yer uygulanan hafif boya dokunuşları arasındaki aralıklardan nasıl kendini gösterdiğini de açıklar. *Geliştirilmesi gereken tez* şudur:."Doğa karşısında mizacımız veya gücümüz ne olursa olsun, bizden önce görünenleri unutup, gördüklerimizin imgesini yapmak." Yaşı ilerledikçe beklemediği problemlerle karşılaşmıştır Cézanne, bu da görevinin zorluğunu artırmıştır: "Şimdi, yaklaşık yetmiş yaşında, parlak renk duyumlarım tuvalimi kaplamamı engelleyen soyutlamalara neden oluyor veya temas noktalarının ince ve hassas olduğu yerlerde nesnelerin çizgilerini çekmemi engelliyor; *bu nedenle, imgem veya tablom yarım kalıyor.*"[179] Tabii Cézanne'ın son yıllarında ürettiği yağlı boyaların ve sulu boyaların olağanüstü yenilikçi yönü, gözünün keskinliğindeki eksilmeye mal edilmemelidir; tam tersine, önemli olan, ressamın "doğa karşısında azalan gücünü", dizginleri özgürce renk duyumlarına, başka bir deyişle yine optik duyularının göstergelerine, vermesine bir bahane olarak görmesidir.[180] Böylece soyutlamanın, kendisinin de söylediği gibi, ciddi bir *önseziyle* resmin mecrası ve sınır çizgilerinin yok edilmesinden vazgeçerek renk ile yüzeyin diyalektik birlikteliğinin bir sonucu olan *soyutlamanın* yolunu açmıştır. Çünkü bu noktada,

177. Bkz. Cézanne, Charles Camoin'a mektup, s. 268; Emile Bernard'a mektup, 23 Aralık 1904, s. 269; aynı kişiye, 23 Ekim 1905, s. 276.

178. Schapiro, *a.g.y.*, s. 17

179. Cézanne, Emile Bernard'a mektup, 23 Ekim 1905, *a.g.y.* (vurgu benim).

180. "Renk duyumlarımı gördükçe yaşımın ilerlediğine üzülüyorum." Cézanne, oğluna mektubu, 3 Ağustos 1906, *a.g.y.*, s. 281.

yeni-izlenimcilerin yaptığı gibi, figürü çizgilerle kurtarmaya çalışmak söz konusu değildi artık: Bir yandan imge (fakat Cézanne'ın çalışmalarını kaldığı yerden devam ettiren ressamların göstermeye çalıştığı gibi, *tablo* değil) yarımdı; "diğer yandan düzlemler birbiri üzerine düşüyordu ve bu da, şekilleri siyah bir çizgiyle çevreleyen —*ki bu şiddetle karşı çıkılması gereken bir hataydı*— yeni-izlenimciliğin doğmasına sebep oldu."[181]

Yaşlılığın kusurlarından yakınsa da, Cézanne'ın çalışmalarının hazırladığı kopuşun öneminin farkında oluşu takdire şayandır. Bu düşünce son yıllarındaki yazışmalarında, bazen kehanet gibi, tekrar tekrar boy göstermektedir ("İnatla çalışıyorum ve vaat edilmiş toprakların belirtilerini yakalıyorum. İbranilerin büyük liderleri gibi mi olacağım, yoksa oraya girebilecek miyim?").[182] Çalışmalarının, geleneksel tasvir kriterlerine göre kuralları çiğneyen bir yapısı olduğunun o kadar iyi farkındaydı ki, kendisini *Bilinmeyen Şaheser*'in ("Frenhofer benim") ressamına, "hayali resmin" sahibine benzetmekte hiç tereddüt etmezdi. Balzac'ın dediği gibi, bu "resim duvarı", temsilin dış görünüşüne hiçbir şey borçlu değildi ve gösterimden kaynaklanan hiçbir çözümlemeyi kavramada etkisi yoktu. Ancak bir şartla: "Bu renk, ton ve belirsiz nüanslar kaosu, bir tür biçimsiz sis" içinde, izleyicinin, Balzac'ın hikâyesinde Pourbus'ün yaptığı gibi, çıplak bir ayak ucundan, "yavaş, inanılmaz bir tahribattan kaçan bir fragman" yapabilmesi — hikâyede Pourbus, bir şekilde emin olup, "Bütün bunların arkasında bir kadın var" diye haykırmıştır. Cézanne'ın son dönem tuvalleri kesinlikle palempsest değildir, fakat bu "resim duvarı"nda, bilinmeyen şaheserde olduğu gibi, bir dokunuşla diğeri arasındaki, bir ton ile başka bir ton arasındaki yanal ilişki, figürlerle göndergeleri arasındaki dikey ilişkiye kesinlikle galip gelir. Bu dikey ilişki, sözlü gösterim düzeniyle sınırlı her okumada söz konusu olan ilişkidir. Kendisini gerçeklik düzeni olarak kuran yanallıktır. Bu yanallıkta, "boşluk"lar bile "önem kazanır" (Mallarmé) ve resmin mecrası boşluğun eşdeğerlisidir. Bu boşluk, Epikuros'a göre, atomların çeşitli düzen ve diziliş içinde "sayıları çok fazla olmasa da,

181. Emile Bemard'a mektup, s. 277.

182. Ambroise Vollard'a mektup, 9 Ocak 1903, s. 252.

183. Lactance, *Divin. Instit.*, III, 17, aktaran Maurice Solovine, *Epicure: doctrines et maximes* içinde, Paris, 1937, s. 118-9.

farklı şekillerde dizilimlerinden sayısız kelime üretilebilen harfler gibi"[183] bir araya geldikleri mecrayı içine alan boşluğun aynısıdır.

De Natura Rerum'u başucundan ayırmayan Cézanne, bir manzarayı iyi resimlemek için önce onun jeolojik temelini keşfetmesi gerektiğini iddia etmiştir.[184] Aynı şekilde, kendisinden önce gelen romantiklerle izlenimcilerin gökleri ve bulutları incelemesinden farklı olarak, yoğun biçimde kaya çalışmaları yapmıştır. Kayaları renk duyumlarıyla o kadar ince çözümlemiştir ki, onların bulut kümeleri gibi görünmelerini sağlamış, böylece Lucretius'un bulutlarla ilgili gözlemlerini tersine çevirmiştir ("Genellikle yüksek dağların ilerlediğini, yanlarına yapışık olan gevşek kayaları da birlikte sürüklediklerini gördüğümüzü sanırız..." bkz. 1.5). Fakat bu tersine çevirmenin, "bulutların hizmeti" ile ima edilenden farklı olarak, tamamen diyalektik bir etkisi vardır. Bu etki Cézanne'ın yapısökümü, neredeyse hayali bir "bulutluluğun" canlanışını takip etmekten çok, tersine, resimleşme sürecinin maddi bileşeni olarak, romantik manzara resminin hâlâ yok etmeye çalıştığı öğenin kendisini ürettiği sürece elde edilir. Bu öğe, her kurgunun ve yazıtın mecrası olarak yüzey, yüzey olarak mecra, resmin ifade etmesi gereken ilk maddedir. Bu yüzeyin, bu mecranın üretimi, Batı resmindeki bitmek bilmeyen /bulut/ kuramına anlam verir ve onun aynı zamanda bir bastırmayı maskelemek için nasıl perde olarak kullanıldığını açıklar: Gösteren'in bastırılması, özgül bir pratik, maddeci bir üretim süreci olarak *resmin* bastırılması. "Bulutluluğun" —Ruskin'in metnindeki çelişkilerin bile sezdirdiği— bastırılanın geri dönüşünü perdelemek için nasıl kullanıldığını göstermek ve Cézanne'ın eserlerinde sansürün kaldırıldığı âna işaret etmek, eserin veya metnin işlenmesi değil kavram üretimi olarak anlaşılan kurama düşmüştür. Fakat bu eserin sonuna gelirken, herhangi bir karışıklığa yol açmamak lazım. Mecra, Cézanne'ın açıkta bıraktığı, gösteren olarak kurduğu "tuval", kesinlikle pozitivist ideolojinin sandığı gibi fiilen *verili* değildir. (Meyer Schapiro gibi düşünecek olursak hazırlanan, sınırlandırılan resimsel düzlem, hatta kendi başına duran levha, insanlık tarihinde nispeten yeni kazanımlardır; binlerce yıl boyunca resim mecra olarak eğri büğrü mağara duvarını kullanmış, bazen de Altamira'da ol-

184. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1926, s. 117-8.

duğu gibi kayalar üzerindeki tesadüfi kabarıklıkları kullanacak kadar ileri gitmiştir.)[185] Tuval tarihin, henüz maddeci bir bakış açısıyla yazılmamış Batı tarihinin bir ürünüdür.

Boşluk, özellikle Cézanne'ın sulu boyalarında yeniden bağ kurduğu boşluk, Çin resminde kullanılan boşlukla karıştırılmamalıdır. O da yazılmayı bekleyen *başka* bir tarihin ürünüdür. Ancak bugün böyle bir tarih fikri ve belli tarihleri diyalektik bir perspektifle birbirine bağlayacak genel bir kuram öne sürülebiliyorsa, çağdaş resmin gelmiş olduğu yer ve gelişim şekli bu görevi dayattığı içindir. Bunun sonucunda çağdaş resmin *çıkış noktası* olan paradoks, yani El Lissitzky'nin "Yeni Rus Sanatı" (1922) konuşmasında ifade ettiği paradoks ortaya çıkmıştır. Bu konuşmada El Lissitzky, sanat evrim geçirmediği için, yeni resimsel düzenin geçmişe hiçbir şey borçlu olmadığını ve aynı zamanda süprematist tuvalin düz yüzeyinin, bir evrimi oluşturacak uzun "mekân izlenimi"ndeki son halka, mekânın gerçek ifadesi olarak ortaya çıktığını ifade etmiştir.[186] Maleviç'in sonsuz beyaz düzlemi, Mondrian'ın *sonlu*, kare veya dikdörtgen levhaları (her ne kadar sonlu ve sonsuz kavramları artık Rönesans bağlamındakiyle aynı anlama gelmese de), ilk bakışta Cézanne'ın yarattığı kesintinin doğrudan bir ürünü ve çağdaş resmin çıkış noktası gibi görünür: Resim sonunda kendisine yük olan bulutlardan kurtulmuştur. Fakat tabii ki, bulutun kübist dönemde, hem yapıcı, hem de Delaunay'nin *Pencereler*'inde, *Kuleler*'inde ve Léger'nin *Düğün*'ünde olduğu gibi boşluk doldurucu geri dönüşünü de kaydetmeliyiz. Léger'de bulut "esrardan arındırılmış" bir nesne olarak, bir yaprak veya bisiklet gidonuyla aynı konturlarla çevrelenmiş, *İnşaatçılar*'ın metal yapılarını —kendi ifadesiyle— *düzeltecek* tesadüfi bir öğe olarak geri dönmüştür; ya da daha sonra, Liechtenstein'da, uzayıp giden kusursuz bir kumaşta bir yırtık olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca Monet'nin (Mondrian'ın ilk kompozisyonları ile çağdaş olan) *Nilüferler* serisinde habire tekrarlanan bir yansıma olarak üstlendiği rolü ve bu formatın yolu açması sayesinde bu etkiyi taşıyan bütün tuvale yayılmış Pollock'un çalışmalarını da unutmamalıyız. Fakat bu geri dö-

185. Bkz. Meyer Schapiro, "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", *Semiotica*, c. I, (1969), no. 3, s. 223-4.

186. El Lissitzky, "New Russian Art: a Lecture", 1922. Bkz. Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, İng. çev., Londra, 1968, s. 334.

nüşler ve sapmalar diyalektik anlamlarını ancak başka bir tarihten, henüz bilinmeyen modern sanatın tarihinden alır. Bu çalışmamız modern sanatın tarihinden yola çıkmakla birlikte yalnızca bir eşiğe işaret etmek iddiasındadır: Böyle bir tarihte resim, nihayet Marx'ın dilini kullanacak olursak, giysinin beze/tuvale bahşettiği yüce gerçekliğin az çok sıkı dokunmuş o cisimden ayrılabileceğini iddia etmekten vazgeçer. Modern sanatın tarihi, düşüncesini *meta* dilini kullanmadan ifade etmeye çalışır. Bu dil Pontormo'nun —Marx'ın ifade ettiği ilkelere uygun biçimde— resmi, üzerine eklenen bağıl değer hariç, tuvalin dokumasından farkı olmayan bir tür dokuma olarak görmesine sebep olmuştur. Marx'a göre değer ürettiği ölçüde her tür emek giysiyi tuvale denk kılan ve değerinin aynası olan soyut ölçülere indirgenebilir. (Klasik sistemde, tuvalin değeri pek azdır, çünkü tuval ancak üzerine çizilen resimle değer kazanır. Bu durum da resmin tuvalin maddiliğini ortadan kaldırdığının işaretidir. Sadece tuvali kaplayan en üstteki kabuğun, tuvali/bezi gizleyen giysinin bir değeri vardır.) Benim düşündüğüm tarih maddeci olmakla birlikte niceliksel değil niteliksel, ölçülebilir değil diyalektik olduğu için, resim çalışmasına/emeğine, ürettiği değere bağlı bir meta muamelesi yapmaktan çok, onu maddi belirlenimleri içinde, üretkenliği simgesel düzende yarattığını iddia ettiği etkilerin kapsamı ile ölçülebilen özgül bir pratik olarak algılar.

—

İSİM DİZİNİ

Abbate, N. dell', 19
Accolti, P., 179
Adamnanus, 108
Alberti, L.-B., 46, 47, 57, 118, 129, 130, 131, 150-61, 171-4, 178, 179, 181, 183, 186, 187, 194, 208, 209, 210, 213, 215, 217, 223, 228, 272, 275-7, 285
Alciato, P., 40, 81
Alleton, V., 276
Althusser, L., 296
Apelles, 173
Apollonius, Tyanalı, 55
Appianus, P., 225
Aretino, P., 42
Aretusi, C., 20
Argan, G.-C., 158, 171, 203, 204, 224
Aristophanes, 246
Aristoteles, 30, 57, 58, 214, 219, 221, 228, 230, 247, 267, 295
Augustinus, 189, 206
Artaud, A., 134-5, 263
Ausonius, 170, 174, 175

Bachelard, G., 35, 36, 38, 42
Baciccia, (G.-B. Gauli), 21-3, 79, 234, 235
Bacon, F., 86
Badt, K., 255-7
Baltrušaitis, J., 54, 88, 179-81, 222
Balzac, H. de, 299
Barbaro, D., 179
Barthes, R., 29, 159
Baruzi, J., 72
Batard, Y., 225
Batlamyus, 221-2
Baudelaire, C., 244
Baudoin, J., 80, 83
Bellini, G., 171
Bellori, G., 22
Benjamin, W., 94-6
Benveniste, E., 133, 169
Berenson, B., 130
Bernard, E., 30, 297-9
Bernini, G.-L., 68, 234
Blake, W., 248
Blanchot, M., 216
Boccaccio, 134
Bonaventura, Aziz, 66-68, 125, 131, 137
Borromini, F.-C., 234
Botticelli, S., 55, 58, 225
Braque, G., 46, 151, 188
Brecht, B., 288
Brunelleschi, (F. di Ser), 91, 104, 105, 122, 143, 153-5, 159-65, 169, 171-3, 178-9, 184, 186-7, 206, 215-6, 223-4, 226, 228, 241-2, 266
Bruno, G., 218, 223, 226-7, 233
Buffon, 236
Burckhardt, J., 16-19, 23, 25, 32, 34, 37, 63, 76, 206, 231, 234

Campanella, T., 225
Canguilhem, G., 50
Carracci Kardeşler, 16, 19-21

Cennini, C., 47, 124, 172
Cézanne, P., 23, 50, 172, 297, 298-300
Chastel, A., 159, 162-3, 225
Chateaubriand, R. de, 281
Chomsky, N., 120-1
Cigoli, L., 22, 230, 232-3
Constable, J., 255-6, 258
Correggio (A. Allegri), 15-27, 30-40, 42-44, 51, 56, 63-64, 68, 71, 75-77, 94, 98, 105, 173, 176-7, 188, 193-4, 196, 226-9, 231-3, 242, 248
Cortona, P. da, 21, 102, 234
Cosimo, P. di, 51-52, 244

Da Vinci, L., 207
D'Alembert, J.-B. Le Rond, 92
Dante, 231
David, L., 93
Debussy, C., 262
Delacroix, E., 271
Derrida, J., 46, 135, 140, 156, 171
Desargues, G., 156, 215, 221
Descartes, R., 86, 211, 215, 295
Donatello, D., 159, 163, 178
Duhem, P., 210, 214
Dumézil, G., 42, 155
Dürer, A., 78, 107, 111, 118, 152-3, 170, 173, 176, 179, 194-6

El Greco, D. Th., 9, 189, 190-1, 193, 196
Epikuros, 247
Erasmus, 173-6
Euklides, 160, 163, 212, 216-8, 233
Eyhenbaum, B., 45

Focillon, H., 48, 264, 272
Foucault, M., 56, 84-87, 89
Francastel, P., 70, 72-73, 93, 99, 101-2, 110-1, 130, 133, 135, 172, 216, 224, 233
Francesca, P. della, 150, 159, 203, 205
Freud, S., 125-6, 131, 133, 140, 142, 195, 209

Galileo, G., 10, 22, 88, 153, 180, 211, 217-8, 220, 223, 229-33
Gauguin, P., 47
Giorgione, (G. da Castelfranco), 51, 188
Giotto, 9, 68, 93, 122-35, 138, 145, 148, 158, 160, 163, 225, 236
Goethe, W., 174, 255-8
Gombrich, E., 244
Goya, F., 79
Grabar, A., 79, 145, 147, 148, 201
Granet, M., 219, 280, 282, 284-7
Grimm, H., 95-7
Guercino (G. F. Barbieri), 234
Hegel, G. W. F., 130, 223
Hjelmslev, L., 33, 34, 175
Husserl, E., 48
Hlebnikov, V., 46
Huysmans, J. K., 248, 297

Ingres, J. D., 271

Jakobson, R., 45-46, 65, 121, 124, 197, 203
Joyce, J., 46
Juan de la Cruz, Aziz, 71-72

Kant, I., 24, 46, 215
Kepler, J., 213, 220-2, 225, 228
Kernodle, G., 93-4, 99, 101, 110, 204, 235
Klee, P., 58, 275-6, 284
Kopernik, N., 219, 221-2, 226
Koyré, A., 154, 209-12, 217-9, 221-3, 226-7, 233
Kristeva, J., 48, 50, 135, 160

Lacan, J., 143
Lanfranco, G., 22, 232

Lenin, V. I., 296
Lévi-Strauss, C., 102
Lissitzky, El, 301
Lorrain, C., 242, 244-5, 247
Lucretius, 56-57, 226, 258-9, 300

Machiavelli, N., 193
Mallarmé, S., 37, 287, 299
Malraux, A., 95
Mannheim, K., 191, 196
Mantegna, A., 9, 15, 38, 55, 100, 101-3, 105, 109, 112, 171, 176-8, 180-1, 193, 205, 216, 226
Marx, K., 295
Mengs, A.-R., 15, 20, 22-27, 31-32, 35, 38, 44, 235
Merleau-Ponty, M., 3, 50, 179
Michelangelo, 40, 63, 97, 190, 232
Mondrian, P., 46, 301
Monet, C., 174, 254, 297, 301
Montaigne, M. de, 221
Murillo, 68, 74

Newton, I., 211, 221, 236, 257
Nietzsche, F., 260, 262, 264

Ockham, W. of, 210
Ovidius, 41

Panofsky, E., 24, 38, 40, 54, 72, 88, 97, 117-9, 122-3, 131, 142-3, 147, 152-3, 170, 173-5, 179-80, 191, 195-6, 215, 227, 232
Parronchi, A., 154, 164-5, 178, 215
Pascal, B., 236-7
Peirce, C. S., 33, 89, 90, 124, 157, 186-7
Petrucci, R., 273, 279
Philostratus, 55, 58
Picasso, P., 46
Platon, 20, 83-4, 280
Plinius, 54-55, 57, 150, 161, 174-5, 281
Pollock, J., 301
Pontormo, J., 11, 58-59, 176, 302
Poussin, N., 171, 203, 216, 245, 247
Pozzo, A., 21, 234-6

Quintilianus, 161

Raffaello (R. Sanzio), 19, 20, 24, 38, 64, 65, 74-6, 82, 95-8, 193, 224-6, 248-9, 254, 271
Rembrandt, H. van Rijn, 248
Ricci, C., 17, 35, 40
Riegl, A., 19, 23-27, 170, 226, 229
Rousseau, J.-J., 46-47, 57, 272
Rubens, P. P., 91, 203, 248
Ruskin, J., 170, 245-51, 253-60, 263-4, 272, 295, 300
Ruysdael, J., 242, 256
Ryckmans, P., 265, 269-70, 272-4, 277, 279, 281, 283-6, 289-91

Sartre, J.-P., 48
Saussure, F. de, 112, 121, 156, 197, 199
Schapiro, M., 51, 77, 108-9, 111, 200, 297-8, 300-1
Schelling, F. G., 257
Schönberg, A., 262
Seurat, G., 23
Shelley, P. B., 38, 255
Shitao, 265, 268, 270-1, 273-4, 277, 279, 281-6, 288-9, 291
Sollers, P., 296
Stendhal, 23, 27, 42
Stravinsky, I., 46

Tasso, T., 88, 180
Teresa, Ávilalı Azize, 67, 68, 71, 72, 190
Thomas a Kempis, 65
Tiepolo, G.-B., 242
Tintoretto, J. Robusti, 98, 190, 193
Tinyanov, Y., 197, 203
Tiziano, T. Vecellio, 20, 24, 77, 231
Todorov, T., 45, 197

Tomasso, Aziz, 70, 98, 100, 206
Turner, W., 245-51, 254, 260, 263, 271

Uccello, P., 102, 122, 143, 158-9, 162-3, 165, 172, 216, 227, 271

Valéry, P., 256
Van Eyck, J., 143
Van Gogh, V., 174
Vandier-Nicolas, N., 265, 268-9, 272, 281, 293
Vasari, G., 39, 51-52, 96, 97, 102, 103-4, 134, 158-9, 162-3, 165, 172, 177
Verheyen, E., 39-40, 42
Veronese (P. Cagliari), 203
Virgilius, 171

Weyden, R. Van der, 117-9, 122, 127, 130
Whistler, J. A., 264, 287, 297
White, J., 127-8, 130, 206
Wölfflin, H., 18-19, 22, 26, 29, 44, 63, 90, 97, 173, 175, 194, 227, 235

Zurbaràn, F., 8, 67-68, 70, 74-75, 94, 98, 100

Hubert Damisch
Bulut Kuramı

Sanat göstergebilimi alanında ilk ve hâlâ en önemli çalışmalardan biri olan Bulut Kuramı, Batı resminde bulut "göstereninin" kullanımlarını hem eşzamanlı hem de tarihsel perspektiflerden ele alıyor; Coreggio'nun ünlü Parma kubbelerinden yola çıkıp Leonardo da Vinci'ye ve Turner'a, hatta Çin resmine kadar uzanıyor. Çalışmanın amacı, bulutun işlevlerini açıklamaktan ziyade, bu örnek üzerinden resim dilinin incelemesine yönelik bir keşfe çıkmak ve sanatta anlamın oluşumu üstüne evrensel kapsamlı bir düşünme serüvenine atılmak.

Sanat tarihi alanında bugün klasikleşmiş bir yöntem kitabı olan Bulut Kuramı, sanat tarihi ve felsefesinin yanı sıra göstergebilimle ilgilenenlerin de severek okuyacağı özgün, felsefi açıdan zengin ve ufuk açıcı bir çalışma.



Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-975-342-882-8

9 789753 428828

Metis Yayınları
www.metiskitap.com