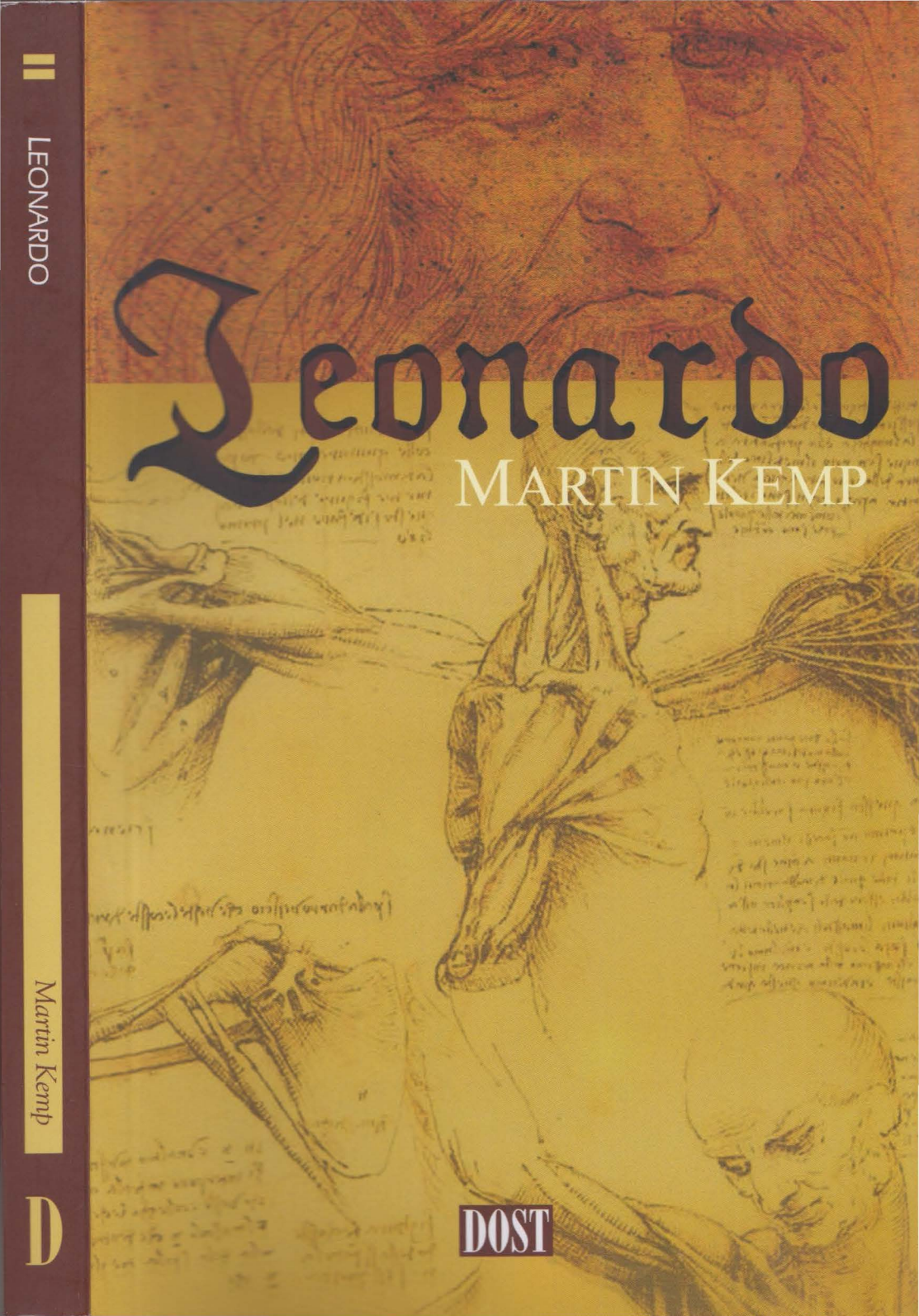

LEONARDO
Leonardo
MARTIN KEMP
Martin Kemp
DOST

Leonardo

Martin Kemp

Oxford Üniversitesi'nde sanat tarihi profesörü olan Martin Kemp, Leonardo'nun sanat ve bilim alanındaki çalışmaları konusunda dünyanın önde gelen otoritelerinden biri sayılıyor. 1989 yılında Londra'daki Hayward Gallery'de düzenlenen Leonardo da Vinci sergisi gibi temel önemdeki etkinlikleri yöneten Kemp, 2006'da tüm Avrupa'yı kapsayan *Universal Leonardo* projesinin de fikir babası ve uygulayıcısı. Basın ve yayın organlarında da Leonardo ile ilgili birçok yazılı ve görsel-işitsel yayında boy gösteren Kemp, Alberti ve Uccello'dan della Francesca'ya kadar birçok önemli sanatçı hakkında kitaplar ve incelemeler kaleme almıştır.

D

Handan Balkara

Özel Üsküdar Amerikan Lisesi'nden mezun olduktan sonra eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Mütercim Tercümanlık Bölümü'nde tamamladı. Koç Üniversitesi'nde çeşitli idari görevler üstlendi. Başlıcaları T. Williams, R. L. Stevenson, D. Goleman, B. Bryson, R. Banks, D. DeLillo ve K. Vonnegut olmak üzere birçok Amerikalı ve İngiliz yazarın yapıtını Türkçe'ye çevirdi. 1998 yılından bu yana çevirmen ve editör olarak Dost Kitabevi Yayınları'na destek vermeyi sürdürüyor.

Kemp, Martin
Leonardo
ISBN 978-975-298-307-6 / Türkçesi; Handan Balkara / Dost Kitabevi Yayınları
Mayıs 2007, Ankara, 198 sayfa.
Sanat- Sanat Tarihi-Sanat Felsefesi-Dizin

LEONARDO

Martin Kemp

DOST
kitabevi

ISBN 978-975-298-307-6

Leonardo
MARTIN KEMP

© Martin Kemp, 2004

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Mayıs 2007, Ankara

İngilizceden çeviren, Handan Balkara

Teknik Hazırlık, Mehmet Dirican - Dost İTB

Baskı ve Cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.
Mithatpaşa Caddesi 62/4 Yenişehir 06420 Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad 37/4, Yenişehir 06420, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İçindekiler

Levha ve Şekillerin Listesi	**7**
Önsöz	**11**
Giriş: *Leonardo ve "Kısaltmacılar"*	**17**
1 Garip Bir Kariyer	**23**
2 Bakmak	**45**
3 Vücut ve Makine	**75**
4 Yaşayan Dünya	**101**
5 Öyküleme	**123**
6 Lisa'nın Odası: Leonardo'nun Son Yılları	**151**
Galeri	**169**
Genel Hatlarıyla Leonardo'nun Yaşamı	**179**
Dizin	**195**

Levha ve Şekillerin Listesi

Aksi belirtilmediği sürece bütün yapıtlar Leonardo'ya aittir.

Levhalar

1. Francesco Melzi (?), *Leonardo da Vinci'nin Portresi*
2. *Sala delle Asse'nin Dekorasyonu* (detay)
3. *Imola'nın Kent Planı*
4. *Madonna ve Yün Eğiren ("Lansdowne Madonna")*
5. *Madonna ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Bir Kuzu ile Birlikte* (Azize Anna'nın başının sağında kalan manzaranın detayı)
6. *Sudaki Türbülans Üzerine Çalışmalar*
7. *"Madonna ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Bir Kuzu ile Birlikte"de Bakire'nin Sağ Kolu İçin Yapılmış Bir Yen Çalışması*
8. *Kadın Vücudunun Solunum, Damar ve Ürogenital Sistemlerinin Bileşik Demonstrasyonu*
9. *Su Bentleri ve Zarar Gören Kıyıların Haritası*
10. *Arno Nehri'nin Doğu Floransa'daki Kısmının Haritası ve Yapılması Önerilen Bir Kanalın Rotası*

11. *Madonna, Çocuk İsa, Azize Anna ve Vaftizci Yahya İçin Yapılmış Çalışmalar, Hidrolik Mühendisliği Üzerine Çalışmalarla Birlikte*
12. *"Son Akşam Yemeği"ndeki Büyük Yakub'un Başı İçin ve Castello Sforzesco'nun Bir Köşe Pavyonu İçin Yapılmış Çalışma*
13. *"Anghiari Savaşı"ndaki Savaşçı Başları İçin Yapılmış Çalışma*
14. Peter Paul Rubens ve meçhul 16. yüzyıl ustası, *Leonardo'nun "Anghiari Savaşı"nın Orta Kısmının Kopyası*
15. *Son Akşam Yemeği* (masanın ve nakışlı masa örtüsünün sağ tarafının detayları)
16. *Cecilia Gallerani'nin Portresi* (baş detayı)
17. *Vaftizci Yahya* (baş detayı)
18. *Lisa Gherardini'nin (del Giocondo) Portresi, "Mona Lisa"*
19. *Villa Vignamaggio ve "Lisa'nın Odası"nın penceresi* (üstte)
20. *Geniş Vadinin ve Uzak Dağların Yüksek Bir Bakış Açısından Görünümü*

Şekiller

1. *İnsan Kafatası, kesitli*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19057
2. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *İnsan Beyni ve Gözleri, Dikey ve Yatay Kesitli*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 112603
3. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Yuvarlak Bir Nesneden Yayılan Işıklı Piramitler*, Paris, Institute de France, Ms Ashburham II, 6v
4. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Işık Işınlarının Gözdeki Çifte Kesişimi*, Paris, Institute de France, Ms D 10v
5. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Işığın Yüze Vuruş Açısı*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 12604r
6. *İnsan Vücudunun Geometrik Tasarımının Demonstrasyonu, Vitruvius'un tarifi temel alınarak*, Venedik, Accademia
7. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Dengedeki Ağırlıkların Bileşik Demonstrasyonu*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice atlantico, 235r
8. *"Leda ve Kuğu"da Leda'nın Peruğu İçin Yapılmış Çalışmalar*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 12516
9. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *İkosidodekahedronun İskelet Versiyonu, De Divina proportione*'den, Floransa (Paganius Paganius), 1509.
10. *Çekiç Kullanan Bir Adamın Küçük Çizimleri*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19149-52v
11. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Boyun ve Omuzlardaki Sinirler Üzerine Çalışmalar*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19040r

12. *Eldeki Mekanizmalar Üzerine Çalışmalar*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19009
13. *Rahimdeki Dölüt, Rahim Duvarı ve Plasenta Üzerine Çalışmalar, Mekanik ve Optik Konulu Çizimlerle Birlikte*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19102
14. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Pulmoner Aort Kapakçığının Altı Görüntüsü, Kapalı ve Açık Olarak*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19079v
15. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Pulmoner Aortun Boynu İçindeki Kan Girdapları Üzerine Çalışmalar*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19117v
16. *Yatak Detaylarıyla Birlikte, Bir Kriko Tasarımı*, Madrid, Biblioteca Nacional, Codex Madrid I 26r
17. *Ateş Hatlı, Tahkim Edilmiş Bir Sur İçin Üç Alternatif Plan*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice atlantico, 767r
18. *Dev Bir Arbalet İçin Tasarımlar*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice atlantico, 149rb
19. *Bir Uçma Makinesi İçin Kanat Tasarımı*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice atlantico, 858
20. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Ana Damarlarıyla Resmedilen Kalp ile Filizlenen Bir Tohumun Karşılaştırması* (detay), Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19028r
21. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Bir Ağacın Dallanma Sistemindeki Kesitsel Alanların Eşitlikleri Üzerine Çalışmalar*, Vatikan, Kütüphane, Codex Ubrinas, 346r
22. *Bir Su Küresiyle Kısmen Çevrelenmiş Bir Piramidin Diyagramı*, Seattle, Bill Gates Koleksiyonu, Codex Leicester, 35v
23. *Tufan, Çöken bir Dağın Eteklerindeki Kasabanın Tahribiyle Birlikte*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 12378
24. *"Müneccim Kralların Tapınması"nın Arka Planı İçin Yaptığı Çalışma*, Floransa, Uffizi

Galeri

1. *Tobias ve Melek*, Andrea del Verrocchio ve stüdyosunun resmine muhtemel katkı
2. *İsa'nın Vaftizi*, Andrea del Verrocchio'nun resmine katkı
3. *Meryem'e Müjde*

4. *Karanfilli Madonna ve Çocuk İsa*
5. *Ginevra de' Benci'nin Portresi*, arkası resimli
6. *Madonna ve Çocuk İsa (Madonna Benois)*
7. *Müneccim Kralların Tapınması* [bitmemiş]
8. *Aziz Hieronymus* [bitmemiş]
9. *Madonna Litta*, Giovanni Antonio Boltraffio ile birlikte (?)
10. *Kayalıklar Madonnası*
11. *Müzikçi* [bitmemiş]
12. *Cecilia Gallerani* (Erminli Kadın)
13. *Profilden Bir Kadın Portresi*, muhtemelen stüdyosuyla birlikte
14. *Kayalıklar Madonnası*, stüdyosuyla birlikte
15. *Kadın Portresi ("La Belle Ferronière")*
16. *Son Akşam Yemeği*
17. *Cristo Fanciullo (Genç İsa)*, terracotta, Leonardo tarafından yapılmış olması muhtemel
18. *Sala delle Asse*, asistanlarla birlikte
19.1 *Madonna ve Yün Eğiren*, öğrencileriyle birlikte
19.2 *Madonna ve Yün Eğiren ("Lansdowne Madonna")*, öğrencileriyle birlikte
20. *Mona Lisa*
21. *Vaftizci Yahya*
22. *Bakkhos* (Leonardo bu resme, bir Aziz Yahya yapma niyetiyle başlamış olabilir)
23. *Madonna ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Bir Kuzu ile Birlikte*

Önsöz

Leonardo'yu en iyi nasıl anlayabiliriz? Onu eşsiz kılan şey nedir? Tarihin hiçbir döneminde eşine benzerine rastlanmayan "defter"lerinde bulabileceğimizin ötesinde, bu ölümsüz efsaneyi nasıl açıklayabiliriz? Onun aklı nasıl işliyordu? Yalnızca değişik ve dağınık biri miydi, yoksa onun ekseriyetle delilik gibi algılanan aykırılığında bir yol yordam mı gizli? Müzmin kaygıları nelerdi ve bu kaygılar büyük bir çeşitlilik içeren yapıtlarında nasıl ifade buluyordu? Bilim ve teknolojiyle de uğraşan bir ressam mıydı sadece? Modern çağı öngören bir kâhin miydi, yoksa kendi çağının parametreleri tarafından çok fazla kısıtlanmış biri mi? İddia ettiği gibi "kitap bilgisinden yoksun" bir adam mıydı? Projelerini tamamlamaktaki başarısızlığı ortadayken nasıl olup da bir kariyer inşa edebildi? Kalınca bir efsane peçesinin ardına saklanmış muğlak bir şahsiyetin başarımlarını nasıl değerlendirebiliriz? Onun gerçek mirası geçmişte neydi, şimdi ne? Ve son analizde, bütün bu yaygara ne için?

Bu kitap, nispeten küçük bir format fırsatını değerlendirerek, Leonardo da Vinci'nin özünü hem kişisel yönden, hem de tarihi bir fenomen olarak nasıl kavrayabileceğimiz sorusuna yoğunlaşıyor.

Ortasından Floransa'yı Siena'ya bağlayan eski ve pitoresk yolun geçtiği Chianti'deki Greve yakınlarında, Toscana'daki Villa Vignamaggio'nun yüksek terasında yazıyorum bu kitabı. Bu villa bir zamanlar, kızlarından en ünlüsünün adı Lisa olan Gherardini ailesine aitmiş, Francesco del Giocondo'nun karısı ve Leonardo'nun esrarengizliğini hiç yitirmeyen modeli olan Lisa'nın ailesine yani. Yemyeşil ve kavruk kahverengi tarlalarla yamanmış yuvarlak tepelere tırmanan asma ve zeytin ağaçlarıyla kaplı, büyüleyici güzellikte bir yer burası. Her göreni gülümsetecek bir manzarası var. Villa şimdilerde oda ve süitlerinde konuk ağırlanabilecek şekilde düzenlenmiş. Bu gece (*Madonna*'nın kısaltılmış hali olan *Monna* yazımı tercih edilerek) "Monna Lisa" diye adlandırılan süitteki büyük yatakta uyuyacağım. Aslında yarın "Leonardo"ya geçecektim, ama "Monna Lisa" önümüzdeki on bir gün süresince müsait olacağından, oda değiştirmem gerekmiyor artık. Ne de olsa burası onun baba eviydi. Ortama kalıcı bir ağırlık hâkim. Ilık olmakla birlikte sertçe çarpan ani bir rüzgâr, sırlarının deşelenmesine sinirlenmiş kadim bir ruhun varlığını hissettirmek istercesine, bilgisayarımın menteşeli ekranını dingildetiyor. Belki de bu Leonardo meselesi, normalde ampirizme ciddiyetle bağlı kalan bu ölçülü İngiliz akademisyenin boyunu aşıyordur artık. Yağmur başladı.

On gün daha geçti ve metin artık taslak halinde. 2006 için planlanan "Universal Leonardo" (Evrensel Leonardo) programı kapsamında, Leonardo da Vinci'yi saygıyla anmak amacıyla Avrupa'nın dört bir yanında gerçekleştirilecek sergiler, teknik incelemeler, diğer organizasyonlar ve medya etkinlikleri içeren çok büyük bir proje üzerinde çalışmakta olan ekibin üyelerinden Thereza Crowe arayıp, *Madonna ve Yün Eğiren*'in Buccleuch Dükü'nün İskoçya sınırlarındaki büyük saray-şatosundan çalınmış olduğunu haber verdi. Bu işin sorumlusu, şimdilik eksik kalan haberlere bakılırsa, sabah saat 11'de Volkswagen Golf GTI model bir arabada görülen dört adam. Yarın sabah İngiltere'ye döndüğümde büyük bir medya çılgınlığı baş göstermiş olacak. Dük'le ailesini düşünüyorum. O küçük Leonardo resmi, onlar için herhangi bir miras parçası değildi. Dükün bu resimden aldığı hazzı paylaşmaya olan istekliliği, mülkiyetçi bir tatmin duygusunu aşmıştır her zaman. 500 yıllık panelin akıbeti konusunda endişeleniyorum ve süratle sahibine geri dönmesini diliyorum.

Son günlerinde Harvard'da ders veren ve Londra'daki Courtauld Sanat Enstitüsü'nde öğrencisi olduğum Profesör John Shearman'ın beklenmedik ölümünü de aynı dönemde haber aldım. Rönesans sanatının bu ilkeli ve etkili bilgini, bugün sahip olmuş olabileceğim tüm tarihi becerileri bana aşılayarak kariyerimde esaslı bir rol oynamıştır. Leonardo hakkında 1981'de, kariyerimin erken dönemlerinde yayınlanan ilk monografimi beğenmişti; hayatta olsaydı bu kitabı da beğenmiş olacağını umutla tahmin ediyorum.

Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man (Leonardo da Vinci: Doğanın ve İnsanın Şahane Yapıtları) başlığını taşıyan ilk monografim ile bu kitap arasında çok açık bir ilişki var. Vaat ettiğim tashihleri uzun süredir bekleyeduran monografimin baskısı tükendi artık. Monografide Leonardo'nun uğraş verdiği birçok alanı biyografik bir çerçeve içinde ele alarak, onun sanat ve düşünce hayatının derli toplu bir resmini yapmaya kalkışmıştım. O kitabın, Leonardo'nun dağınıklığı altında bir bütünlük bulunduğu şeklinde özetlenebilecek olan ana hipotezi, bu kitaba aynen taşınmıştır.

Leonardo'yu tanımaya ve anlamaya çalışmayı gerçekten isteyen herkesin, onun binlerce sayfalık notlarının kolayca ulaşılabilecek çevriyazılarına, tercümelerine ve antolojilerine başvurmaya teşvik olacağını umuyorum.

Leonardo'nun düşüncesinin ana motifleri olduğuna inandığım şeylerin tematik bir yaklaşımla ele alınması ve bölümlerin organizasyon prensibi olarak biyografik anlatı şeklinin terki noktasında, önceki yapıtım için geçerli olan çerçeveden ayrılıyorum. 1981 tarihli kitabımda Leonardo'nun düşüncesinin gelişimi üstünde ağırlıkla durmuştum; halbuki *bu* kitapta sunduğum tematik irdelemeler, süreklilikleri vurgulamaya yönelik. Leonardo'yla otuz yıl haşir neşir olduktan sonra, onun mirasıyla aramdaki kişisel diyalogun sürekli doğasını yansıtan bir tarzda yazmakta olduğumun da bilincindeyim. Kullanmakta olduğum ton daha "edebi" ve kişisel bir hal aldı. Leonardo'nun hayatı ve yapıtlarıyla tanışan herkesi etkisi altına alan gücün etkin ve hatta yaratıcı bir öğesi olan Leonardo "efsanesine" de daha duygudaş bir anlayışla yer veriyorum.

Bu arada, Leonardo edebiyatı çığ gibi büyüyor. Carlo Pedretti elyazmaları konusundaki rakipsiz bilgisinin meyvelerini yayınlamayı sürdürüyor. Milano'da Pietro Marani, Leonardo'ya dair bilgilerimizi Lombardiya bağlamında genişletmek için büyük çaba sarf etti. Basılmış bir yapıt için

hazırladığı kronolojik Leonardo biyografisini yağmalamama cömertçe izin veren Carmen Bambach, Leonardo'nun çizimlerine yönelik anlayışımıza önemli katkılarda bulundu. Paola Galluzzi, Leonardo'yu bir Rönesans mühendisi olarak kavrayışımızı zenginleştirdi. Adı anılabilecek ve anılması gereken daha pek çok kişi var.

Bu kitabın kökenleri, Oxford University Press'ten Katharine Reeve'in "Very Short Introductions" dizisine Leonardo'ya dair bir kitapçıkla katkıda bulunmam için yaptığı davete dayanıyor. Katharine ile Emily Jolliffe ilgi ve desteklerini hiç esirgemediler. Katharine'in editoryal katkısı metni önemli ölçüde iyileştirdi ve kitabın sunumu konusundaki görüşleri her zaman son derece yaratıcı oldu. Liz Powell güzel ve kullanıcı-dostu bir tasarım üretirken, Stuart Brill de çarpıcı bir kapak hazırladı.

Bu kitap, Oxford'daki gündelik çalışma temposunun ve durmaksızın artan, oyalayıcı dış taleplerin, birbirini izleyen haftaları çabucak tükettiği bir dönemde yazılmış olmasını, Chianti taşrasındaki Villa Vignamaggio'da geçirdiğim on bir güne borçlu. Bu kaçamağı bana Marina Wallace ayarladı ve Gherardini ailesinin eski ikametgâhında benimle birlikte kalarak metnin ilk müsveddesinde çok kritik düzeltmeler yaptı. Amacımı gerçekleştiremeyerek onu hayal kırıklığına uğratmak istemedim. Umarım ortaya çıkan metin ona bir nevi teşekkür niteliğinde olur. Marina da bu arada, "sanat-bilim işi"ndeki deneyiminden yararlanarak, okumayı dört gözle beklediğim kendi kitabının çatısını oluşturdu. Villanın sahibi olan –ve çok lezzetli şaraplar ve zeytinyağı üreten– Nunziante ailesi nazik yardımlarıyla çalışmama destek oldular.

Yazma süreci sırasında, Oxford'daki Sanat Tarihi Bölümü'nün idari sekreteri Nicola Henderson, gelen taleplerin yönetiminde bana yardımcı olarak çok önemli bir rol üstlendi. Anlayışı, enerjisi ve mizah duygusuyla benim için bitimsiz bir güç kaynağı oluşturdu. Nicola izne çıktığında, Laura Iliffe değerli desteğini benden esirgemedi. Roya Akrami, kaynakçanın ve illüstrasyonların derlenmesine çok yardımcı oldu. Matt Landrus da her zaman yardıma hazırdı. Diğer temel teşebbüsüm olan ve sanat-bilim sergilerimiz ve diğer mesleki uğraşlarımız için kurmuş olduğumuz Wallace Kemp / Artakt şirketindeki meslektaşlarım, ilgilenmem gereken meseleleri ihmal etmemi büyük hoşgörüyle karşıladılar. Yıllar yılı, Leonardo'yla ilgili malzemeleri korumaları altına almış olan resmi ve özel kurumlar, ellerindeki kaynaklara erişimimi sağladılar. Windsor'daki Lady Jane Roberts'la 1989 sergisinde Londra'daki Hayward Galerisi'nde birlikte

çalışmaktan büyük mutluluk duydum. İsmen sadece onu anmakla yetinsem de, diğerlerini unutmuş olduğum manasına gelmiyor bu. Bu kitap, sırtında tek bir yazarın adı yazmakla birlikte, Leonardo hakkında yıllar yılı görüş alışverişinde bulunduğum herkesin, yalnızca bilginlerin değil, bu kitabı ithaf ettiğim, konuya ilgi duyan bütün insanların çabalarını da içeren ortak bir çalışma oldu bir bakıma.

Giriş:
Leonardo ve "Kısaltmacılar"

> Yapıtları kısaltanlar, bilgiye ve dolayısıyla sevgiye zarar vermiş olurlar, çünkü her türlü sevgi bilgiden doğar; bilgi ne kadar kesinse, sevgi o kadar coşkundur; ve kesinlik, bir araya geldiğinde bütünü oluşturan tüm o parçaların eksiksiz bilgisinden doğar ... kısalığın övülmesine sebep sabırsızlıktır, aptallıktır.
>
> (Leonardo, 1510 dolayları)

Bu sert eleştiri, Leonardo'nun bütünlüğünü yakalamak ve onun muazzam bir çeşitlilik içeren etkinliklerine, hepsinin hakkını vererek, dar bir çerçeve içinde yaklaşmak isteyen hiçbir yazar için teşvik edici değildir. Leonardo'nun yazılarını incelemeye kalkışanlar, miktar, kapsam ve çetrefillik bakımından yıldırıcı bir malzeme bolluğuyla karşı karşıya kalırlar. Bunu söylerken, el yazısından kaynaklanacak sorunlara değinmiyorum bile. Üstelik Leonardo sağdan sola doğru, yani ancak aynayla okunabilecek biçimde yazmış olmasaydı bile (kaldı ki, malzemesini rahat kullanmak ve rahat çalışmak isteyen solak bir insan için doğal bir harekettir bu), yazısının okunması yeterince zor olurdu. Günümüze ulaşan sayfaların sayısı kabaca 6.000'in üzerindedir. Eğer, karşılaştırma yapmak için, modern bir kitabın 300 sayfa olduğunu farz edecek olursak, Leonardo'nun sayfalarının toplamı en az yirmi cilt kitap doldurmaya yetecek miktardadır. Toplam yazılı üretiminin dörtte biri ila beşte dördü kadarının da kayıp olduğunu gözönüne alırsak, 80 ila 100 cilt kitap doldurmaya yetecek

miktarda yazıp çizmiş biriyle karşı karşıya olduğumuz ortaya çıkar. (Bu tahmin, çoğu meçhule karışmış elyazmalarından derlenen "Resim Üzerine" için on altıncı yüzyılda bir editör tarafından çevriyazısı yapılan pasajlara dayanır.)

Leonardo'nun hayatının ve eserlerinin modern "kısaltmacısı" için durum her cepheden yıldırıcı gözükmektedir. Öte yandan, onun ne dediğine daha yakından bakacak olursak belki de aslında her şey bu kadar kötü olmayabilir.

Leonardo'nun saldırısı, uzun metinlerin özetlerini çıkaranlara, özellikle de insan vücudunun türlü harikalarını özetçi bir yaklaşımla tanımlayanlara yönelikti. Doğa harikalarının gerçek araştırmacıları, çeşitli biçimlerin belli işlevler görmek üzere tasarlanışındaki huşu veren güzelliğe her zaman saygı göstermelidir, inceledikleri şey ister göklerin enginliği olsun, ister insan kalbindeki minik bir kapakçık. Ama doğanın (ya da hatta insan vücudunun) her özelliğini, kendi talep ettiği düzeyde kendisinin bile araştıramayacağının Leonardo da farkındaydı.

Gelin, bu aşamada fena halde kısaltılmış bir şekilde de olsa, onun yaklaşımını kendi terimleriyle ifade etmeyi deneyelim. Bunun için bir dizi yüklü sözcük gerekecek.

Leonardo, gözlemlenebilir "sonuçları" kılı kırk yaran bir irdelemeye tabi tutarak, temel "sebep", "gerekçe" ya da "ilke"leri ortaya çıkarmaya uğraşırdı. Bu anlayışa "vakaların" incelenmesi yoluyla ulaşılması gerekiyordu, ki bu da "deneyim" ya da kanıt gerektirirdi. Vakalar, sebep ve sonuçların mükemmelen eşleştirilmesi yoluyla uygun bir şekilde açıklandığı zaman, araştırmacı "kanıt" elde ettiğini iddia edebilirdi.

Her kanıt, doğanın bir bütün olarak nasıl işlediğini açıklamaya yarıyordu. Araştırmacı, sebeplere hâkim olduğunda, potansiyel olarak, mevcut veya yeni sonuçları aşağıdan yukarıya doğru yeniden inşa edebilecek duruma gelirdi. Leonardo'nun kendi sanat yapıtları aynen böyle bir yapılanma teşkil eder – temel sebeplerden yeni görsel sonuçlar elde edilir, özellikle de optik yapıda olanlar. Her resim, bir bakıma, Leonardo'nun anlayışının bir kanıtıdır.

Bu son derece kısaltılmış özeti aklımızın bir köşesinde bulundurursak, benim buradaki stratejim, Leonardo'nun inançlarının merkez çekirdeğini –"doğanın ve insanın yapıtlarındaki" komplekslige saygı uyandıracak biçimde– aydınlatmak için spesifik örneklerden nasıl yararlanabileceğimize bakmak olacak. Yani onun çok yönlülüğünün altında yatan de-

ğişmez yapıları araştırıyor olacağım. Az sayıdaki (statik ve dinamik) merkezi sebebin harikulade bir doğal sonuç çeşitliliği doğurabileceğini Leonardo'nun düşünüş şekliyle göstermeye çalışacağım. Eğer daha geniş ve daha derin yapıyı ortaya çıkarmak için vakalardan yararlanma stratejim başarıya ulaşırsa, okuyucuya onun yapıtlarının halihazırda ele alınmayan çok sayıda özelliğine anlam vermekte kullanabileceği bir çerçeve sunulmuş olacak.

Leonardo'nun bütün çalışmalarını dayandırdığı temel öncül, doğanın görünürdeki tüm farklılıklarının içsel bir birliğe işaret ettiği ve bu birliğin, gözlemlenebilir dünyadaki her şeyin işleyişini açıklamaya kadar varan, "birleşik alan kuramı" gibi bir şeye tabi olduğu düşüncesidir. Leonardo'ya göre, bu birleşik kuram dünyadaki her gücün orantısal (geometrik) eylemine dayalıydı ve her şeyin tasarımını açıklıyordu. Bu onun anatomik çizimlerinden birine (aslında Platon'u tefsir ederek) neden "matematikçi olmayan hiç kimse benim ilkelerimi okumasın" diye yazdığını açıklıyor.

Orantı kuramı nesnelerin neden uzaklaştıkça daha küçük gözüktüğünü, bir ağacın sürgünlerinin neden (ve hangi oranda) dallarından daha ince olduğunu, gölgenin neden nesnesinden uzaklaştıkça zayıfladığını, bir yayın normal konumuna dönerken nasıl enerji kaybettiğini, bir merminin Leonardo'nun savaş makinelerinden biri tarafından fırlatıldığı zaman ne kadar uzağa gideceğini, bir sürü tuğladan müteşekkil bir kemerin nasıl ayakta durabildiğini ve düşmekte olan bir taşın yere yaklaştıkça neden hız kazandığını açıklar. Bu listenin, günümüzde statik ve dinamik diye adlandırdığımız ilimler tarafından çözümlenebilen hemen her fenomeni kapsadığı söylenebilir. Farklı fenomenlerin benzeş davranışları Leonardo'nun anahtar argüman yöntemlerinden biri olmuştur. Işık, ses gibi, dalgalanan su gibi, bir alevden yükselen ısı gibi, zıplayan bir top gibi, duvara vurulan bir çekiç gibi davranıyordu. ... Analoji, varlıkların davranışını açıklamanın kadim bir tekniğiydi. Leonardo, özellikle de çizimlerinin ikna ediciliği sayesinde bu tekniğe görsel bir inandırıcılık katarak onu yeni bir temele oturttu.

Her bakma ve çizme edimi, Leonardo'ya göre bir analizdi ve yaratıcı insan da bu analizleri temel alarak dünyayı yeniden yaratabilirdi. Dolayısıyla uçma makinesi ve *Mona Lisa* da, karşılaştırılabilir bir şekilde, doğal dünyayı doğanın kendi koşullarına uygun olarak yeniden yaratır, doğal sebep ve sonuçlara tam itaat göstererek. Biri yapay bir "kuş"tur, öteki ise bir insanın fiziksel varlığının görsel deneyiminin yapay bir yeni-

den yaratımı. Bu kitap bir bakıma, *Mona Lisa* ile uçma makinesinin Leonardo için neden aynı türden bir şey olduğunu anlatıyor.

Bilinçli olarak ölçülü bir tonda yazdığım 1. Bölüm, "gerçek" Leonardo'yu kariyerinin belgeleri arasında arayacak. Bu kariyer ilk bakışta çok garip gözükür. Tamamı ya da büyük bölümü Leonardo'nun fırçasından çıkmış eserlerin sayısı yirmiyi geçmez ve erken dönem kayıtlarına bakılırsa, kaybolan otograf yapıtları da bir avuçtan fazla değildir. Leonardo'ların en önemlileri saydığımız yapıtlardan beş altı tanesi (*Mona Lisa* dahil), görünüşe bakılırsa hiçbir zaman bitirilememiştir. Açık konuşmak gerekirse, Leonardo'nun hayatını bitirilmiş tablolar satarak kazanmadığının bir göstergesidir bu. Efsaneye göre o, hamileri için gerçekleştirilemeyecek şeyler icat eden bir teknoloji hayalcisiydi. Kariyerinin belgeleri işverenlerinin sabırsızlık nidalarıyla doludur. Bununla beraber, Leonardo ömrü boyunca lüks içinde yaşamış ve kariyerini yüklüce bir maaşla noktalamıştır. Bu bariz çelişkilere nasıl bir anlam verebiliriz?

Diğer beş bölüm, onun dünyaya ve doğaya yönelik araştırmalarının ve sanatçı-mühendisi "dünyadaki ikinci bir doğa" olarak görüşünün altında yatan ilkeleri belirliyor. Göz organı ilk odak konusu, çünkü Leonardo her şeyin işleyiş tarzına yönelik en kesin bilgilerimizi görme duyusunun sağladığına inanıyordu. Işık son derece intizamlı bir geometrik davranım gösteriyordu ve göz de ışığın gerçeklerini akla iletmek üzere, özel olarak tasarlanmıştı. Görsel irdelemenin en önemli konusu, doğanın üstün yaratığı olan ve insan mühendise model temin eden insan vücuduydu. Vücudun biçim ve işlevlerine yönelik derin bir anlayış, mühendisin doğa tarafından bizzat yapılmamış icatları yapmaya göz dikebilmesini sağlıyordu. İnsan vücudu, "dünya vücudu"nun o çok daha geniş çerçevesinin anlaşılmasında da anahtar bir rol oynuyordu. Leonardo, makrokozmosun, yani bütün olarak evren düzeninin, evrenin tüm parçalarına, en önemlisi, insan vücudunun mikrokozmosuna ya da "küçük dünya"sına aksettirilmiş olduğu şeklindeki geleneksel doktrine bağlı kaldı. Gözlemleme ve görselleştirmedeki fevkalade yeteneği bu eski doktrine taze bir önem ve inandırıcılık bağışladı. Bu tür anlayışların gücünü donanan Leonardo, sanat eserlerinde doğanın hayal gücüyle yeniden yaratımı için "gereken malzemeler" diye adlandırılabilecek olan şeyi oluşturdu. *Son Yemek* gibi tarihi ve dini bir konunun resmi belli ki onun hayalinde ya da *fantezi*sinde doğmuştur, ama portrelerinde, gördüğü şeyi olduğu gibi

aktarmakla yetinmiş olmadığı da bir gerçektir. Göz her zaman akla ittifak eder.

Leonardo'nun yaratıcılığı hakkındaki tematik bölümleri birinci bölümle birlikte çerçevelemeye yarayan son bölümde, her yeni nesil kendi Leonardo'sunu yeniden yaratırken ortaya çıkan efsanevi dönüşümlere son derece seçici bir gözle bakacağız. Şöhreti uzunca bir müddet, hakkındaki kıt ve yetersiz bilgilere dayalı kaldıysa da, Leonardo her zaman meşhur biri oldu. On yedinci yüzyılda, Fransa Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde iyi sanatın esasları konusunda sürdürülen sert tartışmaların odağında yer aldı. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda, Leonardo'nun üretken bir sanatçı olmuş olsaydı bile asla üretemeyeceği kadar fazla sayıda "Leonardo", asil koleksiyonların envanterlerine eklendi ve mezat yerlerinden geçti. On dokuzuncu yüzyılda, daha sağlam bazı çerçeveler ortaya çıkmaya başladı ve yüzyılın sonlarına doğru, Leonardo'nun defterlerinde yer alan engin miras yayınlanmaya başladı. Yirminci yüzyılın başlıca başarımı, sağlam bir şekilde belgelendirilebilecek nitelikteki bilgilerin asil gerçeğine dönülmesi ve Leonardo'nun kendi elinden çıkarak günümüze ulaşan gerçek yapıtlarının belirlenmesi oldu. Leonardo genellikle, özellikle de popüler imgelemde, modern çağ diye anılacak olan şeyin ilk temsilcilerinden biri olarak, "zamanının ötesinde" bir adam olarak karakterize edildi. Gelgelelim bu "bilimsel olarak" birleştirilmiş, modern Leonardo büyük ölçüde kendi zamanına aittir.

Engin ve sürekli bir irfan barajı ve popüler manifestolar karşısında Leonardo, biz mirası hakkında farklı sorular sordukça ve ona farklı perspektiflerden baktıkça sürekli olarak hareket eden, anlaşılması zor, hatta enigmatik bir hedef oluşturmayı sürdürüyor. Burada benimsediğim perspektiften bakabiliyor olsaydı Leonardo'nun da bir şeyler fark edeceğini düşünmek, umut edebileceklerimin en iyisi.

1
Garip Bir Kariyer

15 Nisan 1452, Cumartesi. Sabah saat 3 sıraları. Leonardo, Rönesans döneminde, Toscana'nın Vinci tepeliğinde, evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya geldi. Büyükbabası tarafından kaydedildiği üzere, normal ahvalde kendi halinde insanlar olan Caterina ve Ser Piero da Vinci çiftinin gayri meşru oğluydu. Babası Ser Piero, Floransa'da ünlü bir avukat olma yolunda adım adım ilerliyordu. 1469'da resmi bir devlet emriyle baş kanun uygulayıcısının noterliğine tayin edildi. Leonardo'nun Floransa'ya taşınarak heykelci ve çok yönlü sanatçı Andrea Verrocchio'nun stüdyosuna girişi de aynı döneme ya da belki biraz daha öncesine rastlıyor olabilir. Genellikle, Leonardo'nun esasen Floransalı bir ressam olduğunu, zenginliğini bankacılığa ve dokumacılığa borçlu, zor ve hareketli bir cumhuriyet olan bu şehirde, işlek ve faal bir stüdyoda yetişip olgunluğa erdiğini düşünürüz. Ama görünen o ki, Leonardo müteakip kariyerinin büyük bölümünü Floransa dışındaki aristokratik sarayların son derece farklı ortamlarında geçirmiş. Belgelere göre, kırk altı senelik kariyeri boyunca Floransa'da

geçirdiği yılların sayısı on altıyı aşmıyor: 1473'ten 1482'ye kadar dokuz sene, 1500'den sonra da bölük pörçük altı-yedi yıl. En az otuz sene, Leonardo saraylara yaptığı işlerle geçindi, biri yaklaşık on sekiz, diğeriyse altı sene olmak üzere iki dönemi Milano'da, üçer senelik iki dönemi de Roma'da ve Fransa'da geçirdi. Kariyerini Fransa kralının hizmetinde noktaladı, ki o dönemde son derece etkileyici bir maaş alıyor ve muhteşem bir malikânede ikamet ediyordu. İleride göreceğimiz gibi, saraylar Leonardo'nun büyük çeşitlilik içeren yeteneklerine uygun türden uğraşı ve ücretler sağlamaya muktedirdi.

Leonardo'nun hayatını belgelerde ortaya çıkan haliyle inceleyecek olursak, neredeyse hiç resim satmamış ve kayda değer hiçbir heykel projesini tamamlamamış bir sanatçı olarak, son derece garip bir kariyer sürdürdüğü izlenimine kapılırız. Görünüşe bakılırsa, en ünlü tablolarından bazıları, sipariş sahiplerine hiç ulaşmamıştır. Önemli sayıda tablosu, ölümüne kadar kendisinde kalmış, ölümünden sonraysa Salaì olarak bilinen Gian Giacomo Caprotti'nin eline geçmiştir. Kilit altında olmayan her şeyi çalan sinsi bir dolandırıcı olarak 1490'da Leonardo'nun stüdyosuna giren Salaì, Leonardo'nun maiyetinin önemli bir üyesi haline geldi ve görünüşe bakılırsa bir nevi "temsilci" rolü üstlenmeye başladı. 1424'te bir ok yarası sebebiyle öldüğünde, malvarlığının iki kız kardeşi arasında paylaştırılmak üzere çıkarılan envanteri, (şimdi kaybolmuş olan) *Leda ve Kuğu*'yu, *Madonna ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Bir Kuzu ile Birlikte*'yi, *Mona Lisa*'yı, bir diğer kadın portresini, *Vaftizci Yahya*'yı, *Aziz Hieronymus*'u ve *Madonna ve Yün Eğiren*'in iki varyantından biri olması muhtemel bir "oğlunu kollarında tutan Madonna"nın da aralarında bulunduğu daha küçük beş-altı yapıtı içeriyordu.

Müneccim Kralların Tapınması'nın yarım kaldığını, 1478'de Floransa'daki hükümet sarayı için sipariş edilen altar panosunun hiç tamamlanamadığını, *Kayalıklar Madonnası*'nın son ödemesi yapılana kadar aradan yirmi beş sene geçtiğini, *Son Akşam Yemeği*'nin çok ağır ilerlediğini, Floransa Meclis Salonu için sipariş edilen *Anghiari Savaşı*'nın bitirilemediğini ve planlanan atlı anıtlarından da hiçbirinin sonuçlandırılamadığını da eklersek, hazin bir öyküye tanıklık eder gibi oluruz.

Bu duruma nasıl anlam verebiliriz? Hal böyleyken hamileri onu neden desteklediler? Aldığı siparişi teslim etmeme huyu nasıl oldu da başını ağrıtmadı? Yoksa teslimatları başka alanlarda mı yaptı? Kariyerinin nispeten kapsamlı dokümantasyonu, yeni baştan incelendiğinde, bu garabeti

bir ölçüde doğruluyor doğrulamasına, ama işverenleri tarafından kendisinden talep edilen işlerin pek çoğuyla fazlasıyla meşgul olmuş bir sanatçı portresi de çiziyor. Bize onun gerçek hayatına yönelik iyi bir izlenim veren çok sayıda bulgu var. Durumun kısmi bir açıklaması da, Leonardo'nun kariyerinin büyük bölümünü, siparişten siparişe para kazanarak geçinen kiralık bir ressam olarak değil, sarayın bir bendesi olarak geçirdiği.

Bu bölümde Leonardo'nun belgelerle desteklenen yaşamöyküsüne göz atarken bir dizi vakayı beş tematik grup halinde ele alacağım: Bunlardan ilki Leonardo'nun aldığı siparişlerin doğası ve ortaya çıkan güçlüklerle alakalı. İkinci olarak, ona kimden ne kadar para geldiği hakkındaki bilgilere bakacağız. Sonra, hizmet ettiği saraylarda üstlendiği görevlerin doğasını tanımlayacağız. Dördüncü etapta onun hanesini ve stüdyosunu faal bir birim olarak inceleyecek ve son olarak Leonardo'nun karakterine dair kişisel bazı ifadeler alıntılayacağız.

Sipariş Üstüne Çalışmak ya da Çalışmamak

Leonardo'nun kariyerinin ilk safhasında aldığı bilinen bellibaşlı iki siparişe bakacak olursak, saraylarda çalışmanın ona neden cazip geldiği hakkında biraz fikir sahibi olabiliriz. Leonardo 10 Ocak 1478'de, 25 yaşındayken, çok prestijli bir işle, günümüzde Palazzo Vecchio (Vecchio Sarayı) olarak bilinen hükümet sarayı Palazzo della Signoria'daki S. Bernardo Şapeli'nin altar panosunu hazırlamakla görevlendirildi. 25 florin tutarındaki ilk ödemesini 16 Mart'ta aldı. Ortaya hiçbir bitmiş ürün çıkmadı ve istenen altar panosunu yedi sene kadar sonra bir başka ressam, Filippino Lippi tedarik etti. Leonardo'nun bu önemli işi alışı, babası Ser Piero'nun devlet hizmetinde bir vekil olarak sahip olduğu konumuyla kısmen açıklanabilir. Babası aynı zamanda S. Donato a Scopeto keşişlerinin noteriydi ve Leonardo aynı dönemin büyük ölçekli ikinci siparişini de bu keşişlerden aldı.

Bitmemiş yapıt *Müneccim Kralların Tapınması*'yla sonuçlandığı anlaşılan bu ikinci sipariş, Temmuz 1481 tarihli bir muhtırada kayıtlı. Muhtıra ya söz konusu projenin başlatılmasından bahsediyor, ya da daha büyük bir olasılıkla, evvelki sözleşmelerin bir ara-özetini sunuyor. Koşullar şaşırtıcı. Leonardo işi yirmi dört ya da en fazla otuz ay içinde bitirecek ve

karşılığında, "Francesco kardeşin babası Simone" tarafından keşişlere bırakılmış olan bir mülkün üçte birini alacaktı. Keşişler mülkü üç sene sonra geri satın alma haklarını saklı tutuyorlardı. Ayrıca Leonardo'nun "Salvestro di Giovanni'nin kızı" için 150 florin çeyiz parası vermesi de icap ediyordu. Anlaşılan Leonardo'nun hazırda parası yoktu ve keşişler faiz alsın diye Floransa Çeyiz Bankası'na kendi ceplerinden 28 florin ödediler. Muhtırada dikkat çekildiği gibi, "zaman aleyhimize işliyor"du. Sözleşme Leonardo için 300 florin değerindeydi, büyükçe bir altar panosu için bile hatırı sayılır bir meblağdı bu. 100 florin civarında bir ücret normal olurdu. Bu cömert koşullar, Leonardo'ya hiç likit para sağlamadığı anlaşılan sözleşmenin alışılmadık doğasını telafi etmek amacıyla tasarlanmış olsa gerek. Sonradan boya maddeleri için ödemeler yapıldığını, mısır, şarap ve manastırdaki saatin boyanması karşılığında çıra ve odun tedarik edildiğini gösteren kayıtlar var. Ama Eylül 1481'den sonra kayıtlar susuyor. Neticede, bitmiş yapıt yine Filippino Lippi'nin elinden çıkıyor.

Leonardo'nun böylesine önemli işleri yarım bırakarak Floransa'dan ayrılmasına nasıl izin verildi? Bir olasılık, sipariş sahiplerinden gelen taleplerin daha yüksek bir otorite tarafından geçersizleştirilmiş olmasıdır. Erken dönemlere ait bir kaynak, Leonardo'nun 30 yaşındayken Floransa'nın etkili yöneticisi Lorenzo de' Medici (il Magnifico) tarafından Milano'ya gönderilişini anlatıyor. Hikâyeye göre, müzisyen Atalante Migliorotti de, at kafatası şeklindeki fevkalade bir lirle beraber Leonardo'nun yanına katılmış. Ressamla lirin, Milano dükü Ludovico Sforza il Morro için diplomatik birer armağan yerine geçeceği planlanmış. Lorenzo'nun bu alışılmadık diplomatik rüşvet şeklini kullandığını biliyoruz, dolayısıyla hikâye hiç de mantıksız değil.

Leonardo'nun Milano'daki etkinliklerine dair ilk belgemiz sarayı doğrudan doğruya işe karıştırmıyor, Günahsız Doğum Derneği'nin S. Francesco il Grande'deki şapeline yerleştirilecek altar panosu için yapılmış bir sözleşmeden ibaret. Resmi usullere son derece uygun bir şekilde Latince yazılmış olan 25 Nisan 1483 tarihli yasal sözleşmeye, yükümlülüklerin İtalyanca yazılmış kapsamlı bir listesi iliştirilmiş. Sanatçının, ortakları Evangelista ve Giovan Ambrogio da Predis'le birlikte altar için resim temin etmesi ve daha önce Giacomo da Maiano tarafından yapılmış olan oymalı yapının iyice yaldızlanıp renklendirilmesi işini üstlenmesi isteniyor. 1490'ların başlarında, o çok tanıdık problemin ilk işaretlerini görüyo-

ruz. Leonardo ve Ambrogio imzalı bir dilekçe, "Lordların En Haşmetlisi ve En Mükemmeli"ni, sanatçıların mükâfatlandırılma düzeyi konusundaki bir anlaşmazlığa müdahale etmeye çağırıyor. "Körler renklere kıymet biçemez," diyor ortaklar, emekleri karşılığında almakta oldukları ödüllerden fazla etkilenmemiş gibi. "Lord" diye hitap ettikleri kişi herhalde Ludovico'ydu. Anlaşmazlık, Leonardo'nun Milano'yu çoktan terk ettiği 1506'da gerçekleşen önemli bir tahkim süreci de dahil olmak üzere birçok yasal işlemle sürdü gitti. Leonardo ancak 1507'den sonra Fransızlar için çalışmak üzere şehre geri döndüğü zaman, Günahsız Doğum Derneği sanatçı üzerinde yeniden baskı kurabildi. Nihayet 1508'de resimlerine kavuştular. O zaman Leonardo ve Ambrogio'ya da resmin bir kopyasını yapma izni verildi. Bu karmaşık dokümantasyon ile resmin Paris ve Londra'daki bellibaşlı iki versiyonu arasındaki ilinti, kayda değer ölçüde problematiktir.

"Haşmetli Lord"un Milano'daki sarayında Leonardo tarafından oynanan role ilişkin belgeler bizi memnun edecek kadar zengin olmayabilir, ama göstergeler çok açıktır. Sta Maria delle Grazie'nin yemekhanesinde bulunan ve düklük tarafından sipariş edildiği anlaşılan *Son Akşam Yemeği* resmine değinen yegâne belgemiz, Ludovico'nun Marchesino Stanga adlı memuruna gönderdiği bir talimat listesidir. Listede Marchesino'nun dikkatini gerektiren on iki iş vardır. Bunlardan biri ona, sabırsızca bir tonlamayla, şunu emreder:

> Floransalı Leonardo'yu Grazie'nin yemekhanesinde başladığı işi bitirmeye zorla ki sonra da yemekhanenin öbür duvarıyla ilgilenebilsin; ve altına imzasını attığı sözleşmelerin koşulları yerine gelsin; kaldı ki bunlara göre, üstünde uzlaşılmış olan süre zarfında iş zaten bitmek zorunda.

Aynı görevli daha sonra Leonardo'nun notlarından birinde maaş mutemedi olarak karşımıza çıkıyor: "28 Nisan'da [1489?] Marchesino'dan 103 liret ve 12 soldo aldım."

Leonardo'nun Milano'daki duvar resmi angajmanlarını belgeleyen diğer kayıtlar da Dük'ün görevlilerine Leonardo'yu daha hızlı çalışmaya zorlamalarını emredişinden farklı olmayan bir tablo ortaya koyuyor. Leonardo şatodaki birtakım odaların dekorasyonuyla görevlendirilmiş kişilerden biriydi, ki Ludovico'nun hendek üstündeki köprüye inşa ettirdiği yeni daireler de bu odalar arasındaydı. 20 Nisan 1498'de başka bir görevli

tarafından gönderilen bir muhtırada, *saletta nigra* (küçük siyah oda) olarak bilinen odadaki dekorasyonların tamamlanmasında "zaman kaybedilmemesi gerektiği" vurgulanıyor. Bir gün sonra, "*saletta nigra*'da zaman kaybedilmemesi gerektiği" yineleniyor. Söz konusu işler tamamlandıysa bile hiçbiri günümüze ulaşmamış. 21 Nisan tarihli muhtırada geçen bir diğer notta ise kısmen sağlam kalmış bir yapıta göndermede bulunuluyor, birbirine dolanmış ağaçlardan oluşan karmaşık dekorasyonuyla *Sala delle Asse*'ye (Levha 2). "Pazartesi günü kuledeki *camera grande delle asse* boşaltılacak. Maestro Leonardo Eylül'e kadar işi tamamen bitireceğine söz veriyor ve bütün bunlar olup biterken oradan yararlanmak hâlâ mümkün olacak, çünkü Leonardo'nun yapacağı yapı iskelesi altında yeterince alan kalacak."

Leonardo, Michelangelo gibi, belli ihtiyaçlara uygun yapı iskeleleri icat etmekte ustaydı. İki gün sonra aynı görevli "*camera grande*"nin boşaltıldığı ve küçük odada zaman kaybedilmemesi gerektiği" konusuna dikkat çekiyor. "24 Roma hikâyesi", "4 filozof", mavi ve altın renkli çeşitli pilastrlar, tonoz ve pencereler içeren dekorasyonlar hakkındaki elyazmalarından birinde yer alan hesaplamalar, Leonardo'nun bu tür işleri nasıl fiyatlandırdığı hakkında bize biraz fikir veriyor. "Hikâyeler" son derece mütevazı bir şekilde "her biri 14 liret" olarak fiyatlandırılıyordu ve muhtemelen, dekoratif bir çerçeve içindeki küçük parçalardan ibaretti. Öte yandan, mavi ve altın renkli malzemeler "3½ liret"e mal oluyordu. Leonardo bunları muhtemelen asistanlarına devrediyordu.

Leonardo'ya yönelik söylemlerde her zaman bir sabırsızlık tonu mevcut. *Novelle*'nin yazarı Matteo Bandello tarafından nakledilen düzensiz çalışma tarzı, hamilerinin hiç hoşlarına gitmiyordu muhakkak. *Son Akşam Yemeği* üstünde sürdürdüğü yoğun çalışmanın "2, 3 veya 4 günlük kesintilere uğradığını, bu dönemlerde Leonardo'nun işe hiç dokunmadığını, ama yine de başından ayrılmadan, yapmış olduğu figürleri bazen bir iki saat süreyle sadece seyrettiğini, düşündüğünü, eleştirdiğini ve bu arada kendi kendisiyle tartıştığını" bize Matteo anlatıyor. Diğer bilimsel veya teknik meselelerin dikkatini dağıttığı günleri söylemeye bile gerek yok.

Kayıtlarda, yavaşlıktan bile daha ciddi bir sorun oluşturabilecek bir konu var. 8 Haziran 1496'da bir bakan, Ludovico adına Milano Başpiskoposu'na yazarak, "*Camerino*'muzu boyamakta olan ressam bugün tam bir rezalet çıkardıktan sonra ortadan kaybolmuştur" diye bildiriyor. Başpiskopos'tan, Verrocchio'nun bir diğer öğrencisi olan Perugino'nun Floran-

sa'dan gelmesinin mümkün olup olmayacağının soruşturulması konusunda yardımı isteniyor. Leonardo'yu rezaletin faili olarak tanımlayan hiçbir kesin belge mevcut değil, ama yerine Perugino çağrılmak istendiğine göre, söz konusu ressamın yüksek statülü biri olduğu çok açık. Neticede Perugino'nun gelmesi sağlanamıyor.

Leonardo'nun defterlerinden çıkan bulgular, onun hamileriyle iş meseleleri hakkında yazılı dilekçeler yoluyla haberleştiğini ve her şeyin her zaman yolunda gitmediğini doğruluyor. Bunlardan en anlamlısı, yırtık bir sayfada bölük pörçük bir halde günümüze ulaşan, Ludovico'ya yapılmış bir başvuru müsveddesi.

Lordum, zatıâlinizin çok meşgul olacağını bildiğimden ...
Lord cenaplarına küçük meselelerimi hatırlatmak için... sessizliğimi korumalıydım ...
sessizliğimin Lord cenaplarını kızdıracağını ...
daima emrinizdeyim. Her zaman ... itaat etmeye hazır olacağım.
at [Dük'ün babası anısına yaptırmak istediği bronz atlı anıtı] hakkında hiçbir şey söylemeyeceğim, çünkü biliyorum ki...
Lord cenaplarına iki yıllık maaşımın hâlâ ödenmediğini...
ücretlerini sürekli olarak kendi cebimden ödediğim iki ustayla...
sonunda söz konusu iş için cebimden on beş *liret* harcamış olduğumu...
geleceklere ... gösterebilmemi sağlayacak ünlü yapıtları...
her şey için yapar. Ama ben emeklerimi nerede sarf edebileceğimi bilmiyorum...
geçimimi sağlamayı beklemiş oluşum...
kendimi nasıl bir durumda bulacağım konusunda bilgilendirilmeyerek...
küçük odaları boyama görevini hatırlarsanız...
Lord cenaplarının dikkatine sunuyorum, sizden tek ricam...

Daha bütünlüklü olmakla birlikte kısmen yine eksik bir başka müsveddede de aynı hikâye anlatılıyor:

Geçim kaygısı beni Lord cenaplarının şahsıma emanet ettiği işe ara vermek zorunda bıraktığı için çok üzgünüm. Ama kısa süre sonra tazelenmiş bir azimle tekrar emrinize amade olmama yetecek miktarda para kazanabileceğimi umut ediyorum. Lord cenapları benim param olduğuna inanıyorduysa kendisi yanıltılmış demektir, çünkü 36 ay boyunca altı kişinin karnını doyur-

mam gerekiyordu ve sadece 50 altınım vardı. ... Belki de zatıâliniz benim yeterince param olduğunu düşünerek messer Gualtieri'ye daha fazla yetki vermediniz.

Gualtieri Bascapè, Ludovico'nun idari ekibinin, şatodaki dekorasyonları denetlemekten sorumlu üyesiydi.

Müsveddeler bize bilmek istediğimiz her şeyi söylemekten âciz kalsa da, hem aydınlatıcılar, hem de sürpriz değiller. Sarayda ödemeler genellikle aksardı, özellikle de, Ludovico devrinin sıkıntılı sonlarına doğru olduğu gibi, dış tehditler yüzünden saray kaynakları silahlanmaya ve savunmaya yöneltildiği zaman. Leonardo'nun sorunlarını görevlilerle halledemediği durumlarda Dük'le yaptığı yazışmaların biçemi standarttır. 1506'da Papa'nın mezarıyla ilgili olarak doğrudan II. Julius'la konuşmak istediğinde Michelangelo'nun bile papalık görevlilerini aşamadığının altını çizmekte fayda var, uğradığı tahkir heykelcinin Bologna'ya kaçışını ve sonraki çalışmalarını hızlandırdı. Leonardo'nun başvurularındaki ağlamaklı ton, mali zorluklara ilişkin standart beyanlarla birlikte, diğer ressamların yazışmalarından tanıdığımız bir özelliktir. Günümüzde büyük sanatçıları dönemin kültürel tanrıları olarak görsek de, bunların en saygın olanları bile sipariş üstüne çalışan ve ne saraylar ne de cumhuriyetler hiyerarşisinde genellikle yüksek konumlarda yer alan memurlardı. Leonardo'nun son yıllarında Fransa'da, Raffaello'nun 1515'ten sonra Roma'da ve Michelangelo'nun orta yaşlarında ve ihtiyarlığında kazandığı, mesleğin en ileri gelenlerine nasip olandan yüksek statü, istisnai idi.

Leonardo'nun Ludovico'ya ilk yazdığı ünlü "tavsiye mektubu", hamilerle yaptığı yazışmalar bağlamında anlamlıdır. Leonardo'nun "parkınızda ya da zatıâlinizi memnun edecek herhangi bir yerde" kapsamlı silah ve askeri araç envanterinden parçalar göstereceğine söz verişi, kendisinin de o sırada Milano'da bulunduğunu ve şatonun bitişiğindeki parkın bu tür gösteriler için kullanıldığından haberdar olduğunu ima ediyor. Mektup onun Milano'ya varışından sonra (muhtemelen 1482'de) yazıldıysa da, bu onun düzenli olarak ya da daha gayri resmi bir şekilde il Moro'nun hizmetine henüz girmemiş olduğunu göstermez, çünkü düklük sarayının resmi bir çalışanı olduğunun kuşku götürmediği zamanlarda da önemli meseleleri yine mektupla ilettiğini görüyoruz. Aralarındaki iş ilişkisinin, tanışıklıklarının erken dönemlerinde başladığını varsaymamız yanlış olmaz, ama Leonardo'nun maaşlı olarak Dük'ün hizmetine girdiği dönemin

kesin zamanlama ve koşullarına, elimizdeki kanıtların hiçbirinden ulaşılamıyor.

Nakit Akışı

Leonardo'nun 1490'ların sonlarından günümüze ulaşan bölük pörçük dilekçeleri, geçmişte tahminen yaptığı gibi bu dönemde de Dük'ten düzenli bir ücret almaya hakkı bulunduğunu düşündürüyor. Doğrudan ödeme bir sanatçının hizmeti karşılığında alabileceği yegâne ödül değildi. Leonardo'nun daha önce de S. Donato'da bir saatin boyanması karşılığında çıra ve odun almışlığı vardı. Bir hizmeti tamamen ya da kısmen malla ödeme, alışılmamış bir uygulama değildi. Yöneticiler bazen "tanışlarını" mallarla veya gelir getiren kolay memuriyetlerle ödüllendirmeyi elverişli bulurlardı, çünkü bu yöntem saray maliyesinde likit yokluğu sorunlarının alt edilmesine yarardı. Ludovico da Leonardo'ya Milano surlarının hemen dışında, geliri üzüm bağından gelen bir mülk vermişti. Nisan 1519 tarihli vasiyetinde bu mülk Leonardo'nun *giardino*'su (bahçesi) olarak tanımlanıyor:

> Vasiyetçi, Milano kenti dışında sahip olduğu bahçenin yarısını hizmetkârı Battista de Vilanis'e bırakıyor. Hizmetkârı Salaì'nin içinde bir ev inşa etmiş olduğu bahçenin öteki yarısını ise adı geçen Salaì'ye veriyor, ki bu ev de aynı şekilde, adı geçen Salaì'ye ve onun vâris ve haleflerine ebediyen ait kalacaktır. Bu miras, adı geçen de Vilanis ve Salaì'nin bu zamana kadar vermiş oldukları hizmetlerin mükâfatı olarak bırakılmıştır.

Sanatçıların gelir getiren mülkleri armağan olarak kabul ettikleri ve bu nevi mülklere mali güçleri elverdiğince yatırımda bulundukları çok açık. Üstelik, edinilen mülkler miras da bırakılabiliyordu. Leonardo'nun vasiyeti, Fiesole'de miras yoluyla edindiği ve meşru kardeşlerinin üstünde başarısızca hak iddia ettikleri küçük bir arazisi bulunduğunu da kaydediyor.

Vasiyetten, Leonardo'nun 1507'den 1512'ye kadar Milano'da hizmet verdiği Fransız kralı XII. Louis'den de gelir getiren bir armağan aldığını öğreniyoruz. "M. Leonardo da Vinci ... Milano Dukalığı'ndaki S. Cristoforo kanalının suyu üzerinde saygıdeğer müteveffa Kral XII. Louis

tarafından adı geçen da Vinci'ye verilmiş olan hakları adı geçen M. Baptista de Vilanis'e miras bırakmıştır."

Söz konusu armağan, başkalarına, özellikle de çiftçilere yeniden satılmak üzere kanaldan ölçülü bir miktar su çekme hakkını Leonardo'ya tanıyan bir su işletme izniydi. İzin vaadinin yerine getirilmesini Leonardo'nun ısrarla talep etmek zorunda kaldığını, Milano valisi Charles d'Amboise'a Fransa kralı adına yazdığı bir mektup müsveddesinden anlıyoruz:

> [Floransa'dan] kentinize döndüğüm zaman nerede ikamet edebileceğimi en içten saygılarımla sormak durumundayım. ... Ayrıca en Hıristiyan Kral'ın bir hizmetkârı olarak, maaşımın ödenmeye devam edip etmeyeceğini de merak etmekteyim. Suyun Kral tarafından şahsıma bahşedilen kısmı hususunda Başkan'a yazıyorum, zira büyük kuraklıklar yüzünden ve bent kapakları tanzim edilmediği için kanaldaki su seviyesinin düşük olması sebebiyle bu miktarı zamanında teslim alamamıştım. ... Dolayısıyla, bu su üstündeki hakkımın tarafıma teslimi konusundaki ricamı Başkan'a hatırlatmanızı ... sizLord cenaplarından istirham ediyorum, çünkü geldiğimde mekanik aygıtlarımı ve En Hıristiyan Kral'ımızı ziyadesiyle memnun edecek başka ürünleri meydana getirmeyi ummaktayım.

İşletme hakkını elde etmekte zorlanınca, Leonardo tam da kendisinden beklenecek bir davranış göstererek, suyun tanzimi ve ölçümü için gereken yeni aygıtların icadıyla meşgul oldu.

Leonardo'nun Milano'da aldığı düzenli maaşın seviyesine ilişkin en iyi kayıtlar, onun Kral Louis'ye "sevgili ve yakın dostumuz Leonardo da Vinci, daimi ressamımız ve mühendisimiz" olarak hizmet verdiği dönemlere dayanır. Bu türden coşkun ifadelere temkinlice yaklaşmalıyız, çünkü saray "tanışları" karakteristik olarak benzer ifadelerle tanımlanırlardı.

Leonardo'nun almış olduğu meblağlara baktığımızda, bunların net modern eşdeğerlerini hesaplamak zordur, ama Floransa'da 150 altın florinin (ya da başka yerlerde buna tekabül eden altın paralardan, mesela Milano duka altınlarından 150 tanesinin) devlet hizmetinin üst kademelerinde çalışan kıdemli bir devlet memurununkine eşdeğer miktarda, tatminkâr bir yıllık gelir temin ettiğini aklımızda tutabiliriz. Leonardo'nun kendisi de şöyle yazar: "Temmuz 1508'den gelecek Ağustos'a (1509) kadar Kral'dan almış olduğum paranın kaydı: ilkin 100 *skudo*, arkasından 100 daha, sonra 70, sonra 50, sonra 20 daha, sonra frankı 48

soldo'dan 200 frank [= yaklaşık 80 *skudo*]". Toplamı, dokuz ayda 420 *skudo* yapar, ya da 560 *skudo*'luk bir yıllık gelirin eşdeğeri. Dolayısıyla Leonardo'nun Milano'da Fransızlar tarafından cömertçe ödüllendirilmiş olduğu anlaşılıyor. Daha sonra, I. François'nın hizmetine girdiğinde, iki yıllık "emekli maaşı" olarak 2.000 *écus d'or* tutarındaki büyük meblağla ödüllendirildi. "İtalyan centilmen" ve Leonardo'nun kâtibi Francesco Melzi 800 *écus d'or* alırken, *serviteur* sıfatıyla anılan Salaì'ye hiç de önemsiz bir miktar olmayan 100 *écus d'or* verildi. François, Leonardo'yu Amboise'a, kraliyet şatosu yakınlarındaki Cloux (Clos Lucé) Şatosu'na yerleştirdi. Bir asilzadenin bile içinde yaşamaktan gocunmayacağı bir evdi burası.

Elimizde en azından, Leonardo'nun gelirinin bir kısmını banka hesaplarına yatırmış olduğunu gösteren bazı kayıtlar var. 14 Aralık 1500'de 600 florin tutarındaki yüklüce bir para Milano'dan Ospedale di Sta Maria Nuova'daki Floransa hesabına aktarılmış. Leonardo da, 450 duka altını değerine ulaşmış bir hesabından 50 altın çektiğini notlarında bir vesileyle belirtiyor. Bu 50 altından "5 tanesini aynı gün, bana borç vermiş olan Salaì'ye verdim." Leonardo'ya borç veren bu yaramaz delikanlı büyüyünce hali vakti yerinde bir adam oldu ve 1524'te öldüğünde seçkin bazı Milanoluların ona borcu vardı. Parasını nasıl elde ettiği biraz muğlak bir konu. Leonardo da başkalarına borç verirdi. Bir muhtırada şöyle diyor: "8 Nisan'da ben Leonardo da Vinci, minyatür sanatçısı Vante'ye [Attavante?] 4 duka altını yolladım. Onları Salaì götürdü ve Vante'ye kendi elleriyle teslim etti: Vante onları 40 gün içinde geri vereceğini söylemiş." Vasiyetinde Leonardo, yüzde 5 faiz oranıyla neredeyse altı yıldır Sta Maria Nuova'da [şimdi tahvil olarak adlandıracağımız bir şekilde] tutmakta olduğu 400 *skudo*'yu Floransa'daki üvey kardeşlerine bıraktı. Banka hesapları onun çok zengin olduğunu düşündürmüyor –halbuki Michelangelo, Sistine Şapeli'nin tavanını bitirdikten sonra bankaya 2.000 duka altını koyabilmişti– ama Leonardo yine de hayatının çoğunu son derece rahat geçirmişe benziyor.

Savaşta ve Barışta Göze Girmek

Leonardo'ya maaş ödeyen hamiler belli ki karşılık olarak ondan elle tutulur bir şeyler bekliyorlardı. İlk akla gelen, Leonardo'dan resimler ve

diğer görsel yapıtlar üretmesinin beklendiğidir. Ama işin aslı bu kadar basit değil, çünkü onun resim üretimi hiç süratli olmadığı gibi, üstlenmesi istenen görevler de çok çeşitli ve önceden tahmini çoğunlukla zor işlerdi.

Ludovico'nun sarayındaki memuriyetine ilişkin tek resmi kayıt, ki o da tarihsizdir, onu "mühendis ve ressam Leonardo da Vinci" olarak, düklüğün başta gelen dört mühendisi arasında sayar. Listenin en başında büyük Donato Bramante vardır. Leonardo'nun bir mühendis olarak, öncelikle de askeri alandaki etkinliklerinin en derli toplu kaydı, 18 Ağustos 1502 tarihinde Cesare Borgia tarafından tebliğ edilen yetki belgesidir. "Amcası" olan Papa'nın üstünde egemenlik iddia ettiği Orta İtalya bölgelerini ele geçirmeye çalışan Cesare'nin Leonardo'yu hizmetine aldıktan sonra ona verdiği yetki belgesi şu beyanatta bulunuyor:

> İşbu belge ile, pek saygıdeğer saray mimarımız Leonardo da Vinci'nin her istediği yere serbestçe girip çıkmasına izin verilmesini emrediyoruz. Bu belgenin hamili, topraklarımızın sur ve kalelerini teftiş etmekle ve gerekli gördüğü değişiklik ve iyileştirmeleri yapmakla bizim tarafımızdan görevlendirilmiştir. Kendisine de maiyetine de konukseverce davranılmalı, kişisel teftiş, ölçüm ve değerlendirmeleri için gereken her türlü kolaylık, aynen kendisinin arzu ettiği gibi sağlanmalıdır. Bu amaca hizmetle, ihtiyaç duyabileceği her türlü yardımı kendisine sağlayacak olan bir grup adam emrine verilmelidir. Şimdiden tamamlanma sürecine girmiş olan yapıtlara gelince, her mühendisin, da Vinci tarafından gerekli görülebilecek her türlü girişimi desteklemeye hazır olmasını arzu etmekteyiz.

Leonardo'yu Cesare'nin istihkâma ilişkin tüm meselelerde yardımına başvurduğu idari danışmanı olarak tanımlamak mümkündür. Daha evvel yapılmış haritalar esas alınarak ve Leonardo ile ekibi tarafından gerçekleştirilen ölçümlerden yararlanılarak meydana getirilmiş olan *Imola'nın Kent Planı* (Levha 3), Leonardo'dan beklenen "kişisel teftiş, ölçüm ve değerlendirmeler"in niteliği hakkında bize biraz fikir verebilir. Ekip üyeleri sokaklarda mesafeleri adımlayarak ölçtüler ve aldıkları sonuçlar, Leonardo'nun geniş görüş açısı sağlayan merkezi bir noktadan yaptığı yüzölçümünün sonuçlarıyla birleştirildi. Leonardo, Cesare'ye hizmet ettikten hemen sonra, Floransalılar tarafından benzer bir sıfatla kıyı kenti ve kalesi Piombino'ya gönderildi. Orada, ateş hatlarını iyileştirmek için

tümseklerin tepelerini tıraşlama yolları geliştirdi ve yeraltında hızlı ve güvenli bir şekilde ilerlemeyi sağlayan tüneller planladı. Bütün bu tasarımları çizimlerinde ve notlarında belgelenmiştir. Leonardo'dan misafir danışman olarak yararlanılması ilk değildi. 1498'de Milano'da çalışırken de, fikri sorulduğu için olsa gerek, Cenova limanındaki harap bir rıhtıma ilişkin notlar almıştı.

Askeri araç tasarımları üzerindeki sayfalar dolusu çalışmaları, onun savaş sanatıyla ne yoğun bir şekilde ilgilendiğinin kanıtıdır, ama günümüze ulaşan çizimlerinden pek çoğunun "tez mühendisliği" diye adlandırılabilecek türden olduğunu –yani, gerçek iş taleplerine cevaben yapılmış teknik resimler vazifesi görmekten ziyade, hamilere kendi fikirlerinin ideal demonstrasyonlarını sunmak amacıyla yapıldığını– gözden kaçırmamamız gerekir. Bu nokta, benim inancıma göre, onun hem askeri hem de sivil araç çizimleri için geçerlidir ve mimarlık projelerine de aynı geçerlikle uygulanabilir. Günümüze ulaşan çizimlerinin tabiatı, elbette, işverenleri için pratikte çok az iş üstlendiğini kanıtlamaz. Yalnızca, çizimlerdeki kayıtların pratik etkinliklerle doğrudan alakalı olmadığını bilmemiz gerektiği manasına gelir. Leonardo'nun sivil ve askeri çevrelerde mimarlık ve mühendislik alanlarında gerçekte neler başarmış olduğunu anlamak zordur. Hâkim olan ifade, onun bir danışman olarak ve bazen de, özellikle daha büyük ölçekli, askeri ve sivil projelerde, operasyon direktörü olarak, başkalarına yol göstermekte etkin ve etkili olduğudur. Görünüşe bakılırsa bir mimar olarak –yani, bir bina tasarlamak ve inşaatı tamamlanana dek her aşamasının mesuliyetini üstüne almak babında– kendi başına yok denecek kadar az şey yapmıştır. Pratik bazı araçların yapımı için atölyesinde teknisyenler çalıştırdığına ilişkin kanıtları daha sonra göreceğiz.

Saray ressamlığı ve heykelciliği gibi daha tanımlı alanlardaysa, etkinlikleri hayal kırıcı derecede seyrek olmakla birlikte gayet aşikârdır. Ludovico'nun ya da karısı Beatrice d'Este'nin portrelerini yapmış olduğuna dair hiçbir kayıt yokken, Dük'ün saray şairleri tarafından göklere çıkarılan iki metresi Cecilia Gallerani ile Lucrezia Crivelli'nin büyük hayranlık uyandıran portrelerini tamamlamış olması şaşırtıcıdır. Şairlerle ve müzisyenlerle olan ilişkilerindeyse, hem rekabet, hem de işbirliği vardır. Rekabet, resim sanatı ile diğer saray sanatları arasında yaptığı *paragone*'nin (karşılaştırma) arkasında çoğu zaman kendini hissettirir. Leonardo edebiyat ve müzik alanlarında faaliyet gösteren ve hiçbiri görsel sanatlarla

boy ölçüşemeyecek olan rakiplerinin eserlerini devamlı olarak kötülerdi. İşbirlikçiliği ise saraylarda yapılan görkemli eğlencelerle sınırlıydı. 1490'lar, Leonardo'nun yaratıcı becerilerini sergilediği bir dizi büyük *festa*'ya (festival veya kutlama gösterileri) sahne oldu.

Bu *festa*'lar arasında, Milano'nun itibari Dükü Gian Galeazzo Sforza ile Isabella di Aragona'nın 1490'daki düğünleri de vardı. Düğün sırasında Bernardo Bellincioni'nin *Paradiso*'su için, parlak yıldızlarla kaplı hareketli semaların görüntüsü şeklinde bir dekor tasarlandı. Şair Bellincioni, Dük Ludovico'nun Toscana'dan getirttiği sanatçılardan bir diğeriydi. Bir sene sonra Leonardo, Ludovico ile Beatrice'in ve Anna Sforza ile Ludovico d'Este'nin çifte düğünlerinin sahne düzenlemesiyle meşgul oldu. 1496'da, Mantova Markizi Isabella d'Este için Pavia'da sahnelenen bir temsil dahil, Baldassare Taccone'nin *Danäe* ve Bellincioni'nin *Timone* performanslarını tasarladı. Defterlerinde, böyle saray eğlenceleri için hazırladığı, döner sahne sistemleri ve hamisinin meziyetlerinin son derece karmaşık alegorilerini de içeren tasarım taslaklarına rastlanır. Elimizde, perde arkasında neler olup bittiğine dair ipuçları veren güzel bir de not var:

> 26 Ocak'ta [1491] turnuva sırasında gerçekleşecek şenlikleri organize etmek için [Ludovico'nun damadı ve komutan] Messer Galeazzo da Sanseverino'nun evindeydim. Birtakım uşaklar performans için gereken vahşi kostümlerinden bazılarını denemek üzere soyunurlarken, Giacomo [Salaì] onlardan birinin diğer giysilerle birlikte yatağın üstünde duran cüzdanını alıp, içinde bulduğu bütün paraları yürüttü.

2 liret 4 soldo tutarındaki para Salaì'nin yeni hesabının zimmet hanesine eklendi.

Böyle gelgeç etkinlikler çok vakit alıyordu ve Leonardo sabırsızlık belirtileri göstermeye başlamıştı, zira bu işler onu kalıcı şöhrete ulaştıracak olan kalıcı başyapıtlarını üretmekten alıkoyuyordu. Ama bir yandan da, teatral tarzlardaki ustalığı, onun kadroda tutulmaya değer biri olduğuna hamileri ikna etmekteydi.

Leonardo en kalıcı şöhretini, Ludovico tarafından babası ve hanedanın kurucusu Francesco Sforza anısına yaptırılması planlanan masif bronz atlı anıtının tasarım ve dökümünden kazanacağını düşünmüş olsa gerek. Ludovico projeyi üstlenmesi için Floransa'dan bir heykelci ithal etme olasılığını çoktan araştırmıştı, ama Leonardo ortaya çıkıp, Verrocchio'nun

atölyesinde edindiği büyük ölçekli döküm tecrübesini beraberinde getirince, doğru adam zaten ellerindeymiş gibi gözüktü. Milano'daki Floransa elçisinin 1489 tarihli bir mektubundan, Leonardo'nun proje üzerinde çalışmaya başladığını, ama aynı zamanda, Ludovico'nun Lorenzo il Magnifico'dan "böyle bir işin altından kalkabilecek yetkinlikte bir iki usta" bulması için yardım istediğini öğreniyoruz. Bunun en iyimser yorumu, projeye teknik yardım arandığı olur; en kötümseri ise, Leonardo'nun işi kaybedeceğidir. Her halükarda, 23 Nisan 1490'da Leonardo, at üzerinde çalışmaya yeniden başladığını not ediyor. Akabinde, atın kocaman, kilden bir modelini yapıp, dev heykelin en iyi nasıl dökülebileceğini anlamak için yoğun çalışmalara girişiyor. Leonardo'nun Milano'daki matematikçi meslektaşı Luca Pacioli tarafından kaydedildiği üzere, heykelin enseden yere kadar neredeyse 7,5 metre yüksekliğinde olması planlanmıştı. Yani Donatello ve Verrocchio tarafından yapılan ünlü bronz atlı anıtlarını geride bırakmış olmakla kalmayacak, antik dünyanın tüm harikalarına açıkça rakip çıkmış olacaktı. Çok fazla miktar ve pahada bronz bu iş için ayrılıp bir kenara konuldu, ama Fransız kralı VIII. Charles İtalya'yı işgal edince Ludovico bronzu topa dönüştürülmek üzere Ferrara'daki Ercole d'Este'ye yolladı. Fransızlar Leonardo'nun atına uğur getirmeyecekti. Beş sene sonra, Leonardo'nun kilden modeli, Charles'ın ardından Fransa kralı olan XII. Louis'nin işgalci kuvvetlerine eşlik eden Gaskonyalı okçulara hedef teşkil ederek mahvoldu.

Saray onun hizmetlerini ille de kendi tekeline almıyordu. Parası ödenmediği için dışarıdan iş almak zorunda kaldığı yolundaki şikâyetini daha önce görmüştük. Ayrıca Ludovico'nun yetki alanına girmeyen işlerle ilgili ricaları da oluyordu. Bu işler arasında, Milano'daki katedralin orta nefiyle transeptinin kesişme noktasındaki kule (Leonardo kubbe için bir model hazırlamıştı) ve Piacenza Katedrali'nin bronz kapıları projesi de vardı. Bu ikinci proje, işi kapmak için birbiriyle yarışanları kötülemek maksadıyla sipariş sahiplerine yazılmış hararetli bir dilekçe müsveddesine vesile oldu:

> Aralarından biri çömlekçi, biri silahçı, biri zil çalıcı, biri koşum zili imalatçısı, biri de topçu. Biri de Dük'ün hanesindendir, sözü geçer bir adam olan messer Ambrogio Ferere'nin tanıdığı olmakla da böbürlenip durur. ... At sırtında Dük'e gidip ondan öyle mektuplar koparır ki, bu çapta bir işi gözünüzü kırpmadan ona verirsiniz. ... İnanın bana, Floransalı Leonardo'dan

başka kimse bu işin altından kalkamaz. Onun kendini satmaya ihtiyacı yoktur, çünkü elinde ömür boyu yetecek kadar iş vardır, ki onca işin hepsini bitirebileceğinden dahi şüpheliyim.

Leonardo'nun dolambaçlı yollarla kendini satma çabaları herhangi bir işe yaramış gibi gözükmüyor.

Sarayda çalışmanın, onunkilere benzer eğilimlere sahip biri için önemli avantajları vardı, ama aynı zamanda, onu girift bir entrika ve bürokrasi dünyasının içine sürüklüyordu. Bu durum, tarihçi için de tam bir hüsran kaynağıdır, zira Leonardo'nun görkemli saray eğlencelerindeki geniş kapsamlı çalışmalarının günümüze ulaşan görsel kayıtları çok azdır, o zamanlar bu kategorideki tüm çalışmalar için geçerli olduğu gibi.

Ressamın Hanesi ve Atölyesi

Galeazzo'nun düğününde hırsızlık yapan Salaì, Leonardo'nun öfke dolu bir dizi muhtırasına konu oldu. "Hırsız, yalancı, dikkafalı, obur," diye sayıp döküyor bunlardan bir tanesi. Ama Salaì, ustası ölene dek onun yanından ayrılmadı. Vasiyette bir *servitore* olarak tanımlanmış olsa da, aktif bir şekilde ressamlık yaparak kendi hizmetlerini Isabella d'Este'ye pazarlamaya kalkıştığı anlaşılıyor. Görünüşe bakılırsa, genç Lombardiya asilzadesi Giovanni Francesco Melzi ile birlikte, Leonardo'nun atölyesinin çekilip çevrilmesinde esaslı bir rol üstlenmiş. Salaì'nin 1524'te bir ok yarası yüzünden ölmesi üzerine malvarlığının 1525'te çıkarılan envanteri, kentin ileri gelenlerinden bazıları tarafından ona borçlu olunan mütevazı mal ve paralardan çok daha fazlasını belgelemekle kalmaz, daha önce belirttiğimiz gibi, ustasının başarımlarının merkezinde duran küçük bir grup resmi de listeler. Salaì'nin servetini nasıl elde ettiği konusunda ancak tahmin yürütebiliyoruz, ama onun günümüzde kurnaz bir avantacı olarak nitelendirebileceğimiz cinsten, çıkarı için fırsat kollayan biri olduğunu varsayabiliriz. Böyle bir meslek henüz icat edilmemişken uluslararası sanat eserleri tüccarlığı yaptığını akla getiren bazı bulgular var. Melzi de onun gibi mütevazı sayıda resmi sahiplenmiş olmakla birlikte çok daha farklı bir karakterdi. Hane halkının en eğitimli ve kültürlü üyesiydi ve Leonardo'nun ölümünden sonra ustasının yazılı ve çizili mirası ona emanet edildi.

Milano'da geçirdiği süre boyunca Leonardo, yerli elemanlardan oluşan bir hane halkının geçimini sağladı, ki bunlardan bazılarını ismen biliyoruz: Battista de Villanis, Luca, Maturina ve Caterina. Ayrıca, en dikkat çekici ve kalıcı üyeleri Salaì ile Melzi olan daha küçük bir öğrenci, asistan ve işçi grubu da kendisine refakat ediyordu. Diğer işbirlikçi ve ortaklar da düzenli veya düzensiz aralıklarla gelip gidiyorlardı. Marco adında birinin (Marco d'Oggiono olması muhtemel) 1490'da Leonardo'nun konutunda çalışmakta olduğunu biliyoruz. Bu bilginin kaynağı olan belge, Salaì'nin karakteristik bir davranış göstererek gümüş uçlu bir çizim kalemini Boltraffio'nun odasından nasıl çaldığını da anlatıyor. Boltraffio, şimdi St. Petersburg'da bulunan *Madonna Litta* dahil, Leonardo'nun motif ve kompozisyonlarından derlenmiş tablolar üstünde dikkatle çalışan dürüst ve nazik bir ressamdı. Leonardo'nun defterleri, hakkında yok denecek kadar az şey bildiğimiz diğer çalışanlara ilişkin bölük pörçük kayıtlar içerir. Gelgelelim, bu kayıtlar Leonardo'nun ne gibi işler yapmakta olduğunu önemli ölçüde sezindirmeyi başarır ve tasarımlarının en azından bazılarının, emri altında çalışan teknisyenler tarafından kotarıldığını açıkça gösterir.

Bu dokümantasyon, Leonardo'nun her zaman verimsiz olduğu yönündeki popüler algıyla belirgin ölçüde çelişir. 1493'te Leonardo, "Maestro Tommaso" diye birinin "geri geldiğini ve kendi hesabına çalıştığını" kaydetmiş. Giulio Tedesco'ya (tahminen Alman bir teknisyen) dört aylık ödeme yapılırken, "10 günde 6 şamdan yaptı" dediği Tommaso için dokuz aylık ödeme kaydedilmiş. "Birkaç maşa yaptı" dediği Giulio bu işi on beş günde bitirmiş. Giulio'nun "kendi hesabına" çalıştığı da kaydedildiği gibi, "benim için tahta bir kaldıraç yaptı ... ve yine benim için çift kilitli bir..." deniyor. Çok sonraları, 1513'ten sonra, Roma'da çalıştığı dönemde yazdığı bir muhtırada, kendine "Alman'a ovaller için torna tezgâhı yaptır" diye bir hatırlatmada bulunuyor. Bu tezgâhın gerçekten yapılmış olduğunu biliyoruz, çünkü on altıncı yüzyılda yaşamış Milanolu sanat kuramcısı Lomazzo cihazın varlığından haberdardı ve namına tanıklık ediyordu.

Leonardo'ya ödenen kiralara ve çıraklık ücretlerine dair kayıtlar da var. Bunlar olmasaydı adı meçhul kalacak olan "Galeazzo" adlı bir öğrencisi için "Galeazzo benimle yaşamaya geldi" diyor ve onun ayda 5 *liret* ödeyeceğini söylüyor. Galeazzo'nun babası ustaya 2 Ren florini vermiş, ki bu da "Galeazzo"nun bir kuzeyli olduğunu düşündürüyor. Yine bir Alman olan Jacopo Tedesco, günde bir *carlino* ödemesi kaydıyla Leonar-

do'nun yanına yerleştirilmiş. Leonardo sonraları Roma'daki Vatikan'da, Giuliano de' Medici tarafından Belvedere'de kendisine tahsis edilen konutta çalışırken, evine Alman bir alet yapımcısı aldı. Sebatsızca çalışan, sadece kendi ilgisini çeken şeylerle meşgul olan, harabelerde İsviçreli Muhafızlar'la atış talimi yapan, İtalyanca öğrenmeyi reddeden ve her hareketinde ustasına köstek olan bu adam, Leonardo'nun başına dert açmaktan başka hiçbir işe yaramıyordu. Leonardo, il Magnifico lakabıyla tanınan Giuliano'ya yazarak, bu baş belası Alman'ın maaşlı olarak değil, götürü usulü çalıştırılmasını istedi – Leonardo'nun yöneticilik tarafını belgelemesi açısından önemli bir kayıttır bu.

Buna benzer bölük pörçük kayıtlar, sadık dostlardan ve çeşitli teknik ve artistik işlerle uğraşan çıraklarla, asistanlarla ve sözleşmeli işçilerle dolu faal bir *bottega*'dan (atölye) müteşekkil küçük bir hane halkını kısmen de olsa gözümüzde canlandırabilmemizi sağlıyor. Leonardo'nun profesyonellikten uzak bir hayalci olarak çizdiği standart tablodan çok farklı bir durum bu. Resim alanındaki görsel kanıtlar, atölyede işbirlikçi birtakım faaliyetlerde bulunulduğunu akla getiriyor. *Madonna ve Çocuk İsa*'nın Boltraffio tarafından yapılmış bir çiziminin, Bakire ve Çocuk başlarının usta tarafından *Kayalıklar Madonnası* için yapılmış çizimlerinden, belki de doğrudan taslaklarından derlendiği kesindir. *Kayalıklar Madonnası* versiyonlarından biri de 1508'de ayrıca kopyalandı. Bu tarihte Ambrogio da Predis, panelin S. Francesco Grande'deki altarından çıkarılıp kopyalanabilmesi için Leonardo adına izin almıştı.

Floransalı Fra Pietro da Novellara tarafından Mantova Markizi Isabella d'Este'ye yazılmış 3 Nisan 1501 tarihli son derece aydınlatıcı bir mektup, stüdyo katılımına bir görgü şahitliği içerir. Bu mektupta Floransalı Karmelitlerin başı şöyle bildirir: "Leonardo'nun çıraklarından ikisi kopyalar yapmakta; usta da bunlardan birine zaman zaman el atıyor. Kendisi geometri alanındaki çalışmalarıyla çok meşgul ve resimle uğraşmaya hiç vakti yok." Fra Pietro'nun 14 Nisan tarihli ikinci bir mektubunda bahsettiği resimlerden biri, Milano'nun 1499'da Fransızlar tarafından işgali sırasında XII. Louis'ye eşlik etmiş olan Florimond de Robertet'nin *Madonna ve Yün Eğiren* siparişiyle alakalıdır. Pek çok kopya ve varyantın konusu olan bu kompozisyon en çok, başlıca iki versiyonuyla tanınır. Bunlardan biri olan "Lansdowne Madonna" (Levha 4), anonim bir özel koleksiyonda yer alır. (Şimdi çalınmış olan) diğeri ise İskoçya'daki Buccleuch Dükü'nün koleksiyonuna dahildi. Bu iki resim üzerinde kızılötesi tekno-

lojisiyle yapılan incelemeler, her ikisinin de alt katmanlarındaki çizimlerin, Yusuf'un sol tarafında İsa için bir bebek yürüteci yapmakta olan bir grup insan –daha düşük nitelikteki diğer versiyonlardan tanıdığımız bir motif– içerdiğini ortaya çıkardı ve başka pek çok düzenlemeyi gözler önüne serdi. Bu bulgu, iki küçük resmin stüdyoda yan yana geliştirildiğini ve Fra Pietro'nun bildirdiği sınırlı katılımdan çok daha fazlasını içerdiğini kuvvetle akla getiriyor. Benzeri durumlarda, kayıp bir "orijinal"in peşine düşmek yersizdir, zira böyle dinsel temalı küçük yapıtların birden fazla versiyon halinde üretilmek üzere özel olarak tasarlanmış olmaları pekâlâ mümkündür. Onlar "Leonardolar" olarak görülebilecek nitelikteydiler, ama anakronik bir ifadeyle "tamamen otograf" diye adlandıracağımız türden oldukları her zaman söylenemezdi. Leonardo'nun 1508'de Floransa'dan Milano valisi Charles d'Amboise'a yazdığı gibi, "fabrikasyon" ya da spekülatif bir anlayışla üretilmiş resimler en yüksek statülü hamilere bile sunulabilirdi: "Kardeşlerimle aramızdaki hukuki ihtilafın neredeyse son bulmuş olduğunu ve Meryem Ana'mızın ... En Hıristiyan Kralımız'a ya da Lord cenapları kimi dilerse ona takdim edilmek üzere yapılmış ... farklı boyutlarda 2 resmini bu Paskalya size getirmek istediğimi zatıâlinize açıklaması için Salaì'yi huzurunuza gönderiyorum."

Küçük ölçekli *Madonna ve Yün Eğiren*'in iki paralel versiyonunun yapımını bu kayıt pekâlâ açıklıyor olabilir. Louvre'daki *Madonna ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Bir Kuzu ile Birlikte*, daha büyük formatta bir Madonna örneğidir, ama bu versiyonun Leonardo'nun elinden hiçbir zaman çıkmadığını ve belli ki Salaì tarafından sahip olunan seçme Leonardo tabloları arasında yer aldığını biliyoruz.

Uygun stüdyo katılımlarıyla üretilmiş dinsel temalı küçük resimlerin, Leonardo'nun düzenli ürün çıktısını oluşturduğu izlenimi giderek güç kazanıyor – tabii böyle bir "düzenli" üretim vardıysa şayet. Gelgelelim, Leonardo'nun kendisini ve hanesini sadece resim üreterek geçindirmediği çok açık. Bu bağlamda, görsel olayların emprezaryosu olarak, danışman mühendis ve mimar olarak, pratik ve dekoratif parçalar üreticisi olarak sarayda üstlendiği genel vazifeler çok büyük önem kazanıyor. Nihayet, son yıllarında Amboise'da, saraya kulluk eden üretken bir işçi olarak değil de, sarayın medarı iftiharı olarak, bir nevi kâhin veya *magus* (müneccim) olarak, bir fikir ve bilgi kaynağı olarak ve prestijli ziyaretçilere teşhir edilecek bir mucize olarak, I. François tarafından desteklenmişe benziyor.

Kişiliği

Hakkındaki ilk kayıtlardan çıkan izlenim, onun sıkı koruma altına alınmış gizli bir nefse eşlik eden uzaklık duygusunu birkaç yakın dostu dışında herkese karşı muhafaza eden, çelebi ruhlu ve çekici bir kişi olduğu yolunda. Pis bir iş olarak gördüğü oymacılığı kötüleyişinde müşkülpesent bir görünümü idame ettirmeye çalıştığının açık belirtileri var. Seksüel etkinliği de içeren bedensel işlevlere dair yazıları da bedenlerimizin işleyişinin daha itici taraflarına yönelik zor bastırılmış bir tiksintiyi hissettiriyor. Anonimo Gaddiano diye adlandırılan, erken dönemlere ait anonim bir kaynağa göre, görünüşü çok çarpıcıydı. "Son derece endamlı, üstünden zarafet ve güzellik akan, hoş bir kişiydi. O zamanlar uzun giysiler moda olduğu halde, dizlerinden aşağısını açıkta bırakan, gül rengi bir tunik giyerdi. Göğsünün ortasına kadar inen, dalgalı ve bakımlı, güzel bir sakalı vardı."

Şimdi Windsor'da bulunan ve muhtemelen Francesco Melzi tarafından yapılmış olan son derece kaliteli profil çiziminde karşılaştığımız Leonardo böyle biridir (Levha 1). Çizimdeki kemik yapısı, şimdi Torino'da bulunan ve genel ama yanlış bir inanışla kendi eseri sayılan portresinin daha hantal yüz hatlarına tezat teşkil eden bir zarafet sergiler. Maiyetindeki insanların, giyim standartlarını yüksek tutmaya teşvik edildikleri anlaşılıyor. Leonardo'nun notlarında, onlar için güzel kıyafetler satın aldığını gösteren kayıtlar var.

Leonardo'nun kendini, Michelangelo'nun Sistine Şapeli tavanını boyarken belli ki yapmış olduğu kadar ihmal edebileceğini düşünmek zordur. Leonardo, Michelangelo'nun inziva alışkanlıklarını paylaşıyormuş gibi gözükmez. Bence o hiç durmadan sorular soran ve bilgi kaynakları olarak nitelediği türden insanlarla hararetli tartışmalar yapan biriydi. Keman ailesinden olan *lira da braccia* enstrümanını ustalıkla çaldığı, bazı latife ve hikâyelerinin de saraydaki sözel gösterilerde sunulmuş olabileceği söylenir. Sforza sarayında sanat konulu en az bir münazaraya katılmış olduğunu biliyoruz. Etkileyici ve zarif bir kişilik sergilediğine hiç şüphe yok.

Leonardo'nun birçok hamisini hüsrana uğrattığı açıkça ortadayken, onun insani meziyetlerinin dokunaklı teyitlerini bulmak güzel. İnsanlar üstünde bıraktığı etkiye ilişkin en çarpıcı iki kaydın ikisi de hayatının son yıllarına ait.

Heykelci Benvenuto Cellini, Fransa'ya geldiği zaman şu açıklamada bulunmuş:

> Kral François, Leonardo'nun müthiş yeteneklerinin olağanüstü boyutları karşısında adeta büyülendiğinden, onun konuşmalarını dinlemekten öyle büyük bir haz alıyor ki kendini onun refakatinden sadece bir iki günlüğüne mahrum bırakıyor. ... Kral'ın Lorraine Kardinali ve Navarra Kralı huzurunda onun için sarf ettiğini duyduğum sözleri tekrarlamadan edemeyeceğim; Leonardo kadar çok şey bilen bir adamın şimdiye dek yeryüzüne gelmiş olduğuna inanmadığını, onun sadece resim, heykel ve mimari alanlarında usta olmakla kalmayıp, çok büyük bir filozof da olduğunu söyledi.

"İçeriden" bir yorum da, Francesco Melzi'nin 1519'da ustasının vefatı üzerine Leonardo'nun üvey kardeşlerine yazmış olduğu dokunaklı bir mektuptan.

> Saygıdeğer Ser Giuliano ve kardeşleri.
> Benim için mükemmel bir baba gibi olan kardeşiniz Üstat Leonardo'nun vefatından haberdar edildiğinizi sanıyorum. Onun ölümünden dolayı duyduğum üzüntüyü dile getirebilmem imkânsız ve elim ayağım tuttuğu müddetçe bu yüzden kendimi mutsuz hissedeceğim, ki onun bana karşı beslediği yoğun ve tutkulu sevgi mutsuzluğumu mazur kılıyor. Bir eşini daha üretmeye Doğa'nın muktedir olmadığı böyle bir adamın kaybı herkesi acıya boğdu. Ve şimdi Yüce Tanrı onu ebedi istirahata ulaştırdı.

2
Bakmak

İlk bölümde çizilen tablo, Leonardo'nun mevcut efsane zenginliğiyle boy ölçüşemeyen kariyerinin maddi koşullarına odaklanmıştı. Leonardo tanımlanabilir yapıt üretimi bakımından çağdaşlarının üretimiyle aşık atamasa da, ortaya koyduğu kariyer, koşulları ve etkinlik çeşitliliği bakımından, Rönesans'ın önde gelen diğer ressam-mimar-mühendislerinin kariyerlerinden çok da farklı değildir. Belge niteliğindeki kayıtlar, onun özel defterlerinde ve kâğıtlarında inşa ettiği müthiş entelektüel ve görsel yapıyı hissettirmekten âciz kalır. Leonardo'nun elyazması mirasının kapsamı on altıncı yüzyıl süresince giderek bulanıklaştı ve ancak 1880'lerden sonra tam bir görünürlük kazanmaya başladı. Halbuki Francesco Melzi, ustasından miras kalan yığınlarca defter ve kâğıdın üstüne titremiş, onları ziyaretçilere gururla göstermiş ve resim sanatı hakkındaki bazı dağınık yazıları gözden geçirip tashih ederek *Trattato dell'arte* diye bilinen esere dönüştürmüştü. Ama ölümünden sonra onun sadık bir kâtip olarak vermiş olduğu emeklere nankörlük edilerek, Leonardo'nun defter ve çizim-

leri yavaş yavaş dağıtıldı. Her biri ayrı bir akıbete uğradı ve muhtemelen beşte dörtten fazlası, arkasında hiçbir iz bırakmadan kayboldu. Günümüze ulaşanlarsa çeşitli koleksiyonlardan geçerek Avrupa'yı dolaşmış, zamanla gerçek içerikleri göz ardı edilip, bir efsanenin zar zor okunabilen tuhaf yazıları olarak değerli bulunur olmuşlardır.

1880'lerden bu yana yürütülen büyük yayın ve çeviri kampanyalarının ardından, Leonardo'nun elyazmaları hem akademik çevrelerde, hem de halk arasında giderek daha çok tanındı. Bu tanışıklık öyle bir boyuta vardı ki onları kanıksadık, olağan görmeye başladık. Halbuki söz konusu notlar tam anlamıyla olağanüstüdür. Leonardo'nun seleflerinden ya da çağdaşlarından biri bile, çeşitlilik, spekülatif beceri ve görsel yoğunluk bakımından onunkiyle kıyaslanabilecek bir şey üretememiştir. Ölümünden sonraki yüzyıllar boyunca da onunkiyle gerçek manada kıyaslanabilecek bir üretime rastlamadık. "Çizimlerinin" birçoğuna sözcükler eşlik eder. Keza, yazdığı uzun metinlerin de çok azı illüstrasyonsuzdur. Leonardo özgün ve etkili bir üslupla yazardı, ama sözcüklerinin ardındaki zekânın doğası, baskın bir şekilde görseldir. Müthiş bir görselleştirici ve zihinsel "heykelcilik" üstadıydı. Yazdığı hemen her şey temelde gözleme ve hayal gücüne dayalıydı. Üçboyutlu geometriyi, aklında gerçekleştirdiği mekânsal ve heykelsel bir modelleme yoluyla inceleyebilmesi, görsel hayal gücünün belirtisi niteliğindedir. Öte yandan, aritmetiği oldukça kötü sayılırdı ve cebirin sembolik dilini hiç kavrayamazdı. Bir şeyi "göremezse" yapamazdı – daha doğrusu, yapmaya değer bulmazdı.

Kuramsal felsefenin soyutlamalarından hiç haz etmez, onu sert bir tenkitçilikle, "akılda başlayıp akılda biten" bir tür yalancı-bilgi olarak tanımlardı. Teolojiye ve dinsel dogmaya ya da astroloji gibi mistik bilgi sistemlerine çok az tahammülü vardı. Doğa tasarımının arkasında, Tanrı olarak tanımlanabilecek yüce ve tarifsiz bir güç olduğunu kabul ediyordu, ama somut bilginin, ilahiyatın doğasını ortaya çıkaramayacağına kani olmuştu. Ona göre insan zekâsının üstüne düşen rol, doğa tasarımındaki harikulade güzellikleri ifşa etmekti. Çünkü ilahi yaratımın doğa tasarımında bulduğu ifade, herhangi bir teoloji kitabının Tanrı'yı anlatabileceğinden daha belagatlıydı. "Deneyim"den türetilemediği sürece hiçbir bilgi geçerli değildi. Leonardo, modern "deneysel bilim"in sistematik tarzına olmasa da, deneye büyük değer veriyordu. Fenomenlerin doğal haletlerinde yapılmış gözlemlerden türetilen "kanıtları" ve düşünce deneylerinin sonuçlarını, özel olarak tasarlanmış tertibatlar kullanılarak

gerçekleştirilen kontrollü testler kadar tasvip ederdi. Bazen, aşamalı bir test yaptığı zaman, gözlemlenen sonuçların kesin olduğunu belirtmek için, ilgili çizimin yanına "sperimentata" yazardı.

Onun duyularla algılanan fiziksel evrenin elle tutulur olgularıyla sınırlı kalışında çok harfiyen yorumcu ve belli ki kısıtlayıcı bir şey var. Gelgelelim, hayal gücünün –onun *fantasia* tabir ettiği şeyin– verimliliği öyle müthişti ki, bu ayakları yere basan girişim, şimdiye dek çok az sayıda yaratıcı sanatçı ve düşünürün öykünebildiği bir uçuşa geçti.

Benim bu harikulade elyazmaları mirasına giriş yolum, bu bölümü Leonardo'nun düşüncesinin altında yatan ilkelere –onun *ragioni* (gerekçe veya sebepler) tabir ettiği şeye– ayırmak olacak. Bu da mecburen bir nebze soyutlama gerektirecek. Bu ilkeler onun somut uğraşlarına, yani mühendisliğine, anatomisine, jeolojisine ve sanatına ayrılmış olan diğer bölümlerde görünürlük kazanacak.

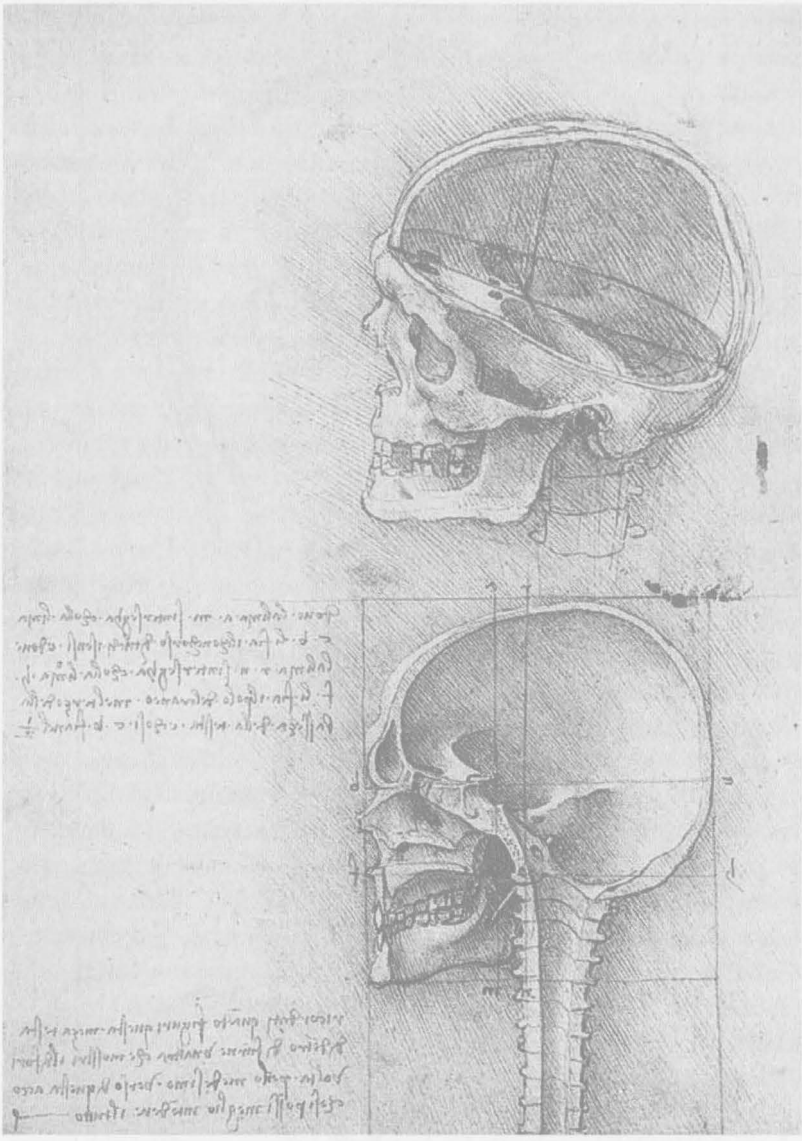
Sağduyu, Hayal Gücü ve Entelekt

Leonardo için tam anlamıyla geçerli yegâne bilgi kaynağı, gerçek varlık ve fenomenlere *bakmak*tı. Nitekim, tarih boyunca kimse onlara Leonardo'dan daha yoğun bir şekilde bakmamış ve onların daha özgün bir temsilini üretmemiştir. Öte yandan, Leonardo basit görme eylemine hiç mi hiç güvenmez, gözü adeta bir fotoğraf makinesi yerine koyardı. Görme eylemi Leonardo'ya göre "görmek" fiilinin (İtalyanca ve İngilizce'deki) iki anlamının ikisini birden içeriyordu – "bakmak" ve "anlamak" anlamlarını. Örneğin şu cümlede, fiil ikinci anlamıyla kullanılıyor: "Söylediğin şeyin mantığını görebiliyorum." Leonardo'nun "hem bakıp hem anlama" amacına, ancak görme duyusunun kendisinin ve daha genel olarak aklın işleyişinin çözümlenmesi yoluyla ulaşılabilirdi. Göz, beş duyudan en önemli olanının organıydı. Hem Platon, hem de Aristoteles tarafından ikna edici bir şekilde savunulmuş, geleneksel bir görüştü bu. Ses, temas, tat ve koku, görüntüden çok daha sonra gelirdi. Göz tüm görsel uğraşların analitik efendisiydi:

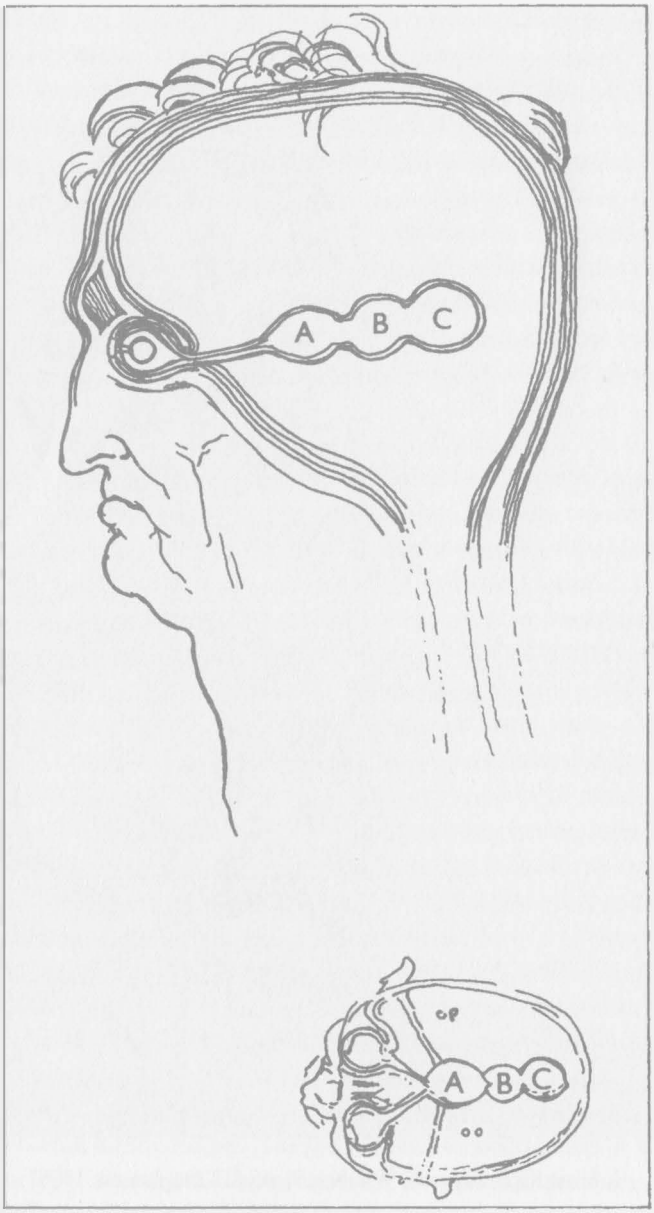
> Ruhun penceresi olduğu söylenen göz, doğanın sonsuz yapıtlarının beyindeki *sensus communis* [duyusal izlenimlerin koordinasyon merkezi] tarafından en eksiksiz ve kusursuz bir şekilde seyredilebilmesini sağlayan başlıca organdır.

> Gözden sonra, gözün görmüş olduğu şeyin aktarımındaki rolü dolayısıyla ayrıcalık kazanan kulak gelir ... Söyleyin şimdi, dünyanın güzelliğini bize gözün ulaştırdığını görmüyor musunuz? Göz astronominin kumandanıdır; kozmoğrafya yapar; tüm beşeri sanatları yönlendirir ve düzeltir; insanı dünyanın çeşitli bölgelerine gönderir; matematiğin prensidir; onun bilimleri en kesinlikli bilimlerdir; yıldızların uzaklık ve boyutlarını o ölçmüştür; unsurları ve dağılımlarını o keşfetmiştir; gelecekte meydana gelecek olayları yıldızlara bakarak o tahmin etmiştir; mimariyi, perspektifi ve dinsel resim sanatını o geliştirmiştir. Ey Tanrı'nın yarattığı bütün varlıkların en mükemmeli ... Ve o doğadan da üstündür, çünkü doğanın bileşenleri sınırlıyken, sayısız hayvan, ot, ağaç ve yer yorumlayan ressam tarafından ortaya koyulduğu üzere, gözün ellere emrettiği işler sınırsızdır.

Görmeyi çözümleme olarak algılamasının, temsilin de sınırsız çeşitlilikte olduğunu düşünmesinin temel sebeplerinden biri, Floransa sanat geleneği içinde aldığı eğitimdi. Filippo Brunelleschi'nin on beşinci yüzyılda doğrusal perspektif sistemini icat etmesinin hemen ardından Floransa'da sanat, ressamın "doğadaki kökler"den çıkarılmış kurallardan yararlanarak düzenli ve rasyonel ilkeler doğrultusunda yeni sahneler yarattığı prensibine dayandırılmıştı. "Doğadaki kökler" ifadesinin kaynağı, yeni ufuklar açan küçük bir kitap olan ve 1435'te yazar ve mimar Leona Battista Alberti tarafından Brunelleschi'ye ithafla Latince olarak yazıldıktan bir sene sonra İtalyanca'ya çevrilen *De pictura*'ydı (Resim Üzerine). Alberti'nin üç kısımlık tezinin ilk kısmında, ölçeğe göre dikkatle çizilmiş ve hepsi de ışık ve gölge kurallarına göre sistematik bir şekilde resmedilmiş obje ve figürlerle doldurulabilecek bir *a priori* mekân inşa etmek için geometrik perspektifin nasıl kullanılacağı açıklanıyordu. Müthiş hikâyelerin başlıca anlatım aracı olan figürler, anatomide ve karakterle duygunun görülebilir işaretlerinde maharet sergilenerek resmedilmeliydi. Rasyonel prosedürleri yeni bir sahnenin orijinal tasarımıyla birleştirmeye yarayan bu yöntem, *invenzione*'yi *scienza* ile yakın birliktelik içine sokuyordu. *Invenzione* (büyük Romalı hatip Cicero'dan özetle) doğru ya da makul olan yeni bir şeyin yaratımı olarak tanımlanırken, *scienza* rasyonel ve doğrulanabilir ilkelere dayalı bir bilgi sistemiydi. Daha derin bir düzeyde, *fantasia*'nın (hayal gücü) *intelletto* (aklın mantık gücü) ile ittifakını temsil ediyordu. Bu bağlamda Leonardo'nun orijinal İtalyancasıyla kullandığı terimlerin çoğunlukla bugün taşıdıklarından farklı yan anlamlar taşıdığını aklımızda bu-



1. *İnsan Kafatası, kesitli*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19057



2. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *İnsan Beyni ve Gözleri, Dikey ve Yatay Kesitli*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 112603

lundurmakta yarar var. Ben de bu farklılığın belirtilmesinin önem kazandığı durumlarda Leonardo'nun orijinal terimlerini muhafaza ediyorum.

Leonardo'nun beyin ve duyu sistemine yönelik çalışmaları, daha en başından itibaren, bu zihinsel özelliklerin nasıl konumlanmış ve çok önemli duyular tarafından nasıl besleniyor olabileceği üzerinde yoğunlaştı. Leonardo'nun 1489'dan günümüze ulaşan en eski anatomi çalışmaları, kafatasına ve muhteviyatına ayrılmıştır. Kılı kırk yaran bir titizlikle yaptığı çizimlerde hem bütün hem de kesitli olarak gösterdiği gibi (Şekil 1), kranyum içine çeşitli zihinsel yetileri spekülatif bir şekilde, işlediklerine inandığı gibi konumlandırmıştı. Söz konusu düzenleme, ortaçağ yeti psikolojisi sistemini temel alıyordu. Bu sistem, beyin içindeki ventrikülleri (kaviteleri) zihinsel etkinlik bölgeleri olarak görürdü – "gri madde"nin çıplak göze pek vaatkâr gözükmediği düşünülürse hiç de mantıksız değildi bu. Dolayısıyla Leonardo, ventrikülleri işleyiş şekline göre düzenlenmiş bir dizi hazne olarak resimliyordu (Şekil 2). İlk etapta, duyusal izlenimler *imprensiva*'ya (izlenimleri, üstüne mühür basılmış ılık balmumu misali kaydettiğini düşünebileceğimiz bir reseptör) ulaşıyordu. Anlaşılan, *imprensiva* Leonardo tarafından eski sisteme yapılmış bir ilaveydi ve daha önce (beş duyudan gelen verilerin sistematik bir şekilde eşgüdümlenmek üzere bir araya toplandığı) *sensus communis*'in üstüne vazife olan kayıt işlevini yerine getiriyordu. "Sağduyu", Leonardo'nun düzenlemesinde, ikinci odacığa yeniden konumlandırılmıştı. Orada ölçülü karşılaştırma işlevini, *fantasia*, *intelletto* ve *volontà* (istemli hareket) ile birlikte yerine getiriyordu. Leonardo'yu başka yönden pek alakadar etmeyen *ruh* da bu orta bölgede yer alıyordu. Nihayet, dizinin en sonundaki haznede *memoria* vardı. Leonardo sonraları bir öküz beyninin ventriküllerine balmumu şırınga edip üç hazneli düzenlemenin fazla basit kaldığını anladığı zaman bile, ortaçağ yeti psikolojisinin temel öğretilerine bağlı kalmayı sürdürdü.

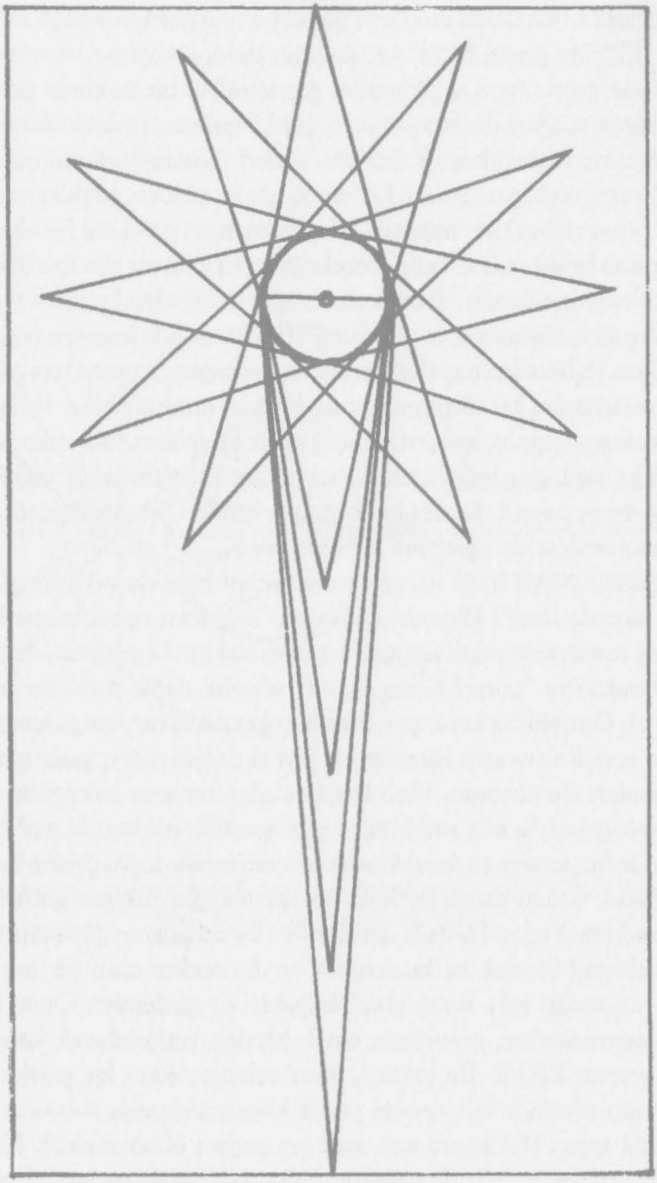
Bu sistemin Leonardo açısından avantajı, optik sinirleri mantık ve hayal güçleri ile en kısa ve en dolaysız biçimde iletişebilecekleri ayrıcalıklı bir konuma yerleştirerek, bilginin doğadan beyne iletilişini fizyolojik olarak doğrulamasıydı. Ayrıca, entelektte duyulardan elde edilen verilerin *fantasia*'da işlenip, yeni kombinasyonlar halinde ters istikamete gönderilebilmesini sağlayan bir mekanizma temin ediyordu. "Önce hayalde" olan, sonra "ellerde" oluyordu. *Volontà* zihinsel icatları önce çizimlere, sonra da resimlere, heykellere ve binalara –ve birtakım mekanik cihazlara– dönüştürerek elle tutulur hale getirebilmekteydi. Bütün sistem,

"hayatiyetin", sinirlerin merkez çekirdeği, yani *medulla*'sı boyunca akmasıyla işliyor, bu akış dinamik bir duyusal girdi ve adalî çıktı trafiği içeriyordu. *Son Akşam Yemeği*'ndeki havariler İsa'nın çok yakında aralarından birinin ihanetine uğrayacağını ilan etmesi üzerine şaşkınlıktan donakaldıklarında, sözcük girdisi ve eylem çıktısı bundan daha çarpıcı bir şekilde gerçekleşemezdi.

Göz

Peki ya "ruhun penceresi"nin kendisi? Doğanın bu en mükemmel icadı ilahi işlevlerini nasıl bir tasarımla yerine getiriyordu?

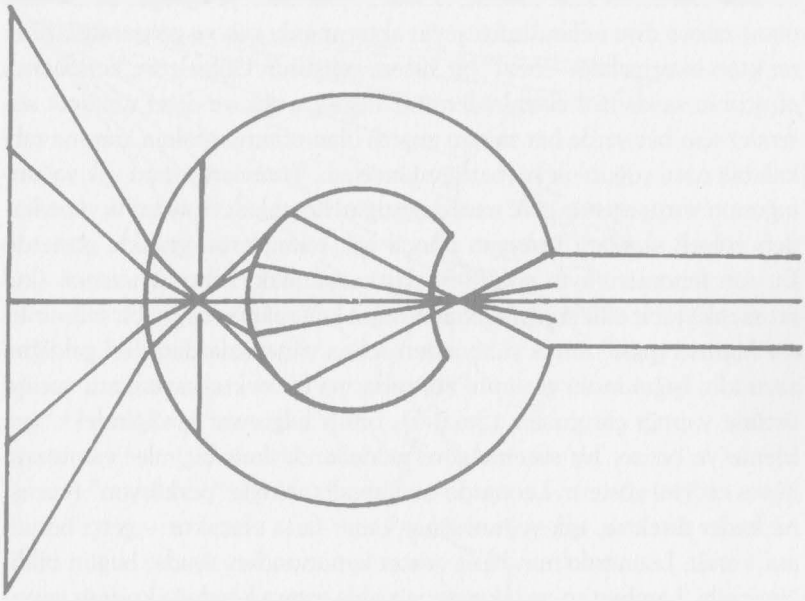
Gözün iç yapısı hakkında görüş değiştirip durduğu süre boyunca Leonardo, gözün geometrik optiğe uygun olarak geometrik bir katiyetle yaratılmış bir düzenek olması gerektiği yönündeki tartışılmaz ilke üzerinde çalıştı. Bir bakıma, her şey ne kadar basit olursa o kadar iyiydi. Gözün optik mühendisliği konusunda benimsediği ilk yaklaşım, küresel buzsul ya da camsı cisim (bizim terminolojimizde mercek) denilen şeyin, saydam sıvı ile göz çeperleri içinde eşmerkezli bir şekilde durduğu yönündeydi. "Görsel piramit" –yani, kaynak nesne veya yüzeyden çıkıp bir nokta üzerinde buluşan ışın demeti– görüş açısını kontrol eden gözbebeği içinden geçerek göze ulaşmaktaydı. Alberti'nin iddiası buydu. Göz, nesneden çıkıp havanın her yerine hızla yayılan ışın topluluğundan piramidi çekip almak üzere tasarlanmıştı. Nesne gözden ne kadar uzaktaysa, piramidinin göze varış açısı o kadar daralacak ve nesne o kadar küçük gözükecekti (Şekil 3). Işığın bir nesneden bir dizi eşmerkezli dalga halinde yayıldığını düşünürsek, dalgalar nesneden uzaklaştıkça piramit giderek daralacaktı. Boyuttaki farklılık, ressam perspektifinin öğrettiği gibi, nesnenin göze olan uzaklığıyla orantılı olacaktı. Leonardo'nun izahına göre, nesneden çıkan yayılımlar –o bunları, ortaçağ optik bilim geleneğine uygun olarak, "türler" (species) diye adlandırıyordu– nesneden uzaklaştıkça, orantılı olarak güç de kaybediyordu. Bu optik kuramı, nesnelerdeki sistematik küçülmeyi doğrusal perspektif kurallarına uygun bir şekilde açıklamakla kalmaz, uzaklık arttıkça nesnelerde oluşan şekil ve renk kaybını da açıklar. Leonardo'nun manzara çizim ve resimlerindeki sihirli "hava perspektifi" etkilerinin altında, nemli havanın peçeleyici özellikleriyle birlikte bu tanım ve renk kaybı yatar (Levha 5).



3. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Yuvarlak Bir Nesneden Yayılan Işıklı Piramitler*, Paris, Institute de France, Ms Ashburham II, 6v

Leonardo 1490'larda bu göz ve görsel piramit görüşüne bağlı kaldıktan sonra, 1508'de gözün biçim ve işlevinin daha kompleks ve nüanslı bir yorumuna geçti. Ayrıca, piramidin göz içindeki bir noktada gerçekten son bulamayacağına da ikna olmuştu, çünkü noktanın teknik olarak hiçbir boyutu yoktu ve ancak optik dizideki "türler" (species) arasındaki ayrımın kaybolmasına sebep olabilirdi. Leonardo işte bu yüzden, (farklı konumlanmış ve bizim retina kavramımızla karıştırılmaması gereken) bir alıcı yüzey nosyonunu benimsedi. Göz ile gözbebeğinin bir camera obscura (ilk fotoğraf makinelerine benzer, duvarında bir iğne deliği olan karanlık bir kutu) gibi çalıştığını düşünüyordu. Bir fotoğraf makinesinde imgenin tepetaklak oluştuğunu biliyordu ve spekülatif olarak, bu imgeyi yeniden ters çevirmek üzere tasarlanmış bir dizi optik prosedür icat etmişti (Şekil 4). Işınların göz içinden geçişinin, kısmen ortaçağ optik kitaplarına dayanan bu daha kompleks izahı, ince bir nesnenin göze yaklaştıkça daha uzaktaki biçimleri örtemeyişi ve seyrek dokulu bir kumaşın içinden öte tarafı görebilişimiz gibi fenomenlere de açıklama getirmekteydi.

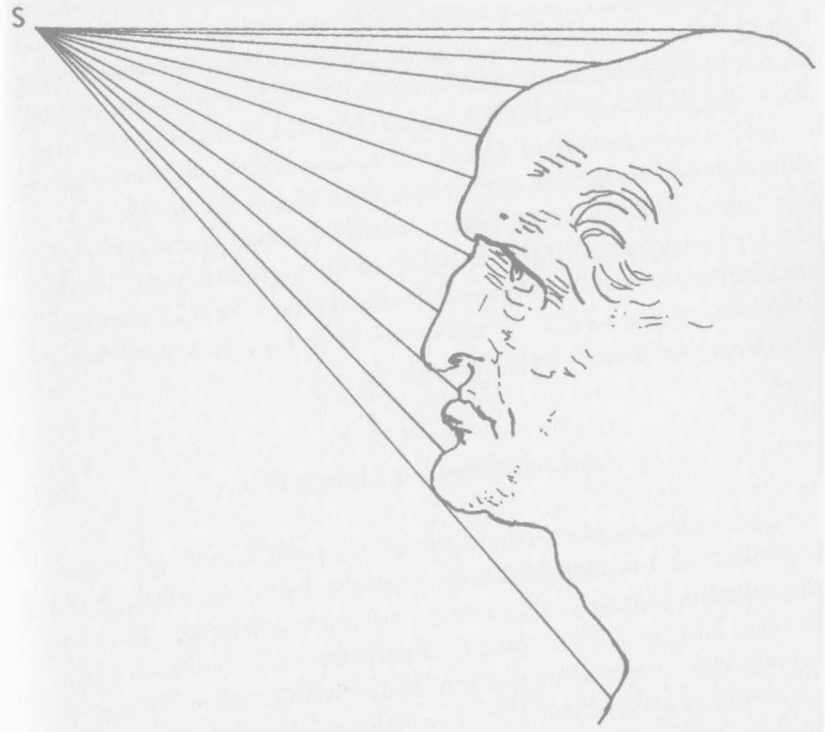
Onuncu yüzyıl sonu ile on birinci yüzyıl başında etkinlik gösteren İslam filozofu İbnü'l-Heysem (Alhazen)'i takiben optik bilimi üzerine yazılmış son derece etkili ortaçağ yapıtları hakkında giderek artan bilgisi de Leonardo'yu "görsel aldanmalara" yönelik daha derin bir anlayışa sevk etti. Optiğin bu kolu, çok hızlı hareket eden bir şeyi göremeyişimiz ve aşırı parlak veya aşırı karanlık bir şeyi net algılayamayışımız gibi genel fenomenleri ele alıyordu. Hızlı hareket eden bir şeye baktığımız zaman meydana gelen "görüş sürekliliği" gibi spesifik etkileri de açıklıyordu. Leonardo bir masaya saplandıktan sonra yan tarafa doğru çekilip bırakılan bir bıçağın, (onun tabiriyle) tıpkı bir saz teli gibi titreşen görüntüsünü notlarında tarif eder. Havada döndürülen bir meşalenin gözümüzün önüne çembersel bir ışık izi bıraktığını ve dönmekte olan bir tekerleğin telleri arasından arka tarafı görebildiğimizi de gözlemler. Onun açıklaması, *imprensiva*'nın nesnelerin optik izlerine yetişebilecek kadar hızlı tepki veremediğiydi. Bu etkiler, biraz rahatsız edici bir şekilde, Leonardo'nun ellerinde bile resmin pratik kapsamı dışında kalıyordu (gerçi bir yüzyıl sonra Velázquez için ayrı şey geçerli olmayacaktı). Nitekim, bunların yalnızca optik fenomenler hakkında "spekülasyon" yapanların salahiyet alanına girdiğini Leonardo da kabul ediyordu. Belki de, kariyerinin sonuna doğru giderek daha iyi anladığı gibi, o çok sevgili resim sanatının tanımlanabilir görsel sınırları vardı.



4. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Işık Işınlarının Gözdeki Çifte Kesişimi*, Paris, Institut de France, Ms D 10v

Sonraki kuramlarında algının anlaşılması zor özelliklerine yer verdiyse de, gözün geometrik olarak işlediği gerçeği sabit kaldı. Gözün görmek üzere tasarlandığı şeyler, bize dış dünyayı anlatan ışık ve gölge harikalarıydı. Leonardo, farklı boyut, şekil ve uzaklıklardaki tekli ve çoklu kaynaklardan gelen ışığın tekli ve çoklu cisimler üzerindeki etkilerini sistematik bir şekilde inceledi. Işığın ve rengin resimde tanımlanış şeklini de bu esas üzerinden ıslah ederek, (kabaca "plastisite"ye eşdeğer bir kavram olan) *relievo* diye adlandırdığı şeyin aktarımında ışık ve gölge esaslarının renkten önce geldiği "tonal" bir sistem geliştirdi. Gölgelerin, kendilerini oluşturan saydamsız cisimlerden uzaklaştıkça, ışık ve diğer dinamik sistemler için her yerde her zaman geçerli olan orantılı azalma kanuna tabi kalarak nasıl yoğunluk kaybettiğini inceledi. Yüzeylere vuran ışık yoğunluğunun vuruş açısına göre nasıl değiştiğini hesapladı ve aydınlık yüzeylerden gölgeli alanlara yansıyan ikincil ışık sekmelerini grafikle gösterdi. Bu son fenomeni ayın gölgede kalan tarafındaki *lumen cinerum* (kül rengi ışık) tabir edilen şeyi açıklamak için kullanarak, doğru bir tahminle, söz konusu ışığın dünya yüzeyinden seken yansımalardan ileri geldiğini savundu. Işığın insan yüzünün konturlarına bir nokta-kaynaktan vuruşu üstüne yaptığı çalışmalar (Şekil 5), onun bilgisayar grafiğindeki "ışın izleme"ye benzer bir sisteme göre modellendirilmiş biçimler yaratmaya heves ettiğini gösterir. Leonardo'nun kendi tabiriyle "perküsyon" (vuruş) ne kadar direktse, ışık yoğunluğu o kadar fazla olacaktır – gerçi bunun asıl kuralı, Leonardo'nun basit orantı kanunundan ziyade, bugün bildiğimiz gibi, Lambert'ın on sekizinci yüzyılda ortaya koyduğu kosinüs kanunudur. Leonardo'ya göre, bir perküsyonun sonucu, vuruş açısıyla daima orantılıydı. Dolayısıyla eğik açılı bir ışık bir yüzeyi dik açılı bir ışık kadar güçlü bir şekilde aydınlatamazdı. Aynı kural kılıçla vurulan bir darbe için, bir topun zıplayışı için ya da bir çivinin çekiçle tahtaya çakılışı için de geçerliydi. Bu son vakada, çivinin tahtaya giriş derecesi çekiç başının ağırlığıyla ve darbeyi indiren kolun kuvvetiyle de orantılı olacaktı.

Tanrı'nın kusursuz tasarımı, kendini doğanın bütün biçim ve kuvvetlerinde orantı yoluyla belli ediyordu. Orantılı tasarımın güzellikleri, Floransalı mimarlar, heykelciler ve ressamlar için en azından Brunelleschi zamanından beri öncelikli bir kaygı olmuştu. Leonardo, ressamın orantılı güzellik nosyonunu, doğanın bütün güçlerinin orantılı eylemlerini içeren daha geniş bir çerçeveye bağlayan ilk kişi oldu. Orantının mimari tasarımındaki rolü konusunda başvurulabilecek en otoriter kaynak, Eski Romalı



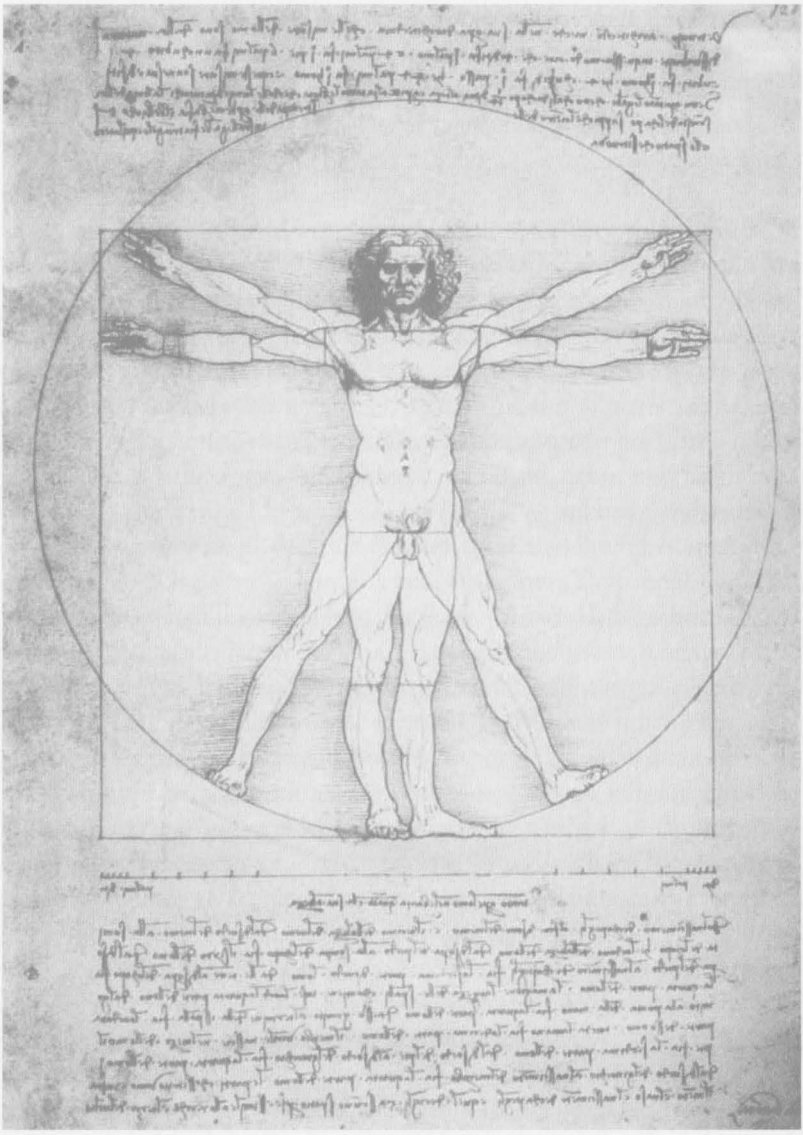
5. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Işığın Yüze Vuruş Açısı*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 12604r

yazar Vitruvius tarafından mimarlık üzerine yazılmış olan tezdir. Mimarın güzellik anlayışının baş kılavuzu olan Vitruvius, insan vücudunun, kolları ve bacakları iyice açılmış haliyle, geometrik şekillerin en mükemmellerinden ikisi içine, yani bir çember ve bir kare içine yerleştirilebileceğine dikkat çekmişti. Bu şemada, vücudu oluşturan parçaların bir "ilişkili boyutlar" sistemine göre düzenlenmiş olduğu görülebilirdi. Sistemdeki her parça, sözgelimi yüz, diğer parçaların her biriyle basit bir orantı içindeydi. Vitruvius'un şemasının Leonardo tarafından yeniden şekillendirilmiş hali (Şekil 6), onun nihai görsel gerçekleştirimi olmuş ve popüler imgelemde insan bedeninin "kozmik" tasarımının gözle görülür bir sembolü olarak yaygın biçimde kullanılagelmiştir. Leonardo'nun dediği gibi, insan vücudunun orantılı tasarımı, Yunanlı matematikçi Pisagor'un (Pythagoras) tanımladığı kozmik oranlar üstüne kurulmuş olan müzik armonisiyle benzeşiyordu. Müziğin bütün sanatlar arasında resmin en iddialı rakibi haline gelmesini sağlayan özelliği de bu matematik temeliydi. Bununla birlikte Leonardo, müzikal armonilerin ardışık bir şekilde işitilmek zorunda olduğuna, halbuki bir resmin tek bir bakışta hepten takdir edilebileceğine her fırsatta dikkat çekerdi.

Ayağa Kalkmak ve Dolaşmak

Neredeyse söylemeye bile gerek bulunmadığı üzere, Leonardo eski Vitruvius formülünden hoşnut değildi. Bu hoşnutsuzluktan hareketle, farklı pozlar takınırken, mesela otururken orantılarımıza neler olduğunu tanımlamaya kalkıştı. Dahası, orantılı mimari tasarımını, canlıların armonik denge içinde varlıklarını sürdürme yollarını da kapsayan daha geniş bir çerçeveye oturttu. Milano Katedrali'ndeki işi kapmak için başarısızca çabaladığı sıralar katedral yetkililerine yazdığı gibi:

> Hastaların vasileri olan doktorlar, insanın ne olduğunu, hayatın ne olduğunu, sağlığın ne olduğunu, bu unsurların bir denge ve armonisinin sağlığı nasıl muhafaza ettiğini ve keza, armoni bozulduğu zaman sağlığın da nasıl bozulduğunu ve her kim az önce sözü edilen özellikler hakkında iyi bilgilenmişse, bu bilgiden yoksun olanlara kıyasla daha usta bir şifacı olacağını anlamaya mecburdurlar... Öleyazmış bir katedral için de aynısı geçerlidir – yani, bir binanın ne olduğunu, hangi kuralların doğru binalar ürettiğini, bu kuralların



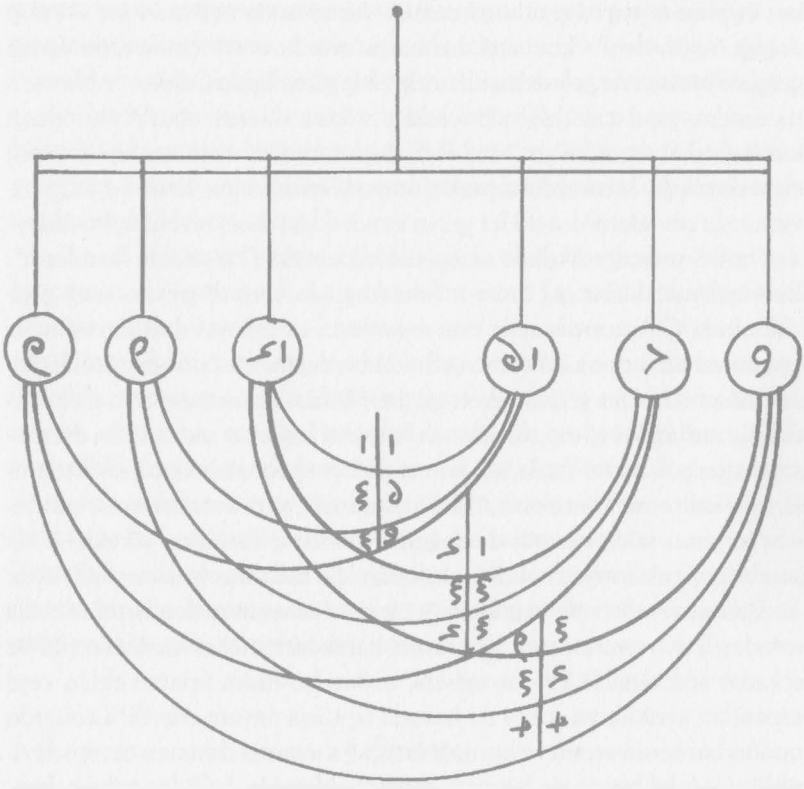
6. *İnsan Vücudunun Geometrik Tasarımının Demonstrasyonu, Vitruvius'un tarifi temel alınarak*, Venedik, Accademia

> nereden çıktığını ve kaç parçaya ayrıldığını iyi anlayan bir doktor-mimar ... Kısmen teori, kısmen pratikle, kimi zaman sebeplerden yola çıkıp sonuçları göstererek, kimi zaman da deneylerle ilkeleri ispat ederken eski mimarların ustalığından mümkün olduğunca yararlanarak sizi memnun etmeye ... gayret göstereceğim.

Mimari yapıtlar sipariş edenlerin, kendilerine tıpla ilgili bir söylev çekilmesi üzerine biraz şaşırdıklarını tahmin edebiliriz, ama Leonardo'ya göre, her şeyi doğru oranda içermesi gereken canlı bir vücudun armonik dengesi ve kusursuz bir binanın armonik tasarımı temelde aynı şeydi. Onun en güzel mimari tasarımlarında –öncelikle de, geometrik cisimlerin kompleks permütasyonlarının bir merkez çekirdek etrafında yeni bir tür organizmanın dış kabuğu gibi kümelendiği, merkezileştirilmiş, kubbeli "tapınak" tasarımlarında– hissedilen "organiklik" duygusunu işte bu ortak temel anlayışı açıklar.

Bugünün terimleriyle ifade edecek olursak, mimarı dinamikten çok statik ilgilendirir. Tasarımcı-inşaatçı, örneğin bir beşikkemerin farklı noktalarındaki taşlar tarafından aşağıya doğru uygulanan basıncın oranlarını anlamak zorundadır. Terazi kolları matematiği gibi, statiğin ortaçağ "fiziğinde" iltimas edilen daha soyut kuramsal analizleri de Leonardo'nun kafasını kurcalıyordu. Ortaçağlarda Jordanus Nemorarius, iki kolun dengede durabilmesi için kol uzunluğu ile ağırlık çarpımlarının eşit olması gerektiği kuralını açıklamıştı. Yani, asma noktasının bir birim uzağına yerleştirilmiş üç kiloluk bir ağırlık, asma noktasının üç birim uzağına yerleştirilmiş bir kiloluk bir ağırlığı dengelerdi. Leonardo'nun kollar üzerinde farklı uzaklıklara yerleştirilmiş farklı ağırlık kombinasyonlarını çoğaltarak yaptığı çizim (Şekil 7) ilk bakışta ortaçağ görüşünü allayıp pullamaktan öteye gitmeyen bir çalışma gibi gözükür. Gelgelelim, Leonardo'nun çeşitlemelerine orantıların sihirli dünyasındaki kompleks uygulamalar olarak –ağırlıklar biliminin doğasında var olan müzik olarak– baktığımızda, onlar için sarf ettiği emek daha anlaşılır bir hal alır. Aşağı yukarı aynı şey, onun çeşitli varyasyonlar içeren makara takımları için de geçerlidir. Bunlar pratikte ağırlıkları (mesela ağır taşları) kolayca kaldırmaya yarayan dinamik sistemlerdi, ama o her zamanki gibi, takımlar üstünde de teorik bir tükeniş noktasına varan incelemeler yaptı.

Statik orantılar bizi varlıkların doğasını anlama çabamızda ancak buraya kadar getirebilirdi. Kuvvet, yani yaşayan tüm varlıkları devindirmek-



7. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Dengedeki Ağırlıkların Bileşik Demonstrasyonu*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice atlantico, 235r

ten ve canlılara canlı görünümü vermekten sorumlu olan cisimsiz ve görülemez faktör, aslında çok daha önemliydi. Tüm varlıkları doğal konumları ötesine taşıyıp doğal hareketsizlik durumundan çıkaran şey –"vahşi doğup özgür ölen"– kuvvetti. Leonardo'nun kuvveti içinde tanımladığı çerçeve bütünüyle gelenekseldi. Müteakip yüzyıllarda Galileo ve Newton tarafından yapılacak reformlara kadar hüküm sürecek olan Aristotelesçi kuramlardan türetilmişti. Maddeyi oluşturan dört unsurun temel yapısı eşmerkezliydi. Merkezde toprak duruyor, sırasıyla su, hava ve ateş yuvarlarıyla çevreleniyordu. Her unsur kendi doğal düzeyini bulur, bu düzeyden uzaklaştırıldığı takdirde ona geri dönmeyi aktif bir şekilde "arzulardı" Bu yüzdendir ki bir taş havaya fırlatıldığında yere düşerken, ateş göğe yükselirdi. Çok uzun vadede tüm unsurların en nihayet durulup sabit bir eşmerkezlilik durumuna varacağı beklense de, mevcut durum sürekli olarak dinamikti. Her şeyi harekete geçiren ilahi mekanizmanın ya da kovadaki unsurları karıştırıp türbülanslı hareketi başlatan mecazi elin durmasına daha çok vardı. Ya da, söz konusu düzeni Leonardo'nun kendi terimleriyle ifade etmek gerekirse, "İlk Devindirici", yani evrenin sonlu sınırlarını kuşatan yüce kozmik devingenlik faktörü, varlıkları sürekli ya da süreksiz olarak harekete geçirme eylemindeki ilahiyatın dolaysız ifadesiydi.

Bir nesneye kuvvet uygulandığı zaman nesnenin neden hareket ettiği ortadaydı. Kuvvetten ayrıldığı zaman hareketine neden devam ettiği ise o kadar açık değildi. Bir taş mesela, neden kendisini fırlatan elden veya sapandan ayrıldıktan sonra da havada uçmaya devam ederdi? Leonardo tarafından benimsenen ve kaynağı ortaçağ sonlarına dayanan cevap, devinirlikti. Mobil bir nesne kuvvete maruz kaldığında, belli bir miktar devinirlik kazanıyordu, tıpkı ateş üstüne bırakılan bir nesnenin belli bir miktar ısı kazanması gibi. Devinirlik, tıpkı ısı gibi, performansını belli bir süre boyunca hız ve mesafe bakımından dikte ettikten sonra kademeli olarak vücudu terk ederdi. Devinirliğin vücuttan çekilme derecesi, ışığa hükmeden orantı kanunlarının aynısına tabiydi – burada bir nevi devinirlik perspektifinden bahsediyoruz.

Performans önlenemez nitelikteydi – yani fırlatılan nesne, izlediği yol nasıl olursa olsun, belli bir süre içinde belli bir mesafe kat etmeye mecburdu. Dolayısıyla, yerde zıplayan bir topun izlediği zikzaklı yol, mesafe ve süre bakımından, zıplamayan bir topun izlediği yolla aynı olacaktı. Fırlatılan bir nesne tarafından izlenen yolun uzunluğu, onu harekete geçiren kuvvetle –en azından teoride– orantılıydı. Leonardo, iki misli

kuvvetle harekete geçirilen bir cismin iki misli mesafe kat edeceği ya da aynı kuvvetle harekete geçirilen yarı ağırlıkta bir cismin de iki misli mesafe kat edeceği yolundaki Aristotelesçi önermenin pratikte uygulanamaz olduğunu anlamaya başlamıştı. Uygulanabiliyor olsaydı, savaşlarda kocaman topların küçük şarapnelleri muazzam mesafelere fırlatabildiğine tanık olurduk, halbuki Leonardo'nun keşfettiği (ve her topçunun söyleyebileceği) gibi, durum hiç de böyle değildi. Kuramı "deneyim"le uzlaştırma gereğinin farkında olduğu halde, onu geleneksel dinamik teorisine sığdırabilmesinin hiçbir yolu yoktu.

Ayrıca, hareketin azalmadığı vakalar da vardı. Bunlardan biri, düşen bir cismin hız kazanışıydı. Leonardo yerçekimi kavramını açıklayamasa da, onu en azından orantı kanununa tabi tutabiliyordu. Düşen cismin ters piramit kanununa uygun olarak hız kazandığı sonucuna varmıştı – yani hız, her aşamada, kat edilen mesafeyle doğru orantılıydı. Düşme eylemi, cismin başlama noktasından uzaklaştıkça büyüdüğü bir tür ters perspektife uygun olarak gerçekleşiyordu. Bir diğer anomali de girdaptı. Leonardo girdabın dönme merkezine doğru ekseriyetle son derece güçlü bir şekilde hız kazandığını gözlemlemişti. Bu vakanın açıklaması ise şuydu: Devinirlik giderek daralan bir alan içine süratle yoğunlaşıyor ve sonuç olarak, kendini ancak şiddetli bir dönme hareketiyle ilerletebilerek, normalde olduğu gibi yavaşlayacağı yerde hız kazanıyordu.

Girdap

Leonardo girdap fenomenine yoğun bir ilgi duymaya başlamıştı. Bu konuyu içgüdüsel olarak biçimsel özellikleri bakımından, entelektüel olaraksa olağanüstü dinamik içermeleri bakımından çok cazip buluyordu. Bir unsurun "kendi içinde" –yani başka bir ortama taşınmaksızın– oluşan karakteristik hareketi olan girdap, doğanın her yerinde her zaman meydana gelen bir olaydı. Su, doğası gereği devingen olan üç unsurun hem en rahat gözlemlenebileni, hem de insan yaşamını yapıcı ve yıkıcı olarak en çarpıcı biçimde etkileyeniydi. Leonardo sudaki türbülans hareketi konusundaki gözlem ve kurgularına muazzam miktarlarda vakit ayırıyordu. Çalışmasının bir noktasında, "su konusunda vardığı 730 sonucu" Codex Leicester adıyla bilinen (ve yıllarca Leicester Kontları tarafından sahip olunan) sekiz folyoluk elyazmasında özetlediğini bildirdi. Su hakkında

yazmayı planladığı kitabı için genel bir taslak belirleyerek, bu giderek büyüyen kaosa biraz çekidüzen vermeye çalıştı:

Kısım 1	tek başına su;
Kısım 2	deniz;
Kısım 3	yeraltı kanalları [*vene*];
Kısım 4	nehirler;
Kısım 5	derinliklerin doğası;
Kısım 6	[suyun akışını engelleyen] nesneler;
Kısım 7	çakıllar;
Kısım 8	suyun yüzeyi;
Kısım 9	içinde hareket eden şeyler;
Kısım 10	nehirleri yenileme yolları;
Kısım 11	suyolları;
Kısım 12	kanallar;
Kısım 13	suyla döndürülen makineler;
Kısım 14	suyu yükseltme yolları;
Kısım 15	suyun aşındırdığı şeyler.

Yazmak istediği tezlerin içeriğini planladığı diğer örneklerde olduğu gibi burada da, bir ortaçağ ansiklopedicisiyle aynı ideali paylaşıyordu, ama fenomenlerin kompleksliğine ve aralarındaki yakın ilişkilere dair içgüdüleri, düzenli bir senteze ulaşmasına mani olup duruyordu. "Kısaltmacılıkla" suçlanmak istemiyordu ne de olsa.

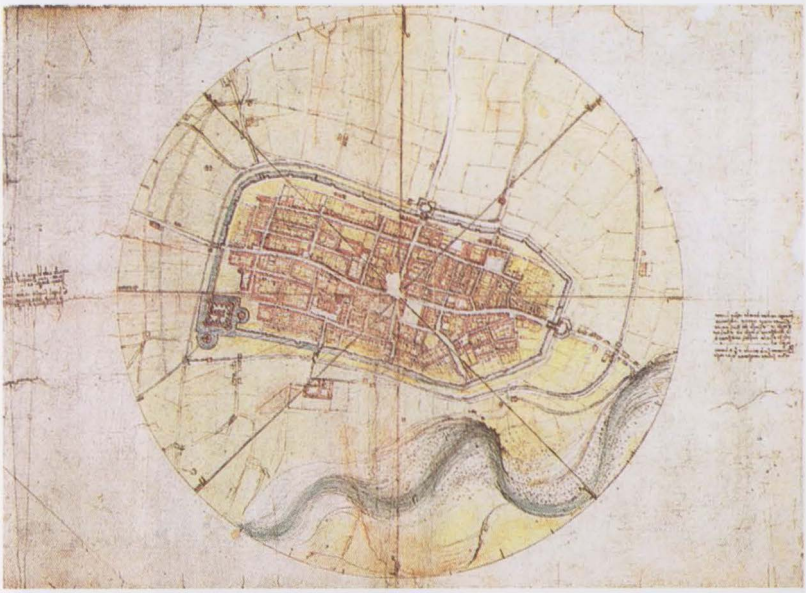
Gerçi suyu tarif eden altmış dört terimin listesini çıkarmış bir adam bununla asla suçlanamazdı. Liste şöyle başlıyor: "Geri tepme, dolanım, deveran, fırıldanma, dönme, tekrar çarpma, batına, dalgalanma, alçalma, yükselme, düşme, aşındırma, vurma, yıkma..." Ortaya çıkan etki, ritmik bir şiiri andırıyor. Sesin taşkın bir söz seli gibi boşalışı, adeta söz konusu fenomenin kendisini çağrıştırıyor. Bu boşalmaya vesile olan şeyse, daha sınırlı bir iş: *pelago* (deniz, büyük göl), *fiume* (nehir), *torrente* (sel), *canale* (kanal), *fonti* (kaynaklar), *argine* (nehir kıyısı), *ripa* (yüksek nehir kıyısı), *riva* (sahil), *lago* (göl), *paludi* (bataklıklar), *grotte* (kovuklar), *caverne* (mağaralar), *pozzi* (pınarlar), *stagni* (göletler), *baratri* (kanyonlar) ve *procelle* (fırtınalar) sözcüklerinin kesin tanımlarına ulaşma çabası. Her bir terim bir iki cümleyle tanımlanıyor ve Leonardo örtüşen anlamlar taşıyor olabilecek terimleri birbirinden ayırmaya özen gösteriyor. Sonra da her biri ayrı ayrı tanımlan-



1. *Leonardo da Vinci'nin Portresi*



2. *Sala delle Asse'nin Dekorasyonu* (detay)



3. Imola'nın Kent Planı



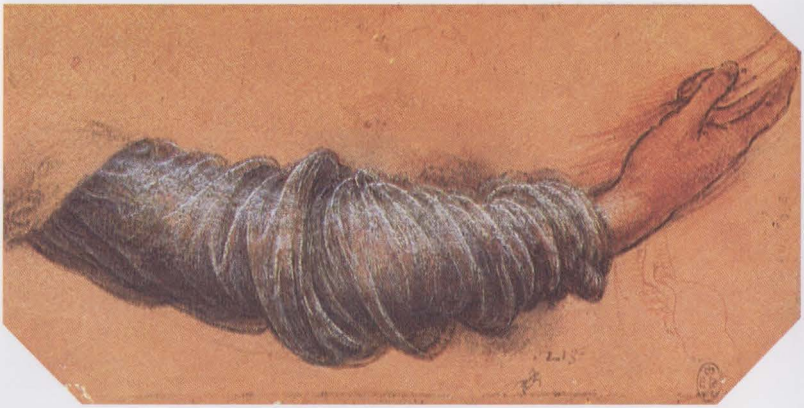
4. *Madonna ve Yün Eğiren ("Lansdowne Madonna")*



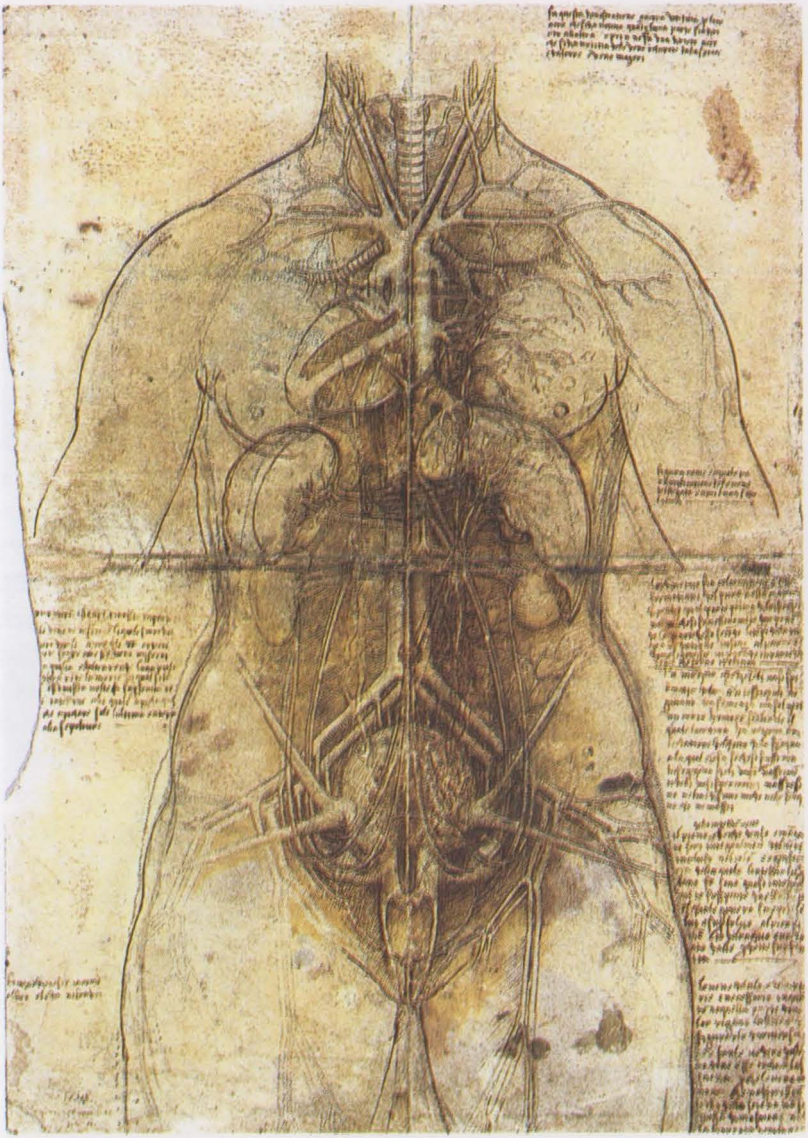
5. *Madonna ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Bir Kuzu ile Birlikte* (Azize Anna'nın başının sağında kalan manzaranın detayı)



6. *Sudaki Türbülans Üzerine Çalışmalar*



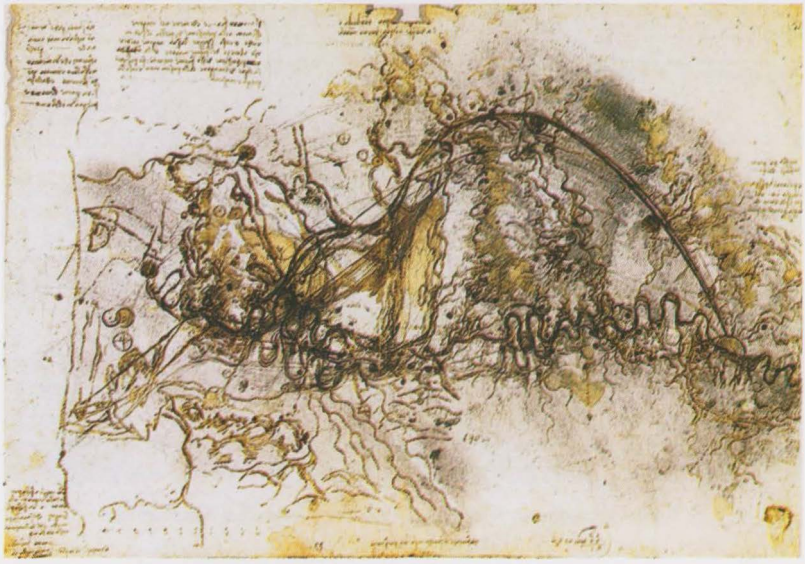
7. "Madonna ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Bir Kuzu ile Birlikte"de Bakire'nin Sağ Kolu İçin Yapılmış Bir Yen Çalışması



8. *Kadın Vücudunun Solunum, Damar ve Ürogenital Sistemlerinin Bileşik Demonstrasyonu*



9. *Su Bentleri ve Zarar Gören Kıyıların Haritası*



10. *Arno Nehri'nin Doğu Floransa'daki Kısmının Haritası ve Yapılması Önerilen Bir Kanalın Rotası*

mış süreçlere geçiyor: *polulamenti e surgimenti* (köpürme ve fışkırmalar), *sommergere* (batma) ve *intersegatione d'acque* (su kavşakları). Nihayet, hiçbir terim için detaylı tanımlar vermediğine bakılırsa belki de giderek büyüyen bir çaresizlik duygusuna kapılarak, altmış dört terimlik listesine başlıyor.

Onun sudaki türbülans hareketinin son derece karmaşık konfigürasyonlarını kategorize etme ve tanımlama girişimleri, el kol hareketlerine veya başka görsel araçlara başvurmadan bir döner merdiveni tarif etmenizi gerektiren eski bir parti oyununu hatırlatır. Leonardo, böyle kompleks fenomenlerin tarifinde yetersiz kalan sözcüklerden umudunu kesince, yeterli görsel anlatımları ancak çizimleriyle sağlayabileceğine inandı.

Çizim çalışmalarının en kompleksi (Levha 6), göz tarafından çekilmiş mucizevi birtakım fotoğraflardan ibaret değildir; daha ziyade, birbiriyle yakından ilintili gözlem ve kuram açıklamalarının girift bir sentezini temsil eder. Çizimlerde gösterilen, Leonardo'nun katedral yetkililerine yazdığı mektupta bahsettiği "sebeplerden sonuçlara varış"tır, ama onun görselleştirme sürecinde her zaman olduğu gibi, sonuçların doğrudan deneyimiyle. Devinirliğin mekânsal koreografisi çizimlere olağanüstü bir güzellik katmıştır. Bu vakada su sarmalları yalnızca kendi müziklerine değil, sıvıların yabancı dünyasına iteklendikten sonra baharda patlayan tomurcuklar gibi neşeyle yüzeye fırlayan hava kabarcıklarının refakatine de uyum sağlayarak, adeta dans etmektedir.

İnsanın suyla etkileşimi o zamanlar, yaşadığımız çağda genellikle gözümüzden kaçan bir şekilde karmaşık ve hayatiydi. Su başlıca güç kaynaklarından biriydi; suyun bazen yapay bir su basıncı yaratılarak bir yerden bir yere nakli, çiftçiler için (ve yalnızca su içmek isteyenler için) bir ölüm kalım meselesiydi. Nehir ve kanallardaki suyun idaresi büyük ekonomik önem taşır, su baskınları ciddi bir tehlike teşkil ederdi. Venedikli ve Floransalı yetkililer tarafından bir "su üstadı" olarak görüşlerine başvurulan Leonardo, teoriyle pratiği bir araya getirmek için büyük uğraş veriyordu. Anaforların nehir kıyılarını nasıl aşındırdığını izah etmek, suyun hareket halindeyken sahip olduğu önlenemez gücün doğasına karşı koymaktan vazgeçip, bu gücü arzu edilir sonuçlara ulaşmak için kullanmamız gerektiğini göstermek istiyordu. Ama unsurlar çok büyük ölçeklerde hareket ettiğinde en donanımlı üstatlar bile çaresiz kalırdı. Rüzgârlar havayı yırtarcasına esip, suları, tozu toprağı, yaprakları, dalları, hatta koca koca ağaçları vahşice bir görsel kakofoni kaosuna sürüklediğinde, hiçbir insanın gücü hiçbir şeye yetmezdi:

> Karanlık ve kasvetli hava, dinmek bilmeyen yağmurların ağırlığını yüklenmiş, ağaçlardan koparttığı sayısız dalı ve yaprağı oradan oraya taşıyan hırçın ve sarmal rüzgârların hücumuyla oradan oraya sürüklenir. Dört bir yanda ölü ağaçlar görebilirsin, rüzgârların öfkeyle köklerinden söküp çırılçıplak bıraktığı ağaçlar. Dağ kalıntıları görebilirsin, birbiriyle yarışan nehirler tarafından süpürülüp götürülmüş, sonra da o nehirlerin üstüne çöküp vadileri doldurmuş dağlar; yere gömülen nehirler topraktan patlarcasına fışkırır ve köyleri kasabaları sakinleriyle birlikte sular altında bırakır.

Yaşamının sonraki dönemine ait olan *Tufan Çizimleri* serisi, mesafeli analiz ile duygusal yoğunlaşmayı yalnızca *intelletto* ve *fantasia*'nın büyük ustalarıyla paylaşılan bir şekilde birleştiriyordu.

Analizinde, girdap biçimi iki öğeye ayrılabiliyordu: hareketin düz bir çizgi doğrultusundaki esas istikameti ve unsurun kendi kütlesiyle karşılaşması sonucu oluşan dönme hareketi. Karakteristik olarak, bu formülasyon Leonardo'ya başka bir şeyi hatırlatıyor:

> Suyun yüzeyindeki harekete dikkat edersen, saç telininkine benziyor. Saçın, biri saç tellerinin ağırlığına, diğeri ise buklelerin yönüne karşılık veren iki hareketi vardır. Buradaki su, dönen anaforlar oluşturuyor, ki onların da bazıları esas akıntının devinirliğine karşılık verirken, bazıları rastlantısal sapma hareketine karşılık veriyor.

Yalnızca saç değil. Bu sarmal konfigürasyon, doğrusal ve eğrisel öğeler barındıran tüm fenomenlerde gizliden gizliye mevcuttur. Bir gömlek yeninde, ince, yarısaydam bir katmanın daha tok bir altkatman üstünde boylamasına burulması sonucu meydana gelen kıvrımlar, sarmal görünümlü bir dizi tepe ve vadi oluşturur (Levha 7). Leonardo'nun *Beytlehem Yıldızı* çiziminde, bir bitkinin yaprakları dışarıya doğru uzanarak zarif kavislerle kıvrılıp bükülürler, ki bu görünüm yaprakların sap üzerindeki sarmal dizilişini, belki de hiçbir bitkinin doğal haliyle gösteremeyeceği bir açıklıkla gözler önüne serer.

Böyle şeylerde "insan tasarımcı" için elzem dersler saklıdır. Leonardo kayıp resmi *Leda ve Kuğu*'yu yaparken Jüpiter'in zarif partneri için bir peruk tasarlamaya karar verince, saçın ve suyun her yerde hazır ve nazır olan sarmallarının son derece görkemli yapay varyasyonlarını geliştirdi (Şekil 8). Sanki yapay ve doğal şeyler arasındaki sürekliliği vurgulamak



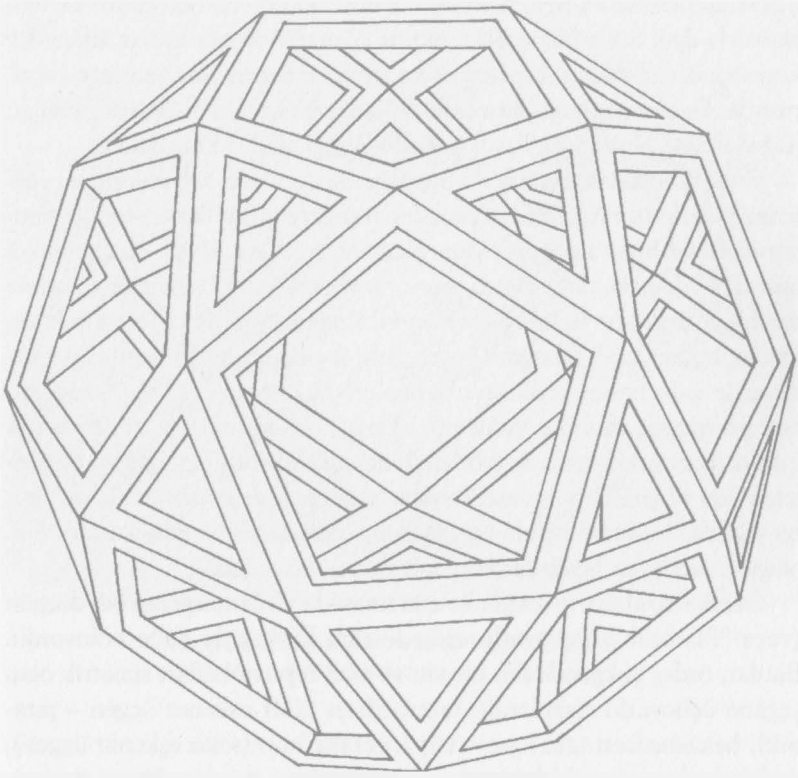
8. *"Leda ve Kuğu"da Leda'nın Peruğu İçin Yapılmış Çalışmalar*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 12516

istercesine, peruğun ön kenarlarından taşan ve yanlardaki sarmal örgülerin ortasından lüleler halinde dışarı saçılan saç telleri, Leonardo'nun aynı sayfada yer verdiği küçültülmüş örgü ve lüle motiflerinde göze çarpan aynı kıvrılıp bükülme eğilimine riayet eder. Leonardo her zamanki gibi, anlayışın bütünlük kazanabilmesi için peruğun arka tarafını da tasarlaması gerektiği hissine kapılmıştır. Onun inancına göre, bir resim oluşturma işinin pratik gereklerini karşılama amacına doğrudan hizmet *etmeyen* soruların da cevaplandırılması gerekir. Hamileri onun bir işi makul bir süre zarfında bitirme kapasitesinden şüphe ededursunlar, *Leda* resmi ciddi ciddi tamamlanmış, Salaì'nin listesinde koleksiyonun en kıymetli parçası olarak yer almış ve I. François'nın Fontainebleau'daki Appartement des Bains'inin hazine değerinde bir parçası olmuştur. Şayet François'nın dairesindeki sulak ortamın tablonun sonunu hazırladığı doğruysa, bu gayet ironik bir sondur.

"İhtiyaç", "Sürekli Nicelik" ve Geometrinin Önceliği

Gözün görebildiği her şeye, öncelikli bir ilke hükmeder. Bu ilke "İhtiyaç" ilkesidir. İhtiyaç ilkesi, biçimin doğada işleve her zaman neredeyse kusursuz bir şekilde, hiçbir eksiklik veya fazlalık göstermeden uyduğu düşüncesini dikte eder; kendini mümkün olan en dolaysız biçimde ortaya koymak için elinden geleni yapar; belli bir amaca hizmet eden tasarımlar arasından en basitinin kullanılmasını emreder; ve yapay şeyler icat eden her insan tarafından saygı gösterilmesi gerekir. "İhtiyaç doğanın efendisi ve öğretmenidir; ihtiyaç doğanın temel motifi ve mucididir, freni, kuralı ve konusudur."

İhtiyacın evrensel mimarı geometridir. Leonardo'nun geometriye verdiği öncelikli önemi anlamak için, ona neden matematiğin başka herhangi bir dalından daha fazla hürmet ettiğini kavramamız gerekir. Leonardo sayıların önemli olduğunu anlamıştı ve orantıların müzikte olduğu gibi sayısal olarak ifadesi çok ilgisini çekiyordu. Ama nihayette, geometri sayılardan üstündü, çünkü aritmetik "süreksiz niceliğe" bel bağlarken, geometri "sürekli nicelikle" uğraşıyordu. Sayılar ayrı birimlerle, nispeten hantal türden şeylerle sınırlıydı; yüzeyleri, şekilleri ve mekânı ele alan geometrik orantıların sihrinden yoksundu. Leonardo'ya göre, bir karenin köşegeninin kenar uzunluğuna oranı (yani $\sqrt{2}$:1), 2:1 gibi bir orana kıyasla



9. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *İkosidodekahedronun İskelet Versiyonu*, *De Divina proportione*'den, Floransa (Paganius Paganius), 1509.

daha üstündü. √2'nin, irrasyonel diye tanımladığımız türden bir sayı olması sebebiyle, aritmetiksel olarak kusursuzca ifade edilemeyeceğini biliyordu. Mamafih, bir dairenin çevresi ile çapı arasındaki (şimdi π olarak ifade edilen) oranın, daireyi kareleştirmesine –dolayısıyla, belli bir daireyle tıpatıp aynı alana sahip bir kare yaratana nicedir vadedilen ödülü kazanmasına– engel olacak ölçüde irrasyonel olduğunu anlamamıştı. Çeşitli stratejiler deneyerek, hem bu sorunu, hem de eğrisel ve düz kenarlı alanlarla ilgili diğer bilmeceleri sabırla çözmeye çalıştı. Bazen ödüle dokunacak kadar yaklaştığını hissediyor, ama sonra onu yine geleceğe kaptırıyordu. Geometrik doğaçlamalarla doldurduğu sayfalarda ortaya çıkanlar, doğadakilere benzer şekillerdi – özellikle de kabuk ve çiçekler.

Sayılar, doğadaki biçimlerin büyük yaratıcı tarafından prensipte belirlenmiş olan tasarımlarını izah edecek nitelikte çözümler üreteceğe benzemiyordu. Onlar, Leonardo'nun gözünde, saymaya, statik ve dinamikte orantı belirlemeye yarıyorlardı, ama onun bilimi yalnızca niceleme üstüne değildi. Kabukların helisel bir şekli nasıl aldığına, yaprak ve taçyapraklarının saplardan nasıl çıktığına ve bir kalp kapakçığının kusursuz bir ekonomiyle çalışmasını gerektiren sebeplere baktığında, istediği sonuçları ona geometrik analizler veriyordu. Tanrı'nın tasarımının bu geometrik ortamı, onun sanatında doğrudan ifade edilebiliyor, doğal dünyada gözlemlediği ve çizimlere, resme, heykele ve mimariye mükemmelleştirilmiş bir şekilde aktarmayı arzuladığı şekillere dayanak temin ediyordu. Bunun oluşunu ilerleyen bölümlerde tekrar tekrar göreceğiz.

Geometri, klasik felsefede ve matematikte ululanmış olan beş düzgün (veya "Platonik") üçboyutlu cisimde tüm heybetiyle ifade buluyordu. Bunlar, özdeş çokgenlerden oluşan ve tüm tepe noktaları simetrik olan yegâne üçboyutlu cisimlerdir: tetrahedron (dört eşkenar üçgen – piramit), heksahedron (altı kare – küp), oktahedron (sekiz eşkenar üçgen), dodekahedron (on iki beşgen) ve ikosahedron (yirmi eşkenar üçgen). Tepelerinden simetrik olarak kesilerek yarı-düzgün üçboyutlu cisimler haline getirilebilirler. Birbirinden farklı iki çokyüzlünün tepelerinden budanması üzerine aynı yarı-düzgün veya "Arşimetyen" cismin ortaya çıkması Leonardo'yu özellikle büyülemişti. Örneğin, dodekahedron da ikosahedron da tepelerinden kesildiği zaman ortaya, almaşık beşgen ve üçgenlerden oluşan bir ikosidodekahedron çıkar (Şekil 9).

Leonardo, 1496'da Sforza sarayına gelen matematikçi Luca Pacioli'yle birlikte çalışma imkânı bulunca, matematiğin cazibesine ve düzgün ve



10. *Çekiç Kullanan Bir Adamın Küçük Çizimleri*,
Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19149-52v

yarı-düzgün cisimlerin biçimsel güzelliklerine kendini iyice kaptırdı. Pacioli'nin Milano'da geçirdiği dört sene boyunca en çok üstünde durduğu proje, *De divina proportione* (İlahi Oran Üzerine) başlıklı tezi oldu. Bu tez, beş üçboyutlu cismin İlahi Oran (bazen de Altın Kesit) diye tabir edilen şeyle bağlantılı olabileceği esası üzerinden, söz konusu cisimlerin geometrisini ele alıyordu. Bir çizginin, kısa parçanın uzun parçaya oranının uzun parçanın bütüne oranına eşit olacak şekilde bölünmesiyle ortaya çıkan (irrasyonel) orandı bu. Sayıların "süreksiz nicelikleri" bağlamında ifade edilemezdi. Leonardo bu kesite diğer geometrik oranlardan daha ayrıcalıklı bir önem vermediyse de, üçboyutluların tasarımındaki "sürekli niceliklerden" çok hoşlandığı kesin. Pacioli'ye, iki elyazmasında ve 1509 tarihli basılı edisyonda yer aldığı bilinen bazı illüstrasyonlar temin etti.

Leonardo, üçboyutluları geometrik diyagramlar değil de gerçek nesnelermiş gibi sistematik bir şekilde gölgelenmiş olarak perspektifte göstermenin son derece etkili bir yolunu buldu. Üçboyutluların mekânsal konfigürasyonlarını iskelet biçiminde, her bir yüze çerçevelenmiş bir pencere muamelesi yaparak göstermenin de bir yöntemini icat etti. İllüstrasyonlar onun mekânsal görselleştirme yeteneklerinin kanıtıdır. Farklı konfigürasyon ve budamalar denediği diğer çizimlerinden, üçboyutlu geometriyi kafasından, söz konusu cisimleri gerçek, somut nesnelermiş gibi düşünerek çözebildiği anlaşılır. "Dönüşüm" diye adlandırdığı şey –yani, tanımlı bir biçimi olan belli bir miktar maddenin yeniden şekillenerek başka bir biçim alması– onu daha genel anlamda büyülerdi. Bunun güzel ve her zamanki gibi beklenmedik bir örneği, kolay şekil verilebilir bir maddeden yapılmış bir küpün, dikey doğrultuda bir eksen boyunca sıkıştırıldığı –mesela balmumundan yapılmış bir küpe bir cam tabakasıyla yukarıdan baskı uygulandığı– zaman, küpün sonunda yassı bir silindire dönüştüğünü keşfetmesi olmuştur. Buyrun size sürekli nicelik!

Leonardo her şeyin her hareketinin sürekli mekânda gerçekleştiği ve birbirinden ayrı sayısal aşamalara bölünemeyeceği konusunda ısrarcıydı. İnsan vücuduna baktığında, omuz, dirsek, kalça ve dizler gibi başlıca eklemlerdeki bileşik mil sistemlerinin, Ptolemaios'un yermerkezli evren modelini kurtarmak için icat edilmiş ilmekleri ("episikl"leri) andıran bir dizi döner uzuv meydana getirdiğini görüyordu. Kolaylıkla sinematografik diye tanımlayabileceğimiz bir görüştür bu. Çizimleri hareket edebilseydi Leonardo'nun çok mutlu olacağını tahmin edebiliriz. Bazen

de, çekiç kullanan adam karalamalarında (Şekil 10) olduğu gibi, onun sürekli bir sekans etkisine olabildiğince yaklaştığı hissedilir.

Bir bakıma, "sürekli nicelik" Leonardo'nun kendi düşünce sistemi için kusursuz bir metafor vazifesi görür. O hiçbir şeye başka bir şeyi düşünmeden bakmazdı. Her şey bir sebep-sonuç sürekliliği içinde, İhtiyaç'ın emri altında var oluyordu. İhtiyaç ise, yaratılmış şeyler arasında tekbiçimliliğe sebep olmak şöyle dursun, doğal dünyanın en kuytu köşelerinde bile sonsuz sayıda işlev görmeye uygun, harikulade bir biçim çeşitliliği doğuruyordu.

3
Vücut ve Makine

Bir Rönesans ressamının başlıca yükümlülüğü, dinsel resimlere uygun süjeler bularak insan vücudunun tasviri konusunda büyük bir maharet sergilemek ve öyküleme gerektiren vakalarda el kol hareketlerini ve yüz ifadelerini gereken belagatla kullanmayı bilmekti. Anahtar özellikler, tinsellik, güzellik ve uygunluktu. Bir uygunluk anlayışı, Alberti'nin vurguladığı gibi, ressam için elzemdi, çünkü biçimin işleve uyarlığını ilgilendiriyordu – yani her figür, karakterine, sosyal statüsüne, cinsiyetine, yaşına ve kendini içinde bulduğu durumun duygusuna uygun düşen bir şekilde tasvir edilmeliydi. Leonardo bu kuralın ihlal edilişinin çirkin bir örneğini şöyle kaydediyor: "Geçenlerde öyle bir 'Meryem'e Müjde' gördüm ki, resimdeki Melek, Ana'mızı ancak nefret edilen düşmanlara yöneltilebilecek bir şiddetle odasından kovmak ister gibiydi; Ana'mızsa çaresizlikten sanki kendini pencereden dışarı atmak üzereydi." İsmi verilmeyen ihlalcinin Botticelli olması muhtemel. Ressamlar tarafından işlenmesi beklenen seküler konuların sayısındaki artış, temel uygunluk şartını etkile-

memişti, çünkü eski mitlerin ve modern tarihin bütün büyük kahraman ve hainlerinin, kahramanlık veya hainlikleriyle çelişmeyecek biçimde resmedilmesi gerekiyordu.

Floransa Vaftizhanesi'ndeki yaldızlı *Porta del Paradiso*'nun (Cennet Kapıları) yontucusu Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii* (Yorumlar) adlı yapıtında, ressamın "anatomi bilmesinin" şart olduğunu belirtmişti, ki Alberti'nin de katıldığı bir görüştü bu. Leonardo'nun zanaatını öğrenmekte olduğu sıralar Floransa'nın en nüfuzlu sanatçıları olan Antonio Pollaiuolo ve Andrea Verrocchio, kemik, kas ve tendon çiziminde iyice ustalaşmışlar, klasik Yunan ve Roma kültürünün tanınmış üstatlarına bilinçli olarak öykünüyorlardı. Leonardo ile Michelangelo'dan önceki nesilde herhangi bir Rönesans sanatçısının bilfiil diseksiyon (ölünün kesilerek incelenmesi) yapıp yapmadığı kesin olarak bilinmiyor. Şayet Pollaiuolo'nun bilgisi yalnızca yüzeysel incelemelere dayanıyorduysa, çalışmalarını dikkate değer bir azim ve görsel algı yoğunluğuyla gerçekleştirmiş olsa gerek.

Gözlem ve Geleneksel İrfan

Leonardo, "anatomi yapmanın" itici yönlerini efsaneye göre kendisi de kabul ettiği halde, çürümeye yüz tutmuş cesetlerin yasak sırlarını diseksiyonlar yoluyla araştıran bir ressam olarak tanınır. Varsayıldığı üzere, bu onu Kilise çevreleri dışına iten yasadışı ve günah bir etkinlikti. Kariyerinin ilerleyen dönemlerinde Papalık Roma'sında, baş belası Alman teknisyenlerinden biri onun diseksiyonlarını Papa'ya ihbar etti, ama Leonardo'nun anatomik araştırmalarının yazılı ve çizili kayıtları çok daha farklı bir hikâye anlatır. Bütün bir insan kadavrasının eksiksizce belgelenmiş ve kapsamlı bir diseksiyonu – Leonardo'nun yaptığı muhtemelen tek diseksiyon– 1507-8 kışında Sta Maria Nuova Hastanesi'nde "tatlı ölümüne" tanıklık ettiği asırlık bir erkek vücudu üzerinde gerçekleşti. 100 yaşında olduğunu iddia eden bu ihtiyar adam (Leonardo'nun çizim sayfalarında kullandığı tabirle *vecchio*), tabii ki münasip bir şekilde defnedilmeden önce üzerinde sanatçı tarafından otopsi yapılmasına izin veren onay sistemine büyük olasılıkla dahildi. Böyle bir işleme, efsanede ima edilenden daha yaygın bir şekilde izin veriliyordu. Leonardo'nun başka insan kadavraları üzerinde de diseksiyon yaptığı kesin, ama bunlar

vücudun belli bazı parça veya sistemleriyle sınırlıydı. Leonardo ekseriyetle geleneksel usule bağlı kalır, şekil ve boyutlar dışında insan anatomisinden önemli bir farklılığı bulunmadığına inanılan hayvanları kullanırdı. İnsan hayatının iki ana merkezi olan beyin ve kalp konusundaki en müthiş çalışmaları, bir toynaklının, muhtemelen bir öküzün organlarını temel alıyordu. Kesip incelediği hayvanlar arasında, tahminen Sforza Milano'suna dikilecek bir atlı anıtı projesiyle bağlantılı olarak, en az bir de at vardı. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, uçmayı başarmaya çabalarken bir kuş kanadı üzerinde de diseksiyon yapmıştı. Yaptığı bilinen ayı ayağı diseksiyonuna ise onu, şans eseri yakaladığı eşsiz bir fırsat sevk etmiş gibi gözüküyor.

Leonardo'nun diseksiyonlar yaptığı ve "deneyimin" kitap bilgisinden üstünlüğünü tekrar tekrar vurguladığı göz önüne alındığında, geleneksel irfanın onun anatomik çalışmalarına bu kadar derinlemesine nüfuz etmiş olması şaşırtıcı gözükebilir. Uzunca bir müddet bağlı kaldığı iki odacıklı kalp sistemi bunun çok iyi bir örneğidir. Ama kesilip biçilmiş bir vücudun, özellikle de koruyucuların henüz icat olunmadığı bir devirde, biçim ve işlevlerini her bakana kolayca açık etmeyen, bulaşık yalaşık bir şey olduğunu aklımızdan çıkarmamalıyız. Anatomi uzmanının, diseksiyonu kadavra üzerinde nasıl gerçekleştireceğini (hangi parçaları hangi sırayla keseceğini) ve o yapış yapış, pelte kıvamındaki biçimlerin alışılmadık manzarasından görsel anlamlar çıkarmayı bilmesi gerekir. Görmek, her zaman olduğu gibi, son derece şuurlu yapılması gereken bir iştir. Ayrıca, Leonardo'ya göre anatomi modern anlamda "tanımlayıcı" değil, "işlevsel"di; başka bir deyişle, o her zaman için biçime doğa kanunu çerçevesindeki işlevi açısından bakıyordu. İşlevi bildiğinden eminse, ona karşılık gelen yapının var olduğuna gönül rahatlığıyla inanabilirdi – tıpkı, sperme hayatiyet iletmesi için omuriliği penise bağlamak istediğinde araya ilave ettiği tüp gibi.

Bütün bunları içine alan çerçeve, antikçağ tıbbından türetilmişti. Dört sıvı –(dört unsurun ikili kombinasyonlarının özelliklerine karşılık gelen) kan, balgam, beyaz safra ve kara safra– ve dört mizaç–sıcak, kayıtsız, fevri ve melankolik– içeriyordu. Leonardo'nun "insanın dört evrensel durumu" olarak tanımladığı şeyin açıklaması buydu. Katedral yetkililerine yazdığı mektupta sağlıklı bir vücuttaki "denge" ihtiyacından bahsederken, bu sıvıların dengelenmesi ve aralarından birinin tehlikeli bir hâkimiyet kazanmasına engel olunması gerektiğini kastediyordu. Vücutta melankoli fazlalığının hayra alamet olmadığı kesindi. Canlı vücudun

dinamiği, vücudu canlı tutmaktan sorumlu olan "hayatiyet"i aktaran sıvılar tarafından harekete geçiriliyordu. Kan damarlarda yükselip alçalırken (Harvey'nin "dolaşım"ı savunmasına daha çok vardı), sinirlerin sığ merkezindeki medulla, bilgi girdisi ve mesaj çıktısıyla nabız gibi atıyordu. Leonardo gelenekten miras aldığı fizyolojiyi radikal anlamda değiştirecek hiçbir şey yapmadı, ama canlı vücuttaki dinamizmin emsali görülmemiş derecede entegre bir üçboyutlu görüntüsünü geliştirdi. Bu görüntüde teknik ressamlığının sihri hem bir temsil biçemi, hem de bir araştırma biçimi vazifesi görür. Seyrek sayılmayacak bir sıklıkla, çizme edimi bir biçim ve işlev deneyine dönüşerek, her şeyin nasıl çalıştığını onun bize gerçekten açıklayabileceğinin nihai teyidi ve kanıtı yerine geçer.

Bildiği tıp kitaplarında, özellikle de Mondino de' Luzzi'nin anatomi alanında ritüelleşmiş diseksiyonlar için düzenli olarak kılavuz vazifesi gören yapıtında, temel tanımlar ve ana organların şekil ve konumlarına ilişkin basit birtakım illüstrasyonlar veriliyordu, ama Leonardo'nun üreteceği etkileyici plastik görüntülere uzaktan yakından benzeyen hiçbir şey yoktu. Diseksiyonlarda görülebilecek şeylere bizi tanık etmek onun tek amacı değildi; bizi vücudun ve uzuvlarının harikulade biçim ve işlevleri hakkında doğru bir anlayışa ulaştırmayı da istiyordu. Bu amaca hizmetle, vücudu oluşturan parçaları yalnızca üçboyutlu biçimleriyle (çoğunlukla vücudun saydam dış hatları içerisinde) değil, çeşitli şekillerde kesitleyerek, bazen şeffaf versiyonlarını ürettiği "patlatılmış görüntü"lerde birbirlerinden hafifçe uzaklaştırıp, hareketlerini açıklayan diyagramlara dönüştürerek gösteriyordu. On dokuzuncu yüzyıla değin ders kitaplarında kullanılacak olan her anatomik illüstrasyon tekniğini, Leonardo çoktan test etmişti.

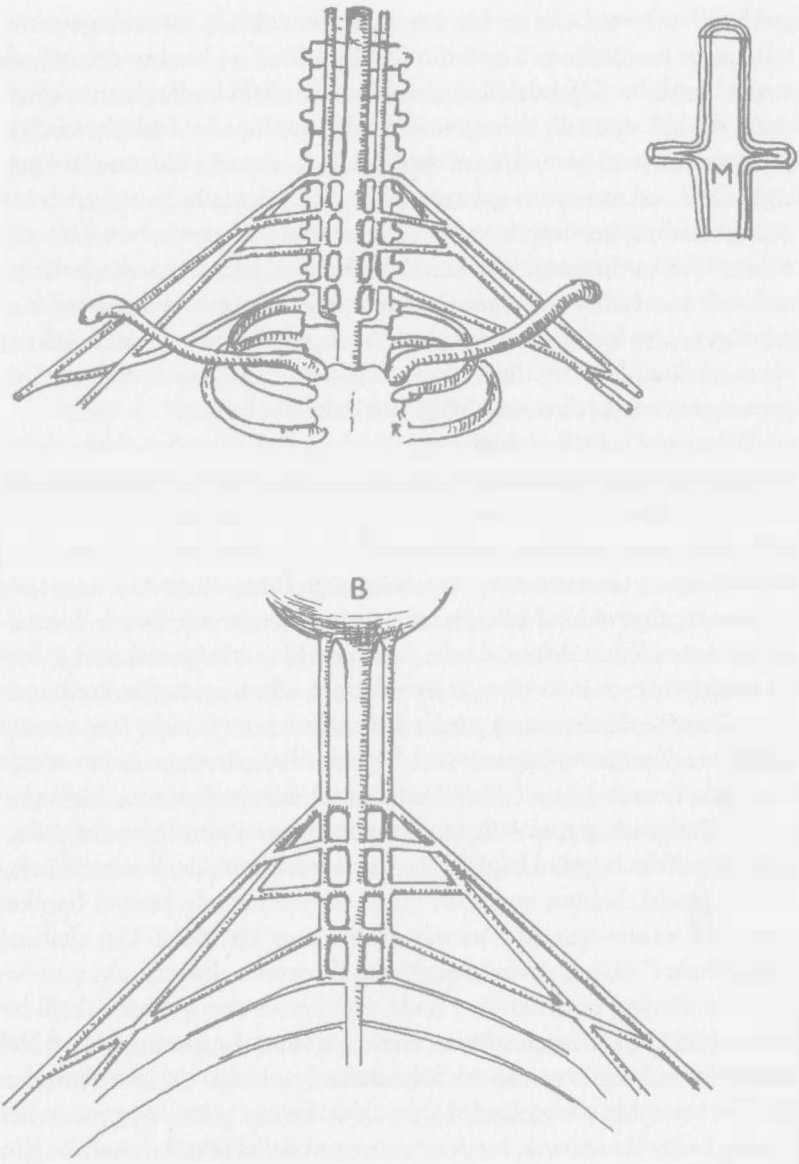
Biçim ve İşlev

> İnsan yaratıcılığı, doğadaki işlevleri aynen yerine getiren çeşitli düzenekler icat edebildiği halde, doğadakinden daha güzel, daha uygun ya da daha dolaysız bir şeyi asla keşfedemeyecek, çünkü doğanın icatlarında hiçbir şey ne eksik, ne de fazladır.

Önceki sayfalarda değindiğimiz 1489 tarihli kafatası serileri, Leonardo'nun ihtiraslarını açıkça ortaya koyar. Onun inancına göre, eğer bir biçim görülebiliyorsa mutlaka bir işlevi vardır, zira doğa yaptığı hiçbir

şeyi boşuna yapmaz. Dolayısıyla, kranyum üzerindeki her tümsek ve çukurluk, ne işe yaradıklarını Leonardo ilk elden bilse de bilmese de, saygıyla kaydedilmelidir. Kafatası dikey olarak kesitlendiğinde, (kaşların arkasındaki) frontal sinüs ilk defa görünürlük kazanır ve layıkıyla kaydedilir. İlahi tasarım hem işlevsel, hem de güzeldir. Leonardo, kafatasının oranlarıyla ilgili sırların ortaya çıkmasını bu yüzden ister, ki bu sırlardan biri de, kafatasının geometrik merkezinin tüm duyu uyarılarının birleştiği noktaya denk gelmesidir. Karakteristik olarak, dişlerin biçim ve işlevlerini, mekanik manivelalar olan çeneler üzerindeki konumlarıyla ilişkilendirerek düşünmeye başlar – sonradan etraflıca açıkladığı gibi, dayanak noktası yakınındaki dişler ezici (fındık kırmak gibi işler için), manivelanın daha güçsüz olan merkezden uzak bölgelerindekilerse kesicidir.

Daha önce belirtmiş olduğumuz gibi, bu kafatası incelemelerini doğuran ana motivasyonlardan biri de Leonardo'nun zihinsel yetileri beyindeki sinir yollarıyla ilgili olarak çıkarmakta olduğu sonuçlar ışığında spekülatif bir noktaya konumlandırmasıydı. Leonardo, Tanrı'nın insana en özel armağanı olan entelekt, imgelem ve iletişim sisteminin merkezini anlamaya çalışıyordu. Tıpkı hizmet etmekte olduğu saraylar gibi hiyerarşik bir sistemdi bu: "Askerler subaylara nasıl hizmet ediyorsa, sinir dalları da adaleleriyle sinir şeritlerine öyle hizmet ediyor, subaylar komutana nasıl hizmet ediyorsa sinir şeritleri de *sensus communis*'e öyle hizmet ediyor, ve komutan lorduna nasıl hizmet ediyorsa *sensus communis* de ruha öyle hizmet ediyor." Duyulardan girdi alan mekanizma, gözlemlenebilir dünyanın gerçek haliyle çözümlenebilmesi için beyne bilgi iletmek, öncelikle de görsel bilgi iletmek üzere tasarlanmıştı. Ressam dünyanın bu gerçek halinin en üstün yeniden yaratıcısıydı. İstemli hareket çıktısı da ressam için çok önemliydi. Bir sinir ağı (Şekil 11), (kabaca "aklın amacı" olarak çevirebileceğimiz) *il concetto dell'anima*'yı yüze ve uzuvlara iletiyor, böylelikle her ifade, hareket ve duruş, kişinin belli bir zamanda kafasından geçen düşüncelerin durumunu anlatıyordu. Brachial plexus (omuzlardaki ve üst sırt bölgesindeki sinir ağı) diyagramlarından birinde, Leonardo şöyle yazar: "Latince'deki kelime çekimi iyi gramerciler için ne kadar lüzumluysa, bu demonstrasyon da iyi teknik ressamlar için o kadar lüzumludur." Bu yüzdendir ki *Son Akşam Yemeği*'nde İsa'nın pek yakında ihanete uğrayacağını açıklaması üzerine şaşkına dönen masum Büyük Yakub ağzını ve kollarını aynı anda açarken, suçlu Yahuda, boğazının tendonlarıyla birlikte bütün vücudu korkudan kaskatı kesilerek geri



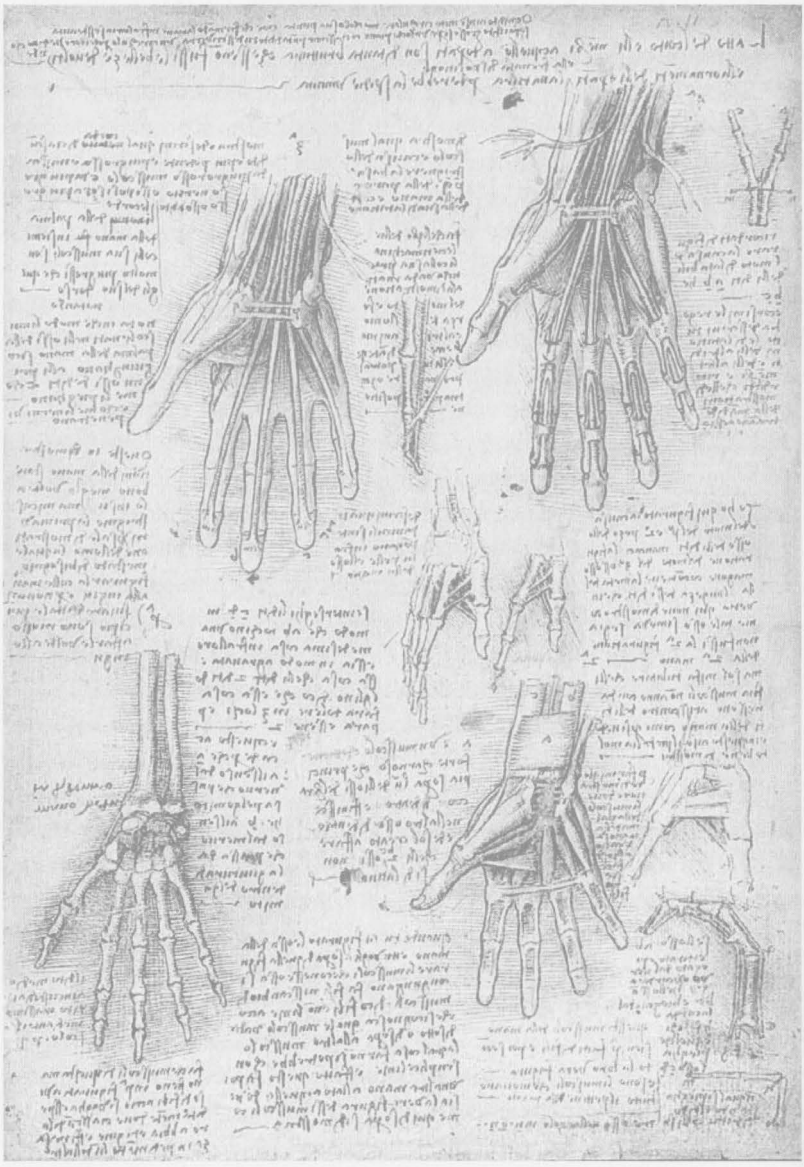
11. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Boyun ve Omuzlardaki Sinirler Üzerine Çalışmalar*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19040r

çekilir. Leonardo'nun dilinde, sinirler genellikle *chorde* (şerit veya ipler) diye anılırdı ve maddesel olarak tendonlarla ve kas lifleriyle süreklilik içindeydi. Bu anlamda, insanoğlu tam bir sinir makinesidir.

Leonardo'nun kemik, kas ve tendon mekanizması üzerindeki çalışmaları arasından günümüze ulaşanların en geçerli ve başarılı olanları, "bütün bu anatomilere bir nokta koymak" istediğini yazdığı 1510'da ürettiği bir seriye aittir. Omuz, kol, el ve ayakların kemik ve kasları üzerinde özellikle durulmuştur (Şekil 12). Keskin gözlemlerini üç boyuttaki mekanik görselleştirmelerle ustaca birleştiren Leonardo, bazen alttaki biçimlerin görülebilmesi için kasları yaprak gibi kısmen kaldırarak, biçimlerin kademeli olarak kemiğe kadar soyulmuş hallerini gösterir. Üst koldaki pazıların, alt kolun dönüşünü şaşırtıcı ölçüde etkilediğini keşfeder. Boyun omurlarının "sürekli nicelik"te birleşik bir hareket üreten kompleks biçim ve eklemlenişlerini ortaya çıkarmak için, sonradan makinelerle ilgili elyazmalarında standartlaşacak olan "patlatılmış görüntü"lerde onları birbirlerinden biraz ayrılmış olarak gösterir: "Kemikleri birbirinden ayrı ve yerlerinden biraz çıkmış gibi göster ki, her bir kemiğin şeklini daha iyi ayrımsamak mümkün olsun. Sonra onları öyle bir şekilde bir araya getir ki, temas halinde oldukları için göze görünmeyen kısımları dışında, ilk demonstrasyondakinden farklı hiçbir yanları kalmasın."

Aristotelesçi gelenekte "araçların aracı" tabir edilen eldeki kas sisteminin üstün marifetleri onu özellikle büyülüyordu. İlgili çizim sayfasında, bükülme hareketini sağlayan parmak tendonlarının, antikçağ anatomi uzmanı Galenos tarafından ilahi tasarımın mükemmel tecellisi olarak övülen içe içe geçmişliği, elin açımlanmış iç yüzeyinin iki temel çizimi arasında küçük bir illüstrasyonla kendine ayrıca yer bulur. Tendonların iç içe geçiş şekli, onların müstakil bir sistem içinde güç ve ekonomiyle çalışabileceklerinin teminatıdır. Leonardo kas ve kemiklerin hareketini çizimlerle göstermesi gerektiğinde sık sık yaptığı gibi, kasları tel veya şeritlere indirgeyerek, kuvvet çizgileri boyunca oluşan mekânsal etkileşimlerin daha açık bir şekilde görülebilmesini sağlar. Bu bölümün bir sonraki kısmının başında yer alan alıntının kaynağı, bu çizim sayfasıdır.

Kopyalamakta olduğu grafik tekniklerinin dikkate değer çeşitliliği, resmin sözden üstün olduğu yönündeki argümanlarına taze bir inandırıcılık kattı. Bu argümanlar özellikle de geleneksel tıpta illüstrasyona yöneltilen yoğun eleştirileri ve illüstrasyondan uzak durma eğilimini hedef alıyordu. "Ey yazar, bu çizimde anlatılan bütün bu konfigürasyonu aynı



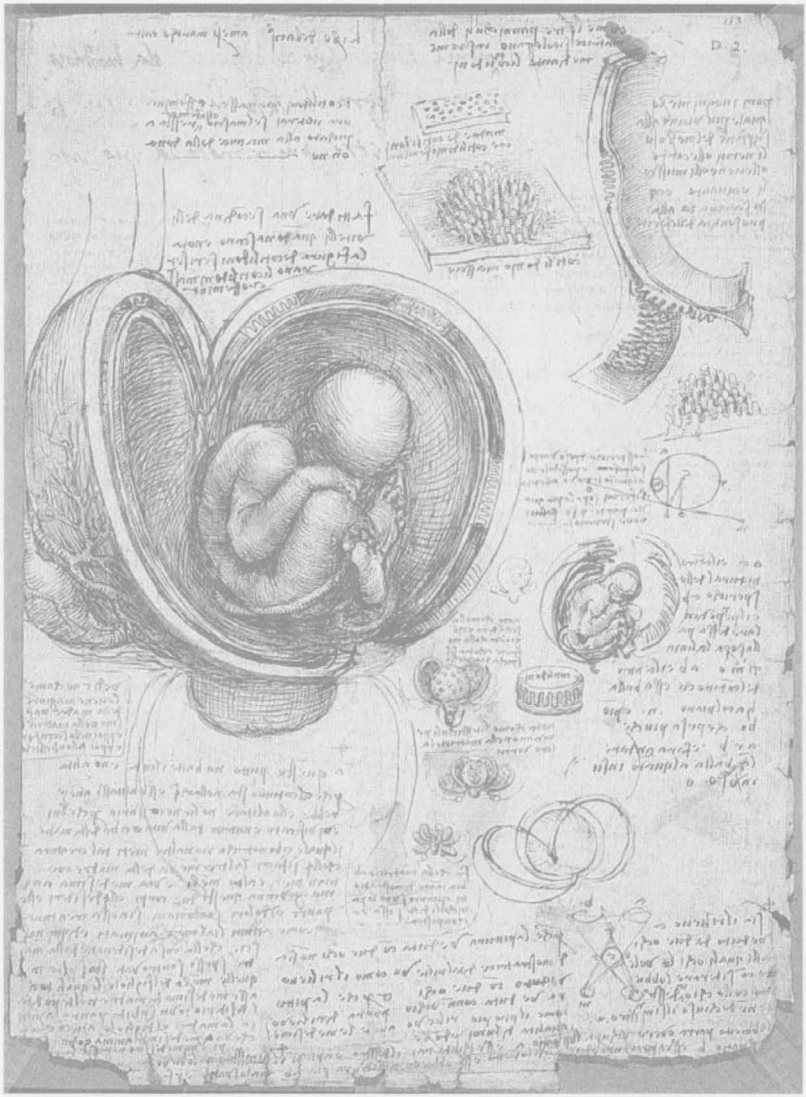
12. *Eldeki Mekanizmalar Üzerine Çalışmalar*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19009

mükemmellikle tarif edebilmek için hangi kelimeleri kullanacaksın? İnsanın şeklini her yönüyle kelimelere dökebileceğini iddia eden sen, bu işe kalkışmıyorsun, çünkü ne kadar detaylandırırsan, tarif etmekte olduğun şeyden o kadar uzaklaşacaksın." Sözel tasvirler aşırı derecede "yorucu ve kafa karıştırıcı" olurdu. Esasen, anatomide görsel temsillerin üstünlüğünü savunanlar, görülebilir dünyadaki harikaların aktarımında resmi şiirden üstün tutanlardı.

Ama mekanik ilmi her ne kadar harikulade de olsa, insan makinesinin görkemini yansıtmaya tek başına yetmezdi. Bunun içindir ki Leonardo insan vücudunu canlı tutan şeyin ne olduğu sorusunun merkezinde duran süreçlere geri dönüp duruyordu – yavrulama süreci, "aklın amacı"nın dinamizmi, (sinirlerin medulla'sında ve kanda bulunan) "hayatiyet"in vücudu ağaç dalları gibi saran damarlar içindeki hareketi ve kanın kalpteki türbülanslı atışı. En büyük emellerinden biri, insan vücudundaki sulama sistemlerinin –akciğerlerdeki bronşların dallanıp budaklanışının, kanın organ ve uzuvlarda giderek incelen "dal" ve "sürgünlere", karaciğer ve böbreklerde damarların "köklerine", kalpte "vasküler sistemin "çekirdeğine", ürogenital sistemlerin girift "nehirlerine" pompalanışının ve rahim içine hayat ve ruh aşılanışının– eksiksiz bir üçboyutlu grafiğini yaratmaktı. Vücudun böyle minyatür bir dünya olarak imgelenmesi, bizi bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak ilgilendirecek bir konu.

"Küçük dünya"nın bu eksiksiz haritasını gerçekleştirmeye en çok, kadın anatomisinin şaşırtıcı bir bileşik demonstrasyonunda yaklaşır (Levha 8), ki bu çalışmada Leonardo'nun grafik teknikleri bile amacının ezici ağırlığı altında çökerek iflas eder. Bazı biçimler az çok üçboyutluyken, bazıları kesitli, bazıları saydam, bazılarıysa hem kesitli hem de saydamdır. Sayfanın marjinlerine rahatsızca sıkıştırılmış notlar, her zamanki gibi, çizim sırasında oluşan düşüncelerin tetiklemesiyle ortaya çıkmıştır. Anatomik ve fizyolojik meseleler hakkındaki bu oldukça dağınık notlar arasında, testislerin sperm üretimindeki rollerinin Mondino de' Luzzi'nin ders kitabında ele alınışına yönelik itirazlar ve insan vücudundaki doğum ve çürüme devirlerine dair tahminler de vardır. Her zamanki gibi, Leonardo'nun düşünceleri yanlamasına ilerler.

Leonardo, hayata ve ölüme dair soruları araştırmaya 1507-8 kışında "asırlık" *vecchio* üzerinde yaptığı otopsiden sonra ağırlık vermiş ve ayrıntıların çoğuna, bu yaşlı erkek deneğin diseksiyonundan sentezlediği sonuçlarla varmıştır. Bu önemli diseksiyonla ilişkilendirerek de olsa, bellibaşlı



13. *Rahimdeki Dölüt, Rahim Duvarı ve Plasenta Üzerine Çalışmalar, Mekanik ve Optik Konulu Çizimlerle Birlikte,* Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19102

organlardan birçoğunu hâlâ geleneksel bir çerçeve içinde tarif etmektedir. Kalp hâlâ iki odacıklıdır (kısa süre sonra terk edeceği bir fikirdir bu), rahmin de iç kısmı hücreli bir yapıya bürünmüş ve standart görüşlere uygun olarak dış "boynuzlar" edinmiştir. İnsan anatomisinin iç işleyişleri hakkındaki daha gelişkin çizimlerinde her zaman olduğu gibi bunda da, doğanın eseri olan bu mekanizmanın, vücudun dış görünümünden aşağı kalmayan şekil ve oran güzellikleri sergilemesi gerektiği duygusu mevcuttur. Amaç, klasik güzelliğin Leda gibi eski bir timsalinin Leonardo imzalı temsilinde olduğu gibi, bireysel görünümün değişkenliği altında yatan ideal biçimin özü olarak gerçek hayatta karşılaşılan şeyin kaba bir resmi değildir. Bu kadının vücudu içindeki bütünlük, antik bir Venüs'e –ya da, daha spesifik olarak, Mona Lisa'nın kendisine– layıktır.

Leonardo, bu bileşik demonstrasyonun kafa karışıklığına meyleden bir optik yoğunlukla sonuçlanması karşısında hiç yılmadan, onu yandan ve arkadan tekrarlamayı vaat eder. Ayrıca, demonstrasyonu başka bir sayfaya aktarmak amacıyla vücudun ve ana organların dış hatlarını küçük deliklerle işaretlemiştir. Ancak bu çalışmanın herhangi bir zamanda tam olarak gerçekleştiğini gösteren hiçbir işaret bulunmamaktadır.

Neticede, vizyonunu en başarılı şekilde yansıtan çalışmaları, vücut parçalarının temsilleri oldu. Rahimdeki bir embriyonun hiçbir çizimi (Şekil 13), yavrulama ruhunu yakalamaya bu çizimdeki dölütün yuvalanmış pozisyonu kadar yaklaşamamıştır – üstelik bu abartılı derecede küresel rahim bir insanın tekli plasentasından ziyade bir ineğin çoklu plasentasına benziyor olduğu halde. Bütün sayfa tam bir görsel açıklama cümbüşü içindedir. Rahmin bir dizi küçük çiziminde, rahim duvarını oluşturan katmanların giderek açılarak, içerideki yaşam filizini –koruyucu tohum kapsülü içindeki bir kestane gibi– gözler önüne serdiği görülür. Birbirine kenetlenmiş haldeki plasenta ve dölyatağı duvarı, açılma sürecindeki bir Velcro bandı gibi ikiye ayrılmış olarak, üçboyutlu kesitler halinde ayrıca resimlenmiştir. Leonardo her zamanki gibi, "bu iki vücuda neden aynı ruhun hükmettiği ve bu yaratığın da diğer vücut parçalarıyla aynı arzu, korku ve üzüntüleri paylaştığı" üzerine kuramlar geliştirir. Bir teknik çizimde, asimetrik ağırlıklı bir topun kendini meyilli bir yüzeyde nasıl stabilize edebileceğini gösterir – dölütün başının ağırlığına ve doğumdan önce oluşan dönme hareketine ilişkin sorular tarafından tetiklenmiş olması muhtemel bir düşünce alıştırmasıdır bu. Son olarak sağ alt köşede, üçboyutlu bir biçimin en başarılı temsilinin dahi, aynı biçimin iki gözle



14. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Pulmoner Aort Kapakçığının Altı Görüntüsü, Kapalı ve Açık Olarak*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19079v



15. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Pulmoner Aortun Boynu İçindeki Kan Girdapları Üzerine Çalışmalar*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19117v

görülmesi halinde oluşacak olan "rölyef" etkisinin aynısına neden asla sahip olamayacağı konusunda fikir üretir. Leonardo'nun perspektifteki ustalığı ve biçimleri ışıkta ve gölgede modelleme becerisi bile, binoküler görüşün (iki gözle görme) sonucu olan paralaks karşısında âciz kalacaktır.

Anatomik açıklamalarının işlevsel bakımdan en tatmin edici olanı, kalbin pulmoner aort kapakçığıyla ilgiliydi. Aortun daralan boynuna yerleştirilmiş üç parçalı bir yapı olan bu kapakçığı Leonardo, damarın daralan çapında oluşan kan girdaplarının iyonik sarmalları tarafından çalıştırılan hareketli bir üçboyutlu geometrik cisim olarak tanımlıyordu (Şekil 14 ve 15). Kalbin –sayısı şimdi dörde çıkmış olan– odacıkları büzülürken, kan, kapakçığın altından itilir. Kapakçığın üç parçası sönüp merkezden çekilerek ortada üçgen şeklinde bir açıklık bırakır, geometrisini Leonardo'nun kaçınılmaz olarak tanımlamaya çabaladığı bir açıklık. Ardından, dışarı atılan kanın aort boynunda yarattığı sarmal türbülans, parçaları yeniden şişirir ve kapakçığı aniden kapatır, böylece kalbin genişleyen odacıkları diğer damarlardan içeriye kan çekebilirler. Buradaki kritik nokta, akciğerlere ulaşması için pulmoner sisteme itilen kanın, özellikle de odacıklar diğer damarlardan içeriye kan çekmek için yeniden genişlediği sırada gerisingeriye kalbe dolmasını engellemektir. Leonardo anatomik açıklamayı matematik düzeyine yükseltmeyi bu kez tam anlamıyla başarmıştır. Anatomik çalışmalarından birine, Platon'u tefsir ederek, "Matematikçi olmayan hiç kimse benim ilkelerimi okumasın" diye yazar. "İhtiyaç" hükmetmektedir, her zaman olduğu gibi.

Kapakçıklar konusunda yanılmadığına o kadar emindir ki, bu düzeneğin camdan bir modelini yapay membranlarla yapmayı planladığını açıklar. Meğer kendine çok güvenmekte haklıymış. Kapakçığın işleyişi konusunda yapılan son araştırmalar ve aort boynu içindeki girdapların görüntülenmesi, bu konudaki içgörüsünün olağanüstü doğru olduğunu ortaya koydu. Aslında Leonardo, annemin ömrünü senelerce uzatan türden yapay kalp kapakçıklarının mekaniğini çözmek için gereken her şeyi öğrenmişti.

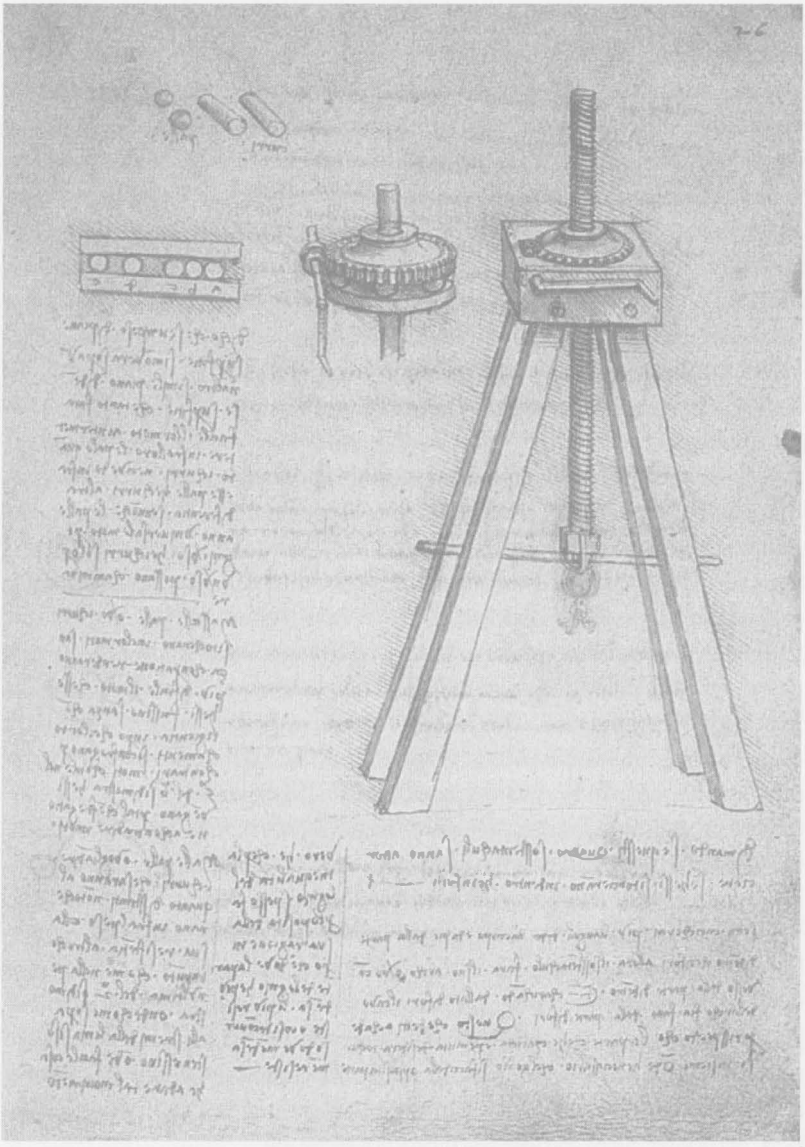
Mühendislik Unsurları

Makinelerin unsurları hakkındaki kitabın, yararlı işlevleriyle, insanın ve diğer hayvanların gücüne ilişkin kanıtlardan önce gelmesi gerektiğini unutma; çünkü önermelerini, onları temel alarak doğrulayabileceksin.

Biçimin işleve ilahi uyarlığı karşısında insan mühendisin elinden ne gelir? Standardın çoktan belirlenmiş olduğu çok açıktı ve Tanrı'nın insan vücudunun bütünlüğü içinde başarmış olduğu şeyle kimse yarışamazdı. Bir ölçüde, insan mühendisin tek yapabileceği doğanın dümen suyunu dindarca takip ederek "İhtiyaç" ilkesine riayet eden icatlar yapmak ve tasarladığı tüm biçimlerin işlevlerini eksiksiz fazlasız yerine getirmelerini sağlamaktı. Gelgelelim, insan icatlarının doğayı taklit etmekten öteye gittiği ve doğada bulunmayan mekanizmalar ürettiği de çok açıktı. Bariz bir örnek vermek gerekirse, doğada hiç arbalet yoktu mesela. O halde Leonardo, "doğayı oluşturan parçaların sınırlı olduğunu, halbuki gözün ellere emrettiği işlerin sınırsız olduğunu" bir ressam olarak nasıl iddia ettiyse, bir mühendis olarak da iddia edebilirdi. Mühendis, Leonardo'nun dünyadaki "ikinci bir doğa" olarak adlandırdığı şeyi olabilmek için, doğada geçerli olan ilkelere ve doğa kanununun mutlak egemenliğine saygı göstererek, doğanın yarattığı biçimleri işlevlere uygun olarak *nasıl* tasarladığını keşfediyordu. Ressam ve mühendis bu konuda aynı davranışı sergiliyorlardı. Doğanın zaten yapmış olduğu şeyleri taklit etmekle yetinmek yerine, onun iç işleyişlerini temel alarak yeni şeyler yapıyorlardı.

Leonardo'nun hem serbest danışmanlık yaparak, hem de atölyesinde maşa, kilit ve kriko gibi pratik aletler tasarlayarak hamileri için spesifik mühendislik projeleri yürüttüğünü gösteren çok belge bulunduğunu daha önce görmüştük. Günümüze ulaşmayanlar da işte bu türden pratik amaçlı parçalardır. Onun bir kriko çizimi (Şekil 16), işverenleri için ne gibi aletler yapmış olabileceği konusunda biraz fikir verir. Bu çizimde, sürtünme kuvvetleri dediğimiz (ve tahta makinelerde, özellikle de modern yağlama maddelerinin yokluğunda çok güçlük yaratan) şeyi asgariye indirmek için, bir sonsuz dişliyi yuvarlak bir makaralı yatakla, modern terimiyle bir rulmanlı yatakla birleştirmiştir. Mekanizmanın kasadan ayrı bir çizimi ve yatağın bir kesiti, Leonardo'nun bilyeleri birbirinden ayırarak ters tarafa doğru hareket eden yüzlerinin birbirine değmesini engelleme kaygısını gözler önüne serer. Başka bir tasarımda, içbükey iplik makaralarına benzeyen ve milleri üstünde bağımsız olarak dönen ara rulmanların istenen ayrılmayı nasıl yaratabileceğini göstermiştir.

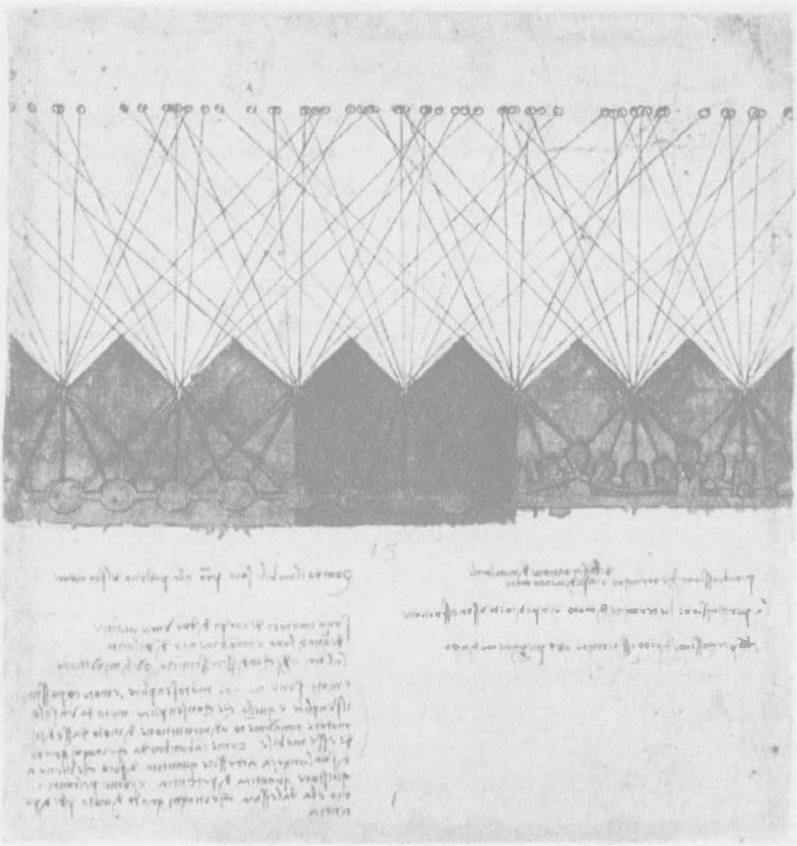
Taş bloklar gibi ağır yüklerin –özellikle de nakil araçlarına yüklenmek üzere– yerden kaldırılmasını gerektiren bütün operasyonlarda, kaldırma cihazları kayda değer ölçüde önemliydi. Ortaçağ ve Rönesans katedrallerini inşa edenler, yüksek tonozlar ve görkemli kubbeler yaparken dev



16. *Yatak Detaylarıyla Birlikte, Bir Kriko Tasarımı*, Madrid, Biblioteca Nacional, Codex Madrid I 26r

gibi taşları yerinden kaldırabilecek cihazların icadına büyük bir yaratıcılık vakfetmişlerdi. Brunelleschi'nin meşhur makineleri, Floransa Katedrali'nin atölyesinde sağlam kalmayı başarmış ve Leonardo tarafından çizimleri yapılmıştı. Leonardo'nun kıdemli meslektaşı Siena'lı Francesco di Giorgio Martini (Leonardo onun mimari ve mühendislik konusundaki bir elyazmasını edinip dipnotlarla açımlamıştı) kaldırma cihazlarının, özellikle de büyük sütunları kaldırıp dikmeye yarayanların tasarımına hatırı sayılır ölçüde emek verdi. İki usta 1490'da Pavia'da bir araya gelerek, katedral yetkililerine yapısal konularda tavsiyelerde bulundular. Francesco pek çok yönden Leonardo için yakın bir emsal teşkil eder. İstihkâmlardaki ustalığıyla ün salmış bir ressam, heykelci, mimar ve mühendisti. Kendisine son derece sağlam bir kariyer inşa ederek, Urbino Dükü Federigo da Montefeltro gibi önde gelen askeri ve sivil hamilerden rağbet gördü. Memleketi Siena onu kendine çekmek ve elinde tutmak için çok büyük masraflara girdi. Saray hiyerarşilerinde ve sivil görevlerde, mühendisler ressamlardan çok daha büyük balıklardı – ressam aynı zamanda mühendis de değilse tabii. Leonardo, Sforza sarayının en iyi mühendisleri arasına girip, adını Bramante'yle birlikte andırmaya başladığı zaman, ressamlar için mümkün olandan yüksek bir kulvara atlamış oldu.

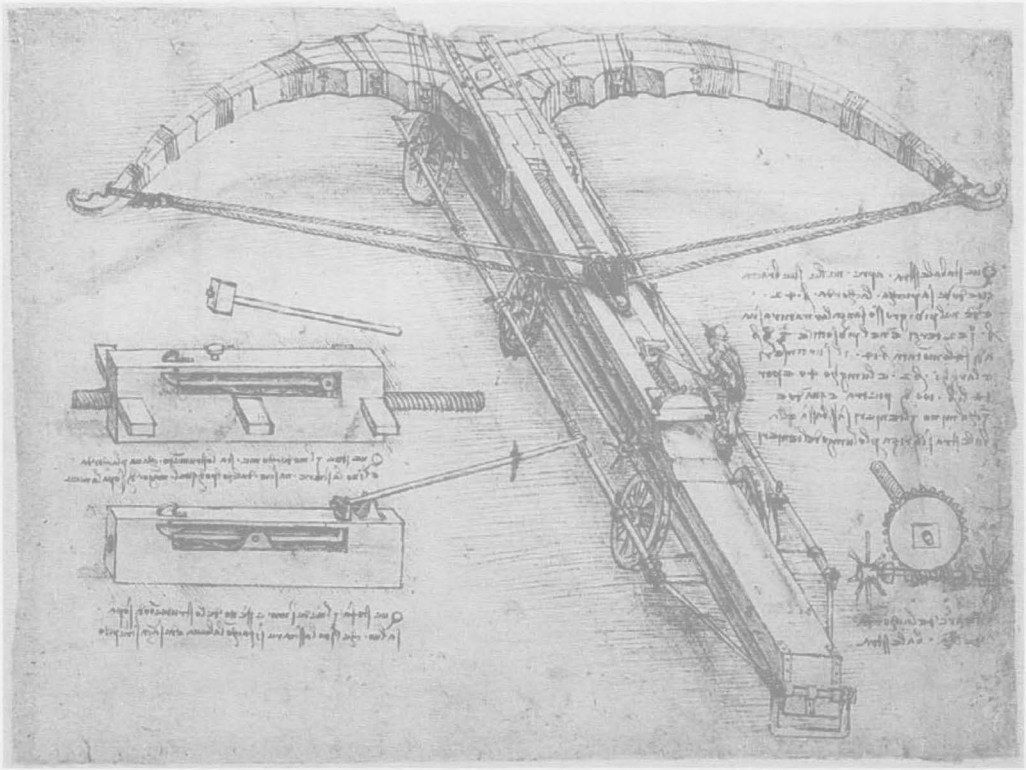
Francesco'nun diğer mimari tasarım biçimlerine nadiren uygulanabilen karmaşık bir geometriye dayalı dâhiyane sur ve burç düzenlemeleri, Leonardo tarafından tekrar ele alınıp geliştirildi. Leonardo, yeni çıkan topların "vurucu" darbelerine önlem olarak, bir kalenin her parçasının konfigürasyonunu yeni baştan düşündü. İstihkâm tasarımını, bombardımanın nötralize edilebilmesi için tüm darbelerin, sapmaların ve geri tepmelerin hesaplandığı bir süreç haline getirdi. Leonardo bir yandan –düşmana manevra imkânı veren hiçbir ölü bölge bırakmamak için– burçlardaki ateş hatlarından sonuna kadar yararlanmaya, bir yandan da gelen topların ıska geçmesini sağlayacak açılar yaratmaya çabalarken, çizimleri dinamik trigonometri karakterine bürünür (Şekil 17). Savunma kuvvetlerinin içinden ateş edebilmesi için surlarda mecburen saldırıya açık bırakılan delikler, en isabetlilerinden başka tüm darbelerin art arda geri teperek güçlerini boşa harcamalarını sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Surlarda açılan eğimli savunma delikleri uzun zamandır kullanılmaktaydı, ama Leonardo, darbelerin büyük çoğunluğunun –yüzü profilden çizilen adamın (Şekil 5) çenesine "vuran" ışığın hareketine çok benzeyen bir şekilde– teğet geçebilmesi için, bir dizi kıvrık profille çalışıyordu.



17. *Ateş Hatlı, Tahkim Edilmiş Bir Sur İçin Üç Alternatif Plan,*
Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice atlantico, 767r

Leonardo'nun esas yenilikçiliğini, tasarımının ayrıntılarından ziyade, tüm diğer yaratıcılık formları gibi askeri mimarinin de uygun doğa kanunlarından çıkarılmış sabit kurallar üzerine temellendirilmesi gerektiği prensibini geliştirmesinde aramak gerekir. Aristotelesçi fikirlerle dikkate değer ölçüde ilgilenen Francesco bile teoriyle pratiğin evliliğini bu şekilde anlamamıştır. Geleceğe baktığımızda, kitap fiziği ile pratik uygulama birlikteliğinin, ki Galileo ve diğerleri tarafından gerçekleştirilen bilimsel devrimin merkezinde yer alması gereken şeydir bu, Leonardo'nun başarmaya çalıştığı işlerde zaten nasıl mevcut olduğunu görebiliyoruz. Onun başaramadığı, Aristotelesçi doğa felsefesinden miras aldığı dinamik kurallarını esaslı bir şekilde revize etmek oldu. Bu reform Galileo'yu ve Leonardo'nun göz dikemeyeceği matematiksel analiz düzeylerini bekleyecekti.

Leonardo'nun dev bir arbalet için yaptığı tasarım (Şekil 18), onun askeri araçlara yaklaşımını mükemmel bir şekilde örnekler. "Hayvanca bir delilik" olarak nitelendirdiği savaşın sonuçları hiç hoşuna gitmese de, gittikçe yıkıcılaşan silahların tasarımı –hem hamilerinden gelen isteklerin, hem de insan gücünü bin misli çoğaltabilen sistemlere duyduğu hayranlığın etkisiyle– onu mıknatıs gibi çekiyordu. Bu bitmiş sayılabilecek arbalet tasarımı ilk bakışta, bilfiil yapılmasından ziyade, hamileri etkilemesi amaçlanmış, gerçekçilikten uzak "tez" tasarımlarından biriymiş gibi gözükür. Böyle bir ölçekte, yayın kollarının kalınlığı kadar, aşılması gereken sorunlar da muazzamlaşır. Leonardo, yeterince büyük bir kuvvetle çekildiği zaman çatlamaya eğilim gösteren yay kolları için kayar kaplamalar tasarlamıştı. Bu dev yay bir televizyon programı için bilfiil yapıldığı zaman, kollar endişe verici bir şekilde çatladı. Çünkü arbaleti yapanlar, kendilerine olan güvenlerinin etkisiyle, kaplamalar hakkında Leonardo'dan daha bilgili olduklarını düşünme yanılgısına düşmüşlerdi. Halbuki Leonardo tahta teknolojisinin artık var olmayan gelişmişlik düzeylerine ulaştığı bir ortamda çalışıyordu. Tasarım gerçekçilikten uzak amaçlara hizmet eder gibi görünse de, Leonardo'nun bu projeye hazırlık mahiyetindeki bir dizi çizimi, özellikle de salma mekanizması için yaptığı taslak, tasarımın pratik yönlerini aslında çok ciddiye almış olduğunu gösteriyor. Teoride, ölçekteki büyüme (dinamiğin orantı yasaları uyarınca) okun muazzam mesafelere fırlatılmasını, ya da bu vaka için daha geçerli olabilecek bir ihtimalle, en sağlam savunmalarda bile gedik açabilecek ağırlıktaki okların fırlatılabilmesini sağlıyor olmalıydı. Başka projelerde Leonardo



18. *Dev Bir Arbalet İçin Tasarımlar,* Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice atlantico, 149rb

böyle bir fırlatma silahını daha bile delici kılabilecek türden patlayıcıların tasarımıyla uğraştı.

Leonardo gibi biri için, yay kirişinin serbest bırakıldığı zaman uygulayacağı kuvvet ile kirişin geriye doğru çekilme derinliği arasındaki oran, üstünde durulması gereken bir hususdu. İlk akla gelen formül, kuvveti çekiş derinliğiyle doğru orantılı kabul etmekti – yani, kiriş ilk çekiş mesafesinin iki misli geriye çekildiği takdirde iki kat daha etkili olacaktı. Gelgelelim pratikte durum hiç de böyle değildi. Kolların uçlarını geriye doğru çekme hareketi, geometriyi bozuyordu. Yay kirişinin bağlantı noktaları çekiş istikametine doğru yaklaştıkça aralarındaki mesafe kısalıyordu. Leonardo'nun pek sevdiği basit simetrik üçgenler iş görmez hale geliyordu. Öte yandan, tanımlanabilir bir orantının da mutlaka var olması gerekiyordu, aksi takdirde Leonardo'nun ilkeleri hiç hesapta olmayan bir şekilde iflas edecekti. Leonardo nihayet, çekilmiş kirişteki kuvvetin, kirişin çekilme noktasına (yani, okun tabanının oturtulduğu yere) yaptığı açıyla ters orantılı olduğuna karar verdi. Dolayısıyla, kiriş 45 derecelik bir açı yaptığında, 90 derecelik bir açı yaptığı zaman üreteceğinin iki katı fırlatma kuvveti üretecekti. Leonardo hiç trigonometri bilmediğinden, bu hipotezin matematiğini bundan öteye götüremedi, ama bulduğu cevap onu tatmin etmişti, çünkü kendi düşünce sistemi içinde ona doğru gelmekteydi. Anakronik bir ifadeyle, kirişin açısı kuralının dinamik kanununun estetiğiyle gayet iyi uyuştuğu söylenebilirdi.

Leonardo'ya göre her aygıt –manivelalar, makara sistemleri, boşalan bir yayın kuvvetini eşitlemek için gereken dişli tertibatı, krikolar, maşalar– doğa kanununun temel yapısıyla benzer bir uyuşum içindeydi. Koldaki pazıların hareketi, çenelerimizin ısırma gücü, kaburgalara bağlı kaslar tarafından solunumun gerçekleşmesi için çalıştırılan manivelalar, hepsi de mekanik kanununun aynı "İhtiyaç"ına itaat ediyordu. Dik pozisyondayken başımızın ağırlığını desteklemesine ihtiyaç duyduğumuz boyun kaslarının çalışma prensipleri, yelken gönderini destekleyecek bir istralya sistemi tasarlarken sisteme maksimum stabilite kazandırmak için uygulanacak olan ilkelerle aynıydı.

Makinelerin rasyonel anatomisi üstündeki bu ısrar, Leonardo'nun her çeşit yeni "vücut" yaratımında değişik permütasyonlarla kullanılabilecek "tamamlayıcı parçalar" tasarlamaya kalkışmasını anlaşılır kılar. Daha önceki mühendisler tamamlanmış makineler üzerinde yoğunlaşmışlardı. Leonardo ise dikkatini "makinelerin unsurları"na, birden fazla

ortamda kullanılma potansiyeline sahip parçalara çevirdi. Doğru düzgün tasarlanmış, matematiği doğru yapılmış bir parçanın her işe elverişli olması gerekir. Leonardo'nun yatak halkaları, miller, menteşeler, dişliler, kastanyolalar, dirsekli makaralar, manşonlar, yaylar, vb. için yaptığı fevkalade özlü çizimler işte bu anlayışın ürünüdür. Her çeşit yeni vücudun, tanımlanan her türlü işlevi üstlenmek üzere bir araya getirilmesi potansiyel olarak mümkündü. Tasarımlarının en iyilerine, insana bunun neden başka kimse tarafından düşünülmediğini merak ettirten, yoğun bir kaçınılmazlık havası hâkimdi. Bir hamiye Leonardo'nun emrinde çalışan Alman bir teknisyenin elinden çıkmış bir maşa takdim edildiğinde, ona aslında kuramsal mekanik ve tasarım mühendisliği hakkında üstü kapalı bir ders verilmiş oluyordu.

Uccello

Mühendis Leonardo için en büyük ödül uçmaktı – çok değer verdiği "büyük kuş" *uccello*'yu yapmak. Göklere hâkim olmayı başaran, dünyada "ikinci bir doğa" haline gelmiş olduğunu iddia edebilirdi. İnsandaki uçma arzusunun, bu uğurda trajik bir şekilde can veren Daidalos'a dayanan mitolojik kökenleri vardı. On altıncı yüzyılda İskoçya'da, V. James'in sarayında görevli bir havacının akıbeti de aynı olmuştu. Leonardo ise makinesinin, şişirilmiş şarap tulumlarından müteşekkil bir emniyet kemeri kuşanacak olan uçurucusu tarafından bir göl üstünde denenmesini tavsiye ediyordu.

Floransa'nın hümanist Şansölye'si Carlo Marsuppini'yi, Filippo Brunelleschi'nin meşhur icatlarını efsanevi atası Daidalos'unkilerle karşılaştırmaya iten, Daidalos'un daha çarpıcı başarıları ve genel şöhreti olmuştu. Ortaçağ *magus*ları arasında yer alan ve evrensel bir bilim arayışıyla Leonardo'ya ilham veren Roger Bacon da, insan gücüyle çalışan bir uçma makinesi yaratmaya olan arzusuyla tanınırdı. On üçüncü yüzyıl Fransisken filozofu ve teologu Bacon'ın, optik ve dinamik gibi temel bilimlere olduğu kadar, dâhiyane mekanizma icatlarına da yer veren, Leonardo'nunkine çok yakın bir gündemi vardı. Leonardo göklere yükselmeyi başardığı takdirde kendisini bekleyecek olan ölümsüzlüğün gayet farkındaydı: "Büyük kuş ilk uçuşunu, evreni şaşkınlığa sürükleyerek ve doğduğu yeri ebedi şöhrete kavuşturarak, büyük Kuğu'nun sırtından [yani Fiesole yakınında-

ki Monte Cecceri yamaçlarından] yapacak." Halkın gözleri önünde başarısızlığa uğradığı takdirde alay konusu olabileceğinin de aynı derecede bilincindeydi. Defterine, bir deneme kanadını Corte Vecchia'nın çatısında, kubbe inşaatında çalışan işçilerin göremeyeceği bir tarafta test etmesi gerektiğini yazmıştı. *Uccello*'sunu başarıyla uçacağından kuşku duymadan halkın beğenisine sunabileceği gün gelene kadar bu etkinliği gizli tutmasında her bakımdan fayda vardı.

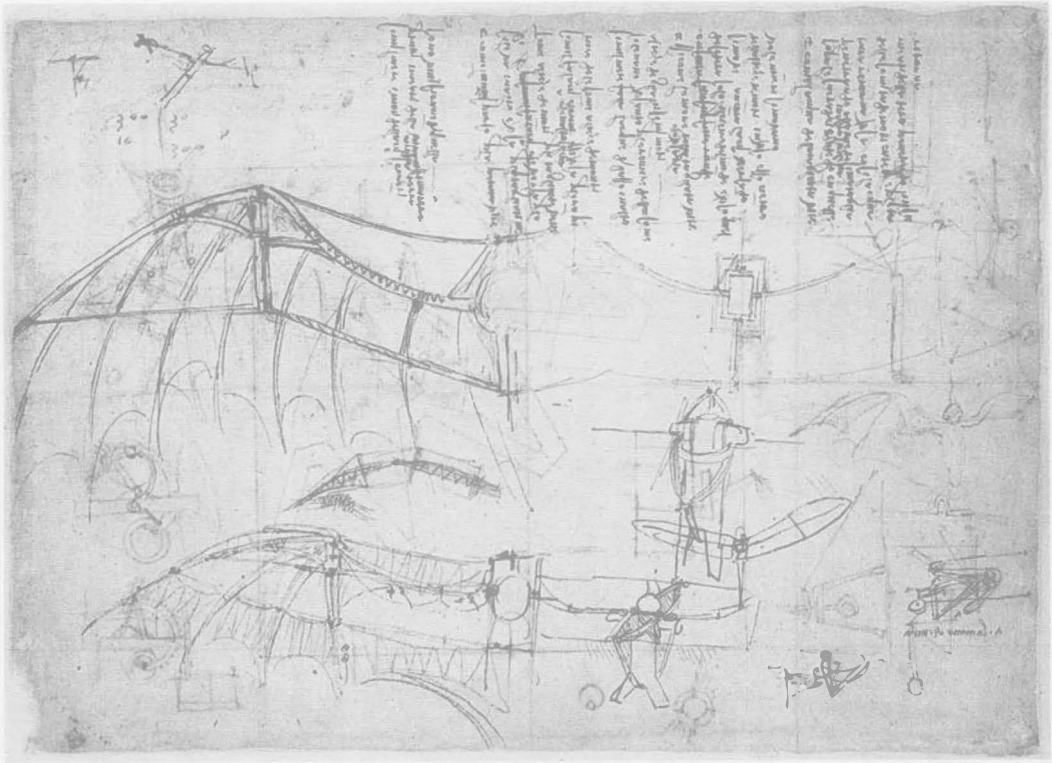
Esaslar her zaman olduğu gibi doğada saklıydı, hatta bu vakada daha da dolaysız bir şekilde. Kuşlar ve yarasalar bunun yapılabileceğinin canlı kanıtları oldukları gibi, nasıl yapılabileceğini de açık açık gösteriyorlardı. Ama Leonardo kanat çırpıp havalanacağı umuduyla kollarına tüylü kuş kanatları takarak efsanevi atası Daidalos'un izinden gidecek değildi. Güçağırlık oranının sorun teşkil edeceğini başından beri biliyordu. İnsan kolunun, bir kuş kanadınınkine eşit güçle kanat çırpmak üzere tasarlanmadığını anlamasına yetecek kadar anatomi bilgisi vardı. O da bizi şaşırtmayacak bir kararla, kuşların uçuşunu araştırmaya girişti, çünkü yalnızca insan gücü kullanarak benzeş sonuçlara ulaşmayı başarabilmesi için, temel alacağı ilkeleri anlamaya ihtiyacı vardı. 1490'dan önceki senelerde bir ornitopter tasarlamak için giriştiği ilk denemelerde, uçan yaratıkların iskeletlerinden büyük ölçüde esinlenilmiş iskeletlere sahip kanat tasarımları yaptı, ama insan vücudundaki diğer kas gruplarını da, özellikle bacak kaslarını, işin içine sokmaya çalıştı. Belki ayakların pedal hareketi, kol ve göğüs kaslarının gücünü yeterince artırarak, istenen kaldırma kuvvetine ulaşılmasını sağlayabilirdi. Kuş kanadının "eli" tarafından yaratılan yılankavi hareketi elde edebilmek için, tahta kemiklerden, ip tendonlardan ve deri bağlardan müteşekkil kanatlar tasarladı. Vizyon çok güzeldi, ama Leonardo büyük değer verdiği planlarından hiçbirinin gereği gibi işlemeyeceğini sonunda anladı.

Bu probleme el atışının ikinci önemli safhasında, yani Floransa'ya döndüğü zaman, değişik bir yol izledi. Şimdi Torino'da bulunan ve kuşların uçuşunu konu alan 1505 tarihli küçük elyazması, Toscana tepelerinin yükseklerindeki sıcak hava cereyanlarında süzülen kuşlar –özellikle de, havada kanat çırpmadan daireler çizerek yerde potansiyel kurbanlar arayan büyük yırtıcı kuşlar– üzerindeki incelemelerini yenilediğini gösteriyor. Leonardo bu aşamada, bir kuş kanadının içbükey ayası altındaki hava girdaplarının çizimlerini yaptı; kuşun ağırlık merkezindeki değişimlerin ve kuyruğun küçük hareketlerinin ne büyük işler başarabileceğini

keşfetti. Bu sefer aktif süzülüş stratejisini benimsemişti: Yani kanatlara ve kuyruğa yaptırılacak hareketler, yardımsız havalanmanın sağlanmasından ziyade, eğimin, yan yatma derecesinin ve süzülüş rotasının kontrolüne yönelikti. Kanat tasarımı hâlâ, bire bir taklitten ziyade, doğada gözlemlemiş olduğu ilkelere ve genel eğilimlere dayalıydı. Havacı belki bir kuyruk vasıtasıyla yön kontrolüne ve dinamik dengeye yardımcı olacak, uçuşu elinden geldiğince kontrol altında tutmak için ağırlık merkezini kullanarak, kanatların altından aşağıya sarkacaktı. Leonardo iyimserce şöyle yazıyordu:

> Bir kuş, matematik kanununa göre çalışan bir araçtır. Bu aracı, aynı güç kapasitesiyle olmasa da bütün hareketleriyle yapmak insanın elindedir; üstelik bu güç sınırlaması ancak dengeyle ilgili hususlar için geçerlidir. O halde, insan tarafından yapılmış böyle bir aracın insan ruhundan başka hiçbir eksiği yoktur.

Aerodinamik yüzey tasarımı konusunda modern anlamda hiçbir şey bilmediği ve hava yoğunluğundaki farklılıklardan doğan basınç değişikliklerini yalnızca muvakkaten kavrayabildiği halde, doğanın mühendislik danışmanlığı onu az çok doğru yola sevk ediyordu. Sonraki kanat tasarımlarından biri (Şekil 19) İngiltere'deki Skysport of Bedfordshire'da yapılmış ve (dünya delta-kanat şampiyonu) Judy Leden tarafından büyük bir başarıyla denenmiştir. Leonardo tarafından basit ama net bir şekilde çizilip tanımlanmış olan bu tasarımın anahtar özelliği, kanadın üst katmanını kaplayan kumaşın (*panno*) baş uca sarılıp alt taraftan iyice raptedilmesini gerektiriyor olmasıydı. Kanat iskeletinin şekli ve yapısal bütünlüğüyle de birleşince bu formasyon, Wright kardeşlerin 1900'deki ilk girişimlerini gölgede bırakan bir uçuşu mümkün kılacak kaldırma kuvvetini ortaya çıkardı. Leonardo'nun makinesini 2003'te Sussex Downs'da gerçekleştirilen ilk uçuşuyla kıyaslanabilecek bir şekilde bir Toscana tepesinden uçurmuş olup olmadığı şöyle dursun, bir modelini yapıp yapmadığını bile gösteren hiçbir belge bulunmamakta. Sınırsız yaratıcılığı ona genellikle o kadar çok sayıda alternatif sunardı ki, aralarından seçim yapabilmesi olanaksızlaşırdı. Ama bu vakada --en azından o zaman için geçerli olan fizik bilgisi bakımından– yanlış sebeplerle doğru sonuca ulaşmış da olsa, onun tasarımına sadık kalınarak yeniden yaratılan icatları, insan mucidin yolunu nasıl bulabileceği konusundaki içgörülerinde haklı



19. *Bir Uçma Makinesi İçin Kanat Tasarımı,* Milano, Biblioteca Ambrosiana, Codice atlantico, 858

olduğunu gösteriyor. Leonardo *uccello*'sunu süzülen bir kuş olarak da olsa gerçekleştirmeye çok yaklaşmıştı.

İnsan ve hayvan vücutlarının makineler olarak, makinelerin de vücut türleri olarak kavramlaştırılmasının uzun bir tarihi vardır. Descartes hayvanların yalnızca otomatlar olduklarını, giderek zekileşen mekanik hayvan ve insan oluşumlarının canlılık özellikleri geliştirmeyi fevkalade bir şekilde başardığını savunurdu. On sekizinci yüzyıl Paris'inde Vaucanson tarafından icat edilen bir ördek, "kimyasal" bir midede buğday bile sindirebiliyordu. Belki de kaçınılmaz olarak, *l'homme machine* sorusu felsefi ve teolojik bir tartışma konusu haline geldi. Mekanik bir aygıtın bir süper-insana eşdeğer bir şeye dönüşebileceği fikrinin de –bilgisayarların ve tartışmalı yapay zekâ alanının gelişimiyle ivedilik kazanan– uzun bir geçmişi vardır. Bölük pörçük bazı tasarımlar Leonardo'nun bir tür insan-otomat tasarlamış olabileceğini bile akla getiriyor. Her halükarda, vücut-makineye yönelik genel algısıyla, insanoğlunun hangi önemli entelektüel girişim alanlarına yönelmesi gerektiği konusunda şaşmaz bir sezgi sergiledi. Şaşmaz bir sezgi sergilediği tek alan bu değildi.

4
Yaşayan Dünya

> Dünyanın bitkisel bir ruhu vardır, öyle ki eti topraktır, kemikleriyse dağları oluşturan bağlaşık kaya konfigürasyonları; tendonları süngertaşlarıdır, kanıysa damarlarında dolaşan su; okyanustur kalbini dolduran kan gölü, nefes alıp verdikçe yükselip alçalır kanı, tıpkı denizde gelgit yapan su gibi; toprağın derinliklerine nüfuz eden ateştir dünya ruhunun merkezi, bitkisel ruhu ise yeryüzündeki kükürt madenlerinden ve volkanlardan fışkıran ateşlerde yaşar.

Günümüzde Bill Gates tarafından sahip olunan Codex Leicester'dan yapılan bu alıntı, Leonardo'nun "asırlık" ihtiyar üzerindeki diseksiyonunun hemen ardından, aşağı yukarı 1508'de yazılmış olup, onun en kalıcı ve merkezi ilkelerinden birini ifade ediyordu. Leonardo bundan yaklaşık yirmi yıl önce de aynı genel analojiyi ve belirgin paralellikleri ana hatlarıyla saptamıştı. Bu ilk notunda spesifik olarak şöyle diyordu: "eskiler insanı küçük dünya olarak tanımlamışlar". Başka notlarında bu fikri dün-

ya ve gökler konusunun eski saygın otoritelerinden Ptolemaios'la ilişkilendirdi. Temel konsept, insan vücudunun bütünü ve parçalarıyla makrokozmosu (büyük evren) yansılayan bir mikrokozmos (küçük evren) olduğuydu. Küçük ve büyük dünyaların tamı tamına benzeştikleri pek söylenemese de, organizasyon prensipleri –evrensel akış bağlamında biçimin işleve uyarlığı– en derin düzeyde ortaktı. Kurallar fenomenin ölçeğinden bağımsız olarak geçerli kalıyordu.

Leonardo'nun gönderme yapıyor olabileceği "eskiler" saymakla tükenmez. Platon mesela, bu fikrin önemli bir taraftarıydı. Romalı yazar ve hatip Seneca, genel kavramı parçaların davranımıyla ilişkilendiriş şekli bakımından, Leonardo'ya belki de en çok yaklaşan kişidir.

> Dünyanın doğa tarafından yönetildiği ve hem toplardamarlara (kan için) hem de atardamarlara (hava için) sahip olan kendi vücutlarımızdaki sisteme çok benzediği fikri beni cezbediyor. Dünyada, içinden suyun aktığı bazı yollar, havanın geçtiği bazı yollar var. Doğa bu yollara, insan vücudundakilere o kadar benzeyen şekiller vermiş ki atalarımız onlara su "damarları" bile demişler ... Vücutlarımızda, bir damar kesildiği zaman dışarıya kan sızmaya devam eder keza dünyada da damarlar gevşediği veya yıkıldığı zaman akarsular taşar.

Kendisine coğrafi ve kronolojik bakımdan daha yakın duran Dante'nin *Quaestio de aqua et terra* (Su ve Toprak Sorunu) adlı yapıtı ise ona, suyun dünya vücudundaki rolünü ileri düzeyde tartışma olanağı sağladı. Dante'nin *Divina commedia*'sını (İlahi Komedya) ana dilinden okuyabildiyse de, antikçağ seleflerinin yapıtları gibi Dante'nin *Quaestio*'su da Leonardo'nun zayıf Latincesini zorluyordu. En eski elyazmalarının niteliğine ve kariyeri süresince antikçağa ait bilgi hazinelerine erişiminin kısıtlılığına bakılırsa, Leonardo'nun erken yaşta yüksek düzeyde Latince öğrenmiş olması olanaksız gözüküyor. Sonraki öğrenme çabalarının da ona tek kazandırdığı, çok çok önemsediği bu metinlerle, bin bir zahmetle de olsa başa çıkabilme yeteneği oldu. Leonardo yalnızca "deneyim"e bel bağlayan "öğrenim görmemiş" bir adam olduğunu ters bir gurur vesilesi yaparak iddia ettiyse de, Latince yazılmış hazinelerde muazzam bir irfanın saklı olduğunu kendisi de çok iyi biliyordu ve "doğayla ilgili konularda" klasik ve çağdaş pek çok yazarın eserlerinden yararlanabilmek için çok uğraştı.

Mikrokozmos antikçağ ve ortaçağ düşüncesinin ortak felsefi özelliğiydi ve Leonardo'nun bu teoriyi benimsemesinde şaşılacak bir yan yoktu. Şaşırtıcı olan, onun bunu ifade etme ve güçlü kullanımlara sokma tarzıydı. Bu yeni ifade her şeyden önce görseldi. Bütün ile parçalarının etkileyici görsel demonstrasyonları mikrokozmik bağlamda daha önce kimse tarafından sunulmamış olduğu gibi, söz konusu analojinin azami tesirle işleyebilecek şekilde geliştirilmesinde temsil süreçlerinin nasıl kuramsal bir manivela vazifesi gördüğünü de kimse anlayamamıştı. Suyun hareketi ile saçın kıvrımları arasında –matematiksel dayanaklarıyla birlikte– geliştirdiği analojinin, Leonardo'nun iç içe geçmiş çizme ve düşünme eylemlerinin sonucu olarak ortaya çıkmış olması muhtemeldir. Görsel düşünme yetisinin ve grafik becerilerinin eşsiz gücünü kullanarak, analojinin geneliğini aşabilmiş ve temsili, ilgili fiziksel fenomenlere akla gelebilecek her aşamada tesir edebilen güçlü bir analitik araca dönüştürebilmiştir.

Analoji, entelektüel muhakeme sanatında çok eskiden beri bilinen bir stratejiydi ve günümüzde de hâlâ, zor ve bilinmedik bir şeyi bilinenler açısından bakarak ele almak suretiyle anlayışı artırmanın bir yolu olarak sıkça kullanılmaktadır. Leonardo için, seleflerinden birçoğu için de olduğu gibi, stratejik bir argüman aracı olmakla kalmıyordu, tüm varlıkların organizasyonundaki temel ortaklığın da bir ifadesiydi aynı zamanda. Dolayısıyla, bir fenomenin tatminkâr bir açıklamasının bulunması ve bir diğer fenomenin onunla aynı temel davranış kalıplarını paylaştığının keşfedilmesi halinde, ikinci fenomen için geçerli olan "sebepler"den (*ragioni*) emin olunması mümkündü. Evrensel anlayışın aksi takdirde absürd gözükecek olan amacı böylece düşünülebilir bir hal alıyordu.

Bilgi Dalları

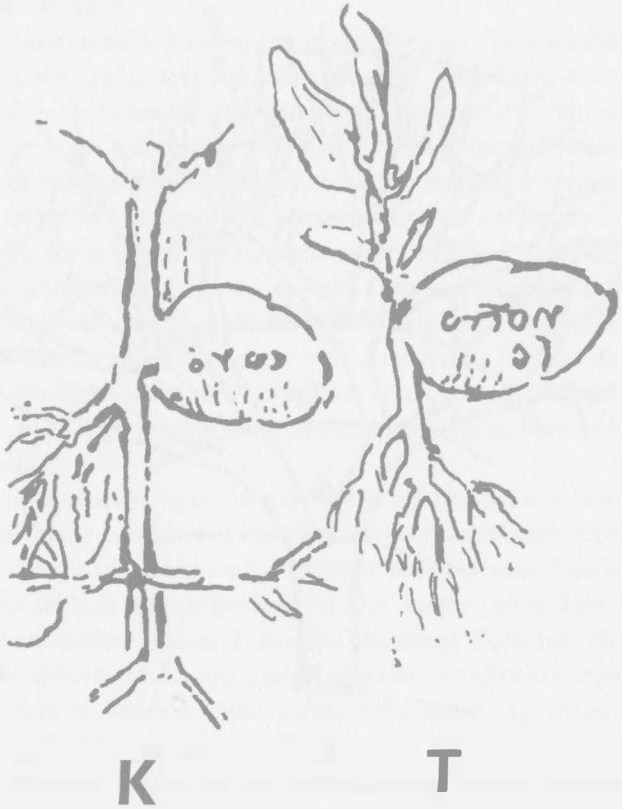
Leonardo insan vücudunun sistemleri hakkındaki her yazısında, doğa analojilerinden ve metaforlardan bol bol yararlanır. Yazılarında özellikle de, kökleri, gövdeleri ve dalları olan ağaçlarla dolu gerçek bir ormanla karşılaşırız. Sinir ve damar sistemlerini bütün dallanıp budaklanmalarıyla üçboyutta ayrı ayrı göstermek için bu şemayı icat ettiği zaman, onları doğal olarak "ağaçlar" diye adlandırmıştı. Bu seçim kendi içinde hiç de şaşırtıcı değildir ve çağdaş bilim adamlarının da icatlarına uygun bir ad ararken kolaylıkla yapabilecekleri bir şeydir. Ama Leonardo bu fikri spesi-

fik kullanıma soktu. Şimdi, onun mikrokozmik bir anlayışla çözülebileceğine inandığı gelişimsel bir soruyu ve ayrıntılı bir tasarım-işlev meselesini ele alacağız.

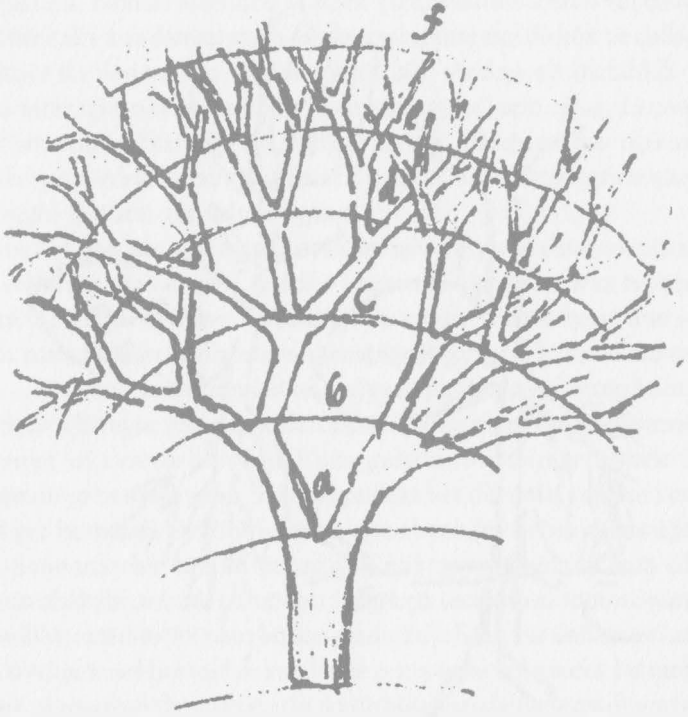
Söz konusu gelişimsel soru, damar sisteminin kalpten mi, yoksa karaciğerden mi başladığı konusundadır. Leonardo problemi analojiden yararlanarak iç rahatlığıyla çözer. "Asırlık" ihtiyarın diseksiyonuna yakın bir zamanda, damar sistemine yönelik çalışmalarını içeren sayfalardan birine, bir kalbi ana damarlarıyla, filizlenen bir tohumu da kök ve dallarıyla resmettiği iki ilave çizim iliştirir (Şekil 20). Açıkça görülebildiği gibi, tohum bitki için neyse, kalp de "damarlar ağacı" için odur. Leonardo, damar sisteminin "karaciğerin gübresi"ne kök saldığının çok açık olduğuna da işaret eder. Analojiyi yalnızca yazarak açıklamak yerine çizerek, benzerliğin gücünü tartışılmazlaştırır.

İkinci olarak ele alacağımız tasarım-işlev meselesi ise, akciğerdeki nefes yollarının dallanışıyla alakalı. Leonardo akciğerlerdeki bronşların o güzel mercansı yapısına bakarak şöyle yazar: "Soluk borusuna giren toplam hava miktarı, dallanmanın yarattığı düzeylerdeki hava miktarına eşittir her sene dallarının kalınlıklarının toplamı gövdesinin kalınlığına eşitlenen bir ağaç gibi." Burada, dallanan tüm sistemlere uygulanabilecek, temel ve evrensel bir kural işbaşındadır. Modern terimlerle ifade edildiğinde şu manaya gelir: Sistem içindeki her düzeyde, toplam kesitsel alan diğer herhangi bir düzeydekine eşit olmalıdır. Sebep dinamiğe dayanır. Leonardo bir tüpten geçen sıvı miktarının her noktada tüpün kesitinin alanıyla orantılı olduğunu anlamıştı (esasen on yedinci yüzyılda Bernoulli'ye atfedilecek olan bir kanundu bu). Eğer, bir dallanma noktasında, sıvı hacimsel bakımdan kendisine geniş veya dar gelecek bir mekâna geçecek olursa türbülans oluşurdu, ki türbülansın da tüplerin duvarlarına zarar verme olasılığı vardı. Dolayısıyla "İhtiyaç" kuralı olumsuz neticelerle ihlal edilmiş olurdu. Bronşların olumlu neticelerle çatallanabilmesi için, her birinin, kesitsel alanı ana bronşun yarısı kalınlığında olan iki benzer tüpe ayrılması gerekiyordu. Ama aynı kural asimetrik dallanma için de geçerliydi. Üçte bir ve üçte ikilik kesitsel alanlar da aynı derecede olumlu neticeler üretirdi.

Leonardo, ağaçların mesela, simetrik olarak çatallanmadığının ve onları diğer ağaçlardan farklılaştıran inatçı bireysel aykırılıklarla dolu olduklarının gayet iyi farkındaydı. Yine de genel kuralı muhafaza etti. Şöyle izah ediyordu: Dallanan sistem içinden, gövdeyi merkez alan bir yay çizil-



20. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Ana Damarlarıyla Resmedilen Kalp ile Filizlenen Bir Tohumun Karşılaştırması* (detay), Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19028r



21. Leonardo'nun çizimi temel alınarak, *Bir Ağacın Dallanma Sistemindeki Kesitsel Alanların Eşitlikleri Üzerine Çalışmalar*, Vatikan, Kütüphane, Codex Ubrinas, 346r

diği takdirde, yay boyunca uzanan kesitsel alanların toplamı aynı merkezden çizilmiş diğer yaylara tekabül eden kesitsel alanların toplamına eşit olacaktır (Şekil 21). Kendi ifadesiyle: "Eğer her sene her bir ağacın edinmiş olduğu dallar büyümeyi tamamladıkları zaman kalınlık bakımından ölçülür ve bu kalınlıkların toplamı alınırsa, bunların toplam kalınlığı önceki sene yaratılmış ve kendilerini üretmiş olan dalın kalınlığına eşit olacaktır."

Bu eşitliğin sebebi besisuyunun akışında yatar: "Bir budaklanma ile diğeri arasında ... ağaç aynı kalınlıkta olacaktır, çünkü yeni dalın başlangıcını besleyen sıvı miktarı onu bir sonraki dalı üretene dek beslemeye devam eder ve eşit sebep eşit sonuç doğurur." Yani, ağacın sıvısı (besisuyu) nehirlerdeki suyla ya da bronşlardaki havayla aynı şekilde davranır. Dallanma motifindeki bireysel varyasyonların varlığı karşısında kanunun hükmünü koruma yönündeki bu manevranın, Leonardo'nun bütün çalışmalarına damgasını vurduğu söylenebilir. Geniş genellemelerle özel davranımlar arasındaki ilişki her zaman bilimin en büyük numarası olmuştur. Leonardo bunu görselleştirme yoluyla başarıyordu. Bir ağacın dallanmasında olduğu kadar *Mona Lisa*'da da iş gören bir numaradır bu. *Mona Lisa* aynı anda hem evrensellerin bir demonstrasyonu, hem de özellerin bir resmidir.

Aynı iletim kuralı, kapalı bir oluk için olduğu kadar, açık bir oluk için de geçerliydi. Bir nehrin veya kanalın belli bir noktasından geçen suyun hacmi, o noktadaki su akımının kesitiyle orantılı olurdu. Bunda su mühendisinin dikkate alması gereken bir ders vardı. Leonardo'nun Lombardiya kanalından çekilecek olan su miktarını ölçmenin bir yolunu bulmasını, dolayısıyla Fransız kralı tarafından kendisine bahşedilen su işletme izninden sonuna kadar yararlanabilmesini sağlıyordu mesela. Dünya vücudundaki doğal akarsular yüzyıllardır sonu gelmez bir arayışla akış kanununa riayet etmeye çalışıyor, evrendeki sabit akışın doğası gereği bu arayış hiç bitmediği, durmaksızın devam ettiği halde, düzenli ve türbülanssız harekete son vermenin en dolaysız yolunu arıyordu.

Su Üstadı

Floransa yetkililerinin Pisa'yı baypas edecek bir kanal kazmayı düşündükleri sıralar, Leonardo gibi "Su Üstatları" arasında sayılmak prestijli bir

şeydi. Su o zamanlar toplumsal hayatta, modern teknolojik uygarlıklarda oynadığından daha görünür ve tehditkâr bir rol oynardı. Başlıca büyük ölçekli güç kaynağıydı, ağır yükler için en iyi nakil vasıtasıydı, (su şebekelerinin henüz kurulmadığı bir devirde çantada keklik sayılamayacak türden) elzem bir beslenme kaynağıydı, tarımın kaçınılmaz gereğiydi, uluslararası ticaretin ana mecrasıydı ve topraklarının sınırları ötesinde etkili olmayı uman her laik iktidar için zorunlu bir nüfuz sahasıydı. Bir devlet yöneticisinin, lütufkâr gözükmek istediğinde halkın kullanımına açık çeşmeler yaptırması akıllıca olurdu. Ne var ki, su kontrolden çıktığı zaman potansiyel bir yıkım kaynağı haline geliyordu.

Leonardo –herhalde suyun pratik yönetimiyle düzenli olarak uğraşan herkesin bir gün anlayacağı gibi– suyla işbirliği yapmanın suya karşı koymaya yeğ olduğuna kanaat getirmişti. Su, idaresi kolay bir şey değildi. Leonardo'nun kuramsal görüşü, suyun her türlü dinamik duruma karşı "doğal bir arzu" sergilediği ve bu arzusunu mümkün olan en kısa ve hızlı yoldan gerçekleştirmek isteyeceği yönündeydi. Engellenmiş suyun sahip olacağı gücün de çok iyi farkında olmalıydı ki örneğin türbülanslı girdapların sert kayalarda "vazolara" benzer şekiller oyabileceğini kaydetmişti. Bir nehir kıvrımına kurulmuş bir evin ölümcül bir toprak kaymasına uğramaktan nasıl korunabileceğine kafa yorduğu zaman, aklına gelen ilk öneri nehir kenarlarının desteklenmesi olmamıştı, çünkü erozyonun amansız doğasının ne denli güçlü olduğunu ve sorunun bir süre sonra yeniden patlak vereceğini biliyordu. Onun yerine, suyu farklı bir akış yolu izlemeye ikna ederek, aşındırıcı gücünü başka bir yerde göstermesini ve taşıdığı tortuyu evin bitişiğindeki kıyılara bırakmasını sağlayacak bir bendin nehrin yukarı çığırına yapılmasını önerdi. Bir "Su Üstadı", vazifesinin karakterini ve geleneklerini bilir ve ilk akla gelenlerden farklı çözümler üretirdi.

Bir nehrin aşağı çığırındaki su bentlerini ve kıyıları gösteren son derece çarpıcı bir çiziminde (Levha 9), açıklayıcı notlar başkaları tarafından da okunabilmesi için soldan sağa doğru yazılmış. Bu renkli çizimde Leonardo, bir su bendinin ortasındaki menfezin içine dolan akıntının belli bir mesafedeki kıyılara türbülanslı bir şekilde nasıl hücum ettiğini ve destek duvarına rağmen kıyıların bir bölümüne nasıl zarar verdiğini gösteriyor. Akıntı sonra da kıyı boyunca daha da ilerleyerek ikincil bir yıkım bölgesi yaratıyor. Leonardo çizime iliştirdiği notlarda, kıyılardaki hasarın boyutunu *braccia* (standart kol boyu) cinsinden kaydediyor. Bu

çizim aslında bir danışmanın grafik raporu niteliğinde ve kıyıları onarmanın neden kısa vadeli bir çözüm olacağına açıklama getiriyor. Leonardo su bendinin temel biçim ve konumunun sebep olduğu önemli sorunlara getirebileceği uzun vadeli bir çözümü de hazırda bekletiyor olsa gerek.

Leonardo'nun bir "Su Üstadı" olarak pratik hizmetlerle bilfiil meşgul olduğu, bu çiziminden anlaşılmakta. 1500'de Milanolu Ludovico il Moro'nun devrilmesinden sonra kısa süreliğine ikamet ettiği Venedik devleti tarafından istihdam edilmiş olması da aynı izlenimi pekiştiriyor. Venediklilerin hem denizden hem de karadan gelen Türk tehdidiyle savaşmak için gösterdikleri sabırlı çabalara Leonardo'nun da katkısı oldu. Isonzo Nehri'nin Dalmaçya üstünden gelecek olası Türk akınlarına karşı daha etkili bir bariyer vazifesi görmesi için ne yapılabileceği konusunda fikri sorulduğunda, bu nehri (günümüze bölük pörçük bir şekilde ulaşan ve dolayısıyla takibi zor olan rapor müsveddesinden alıntıyla) "az sayıda adama, nehrin yardımıyla çok iş yaptırılmasını" sağlayacak şekilde kontrol altına almayı önerdi. Bu örnekte, Leonardo'nun fikirlerinin tamamen veya kısmen uygulamaya geçirildiğine işaret eden belgelere ulaşma talihine sahibiz. Sonradan yazdığı bir muhtırasında, Venedik'in sınır bölgesi "Friuli'de yaptığı savaklar"ı kendine hatırlatıyor.

Yıkıcı su bendi hakkındaki raporun muhtemel muhatabı olan Floransalı yetkililer, Arno'yu Pisa'nın etrafından dolaştırma planları konusunda –daha doğrusu, o zamanki savaş konseyinin sekreteri olan Niccolò Machiavelli'nin gözde projesi haline geldiği anlaşılan tasarı konusunda– özel olarak Leonardo'ya başvurdular. Floransa yürütme konseyi *Signoria* her ne kadar Leonardo'yu savunma hazırlıklarına yardımcı olması için IV. Jacopo Appiani'ye göndererek Piombino Lordu'nu alternatif liman imkânları sağlamaya teşvik ettiyse de, Arno'nun ağzındaki kıyı kenti Pisa, geleneksel olarak Floransa'nın denize en kolay erişim noktası olmuştu.

1494'te VIII. Charles komutasındaki Fransız kuvvetleri diplomatik dengeyi bozarak ve istemeden de olsa Medici ailesinin Floransa'dan ihracını tetikleyerek Toscana içinden geçtiğinde, Pisalılar kendilerini Floransa'nın egemenliğinden kurtarma fırsatını kaçırmadılar. 1500'e gelindiğinde Floransa, Pisa'nın hâkimiyetini yeniden kazanmak için sonuçsuz bir savaşa çoktan sürüklenmişti. Pisa'nın büyük değerini sıfırlamak ustalıklı bir manevra olacaktı. Pisa'nın batısında Arno'nun kenti baypas ederek denize dökülmesini sağlayacak bir kanal kazılabildiği takdirde

Pisalıların limanına kimin ihtiyacı kalırdı? Üstelik Pisalıların kendileri de nehirlerindeki sudan mahrum bırakılmış olurlardı. Her zamanki gibi bu tasarının da geliştirilmesine Leonardo'nun yardımcı olacağı düşünüldü, dolayısıyla Arno yeni kanalına saptırılmayı reddettiği zaman ortaya çıkan fiyaskodan Leonardo da önemli ölçüde sorumlu tutulmuş olsa gerek. Günümüze ulaşan belgelerden ve Leonardo'nun kendi elyazmalarından anlayabildiğimiz kadarıyla, Leonardo projenin özellikle ters giden yönleri konusunda danışmanlık yapmak üzere savaş bölgesine gerçekten gönderildi, ama bu fikrin onun kafasından çıktığının hiçbir göstergesi bulunmamakta. İçgüdüleri Arno'nun "doğal arzu"suna karşı gelen hiçbir müdahaleye onay vermemiş olmalı.

Floransa'yı denize bağlamayı, daha doğrusu Arno'nun Floransa'daki kısmını Pisa'nın batısındaki seyrüsefere elverişli kısmıyla bağlantılandırmayı amaçlayan daha da büyük bir tasarıyla ise gerçekten ilgileniyordu. Günümüzde dahi, Arno'nun Floransa'daki aşağı çığırı, en düşük draftlı teknelere bile geçit vermeyen kayalık bazı engebe ve menderesleden geçer. Leonardo'nun projesi, nehrin seyrüsefere elverişsiz kısımlarının kuzeye doğru kıvrılan büyük bir kanalla baypas edilmesine yönelikti. Çok fazla kazı yapmaya, hatta tünel açmaya dahi gerek bırakmadan Prato ve Pistoia yakınlarındaki alçak topraklardan geçen ve dümdüz ilerlemediği kesin olan bir rota belirlemişti (Levha 10). Günümüzde Floransa'yı Pisa'ya bağlayan A11 otobanının rotası, Leonardo'nun ne kadar isabetli bir etüt yaptığını ortaya koymaktadır. Proje gerçekleştirilmesi zor bir tasarı gibi gözükebilir, ama Leonardo (her ne kadar daha engebesiz bir topografya üzerinde olsa da) Lombardiya için tasarlanan büyük kanal sistemlerini incelemişti ve böyle bir girişimin nasıl finanse edilebileceğinin farkındaydı. Bu fikri kendisinden önce de dikkate alanlar olmuştu. Leonardo'nun projesi, Floransa ekonomisinin öncü kapitalizmine uygun olarak, zengin Floransa Kumaşçılar Loncası'nın parayı temin etmesini ve uzun vadede geçiş ücretlerinden ve su işletme izinlerinin satışından gelir elde etmesini öngörüyordu. Leonardo'nun belirttiği gibi, "[kanal] havuzsuz ve daha sürekli olacağından, geçtiği yerlere daha fazla kazanç sağlayacak"tı.

Tasarısını enine boyuna ele aldığı bu haritalar olağanüstüdür. Bunlar –ölçek içermeleri için çok uğraşılmış olsa da– geleneksel krokilere daha az, hareketli coğrafyanın canlı demonstrasyonlarına daha çok benzerler. Az önce verilen örnek (Levha 10) haritacılık sanatının Jackson Pollock'udur, düzen ile kaos bu haritada basit bir tasviri aşan ritmik bir

uyumla harmanlanmıştır. Beyin fırtınası böylece tamamlanınca Leonardo ana hatları küçük deliklerle işaretleyerek başka bir sayfaya geçirir. Çizdiği her harita dünyanın yaşayan vücudunu canlı bir varlık olarak aktarır. *Imola'nın Kent Planı*'nda dahi (Levha 3), kartografisinin en hassas biçimde ölçülmüş ürünü olan nehir, son derece türbülanslı bir yol izler ve kentin kendisi, atıl bir plana olduğu kadar bir organizmanın karakterine de hayat verir.

Toscana'nın topografyasına vâkıf olmak için sarf ettiği kapsamlı çabaların, sonraki düşünceleri üstünde önemli etkileri oldu. Antikçağlarda yeryüzünün, kendisinin ve çağdaşlarının görebildiğinden çok daha farklı bir yer olduğuna kanaat getirdi. Şu sonuca vardı:

> Gonfolina'nın yukarısındaki büyük Arno vadisinde eskiden Monte Albano'yla birleşen bir kaya vardı, bu kaya nehri hapseden çok yüksek bir kıyı şeklindeydi, öyle ki Arno denize dökülmeden önce ... iki büyük göl oluşturur du, bu göllerden biri bugün bayındır Floransa kentini Prato ve Pistoia ile birlikte gördüğümüz yerdeydi ... Val d'Arno'dan yukarı doğru, Arezzo'ya kadar olan bölgede, sularını birinci göle boşaltan bir göl daha oluşmuştu. Bugün Girone'yi gördüğümüz yerle aşağı yukarı aynı noktaya kadar uzanır ve 40 mil uzunluğunda bir mesafe boyunca yukarıdaki o vadinin tamamını kaplardı.

İleride göreceğimiz gibi, Leonardo'nun bu son derece görkemli, uzun vadeli vizyonunun, yeryüzü tarihine bakışında önemli neticeleri olacaktı. Bu neticelerin en dolaysızlarından biri de *Mona Lisa*'daki manzaradır. Tablodaki manzaranın, Toscana'daki spesifik bir yerin topografyasına büyük ölçüde dayalı olduğu, köprünün de Arezzo yakınlarındaki Ponte di Buriano olduğu iddia edilmiştir. Gherardini ailesinin villası civarındaysa bu görüntü, Mona Lisa'nın oturduğu farz edilen pencereden gözüken manzara olarak tanımlanır. Halbuki Leonardo, ne kadar pitoresk olursa olsun belli bir noktanın portresini yapmakla değil, doğayı yeniden yaratmakla ilgilenirdi. Lisa'nın arkasında görülen topografya, spesifik gözlemlerden, özellikle de modern zamanlarda Floransa'dan Arezzo demiryoluna gidilirken görülebilecek olan tuhaf görünümlü tepelerden derinlemesine beslenmiş, ama bir damıtım sürecinden geçerek, Leonardo'nun Tanrı'ya yaraşır bir tavırla *kendi* dünyasını yarattığı genel konfigürasyonlara dönüşmüştür. Lisa'nın iki düzeyli manzarası –sağdaki su kütlelerinin yüksekçe

olanı doğal konumundan daha yukarıya yerleştirilmiştir– Leonardo'nun Toscana'da yüksek ve alçak yerler hakkında düşünerek öğrendiklerinden damıtılmıştır. Mona Lisa'nın başının sol tarafındaki dağlar arasından, altı ciddi biçimde oyulmuş birinin örtülü oynaklığı, geleceğin belirsiz bir noktasında her şeyin radikal bir şekilde değişeceğini ima eder. Külliyetli bir dönüşüm ihtimal dahilindedir. Bu dönüşüm olduğu zaman, Mona Lisa'nın balkonu altında uzanan alçak topraklarda sessizce büklümlenen yollar, muntazaman kurulmuş köprüleriyle birlikte, karşısında her insan mühendisin âciz kalacağı bir *force majeur* tarafından ortadan kaldırılıp yeniden şekillendirilecektir.

Karakteristik olarak, Leonardo'nun bazı projelerinin spesifik özellikleri, bu vakada Arno'nun yönetimiyle ilgili olanlar, dünyanın doğasına – hatta, ilerleyen sayfalarda görünürlük kazanacağı gibi, ötesine– yönelik o müthiş vizyonunun genel özelliklerine dönüşür. Daha dolaysız içermeler, tam da dünyanın vücudu teorisine ve pratiğine kendini iyice kaptırdığı sıralar yapmakta olduğu o en meşhur resminde mevcuttur. İnsan vücudundaki en derin dönüşüm devri üzerine düşüncelerini yansıttığı kadın anatomisi çizimi (Levha 8) ve kuzeye doğru kıvrılan kanal çalışması, Lisa'nın kendisine bakarak yapmış olabileceği her çizim kadar, *Mona Lisa* tablosuna hazırlık mahiyetindedir.

Vene d'acqua

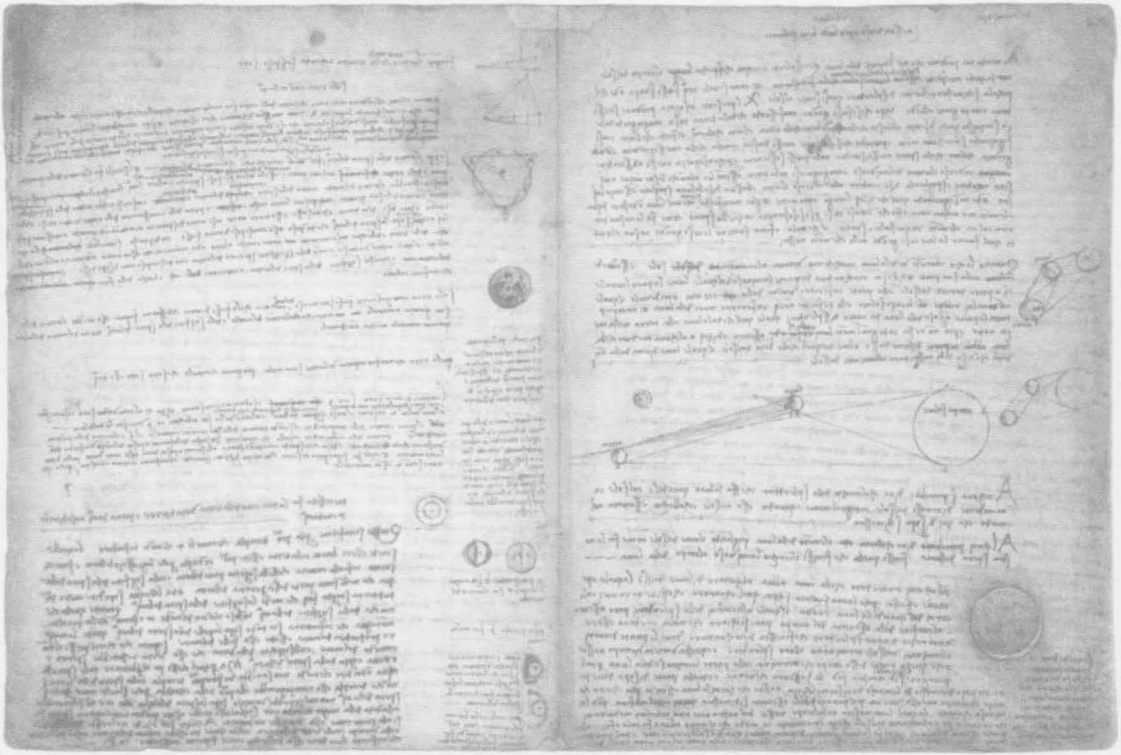
Leonardo yeraltındaki su yolları üzerine düşünürken, onları Seneca'nın da yapmış olduğu gibi "su damarları" (*vene d'acqua*) olarak adlandırmıştı. "Dünya vücudu"nun damar sistemi –kemiklerin/kayaların üstündeki ete/toprağa hayat veren– denizlerle, göllerle, nehirlerle, çaylarla bezeli bir yüzey özelliğinden ibaret değildi, vücudun tamamına nüfuz eden damarlar (*vene*) da içeriyordu. Bütünüyle geleneksel kavramlar üstüne kurulmuş olan bu vizyon, belirtmiş olduğumuz gibi, Leonardo'nun sonraki düşüncelerinde –kısa, orta ve çok uzun vadelerde– gelişme göstererek, dünyanın ve sularının eşi benzeri görülmemiş dinamiklikte bir resmine dönüşmüştür.

Dünyanın mekanizmalarına bütün olarak bakıldığında, böyle doğal süreçler doğanın her parçasına nüfuz eden sürekli bir akışla sonuçlanır. Teoride, her unsur doğa düzeni içinde ait olduğu yere geri dönmeyi "arzula-

dığından", sistem bir stasis (durağanlık) durumuna doğru ilerliyor olmalıdır, ki bu durumda toprak, su, hava ve ateş küreleri iyice durulup, muntazaman eşmerkezli kuşaklara yerleşecektir. Hiç şüphesiz, şimdi doğaya baktığımızda durum böyle değildir ve bu noktaya kestirilebilir bir gelecekte gelinebileceğini gösteren hiçbir işaret yoktur ortada. Su küresinin içinden kararlı bir şekilde dışarı fırlayan topraklar geniş ovalar oluşturup yüce dağları göklere yükseltirken, kendi küresinin doğal seviyesinden aşağıya çökerek büyük çukurluklar oluşturan topraklar da, deniz ve göller tarafından doldurulmuştur. Leonardo temel durumu anlayabilmek için düzensiz dünyanın komplekşligini daha basit bir geometrik konfigürasyona indirger: "Darı tanesi büyüklüğünde bir kurşun küpü alıp, çok ince bir ip vasıtasıyla [bir damla suyun içine] batıracak olursanız, damlanın, içine sarkıtılan küpün boyutuna eşit bir miktarda büyüdüğü halde ilk yuvarlaklığından hiçbir şey kaybetmediğini görürsünüz." Küpün ya da (Şekil 22'de görüldüğü gibi) piramidin boyutu büyüdükçe, su küresi geometrik cismin köşelerini kaplama özelliğini kaybeder ve köşeler damlanın dışına çıkmaya başlar.

Ama bu yine durağan bir durum doğuracaktır. Halbuki Leonardo'nun gözlemlediği şey sürekli değişime tabi olan bileşik bir sistemdir. Dağlara düşen yağmurlar, aşınmış kayaları, toprakları ve alüvyonları daha alçak bölgelere taşır. Dağlar çöker ve barajlarla engellenmiş göller sınırları dışına taşarak alçak toprakları su altında bırakır. Dünya vücudunun iç kısımları daha bile kararsızdır. Dünyanın maddesi sabit yoğunluğa sahip değildir ve büyük su, akarsu, hava ve ateş mağaralarıyla bezelidir. Katastrofik iç çöküntüler oluşarak yerkabuğunda büyük sarsıntılara, püskürmelere ve göçüklere sebep olur. Bunun net sonucu, yerkürenin ve su küresinin ağırlık merkezlerinin birbirleriyle bağıntılı olarak önemli ölçüde hareket etmesidir. Böylece gün ışığına yeni çıkan topraklar havaya yükselirken, önceden yaşama elverişli olan topraklar sular altında kalır.

Leonardo'nun Toscana toprakları üstündeki geniş alanları bir zamanlar gözden saklamış olan tarihöncesi gölleri hakkındaki müthiş teorisine önceki sayfalarda değinmiştik. Daha da büyük bir ölçekte, zamanla Akdeniz okyanusunda "deniz tabanının gün ışığına çıkacağını ve geriye kalan tek su yolunun çok geniş bir nehir olacağını" tahmin eder. Bu süreç, bir şeklin toplam hacim veya kütlesinden hiçbir şey kaybetmeden bambaşka bir şekle dönüştüğü, ama eski şekline kıyasla muazzam ölçüde kompleksleştiği geometrik model vasıtasıyla kavrayabileceğimiz, tam anlamıyla



22. *Bir Su Küresiyle Kısmen Çevrelenmiş Bir Piramidin Diyagramı*, Seattle, Bill Gates Koleksiyonu, Codex Leicester, 35v

radikal bir "dönüşüm"dür. Gücünü, evren mekanizmasının sonlu sınırları ötesinde "devinmeyen devindirici" olarak duran "İlk Devindirici" –Aristoteles kozmolojisinin *primum mobile*'si– tarafından evrene aşılanan hayat kuvvetinden alır. Dönüşümün bu sistemin merkezinde yer alan vücuda, yani ayrıcalıklı dünyamıza yansıyan sonucu, esas itibariyle canlı bir vücudun yaratılması olur. Leonardo bir noktada "dünya makinesinin teneffüsü"nden bahseder, ki bu durum gelgit hareketinde görsel olarak kendini belli etmektedir.

Leonardo'nun vizyonu karakteristik olarak bütünden başlayıp parçalara uzanıyordu, ki yaptığı açıklamaların sağlam kanıt düzeyinde işlev görmesi istendiği takdirde olması gereken de buydu. Dikkate değer bir fenomen, antikçağ ve ortaçağda yaşamış selefleri kadar onun da kafasını kurcalamaktaydı. Suyun şaşırtıcı bir güçle dağ tepelerindeki pınarlardan çıktığı ortadaydı. Suyun doğal üst düzeyi –suyun düşme yüksekliği dediğimiz şey– epey aşağılarda, deniz seviyesindeyken, bu nasıl olabiliyordu? Mikrokozmos teorisi ışığında bütünüyle geçerli olan bir açıklamaya göre, koparılmış bir sarmaşığın tepesinden nasıl besisuyu sızıyorsa ya da kesilmiş bir damardan nasıl kan fışkırıyorsa, pınarlar da aynı şekilde meydana geliyordu. Dünya kendi pnömatik fizyoloji biçimine sahipti. Bir dağ pınarı dünyanın bir nevi burun kanamasıydı. Öte yandan, Leonardo analojik fenomenlerin arkasında bile spesifik mekanizmalar aramaya giderek eğilim kazandığından, bu açıklama ona yetersiz gözükmeye başlamıştı. Bunun üzerine o da kendini, geleneksel irfandan medet ummak yerine "doğa incelemelerine geri dönmeye" teşvik etti.

Pınarlar konusundaki çeşitli hidrolik açıklamaları dikkate aldı. Belki de *vene d'acqua* bir dizi sifon tesis etmişti. Sifon, suyu doğal düzeyinin üstüne kaldırmanın bir yolu olarak uzun uzun incelediği bir fenomendi. Ya da belki dağlardaki mağaralar bir imbik vazifesi görerek "dünya makinesinin" nefesindeki buharı sıvı hale dönüştürüyordu. Veyahut, ısıtılmış bir şişe ters çevrilerek suya daldırıldığında içine su dolarak şişeyi nasıl soğutuyorsa, güneşin sıcaklığı da suyu yukarıya doğru çekiyor bile olabilirdi. Bütün bu olasılıklar ayrı ayrı değerlendirildikten sonra bir ya da birkaç sebepten ötürü yetersiz bulundu. Leonardo nihayet, dağların en yüksek bölgelerine düşen yağmur sularının toplanıp dışarı atılmasıyla pınarların oluştuğu sonucuna vardı – diğerlerinden daha yavan olmakla birlikte, son analizde anlaşıldığı üzere, itiraz edilmesi zor bir açıklamaydı bu.

Bu vakada olanlar, onun fiziksel fenomenlere yönelik düşüncesinin sonraki evrelerini tipik bir şekilde örnekler. Analojinin yeterli açıklamayı sağlayamayacağı her süreç için, her biçim ve işlev için, sağlam bir model tasarlama kaygısı giderek kuvvet kazanıyordu. Leonardo, fizik kanunu budur, nedeni niçini budur ve gerekli işlevleri yerine getiren mekanizma budur diyebilmeye ihtiyaç duyuyordu. Fenomenlere bu gözle baktığında, dünya vücudunun ve insan vücudunun önemli ölçüde farklı davrandığını fark ediyordu. Örneğin, insan vücudunun damarları (*vene*) zamanla tıkanıp kapanırken –Leonardo "asırlık" ihtiyarın damar tıkanıklığı sebebiyle ölmüş olduğuna kanaat getirmişti– dünyanın mağaralarındaki su zamanla haznesini genişletiyordu. Vardığı en radikal sonuç şu oldu: "Denizin kökeni kanın kökeniyle aynı değildir, çünkü hepsi denize dökülen nehirlerin tek oluşum sebebi gün ışığına çıkan su buharlarıdır." İnsan vücudundaki "nehirlerin", kalpten başladığına şüphe olmayan kan denizi tarafından beslendiğini zaten göstermişti.

Burada ve başka yerlerde, geleneksel irfanın, hatta geleneksel açıklama biçimlerinin erozyona uğradığını görüyoruz. Bu durum, aşağı yukarı 1507'den itibaren Leonardo'nun araştırmalarının hemen her yönünü etkiledi. Terazi ve makaralarla uğraşan bilimlerin, dinamiğin orantı kanunlarının ve suyun davranışı ile havanın davranışı arasındaki birebir eşleşmenin, bugün kuramsal soyutlamalar diye adlandıracağımız şeyler olduğunu anlamaya başladı. Teraziler fiziksel performanslarını zorlaştıran, sınırlı ağırlık ve kalınlıkta gerçek kollarla çalışıyordu. Makaralar onları kâğıt üstündeki verimlerine ulaşmaktan alıkoyan iç dirençlerle doluydu. Orantı kanunları pratikte geçerli olsaydı,

> çok küçük bir nesne, düşüncenin kendisi kadar hızlı hareket ettirilebilirdi ... Küçük bir tahıl tanesi barutla vurulacak olsa ... bu mantığa göre beş yüz kiloluk bir güllenin üç mil uzağa gittiği zaman zarfında onun da bir milyon mil uzağa gitmesi gerekirdi ... Siz araştırmacılar işte bu yüzden, yalnızca hayal güçlerinden yararlanarak doğa ile insan arasında tercümanlık taslayan yazarlara değil, deney sonuçlarına dayanarak akıl yürüten yazarlara itimat etmelisiniz.

Dinamikteki net orantı teorilerinin, gerçek "deneyimler" tarafından tanıtlanması gerektiği, Leonardo'nun 1490'larda çoktan varmaya başladığı bir sonuçtu. Gerçek maddelerin davranımları konusundaki kavrayışı,

havanın, suyun olmadığı bir şekilde sıkıştırılabilir olduğunu anlamasından bellidir, ki bu özellik kuşların (ve belki Leonardo'nun uçma makinesinin) havada kalabilmesinde hayati bir rol oynar.

Leonardo'nun fenomenleri açıklama koşullarını yeniden gözden geçirerek entelektüel bir erdem göstermesi son derece etkileyicidir. Yetersiz kalan, geleneksel irfanın erozyonu ile fenomenlere elverişli modeller temin edebilecek yeni doğa kanunu çerçevelerinin ortaya çıkışı arasındaki uçurumdur. Leonardo geleneksel kanunlara pratikteki uygulanabilirliklerini sınırlayan nitelendirmeler getirdi, ama onların yüksek geçerliklerini muhafaza ettiklerinden hiç şüphe duymadı. Fenomenlerin içyüzüne biraz daha ayrıntılı bir şekilde vâkıf olabildiği takdirde, bağlı kaldığı matematik işlemlerini doğrulayabileceğine inanıyordu. Farklı bir matematik türünün ve dinamik alanında farklı bir temel varsayımlar kümesinin gerekli olabileceği hiç aklına gelmedi.

Aynı sınırlama, tüm selefleri ve çağdaşları için de geçerliydi. Bunu Leonardo'da bu kadar açık bir şekilde fark ediyor olmamızın tek sebebi, kitap kuramı varlıkların davranış biçimlerinin pratikteki gerçeklikleriyle çelişirken, onun temel sorunlardan bazılarını açıkça ortaya koymak için gereken hayal gücüne ve entelektüel dürüstlüğe sahip olmasıydı.

Tufan

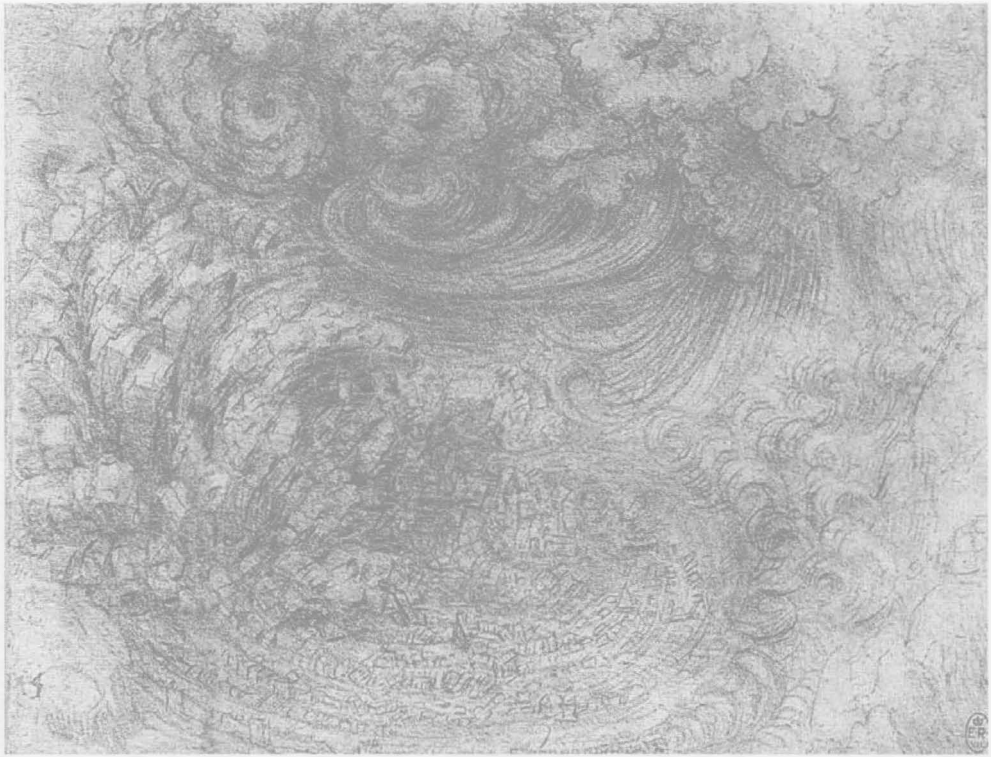
Bu sınırlama, gözlemlerin nitel çözümlemeler doğurduğu durumlar için geçerli değildir. Leonardo dünya vücudunu incelemekte olduğu dönemde bunun en çarpıcı örneğini fosillerin kökeni hakkında Kutsal Kitap'taki Tufan'la ilişkili olarak yürüttüğü kapsamlı tartışmayla ortaya koyar. Antikçağ filozofları deniz yaratıklarından kalma kabukların yüksek dağ yamaçlarındaki tuhaf varlığını ve kara ve deniz topografyalarında muazzam dönüşümlere işaret eden diğer jeolojik kanıtları kayıtlara geçirmişlerdi. Seneca gibi birçok klasik yazara göre, toprağın ve suyun her zaman şimdiki tabiatında var olmuş olamayacağı çok açıktı. Hıristiyanlık kitabındaki öykü ise farklı bir mesaj iletiyordu. Tekvin'in temel yorumu, Tanrı'nın toprakla suyu bölüştürürken onları tüm zamanlar için mevcut düzende yarattığı yolundaydı. Deniz kabuklarının dağlara yerleştirilmesi de buna dahildi elbette, ama doğadaki her şey son derece sebepliyken böylesine sebepsiz bir yerleştirme pek mantıklı gözükmüyordu. Ortaçağa ait bir

açıklamaya göre, (organik kalıntılar ve acayip taşlar da dahil olmak üzere) "fosiller" doğanın bir tür sihirli çökelti veya astrolojik etkinlik sonucu oluşmuş "şakaları" idi. Leonardo'nun bu iddiayı derhal göz ardı ettiğini söylememe bile gerek yok.

Kabuk katmanlarının, dünyanın tamamen sular altında kalışı ve Tanrı'nın yaratıklarının Nuh'un Gemisi'nde koruma altına alınışıyla ilgili olarak Kutsal Kitap'ta anlatılanları doğruladığı fikrini de son derece problematik buluyordu. Görünüşte bu açıklama gayet akla yakındı, ama Leonardo kanıtların ayrıntılarına bakmaya başladığında, hikâye tutmuyordu, ki onun ayrıntılara çok dikkatli baktığını biliyoruz. On yıl kadar sonra kendi kaydettiği güzel bir hikâyede, Parma ve Piacenza yakınlarındaki dağlarda çalışan köylülerden bazılarının ona "hâlâ kayalara yapışık duran kurt yenikleriyle bezeli çok miktarda kabuk ve mercanla" dolu bir torba getirdiğini anlatır. Belli ki Leonardo böyle acayip buluntulara olan merakıyla nam salmıştı.

Buluntulara ve bu buluntuların *in situ* (yerinde) oluşumlarına bakarken, farz edilen dinsel öykü ile gözlemlenen olgular arasında bir dizi uyuşmazlıkla karşılaştı. Olasılıkların tafsilatlı ve bazen karmaşık bir revizyonundan, ürkütücü bazı argümanlar çıkardı. Kabuklar birbirinden ayrı pek çok katmanda görülebiliyor ve bu da, her biri farklı düzeylere ulaşan bir dizi su baskını olmuş olması gerektiğini gösteriyordu. Ama bu baskınlar, dinsel öyküye göre bütünüyle sular altında kalmış olan dağların en tepelerine ulaşmamıştı. Kabuklu yaratıkların şimdi bulundukları yerlerde bir zamanlar yaşamış olduklarının ve oralara öldükten sonra sürüklenmiş olamayacaklarının açık belirtileri vardı. Ağır hareket eden yumuşakçalar Tufan'ın gerçekleştiği 150 gün süresince denizden bu kadar uzak noktalara gitmiş olamazlardı. Tufan çekildikten sonra yüksek göllerde kalmış deniz yaratıklarının izlerine rastlanması gerekirdi, ama hal böyle değildi. Başka birilerinin, özellikle de dinsel öykünün kısıtlayıcılığına tabi olmayan "antiklerin" daha önce hiç böyle argümanlarla ortaya çıkmadığı söylenemez, ama Leonardo'nun bütün açıklamalarını son derece güvenilir kanıt ve süreçlere dayandırması, inkâr edilemeyecek ölçüde etkileyicidir. Leonardo değişen dünyayı aklında harikulade bir görsel ve maddi inandırıcılıkla modelleme yeteneğine sahipti.

Tufan Çizimleri olarak bilinen olağanüstü bir dizi çiziminde müthiş bir patlamayla gözler önüne serilen de işte bu yetenektir. Bunların sayısı, apokaliptik olaylara dair dört beş sayfalık bir seriyle birlikte altıdır. Siyah



23. *Tufan, Çöken Bir Dağın Eteklerindeki Kasabanın Tahribiyle Birlikte*, Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 12378

tebeşirle yapılmış kumlu anaforlar içeren bu çizimler (Şekil 23) korkunç bir gürültüyle doludur. Hava muazzam çavlanlarla yarılmıştır. Aşağıdaki topraklar devasa girdaplar tarafından süpürülmekte, kayalar, tozlar, sular ve insan yerleşimleri dingin zeminlerinden fark gözetilmeksizin koparılarak hiddetli bir dansla yıkıma savrulmaktadır. Öfkeden köpürmüş unsurlar insan direnişini beyhude kılar. Çizimlerin bir tanesinde, ordugâh kurmuş düşman kuvvetlerinin savaş çadırları yerlerinden söküldüğü gibi bilinmeze fırlatılır. Bazen, korkudan dizlerinin bağı çözülmüş, bu ortak tehlike karşısında doğal düşmanlıklarını unutarak karşılıklı bir dostluk ilişkisi içine girmiş insan ve hayvanlar gösterilir.

> Birçok dağ zirvesinde, çeşitli türlerden, dehşete kapılmış hayvanların, çocuklarıyla birlikte kaçan insanlarla bir arada durduklarını, ehlileştiklerini görebilirsiniz. Arazi sularla kaplanmıştır ve dalgaların üstünde masalar, yataklar, sallar, mecburiyetten ve ölüm korkusuyla yapılmış başka araçlar yüzmektedir; araçların üstündeyse allak bullak olmuş, feryat figan eden erkekler, kadınlar ve çocuklar vardır; rüzgârların öfkesi karşısında dehşete düşmüşlerdir, o rüzgârlar ki büyük fırtına [*fortuna*] sırasında suları yuvarlayarak, boğulanların cesetlerini sarıp sarmalayan dev dalgalar yaratmıştır.

Leonardo, Neptün'ü köpüklü dalgalara binip giderken, rüzgâr tanrısı Aeolus'u ise yanaklarını şişirip borularını öttüren rüzgâr ekibiyle birlikte göklerde şiddetle eserken gösterme niyetinden de yazılarında bahseder. Ama vizyonlarının en gelişmişi sayılabilecek bir çiziminde, ilahi, insan ve hayvan aktörlere hiçbir şekilde yer vermez. Sahnede sadece girdaplar vardır. Girdaplar, Michelangelo'nun *Son Yargı*'sına yaraşır bir *terribilità*'yla tanımlıdır, ama o korkunç tahripkârlıklarını sıvıların amansız devinim yasalarına uygun bir şekilde yönetirler. Leonardo'nun tufan ya da *fortuna* tasvirleri, aşağıdaki çeviri alıntıda kasıtlı olarak muhafaza etmiş olduğum gibi, ortaçağ devinirlik dinamiğinin diliyle örülüdür:

> Kabaran sular doldurdukları gölün içinde fırıl fırıl dönüyor, girdaplar oluşturarak çeşitli nesneleri kaldırıp atıyor, çamurlu köpükler saçarak yukarıya sıçrıyor ve sonra gerisingeriye düşerken, sudaki çalkantıyla havada çarpışıyor. Çalkantı yerinden havaya yükselen yuvarlak dalgalar, kendilerine karşı hareket eden diğer yuvarlak dalgaların hareketine karşı çapraz bir devi-

nirlikle ilerliyor ve çalkantılarını yaptıktan sonra tabanlarından ayrılmadan sıçrayıp havaya yükseliyor ...

Pasaj, daha pek çok satır boyunca fizikle fanteziyi harmanlayarak, bu olağanüstü üslupla devam eder, ta ki Leonardo'nun hayalindeki fırtına sona erene kadar. Tüm bu süreçlere akılla eller arasındaki kesintisiz diyalog içerisinde hâkim olabilmek için, Leonardo'nun üçboyutlu görselleştirmedeki üstün güçlerine sahip olmak gerekir. Onu dünyadaki "ikinci bir doğa" konumuna getiren nitelikler kümesinin kullanım bulmayan hiçbir öğesi yoktur. Göz ve entelekt, *fantasia* ve *memoria*, *invenzione* ve *ragione*, *volontà* ve *disegno*, dünya vücudunun dinamik tarihinde meydana gelebilecek kadar müthiş bir doğa dramının tekrar yaratılmasında hepsi de rollerini layıkıyla oynar.

5
Öyküleme

Yirminci yüzyılda Leonardo'ya ve mirasına duyulan ilgi, onun kâhin bilim adamlığına ve teknologluğuna odaklıydı. Dolayısıyla resimlerinin "bilimi", kendisinin çok değer verdiği bir husus olarak özellikle vurgulandı. İşte bu yüzden, sahip olduğu 116 kitabın (o zamanlar en zengin kitapseverler dışında herkes için çok büyük bir rakamdı bu) listesini çıkardığı tarihte, Latincesini iyileştirmesine yardımcı olan gramer kılavuzları ve sözlükler de dahil olmak üzere otuz ila kırk kitabının edebi türe dahil edilebileceğini öğrenmek sizi şaşırtabilir. On-on beş kitaplık bir diğer grup ise dinsel öykü ve risaleler hakkındadır, ki bunlar onun gibi dinsel temalı yapıtlar üreten bir ressamın elbette çok işine yaramış olsa gerek. Bilim, tıp ve felsefe olarak adlandıracağımız alanlara ayrılmış kitaplarıysa (sınıflandırmalarımızın bir Rönesans koleksiyonuna pek uygun düşmediğini kabul etmek kaydıyla) kırk kadardır. Koleksiyonunda, büyük çeşitlilik gösteren edebi yapıtlar vardı: aşk, bürlesk ve felsefi temalar üstüne şiirler; ahlak dersleri veren fabl ve masallar (biri Fransızca, en az üç Ezop)

ve birkaç tarih kitabı. *Paragone*'sinde şiiri küçük görürken, onun derinliğini bilmezden gelerek değil, Medici hanesinde ve Milano sarayında tüketilmekte olan türden şiirlerin farkındalığıyla yapar bunu. Bu listeyi çıkarmasına, tahminen 1504'te askeri danışman sıfatıyla Piombino'ya giderken kitaplarını zarar görmemeleri için sandıklara yerleştirmesi vesile olmuştur. Liste, hayatının şu ya da bu döneminde sahip olduğu tüm kitapları içermediği gibi, yaptığı okumaların tam kapsamını da göstermez, ama itibar ettiği metin türlerinin iyi bir kesitini verir.

Şiirin saray sanatlarının en yüksek basamağını işgal ettiği iddialarına karşı çıkışı, şiirsel imgelemin üstünlüğünü resmin görsel gerçekliği lehine reddettiği şeklinde anlaşılmamalıdır. Demek istediği, şairlerin en yüksek duyunun dolayımsızlığından doğrudan doğruya yararlanamadıkları için daha alçak iletişim güçlerine başvurmak zorunda olduklarıydı. Onların sanatı kulaklardan geçmek zorundaydı ya da sözcüklerinin sayfa üstünden sırayla okunması gerekiyordu. *Fantasia* (hayal gücü veya fantezi) meselelerinde, bakanın kastedileni derhal "görmesini" sağlayabilen ressamlardan daha güçsüzdüler. Leonardo, Dante'nin *alta fantasia* ("yüksek fantezi") diye adlandırdığı uygulamaya kayıtsız şartsız bağlı kaldı. O sadece, hayal gücünün görsel meyvelerini –ihtimal ki Dante'nin kendisi dahil– bütün şairlerden daha etkili biçimde aktarabileceğine inanıyordu. Betimsel canlılığın şiir sanatının başlıca iddiası olmadığı haklı olarak savunulabilirdi, ama Leonardo'ya göre görsel şeylerin doğrudan temsili, bakanı veya dinleyeni cezbetmenin *sine qua non*'uydu.

Kendince Leonardo da edebi kompozisyon sanatını defterlerinde hayli kapsamlı bir şekilde icra etmişti. Yazılar yazmış, özetler çıkarmış ve çeşitli türlerden kısa masalları yazıya dökmüştü, ki bunlar arasında fabllar, kehanetler, bilmeceler ve (kimi zaman kabalaşan) mizahi anekdotlar da vardı. Bunların bazıları bütünüyle başka kaynaklardan türetilmişken, bazıları görünüşe bakılırsa kendi buluşlarıdır. Onları, yayınlatmayı arzuladığı için değil, saraylı donanımının bir parçası olarak kendini bir öykü repertuarı ile donatmayı amaçladığı için derlediği anlaşılmaktadır. Leonardo "Gurur ve kibir insanın sonunu hazırlar" gibi özlü sözlerden ve iğneleyici deyişlerden özellikle hoşlanıyordu. Kaydettiği öykülerden hiçbiri orijinal değildir, ama birkaçı onun doğa âlemine olan özel merakını yansıtır:

> Su, kendini kendi unsurunun, mağrur denizin içinde bulunca havaya yükselme arzusuna yenik düştü ve bu taşkın unsurun teşvikiyle, ince bir buhar

halinde yükselerek neredeyse hava kadar hafif göründü; yükseldikçe içinde bulunduğu hava daha da hafifledi ve serinledi ve orada ateş onu terk etti ve ufacık partiküller sıkışıp birleşerek ağırlaştı; gururu böylece söndü gitti ve gökyüzünden hızla yere düşmeye başladı; sonra kuru toprak tarafından yutuldu ve yutulduğu yerde uzun süre hapis kalarak, işlediği günahın kefaretini ödedi.

Ayrıca her istediğinde, hikâyenin özünü ve kahramanlarını kaleminin birkaç beliğ hareketiyle –yazarak değil, çizerek– yakalayabiliyordu.

Hayvanlar hakkında kaydettiği, çoğu Plinius'tan ve hayvanname-lerden türetilmiş hikâyeler, alegorik dramalara yerleştirilebilecek ve sembolik bir anıştırma gerektiğinde ayrıca sergilenebilecek zengin bir karakter repertuarı sağlıyordu. *Cecilia Gallerani*'nin portresindeki ermin, bunun açık bir örneğidir. "Ermin, ölçülülüğünden dolayı, günde en fazla bir defa yer ve saflığının lekelenmemesi için, avcıların eline düşmeyi kirli bir sığınağa kaçmaya yeğler." Böyle şeyleri yeri geldiğinde kayıtsızca kullanılabilecek "efsaneler" olarak görmek bizim için kolaydır. Leonardo'ya ve çağdaşlarına göreyse, doğa kitabı bilgilerle, terbiyemiz için oraya kasten yerleştirilmiş derslerle dolup taşardı. Bilim ve sembol Leonardo'nun imgeleminde ayrı bölgelerde yaşamazdı.

Sözcüklerle resim yaparcasına yazdığı daha da uzun pasajlarda, yüce bir dağın asaletini imgeler, devasa boyutlardaki bir antikçağ balığının kalıntılarını barındıran muazzam bir mağaranın insanda uyandıracağı hayranlığı ve dehşeti uyandırır ve grotesk bir devin imgesini çağrıştırır. Bu dev, Benedetto Dei'ye "buradan, Doğu'dan haberler" başlığı altında şaka yollu yazdığı bir mektup müsveddesinde dikkat çeker:

> Kara suratı ilk bakışta insanın içine büyük bir korku ve dehşet salar, özellikle de gökyüzünü karartıp yeryüzünü titreten o ürkünç çatık kaşları altındaki şişmiş ve kanlı gözleri. İnanın bana, o vahşi bakışı üstünde hissettiği zaman kanatlanıp kaçmak istemeyecek kadar cesur bir adam yeryüzüne gelmemiştir, zira melun Lucifer'ın yüzü bile onunkinin yanında melek gibi kalır. Burnu yukarıya kalkıktır, açılıp kapanan burun deliklerinden dışarıya kalın ve sert kıllar fışkırır. Burnunun altında etli dudaklara sahip kemerli bir ağız, dudakların üstündeyse kedi bıyığı gibi bıyıklar vardır.

Bu türden bir edebiyat denemesi, saraydaki şiir dünyasına yaraşır nite-

liktedir ve Leonardo'nun yazılı buluşlarından bazılarının eğlencelik bir gösteri mahiyetinde olması muhtemeldir.

Müthiş Şeylerin Kurmacayla İfadesi

Leonardo'nun kendi edebi ürünleri en iyi ihtimalle akıllıca "karalamalar" olarak tanımlanabilir. Önem derecesi yüksek konuları ele almak istediğinde ressamlığına güvenirdi. *Fantasia*'sı için belirlediği ideal, doğanın tüm varlıklarına ilişkin derin ve güvenli bir bilgi temeli üzerinden büyük doğrular aktarma idealiydi. Bu idealin, Boccaccio'nun ardılı olan insan-merkezli novella yazarlarından çok, şiirlerini doğa felsefesinden esinlenerek yazan Dante'yle ortaklığı vardı.

Leonardo'nun artistik üretim hedeflerine nasıl ulaştığını ele alırken, kronolojik bir özet çıkarma yoluna gitmeyeceğim (bunu kitabın sonunda yer alan Galeri'de bulabilirsiniz), hatta günümüze ulaşan az sayıdaki yapıtlarının genel bir değerlendirmesini dahi yapmayacağım. Daha ziyade, onun hedeflerine doğru ilerleme yollarını aydınlatmayı deneyerek, yapıtlarını meydana çıkaran süreçleri –ya da, bitmemiş yapıtlarının bitmesini sağlamış olabilecek süreçleri– ortaya koyacağım. Onun imge ile izleyen arasındaki ilişkiyi bilinçli olarak nasıl ıslah ettiğini de göstereceğim.

Beyin Fırtınası

Leonardo, yapıtlarını yaratış sürecinin ilk anlarından itibaren, *fantasia*'sını çarpıcı ve yenilikçi bir şekilde çalıştırırdı. Kâğıt üstünde beyin fırtınası yapardı. Taşkın bir enerjiyle bir şeyler çiziktirir, sayfanın her köşesini kullanarak alternatifleri karmaşık öbekler halinde sergiler, bazısı bu grafik keşmekeşi içinde tesadüf eseri aklına gelen fikirlerle tıka basa doldururdu. Şöyle yazardı:

> Ey ressam, öykülü bir resim oluştururken kol ve bacakları figürler üstüne katı konturlarla çizmeyesin. Yoksa her bir küçük karakalem darbesinin tanımlayıcı olmasını isteyen pek çok ressamın başına gelen senin de başına gelir ... Şiirlerini oluştururken edebi güzellik sevdasından hiç ödün vermeyen ve onları iyileştirmek adına bazı mısraları silmeyi hiç akıllarından geçirmeyen

şairlerin durumu seni hiç düşündürmedi mi? İşte bu yüzden, ey ressam, figürlerinin kol ve bacak konumlarını kabataslak kararlaştır ve dikkatini öyküdeki yaratıkların kol ve bacaklarının güzellik ve niteliğinden önce, zihinsel tutumlarına uygun düşen hareketlere yönelt. Şunu iyi anlamalısın ki, böyle kabataslak bir kompozisyon senin öngördüğün amaca uygun düştüğü takdirde, sonradan tüm kısımları gereğince süslenip mükemmelleştirildiği zaman daha da doyurucu olacaktır.

Hayalde canlandırma diye adlandırdığımız şeyin buluş sürecindeki yerinin tam anlamıyla bilincindeydi. "Geçmişte bana pek çok alanda güzel buluşlar yapmayı esinleyen bulutlar ve duvar lekeleri görmüşlüğüm vardır. Bu lekeler, kendi içlerinde mükemmeliyetten hiçbir surette nasiplerini almamış olmakla birlikte, hareketleri ve diğer eylemleri açısından kusursuzluktan yoksun değildiler."

Bütün bunlar kulağa nispeten sıradan gelebilir. Bir çırpıda çok orijinal taslaklar yaratmaları ve kasıt ile tesadüfün el ele vererek ortaya yepyeni bir şey çıkarmasına izin vermeleri, teknik ressamlardan beklediğimiz bir şeydir. Ama bunu Leonardo'dan önce kimse bu şekilde yapmamıştı.

Verrocchio, heykelcilerin özellikle ustası oldukları bir uygulamayı takip ederek, dürtüsel bir anlayışla karakalem çizimler yapmıştı. Fresk ressamları, toprak boyaları ve fırçalar kullanarak, boyayacakları duvarların kaba sıvası üzerine taslaklarını çabucak çizdikten sonra üstüne düzgünce son bir kat sıva vurmuşlardı. Heykelciler kil ve balmumundan küçük kaba modeller yapmışlardı. Gelgelelim, hiçbiri kâğıdı sürekli bir grafik deney mahalli olarak Leonardo'nun kullanacağı gibi kullanmamıştı.

Resme yumuşak ve esinleyici bir malzeme olan siyah tebeşirle başlayabilirdi. Böylece, son derece enerjik kalem çizgileri, ortaya çıkan biçimlerin hareketlerini bir anda olmasa da bir olasılıklar yelpazesi içinde kuvvetlendirebilirdi. Biçimler tarafından doldurulan mekân ne de olsa "sürekli bir nicelik"ti. Tebeşirle mürekkebin birlikteliği sonucu ortaya çıkan grafik keşmekeşe, ki bu keşmekeş içinde Leonardo bile yolunu kaybedebilirdi, sonradan fırçayla uygulanacak bir sepya tonlamasıyla seçici bir plastik tanım kazandırılabilirdi. Son bir çare olarak, çok sayıdaki alternatiflerin en vaatkârı seçilip, bastırılmak suretiyle sayfanın öbür tarafına geçirilebilir, bu da potansiyel olarak bütün süreci yeniden başlatırdı. Bu doğaçlama yöntemi, Leonardo'nun "Madonna ve Çocuk İsa" kompozisyonları için yaptığı tüm çalışmaların günümüze ulaşan deneme

eskizlerinde büyük veya küçük ölçüde kullanılmıştır. Şimdi Londra'daki Ulusal Galeri'de bulunan orijinal boyuttaki taslağın deneme eskizi olduğu anlaşılan British Museum çizimi (Levha 11) bütün bu evreleri içerir. Ne ilginçtir ki, ana kompozisyonun etrafındaki üstünkörü çerçeve çizgileri üzerine, katiyetle ölçümlenmiş ölçekler işaretlenmiştir. Katiyet ve kaos Leonardo'nun yaratım sürecinde bir arada yaşar.

Böyle tasarımların son ürünü, eşi görülmemiş bir etkileşim içindeki figürlerin fiziksel açıdan olduğu kadar duygusal açıdan da dinamik imgeleridir. Çocuk İsa ve Madonna, dış etken ve figürlerle bağlantılı olarak, birlikte, hatta birbirlerine karşı, içsel ve dışsal baskıları rakipsiz bir ivedilikle aktaran tepkiler gösterebilirler. İkisinin de haç şeklindeki bir çiçeğe baktığı *Benois Madonna*'da olduğu gibi, mutlu bir birliktelik sergileyebilirler, ya da İsa'nın, annesinin şüpheli bir tepkisine sebep olan önsezisel bir hevesle "haç"a sarıldığı *Madonna ve Yün Eğiren*'de görüldüğü gibi (Levha 4), aralarında gözle görülür bir gerilim oluşabilir. Söz konusu resme dair en eski belge, kompozisyon henüz evrilme aşamasındayken Floransalı Pietro da Novellara tarafından Mantova Markizi Isabella d'Este'ye yazılmış bir mektuptur ve bu duyguyu çok iyi yakalar:

> Fransa Kralı'nın gözdelerinden Robertet diye biri için yapmakta olduğu küçük bir resim ... yün eğirmek üzereymiş gibi oturmuş bir Madonna'yı resmediyor. Çocuk ayağını yün sepetinin içine sokmuş [bitmiş resimde böyle bir ayrıntı yok] ve çıkrığı kapmış, haç biçimindeki dört çomağa dikkatle bakıyor. Haçı arzularcasına gülümseyerek elinde sıkı sıkı tutuyor ve onu kendisinden almak istediği anlaşılan annesine vermeye yanaşmıyor.

Çok daha büyük bir ölçekte, bitmemiş *Müneccim Kralların Tapınması*, Leonardo'nun yaratıcı yöntemlerinin devrimsel sonucuna tanıklık eder. Bu konu uzun zamandır Floransa'da dinsel görkemi yönünden ele alınıp, geniş bir karakter çeşitliliğiyle –krallar, hizmetçiler, askerler, süvariler, ebeler, dalkavuklar, yerliler ve bağışçılar– karakterize edilmişti. Bu karakterlerin çeşitli tepkileri, artistik hüner gösterileri için bulunmaz fırsatlar sunuyordu. Leonardo'nun resminde sahne alan başrol oyuncularına ve çoğu yardımcı oyuncuya, küçük bir bebeğin doğumuyla birlikte dünyanın en büyük dramının gerçekleşmeye başlayacağının bilinçli ya da bilinçsiz farkındalığından ileri gelen bir gerilim ve asabiyet yüklenmiştir. Düşünceli yaşlı adamla romantik gencin iki yanında, oyuncular Bakire'nin



11. *Madonna, Çocuk İsa, Azize Anna ve Vaftizci Yahya İçin Yapılmış Çalışmalar; Hidrolik Mühendisliği Üzerine Çalışmalarla Birlikte*



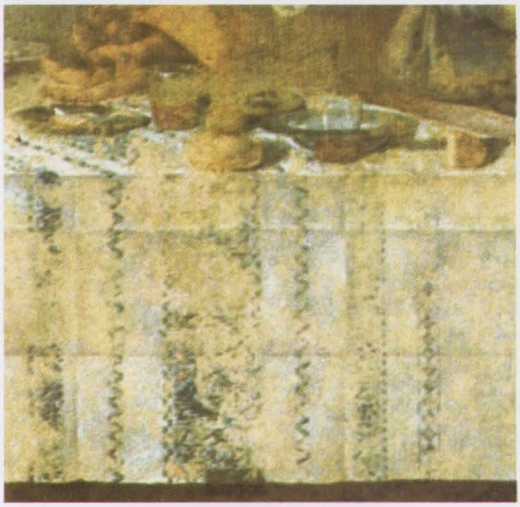
12. *"Son Akşam Yemeği"ndeki Büyük Yakub'un Başı İçin ve Castello Sforzesco'nun Bir Köşe Pavyonu İçin Yapılmış Çalışma*



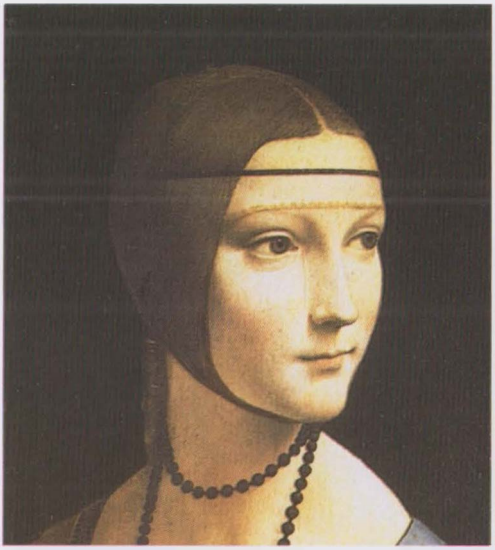
13. *"Anghiari Savaşı"ndaki Savaşçı Başları İçin Yapılmış Çalışma*



14. Peter Paul Rubens ve meçhul 16. yüzyıl ustası, *Leonardo'nun "Anghiari Savaşı"nın Orta Kısmının Kopyası*



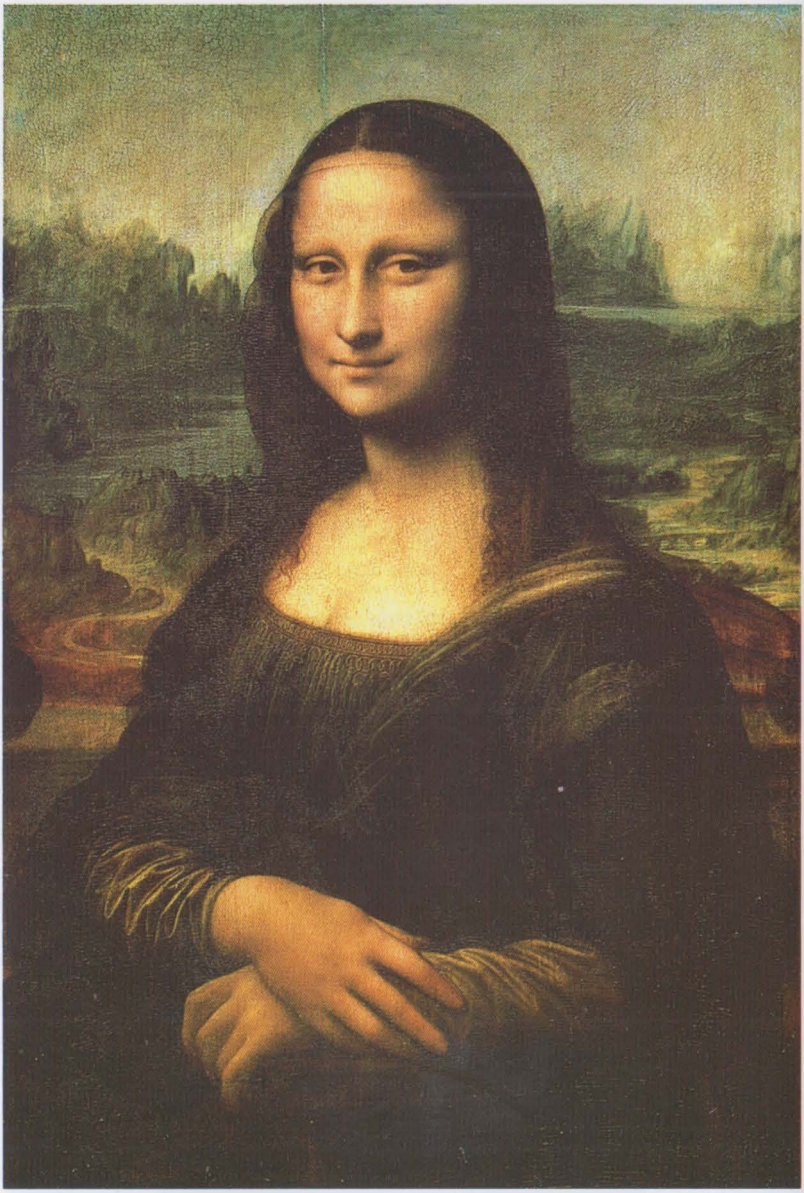
15. *Son Akşam Yemeği* (masanın ve nakışlı masa örtüsünün sağ tarafının detayları)



16. *Cecilia Gallerani'nin Portresi* (baş detayı)



17. *Vaftizci Yahya* (baş detayı)



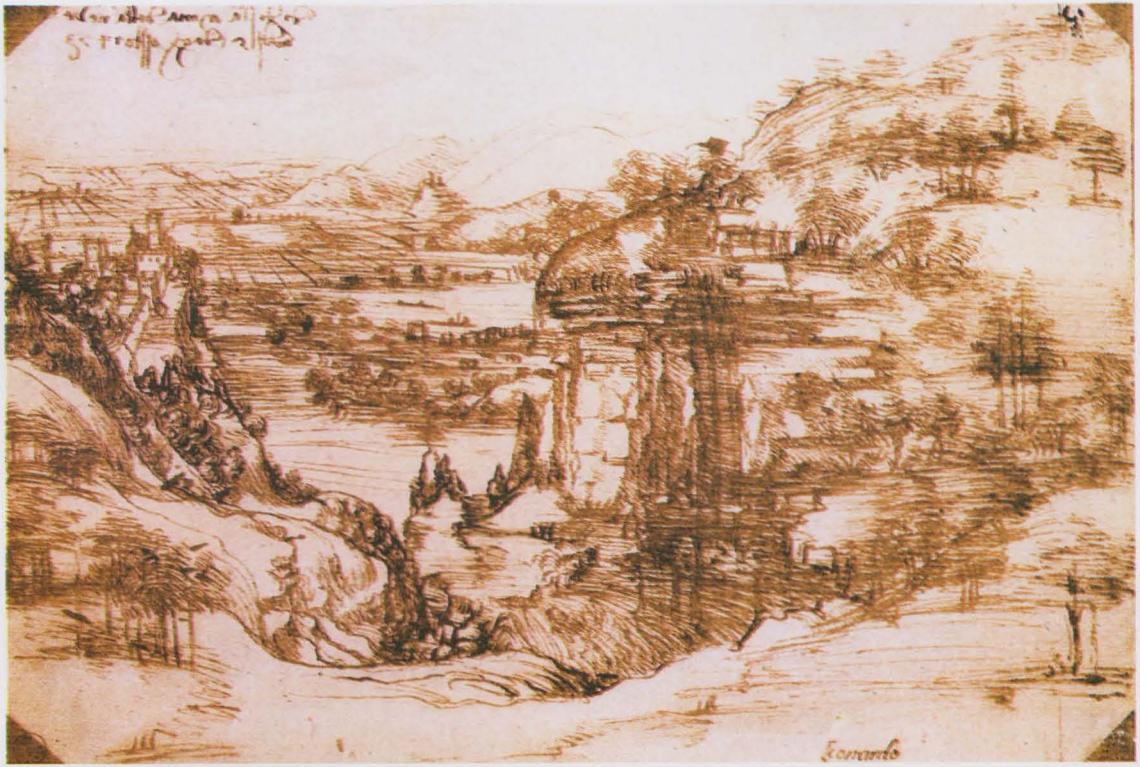
18. *Lisa Gherardini'nin (del Giocondo) Portresi, "Mona Lisa"*







19. *Villa Vignamaggio ve "Lisa'nın Odası"nın penceresi* (üstte)



20. Geniş Vadinin ve Uzak Dağların Yüksek Bir Bakış Açısından Görünümü

oluşturduğu dingin tinsel merkez etrafında huşu ve heyecan içinde devinirler. Arka planda, harap (ya da tamamlanmamış) binanın merdivenleri dibinde kıran kırana bir savaş vardır. Merdivenlerde işlevlerini tam olarak yerine getiremeyen çeşitli figürler bulunur. Harap bina hep kullanılan bir ayrıntıydı ve eski düzenin yıkımından yeni düzenin doğumunu imliyordu, ama Leonardo'da bu im, Shakespeare'in trajedilerindeki sarsıcı olaylara karakteristik bir şekilde delalet eden türden meşum bir çalkantıya sahne olur. Bu gürültülü orkestrasyon, ressamın imgeleminden boşanan fikir sağanağını layıkıyla ifade edebilen bir çizim tarzı benimsenmeden hiçbir şekilde başarılamaz.

Sahne Düzenlemesi

Tapınma'nın arka planı, bütün o figür karmaşasına karşın, matematiksel bir katiyetle denetlidir. Leonardo kompozisyonun tamamı için yaptığı ilk çalışmalardan (şimdi Louvre'da bulunan) birinde, fikirlerini kabaca biriktirip ilerisi için saklamış, ikiz merdivenli ve sıra kemerli bir zemin katı olan bu değişik yapıyı, ön plandaki sahneyle ilişkisini kurmaksızın tasarlamıştı. Sonra, şimdi Uffizi'de bulunan müthiş bir çalışmasında (Şekil 24), aklındaki yapıyı kılı kırk yararak detaylandırdı. Arazi etüdü, ortaçağ optiği ve Öklit geometrisi üzerine temellendirilmiş olan doğrusal perspektif, ressamın entelektüel şöhretinin en görünür sebebiydi. Doğrusal perspektifin temel ilkelerini Verrocchio'nun atölyesinde hiç şüphesiz öğrenmiş, kendi yapıtlarının ilklerinden olan *Meryem'e Müjde*'de bu bilgiyi uygulamaya geçirmek için belirgin bir gayret göstermişti. *Tapınma*'da, döşeme taşlarını resmin tabanına yakın bir yatay çizgi boyunca sıralar, hatta döşeme taşlarından birini kendi içinde dokuza bölen bir ölçek sunar. Sonra taban çizgisi üzerine dizilmiş döşeme taşlarından Alberti'nin "merkez noktası" diye adlandırdığı (bizim "kaçma noktası" dediğimiz) şeye çok ince dikey çizgiler ("dikgen doğrular") çizer. Aynı noktada birleşen bu çizgiler, uzakta kaybolan tren rayları gibi düşünülebilir.

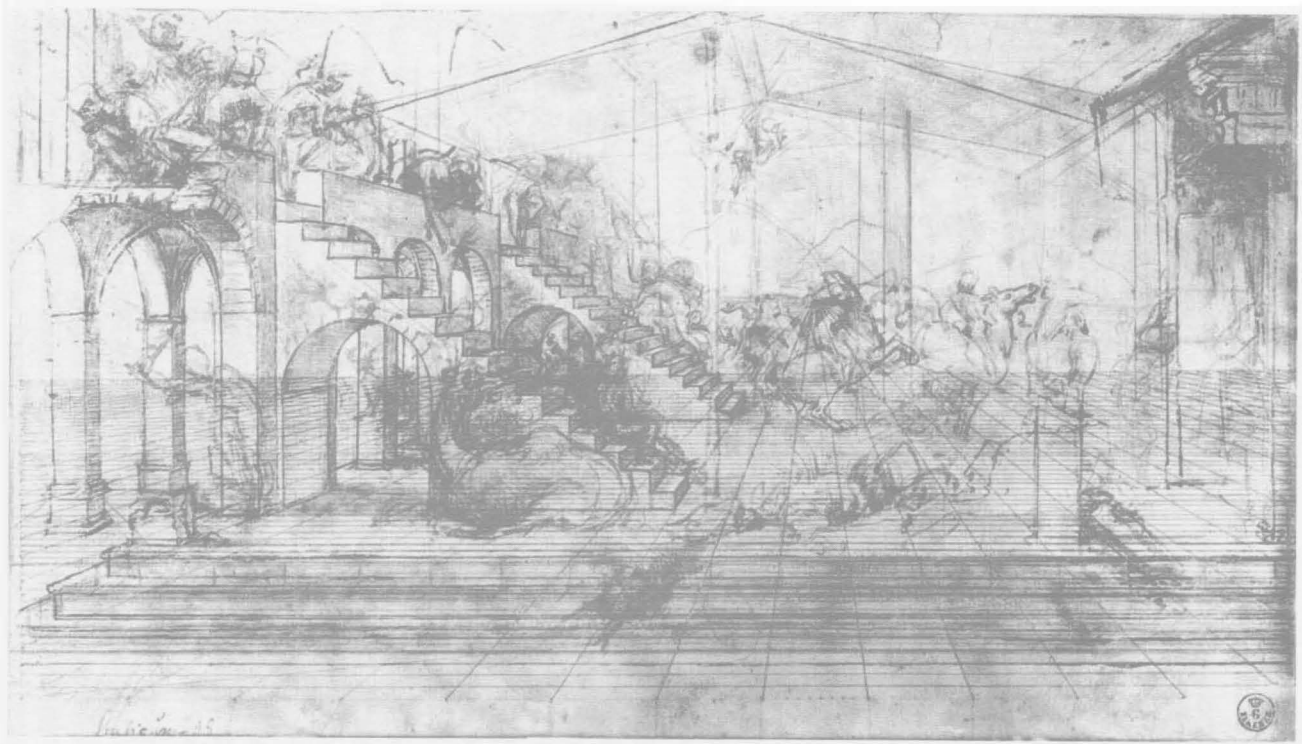
Döşemenin daha uzak bölümlerindeki dikey çizgiler, kompozisyonun yanal sınırları tarafından kesilmiştir, dolayısıyla taban çizgisine kadar inmezler. Bu kesik çizgiler, dikey konumların yanal sınırları belirleyen çizgiler boyunca işaretlenebilmesi için, ayrı bir konstrüksiyonda tanımlanmış olsa gerek. Sıradaki iş, Leonardo geriye doğru çalıştıkça birbirine

giderek yaklaşan yatay çizgilerin ardıllığını tanımlamaktır. Burada da, yatay çizgilerin dikey konumlarının çizim yüzeyinde işaretlenebilmesi için biraz ön-hesap yapılmış olmalı. Sol alt köşeden başlayan bir çizgi, dikey ve yatay çizgilerin kesişim noktalarından geçerek yukarıya doğru çapraz doğrultuda ilerler. Bu köşegen tüm yatay çizgileri konumlandırmak için kullanılmış olamaz, çünkü yalnızca on ikinci yatay çizgiye (üst basamağın tepesi hizasına) kadar ulaşır. Daha ziyade, Alberti'nin savunduğu gibi, konstrüksiyonun doğru ilerlemesini sağlayan bir "kontrol" ya da yardımcı rehber vazifesi görür. Yatay çizgilerin çekilmesi tamamlandığı zaman, iki dikey ve iki yatay çizgi tarafından çerçevelenen her alan, orantılı olarak küçültülmüş bir döşeme karesini gösterir. Leonardo resmin pratikte gerektirmediği kadar ısrarlı bir şekilde bu işleme devam eder, ta ki, döşemenin uzak bölgelerinde çizgiler arasındaki aralıklar iyice kapanıp, Leonardo'nun incecik çizgileriyle dahi tam olarak ifade edilemez hale gelene kadar. Leonardo döşemenin ön tarafına üç basamak ilave eder, ama taş döşeli alanın daha alçak bölgelerine ait tüm dikey çizgilerin konumunu ayarlama zahmetine girmez.

Mimarisini –yalnızca merdiven ve sıra kemerleri değil, (Kutsal Aile'nin yaşadığı ahırın gösterişli bir versiyonu olan) muazzam boyutlarda bir "kulübe"yi ve sağ tarafta görünümü klasikleştirmeye yarayan bir bina parçasını– bu dikkatle planlanmış zemin üzerine, perspektif ölçeğine tamamen uygun bir şekilde diker. Bu sınırlandırılmış mekân içine, hararetli oyuncuları ve hırçın atları çabucak çizer. En yakın merdivenin önünde dinlenmekte olan bir deve sahneyi kaygılı gözlerle seyrederken, şüpheli kişiler yapı etrafında yarı-okunaklı işler yaparlar. Döşemedeki çapraz bir yarıktan kayalar çıkmış, bitkiler fışkırmıştır. Taşkın bir enerji, yabani güçler ve fanatikçe bir katiyet tuhaf bir uyum içinde işlemektedir. Leonardo, serbest bırakılmış bir gücün kendini zamanda ve mekânda önlenemez bir şekilde tüketeceğini biliyordu.

Ama bu inanılmaz tanım çabası bile onun için sadece ısınma hareketiydi. Resimdeki asıl icraatına, bu yoğun perspektif çabasının yalnızca genel yapısal içermeleri aktarıldı.

Yeni onarılan ve yemekhane duvarında yumuşak renkleriyle boy gösteren *Son Akşam Yemeği*'ndeki perspektif konstrüksiyonuna baktığımızda, (özellikle sağ tarafta) kasetli tavan için düşünülmüş alternatif konfigürasyonlara işaret eden bir sürü derin çentik görmek mümkündür. Yapı iskelesi kaldırılmadan önce bu çentiklere yakından bakıldığında bile pers-



24. *"Müneccim Kralların Tapınması"nın Arka Planı İçin Yaptığı Çalışma,* Floransa, Uffizi

pektif tasarımlarının geçirmiş olduğu aşamaları çözmek o kadar kolay değildi. Masaccio da *Kutsal Üçleme*'sinin yuvarlak tonozundaki olağanüstü kasetleri boyadığı zaman konstrüksiyonu ıslak boyaya attığı derin çentiklerle ayrıntılı olarak hesaplamıştı, ama o bunu yaptığında, kasetlerin temel mizacına çoktan karar vermişti. Sonrasında iş, kasetlerin kesin geometrisini bulmaya kalmıştı. Leonardo da kesin bir fikirle yola çıkmış olabilir, ama fikrini geliştirmeye başladığında, her zaman olduğu gibi, daha iyi bir alternatif –ya da daha iyi birçok alternatif– görebildiğini düşündü. Son kararı ise, duvar resminin mevcut durumundan anlayabildiğimiz kadarıyla, duvarda tavanın görülebilen kısmı tarafından doldurulan dikey alanın, tek bir kasetin genişliğine (ne ilginçtir ki) eşit olmasını sağlayacak şekilde orantılı olarak küçültülmüş, altı kaset genişliğinde bir tavan oldu.

Yan duvardan sarkan goblenlerin genişliklerinde –oldukça geniş açılı bir görüş alanında keskin bir şekilde gerilemeleri sonucu– oluşan belirgin farklılıklar, Leonardo'nun perspektifte algıladığı görsel bir tür müzik vazifesi görür:

> [cisimlerdeki küçülmeyi] bir ölçek üzerinde göstermenin kuralını bulacağım ... tıpkı müzisyenin notalarla yapmış olduğu gibi. Notalar birleşik ve birbirlerine ilişik oldukları halde, müzisyen yine de notalar arasında küçük aralıklar fark etmiş, onları birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci olarak belirlemiş ve bu şekilde aralıktan aralığa geçerek, tiz ve pes nota çeşitlerine isimler vermiştir.

Resmin müziğe olan benzerliği, nesnelerin orantılı tasarımı için de geçerliydi. Müzikal armoni, "eşzamanlı olarak hareket eden orantılı parçaların kavuşumundan ibarettir ve bir ya da birden fazla armonik zaman aralığı içinde başlayıp bitmeye mecburdur; söz konusu zaman aralıklarının orantılı parçaları çevreleyiş biçimi ise, kol ve bacaklar etrafına çizilen ve insan güzelliğini üreten kontur çizgilerinden farklı değildir." Dolayısıyla, üçboyutlu figür ve nesneler içeren bir resim, izleyenin tek bir bakışta görebileceği plastik ve mekânsal bir tür müzik sunmalıdır.

Goblenlerin duvar yüzeyindeki genişliklerinin oranları, birden önce yarıma, sonra üçte bire, sonra da çeyreğe düşer gibi görünür – yani, müzikal oktav, dörtlü ve beşli. Böyle şeylerin Leonardo'nun hesaplarından çok tarihçinin iyimser "anlamlandırmalarının" sonucu olma ihtimali her

zaman vardır, ama bu vakada söz konusu orantıların gerçekten de ressam tarafından tasarlanmış olduğunu düşünmeye eğilimliyim.

Son Akşam Yemeği'nin etkileyici ve odaklı mekânı, keşişlerin (bazen Ludovico il Moro'nun kendisi eşliğinde) yemek yedikleri yemekhanenin daha yüksek bir diğer bölmeye açılıyor olduğu izlenimini doğurur. Ama doğaya muazzam derecede aykırıdır. Öncelikle, (İsa'nın arkasında kalan orta pencereye konumlanmış kaçma noktasıyla aynı hizadaki) ideal bakış açısı, normal koşullar altında hiçbir izleyenin erişemeyeceği kadar yüksektedir. Yemekhanenin kendisinin mimari unsurları, resimdeki odanın iki tarafındaki mimari unsurlarla ancak yanal görüş pozisyonlarından bakıldığı zaman uyuşur, ama bu pozisyonlar da başka özelliklerin uyuşumuna meydan vermez. İllüzyonun kusursuzca işlediği hiçbir nokta yoktur. Leonardo'nun bunu neden yapmış olduğunu anlayabiliyoruz. Alçak bir bakış açısı, anlatı alanının –masa üstü vb.– açık seçik görülebilmesini engellerdi ve bir görüş pozisyonunun çok kuvvetli vurgulanması diğer pozisyonların etkisini zayıflatırdı. Leonardo'nun burada yaptığı, büyük ölçüde *Tapınma*'da da yapmış olduğu gibi, geometrik perspektif geçişlerini bir tür sahne tasarımı olarak kullanmaktır. Düşünecek olursak, kasetlerin görülebilir kısmı resimdeki oda hacminin oldukça derinlerinden başlıyor, çünkü pencere kafesleri ve geçme tonoz aylamaları toplam derinliğin yarısı kadarını gözden saklıyor. Leonardo zorlayıcı bir etki istiyordu ve bu etkiyi, illüzyon mantığını hareket halindeki seyirci için işlemez hale geleceği bir noktaya vardırmadan elde etmeyi başardı. Dedikleri gibi, sanat sanatı gizler – ya da artistik kurnazlık bilimin görünümünü kurtarır.

Oyuncular ve Yardımcı Oyuncular

Mekânlar elbette ki resimlerin her şeyi değildir. Perspektif, Alberti'nin üç kısımlık *De pictura*'sının yalnızca açılış konusuydu. Amaçlanan sonuç, Leonardo'nun da katılacağı gibi, *historia* idi, Leonardo'nun tabiriyle "müthiş şeylerin kurmacayla ifadesi" Kavramsal ve grafik beyin fırtınasından ve mekânın haritalanmasından sonra, figürler üstünde bir müddet daha çalışılması gerekirdi. Çünkü figürler henüz enerjik karalamalardan öte değildiler. Leonardo bazen, *Tapınma* için olduğu gibi, etkileşim halindeki figür çiftlerinin veya gruplarının eskizlerini yapar, bunları belki de kendi tavsiyesine uygun olarak, umumi banyolarda gerçek insanlar üzerinde

yaptığı incelemelere dayandırırdı. Ama en kritik adım, genellikle stüdyoda poz vererek modellik yapan gerçek figürlerin çizimiydi. *Bottega*'daki gençler, Kutsal Kitap'taki kişiler veya laik kahramanlar yerine geçebiliyorlardı. Ya da gereken özelliklere (bazen olağanüstü yüzlere) sahip karakterlere zorla görev veriliyordu. Tipik bir notunda Leonardo, *Son Akşam Yemeği*'nde yer alacak bir detay için bir model bulduğunu kaydetmişti. "İsa'nın eli için Parma'lı Alessandro Carissimo".

Gelgelelim, tam figürler için gerçek modeller kullanılarak yapılmış çalışmalarının sayısı şaşılacak derecede azdır. Michelangelo'nun ve Raffaello'nunkilerden günümüze ulaşanlar çok daha fazla sayıdadır. Belki de Leonardo bir pozu tasarladıktan sonra bütün çabasını başlara, ellere ve kumaş kıvrımlarına, yani görünürdeki kısımlara yöneltiyordu. Baş çalışmalarında özellikle çok başarılıydı.

Büyük Yakub'un Başı'nın şimdi Windsor'da bulunan ve *Son Akşam Yemeği* için kırmızı tebeşirle yapılmış olan harikulade incelikli çizimini (Levha 12), şimdi Budapeşte'de bulunan ve *Anghiari Savaşı* için yapılmış olan çizimdeki feryat eden savaşçıyla (Levha 13) yan yana koyduğumuzda, tamamen farklı karakterlere sahip insanların müşkül durumlardaki *concetto dell'anima*'sını Leonardo'nun ne çarpıcı bir şekilde aktarabildiği konusunda canlı bir fikir edinebiliriz. Gençliğin asabi hassasiyetiyle dolup taşan Aziz Yakub, omuzlarını ve boynunu geri çekip başını öne eğerek, İsa'nın o şok edici sözlerini yeni söylemiş olduğuna işaret eder. Gözleri korkuyla kararmış, ağzı şaşkın bir inanmazlıkla açık kalmıştır. Savaşçı ise, bundan altı yedi yıl sonra, Floransa Cumhuriyeti'nin Meclis Salonu'nun duvarındaki melun savaş sahnesi için çizilmiştir. Konfigürasyonu değişmiş de olsa, bu kayıp duvar resminin Rubens tarafından elden geçirilen kopyasının (Levha 14) orta yerindeki kılıç ustasının o savaşçı olduğu kolaylıkla ayırt edilebilir. Bu figür muhtemelen, sembolik bayrağı Floransalılar tarafından elinden alınmak üzere olan paralı Milano kuvvetleri komutanı Niccolò Piccinino için düşünülmüştü. Yüzü öfkeyle çarpılmış, kaşları derin oluklar halinde çatılmış ve ayrık dişli ağzı sonuna kadar açılmıştır. Savaş için yaptığı hazırlık çalışmalarından birinde Leonardo, sonuna kadar açılmış ağzından benzer feryatlar yükselen bir atın, bir adamın ve bir aslanın başlarını resmetmişti. Savaşçının karakterizasyonu, Leonardo'nun vahşi ve hiddetli bir adam çizimi için verdiği formüle uymaktadır: "Aşırı girintili çıkıntılı yüz hatlarına sahip kimseler, aklı pek başında olmayan, vahşi ve hiddetli insanlardır; kaşları arasında kuvvetle vurgu-

lanmış çizgiler olanlarsa şüphe götürmez biçimde hiddetlidirler." Bir savaşı tasvir etmenin kurallarını anlatırken, yenik düşmekte olanların "kaşlarının çatık, kaşları üstündeki alın derilerinin ise acıyla kırışmış" gösterilmesi gerektiğini açıklar. "Burnun yan tarafları, burun deliklerinden başlayıp gözlerin başladığı yerde biten birer yay çerçevesi içinde kırış kırış olsun. Burun deliklerinin genişleyerek bu kat çizgilerine sebep oluşunu, dudakların üst dişleri ortaya çıkaracak biçimde kubbelenişini ve çenelerin bir feryada yol vermek için birbirinden ayrılışını [göster]."

Söz konusu resimlerde, Aziz Yakub'un başı ve savaşçının başı elbette kendilerine çok benzeyen tiplerle çevrilidir, ama Leonardo'nun yaratmak istediği farklılaşma, mesela genç azizin suçlu Yahuda'dan, canavar ruhlu Milanoluların da cesur yürekli Floransalılardan kolayca ayırt edilebilmesini sağlar. Anghiari sayfasında daha hafif çizgilerle resmedilmiş olan baş da Niccolò'nun hemen bitişiğindeki Floransalı için yapılmış olabilir. İfadesinden belli olan sıkıntısı Milanolu komutanınkine kıyasla biraz daha hafiftir ve –yeterince dikkatli ve içgörülü bir şekilde bakılacak olursa– hiddetinde daha selim bir yan varmış gibi görünür. Ama bunlar neticede bizim imgeyle aramızdaki öznel ilişkiye bağlı olan ince meselelerdir. En azından, Leonardo tarafından diğer Floransalı liderin başı için yapılan ve günümüzde yine Budapeşte'de bulunan çalışma, ileriye dönük hiçbir endişe veya korkuyu ele vermeyen yakışıklı bir kahramanlıkla doludur.

Eller de, yüzün belagatından çok geri kalmayan bir ifade gücüne sahip olduklarından, Leonardo'nun en çok dikkat ettiği hususlardan biriydi. Dilsizlerin sözsüz iletişimleri çok ilgisini çekerdi:

> İyi ressam başlıca iki şeyin resmini yapmak zorundadır, insanın ve kafasındaki niyetin. İlki kolay, ikincisiyse zordur, çünkü ikincisi yüz ifadeleriyle ve el kol hareketleriyle temsil edilmek zorundadır, ki bunun da, başka insanlardan daha iyi ifade ve hareketler sergileyen dilsizlerden öğrenilmesi mümkündür ... Konuşamayan bir öğretmenin, ayırdında bile olmadığı bir sanatı size öğretmesini önerdiğim için bana gülmeyin, çünkü onun bilfiil yaptıkları yoluyla size öğretebilecekleri, başkalarının sözlerle öğretebileceklerinden daha fazladır.

Son Akşam Yemeği'nin resmini yapmaktan bahsettiği bir yazısında, bazı el ve kol hareketlerinin ayrıntılarını sıralar: "İçlerinden biri, içkisini yudumladıktan sonra bardağını masaya bırakmış, başını konuşana çevir-

miştir. Bir diğeri, yumruklarını sıkıp hoşnutsuz bir ifadeyle arkadaşına döner. Bir diğeri, avuçlarını gösterecek biçimde ellerini açıp, omuzlarını kulaklarına kadar kaldırırken, dudaklarında bir şaşkınlık nidası belirir." Windsor'daki Kraliyet Koleksiyonu, *Son Akşam Yemeği* için yapılmış beliğ el çalışmalarından günümüze ulaşanları içerir. *Tapınma* için hazırlanmış müthiş bir sayfada da, sahiplerinin tepkilerini sözcükler kadar kesin bir şekilde aktaran –ya da Leonardo'nun bizi aktardığına inandıracağı– bedensiz eller vardır.

Sonuna kadar yararlanılması gereken bir diğer ifade boyutu da figürün giysilerindeki drapelerdi. Drapeler bugün genellikle gözümüzden kaçan bir işlev çeşitliliği sunardı. Drapelerin temel karakteri –tarzları, sosyal veya etnik nitelikleri, işlevsellikleri, kumaşlarının kalitesi, kesimlerinin güzelliği, gösterişli mi sade mi, tarihsel mi çağdaş mı, mütevazı mı müstehcen mi göründükleri– giydirdikleri kişiler hakkında çok şey anlatırdı. Ayrıca, özellikle antikçağ heykelcilerinin tercihi olan "ıslak tarzda" drapeleri taklit etme fırsatı doğduğunda, altlarındaki bedene de ifade verirlerdi. Daha ağır giysilerle bile, bir dizin çıkıntısı figürün davranış özellikleri konusunda çok şey söyleyebilirdi. Üstelik drapeler hareketi gösteren başlıca unsurlardan biriydi. Koşmakta olan bir kadının arkasında savrulan kumaş büklümleri, kaçışının hızı konusunda hiçbir şüpheye yer bırakmazdı. Giysilerin uygun ve zevkli karakterizasyonu, resim çatısının baş unsurlarından biriydi.

Drape çalışmalarının en güzellerinden bazıları, Louvre'daki *Madonna ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Bir Kuzu ile Birlikte*'yle bağlantılı olarak hazırlanmıştı. Bunlardan özellikle bir tanesi, girinti çıkıntılarıyla yerkabuğundaki büyük bir jeolojik kabarmanın sonucu gibi görünürken, bir diğeri daha kalın bir iç yen üstünde yarısaydam bir katman halinde burularak şahane oyunlar oynar (Levha 7). Bu sarmal konfigürasyon bize bir de saçın, suyun, havanın vb. hareketini hatırlatsa daha bile iyi olur.

Her resmin her öğesi aynı titizlikle çalışılmalıdır, öncelikle kendi özel görsel niteliklerine saygıyla, ama aynı zamanda, sahne bütünündeki anlama aktif ve entegre bir katkı sağlayabilecek şekilde. *Son Akşam Yemeği*'nin restorasyonu Leonardo'dan artakalanların ne az, ama ne akıl almaz nitelikte olduğunu ortaya koymuştur. Örneğin, yeni yıkanmış ve ütülenmiş masa örtüsü büyük bir özenle tasvir edilmiştir. Örtünün sade güzellikteki mavi işlemeleri keyifle tanımlanmıştır, tıpkı kumaşın hâlâ biraz nemliyken katlanıp ütülenmesinden ileri gelen iç ve dışbükey çizgi-

leri gibi (Levha 15). Masanın üstündeki kaplar birbirinden ayrı ama sıkışık bir şekilde dururlar, ana şekil ve parıltıları Zurbaran veya Chardin'e yaraşır bir ekonomiyle tanımlanmış, boyutları orantılı ve beliğ bir şekilde küçültülmüştür.

Işık

Böyle nesnelerin ve başka her şeyin üstüne düşen ışığın tasviri, kuramla bağlantılı bir gözlem meselesiydi. Işık, kaynaktan nesneye belli bir açıyla vurduğu kuralının gözetilmesi kaydıyla, Leonardo'nun *relievo* (rölyef, plastisite ya da modelleme) diye adlandırdığı özelliğin yaratımında kullanıldığı gibi, incelikli sekme oyunları ve ikincil vuruşlar da ortaya koyarak, karanlık gölgelere baştan çıkarıcı parıltılarla hayat veriyordu. Bu, Leonardo'nun kendi elinden çıkmış yapıtlarında olan bir şeydir, en azından durum elverdiği sürece. Söz konusu özellik Leonardo'nun takipçileri tabir edilen kişilerin çoğu tarafından ıskalanmıştır. En çok da, yanak ve çene altı gibi bölgelerde, özellikle de, *Cecilia Gallerani* portresinde (Levha 16) bütün güzelliğiyle sergilendiği gibi, çıplak omuzlara nispetle kendini belli eder. *Kayalıklar Madonnası*'nın Londra'daki versiyonu buna benzer birkaç geçiş içerir, ki bunlar arasında Bakire'nin ileriye doğru uzanan elinin altına vuran ışık sekmesinin zarif parıltısı da vardır. Resmin Louvre versiyonunda eşdeğer etkiler görebilmek içinse sararmış vernik katmanlarının altına bakmamız gerekir. Leonardo'nun yansıma parıltılarına olan optik ilgisi astronomik sonuçlar bile doğurdu. Kısmen aydınlanmış olan ayın gölgede kalan tarafındaki "kül rengi ışığa" (*lumen cinererum*) (teleskopsuz) baktığında tam aradığı açıklamayı gördü ve ileride Galileo'nun yapacağı gibi, bunun dünyadan ödünç alınmış ışığın neticesi olduğuna –aydan gelen ayışığına karşılık olarak, dünyanın da ışığını yerışığı olarak aya yansıttığına– kanaat getirdi.

Her resmin her öğesi için bu natüralistik rekonstrüksiyonu şart koşması yetmezmiş gibi, uzaklaşan nesnelerin görünümüne olanlar konusunda da ressamın ustalık kazanması gerektiğinde ısrarcıydı. Bu işi doğrusal perspektif kısmen yapıyordu, ama sadece kısmen. Sahnenin bariz geometrik unsurlar sergilemediği durumlarda etkili değildi. Leonardo pek çok defa, "gözden kaybolmanın perspektifi" ve "renklerin perspektifi" gibi terimler kullanarak, mesafenin etkilerini farklı şekillerde formüle

etti. Biz böyle etkileri "hava perspektifi" başlığı altında topluyoruz. Temelde tüm "türler" (species) –varlıkların yüzeylerinden iletilen optik imgeler– mekânda yol aldıkça zayıflardı. Açılar, doğrusal perspektifin öğrettiği gibi küçülmekle kalmaz, keskinliğini de kaybederdi. Parlak imgeler donuklaşır, güçlü renkler solar, şekiller daha genelleşir, detaylar görüntüden silinirdi. Bu genel zayıflamanın üstüne bir de, araya giren atmosferin etkisi, havadaki buharın ya da bazen, savaşlarda ve tufanlarda olduğu gibi –aşağı kısımları yukarı kısımlarından daha yoğun olan– toz bulutlarının peçeleyici özelliği eklenirdi. Hava yer yüzeyine yakın bölgelerde daha yoğun olduğundan, ki sabah sisinin vadilerde birikmesinin sebebi budur, peçelenme dağlar gibi uzak yer biçimlerinin aşağı bölgelerinde daha vurgulanmış olabilirdi (Levha 5). Leonardo atmosferik peçelenmenin olağan neticesinin –seyrek beyazın yoğun siyah üzerindeki optik etkisinden dolayı– mavi olduğunu biliyordu ve nesnelerin uzaklaştıkça mavileşme derecesini belirlemek için epey uğraş verdi.

Işığın etkileri, gün ağarırken, gün ortasında ve günbatımından sonra farklı olur, güneşe ve manzaraya göre hangi pozisyonda durduğumuza bağlı olarak değişkenlik gösterirdi. Yapraklar, dallar, ağaçlar, ovalar ve dağlar üzerindeki görsel etkilerin hepsi de, görülme uzaklığına ve aydınlanmanın zaman ve mekânına göre düzenlenmeliydi. Leonardo gözbebeği hareketinin ve göz intibakının farkındaydı. Gündüzleri dışarıdan baktığımızda evlerin pencerelerinden içerisini hiç göremediğimize, halbuki evin içindeyken dışarısını gayet iyi görebildiğimize notlarında değinmişti. Daha önce belirttiğimiz gibi, hızlı hareketin, aşırı aydınlığın ve zifiri karanlığın biçim bozucu etkilerinden de haberdardı. Sonraki araştırmalarında gözün hiçbir vücudun kenarını tam olarak bilmediğine kanaat getirdi. Görsel bakımdan baştan çıkarıcı bir teknik olan ünlü *sfumato*'su (konturları bulanıklaştıran "duman" etkileri) böylece optik bir temel de kazanmış oldu. Notlarında, ışığın ve rengin doğa mekânındaki kompleks özellikleriyle tekrar tekrar boğuşarak, "izlenimleri" her zamanki gibi sisteme oturtmaya çalıştı.

Constable'ın bir "doğa ressamı" olarak tanımlayacağı ve burada ancak özet bir resmi çizilmiş olan kişi için Leonardo tarafından belirlenen gündemin yoğunluğu tam anlamıyla yıldırıcıdır. Resmin içermesini talep ettiği simültane ve çoğu zaman çelişik değişkenlerin sayısı o kadar fazladır ki, resim bir ya da birkaç bakımdan eksik kalmaya mahkûmdur. Dolayısıyla, resimsel illüzyonlar yaratmaya yarayan garip algısal hilelerin belli

bazı özelliklerine ister istemez öncelik verilecektir. Leonardo için öncelik her zaman *relievo*'dadır – yani, biçimlere plastisite bağışlayan ve onları arka planlarından ayıran algısal hilelerin net sonucu olarak ortaya çıkan üçboyutluluk yanılsaması. Kaçınılmaz olarak, yassı bir yüzeye boya uygulamanın sınırlı çerçevesi içinde mümkün olan maksimum *relievo* düzeyine ulaşmak için biraz rötuş yapmak –farklı düzlemleri işgal eden nesneler arasındaki tonal ve renksel kontrastları vurgulamak, hava perspektifinden kuvvetle yararlanmak, ışık ve gölgede biçimler oluşturmak– gerekir. Leonardo'nun sebeplerden yeni sonuçlar üretmesi veya sentezlemesi bu amaca yöneliktir. Sonuçta ortaya çıkan, garip bir natüralizm biçimi olur – nesnelerin, doğada göründükleri gibi görünmeksizin, kendi koşullarında inanılmaz derecede "gerçek" göründükleri, bir tür "hipernatüralizm". Bu durum, en ileri bilgisayar grafiğinin özellikleriyle bir miktar benzeşmektedir, zira bilgisayar grafiğinde olağanüstü bir natüralizm tarifsiz bir sentetik tuhaflık duygusunu beraberinde getirir. Leonardo doğal sonuçların arkasında yatan sebepler idealizmine bağlı kaldığına göre, bizi duyuyor olsaydı bu gözlemi bir eleştiri olarak değil, "dünyadaki ikinci bir doğa" haline gelmiş olduğunun onayı olarak algılardı. Leonardo'nun gerçekleştirmeye bu kadar yaklaştığı şey bir ihtirastır, alelade bir başarı değil.

İzleyenin Payı

Leonardo, yapıtlarının –ve genel anlamda tüm sanat yapıtlarının– izleyen üzerinde yaratabileceği etkinin ve Sir Ernst Gombrich'in "izleyenin payı" diye adlandırdığı şeyi nasıl tecrübe ettiğimizin, emsali görülmemiş biçimde farkındaydı. Ressam amacını gerçekleştirmeyi başarmışsa, resimlerine bakanlar karşı konulmaz olarak, bizim empatik ve katılımcı olarak nitelendireceğimiz bir şekilde etkilenirlerdi.

> Öykülü resimlerde mevcut bulunan bu özellik, resmi seyreden ve beğenenleri, öykünün başkahramanının etkilendiği şekilde etkilemelidir. Yani eğer resimlenen öyküde dehşet, korku veya kaçış anlatılıyorsa yada acı, keder, yas ifade ediliyorsa ya da sevinç, haz, neşe ve benzeri haletler gösteriliyorsa, izleyenin aklı, bedenini öykülü resimde temsil edilen kişilerle aynı kaderi paylaşıyormuş gibi hareket ettirmelidir. Eğer bunu yapmıyorsa, ressamın yeteneği bir işe yaramamış demektir.

Paragone'sinde Leonardo, kişinin sevgilisinin portresine kuvvetle tepki vereceğini, bundan daha kuvvetli bir tepkiyi ancak sevgilinin gerçek mevcudiyetinin doğuracağını belirtir. Şiir buna yaklaşmayı asla ümit edemez. Çocuklar anne veya babalarının bir portresini gördüklerinde sevinçten havalara uçarlar ve (Romalı yazar Plinius tarafından nakledilen türden bir anekdotla) köpekler sahiplerinin resmine, gerçeğine gösterdiklerinden aşağı kalmayan bir heyecan ve ilgi gösterirler. Bir resim, bir aşk idilinin pastoral anılarını uyandırarak, bizi ormanlardaki kayranlara ve kıvrıla kıvrıla akan derelerle sulanmış gölgelik vadilere geri götürebilir. Keza, bakanın gözleri önüne korkunç görüntüler getirerek, Dante'nin *inferno*'sundaki dehşet sahnelerini doğrudan görüş alanımıza sokabilir.

> Ressam, karşısında büyüleneceği güzellikler görmek istediği takdirde, onları ustalıkla üretebilir; dehşete düşürecek korkunç şeyler ya da dalga geçilesi, gülünesi veya acınası şeyler görmek istediği takdirdeyse, onların efendisi ve tanrısıdır ... Hatta, evrende öz, varlık veya hayal yoluyla var olan ne varsa, o [ressam] onu önce aklında, sonra ellerinde oluşturur ve bunlar öyle kusursuz ürünler olur ki tek bir bakışa eşdeğer zamanda orantısal bir armoni yaratabilirler, tıpkı gerçek şeyler gibi.

Leonardo, aslı olup olmadığı bilinmeyen bir vakaya değinerek, bir resmini satın alan kişinin resmi gerektiği gibi seyretmeyi başaramadığını yazar. "Bir süre önce kutsal bir süjeyi temsil eden bir resim yaptım ve bu resmi çok sevip satın alan kişi, süjeyi suçluluk duymadan öpebilmek için ilahi özelliklerini resimden kaldırmak istedi. Ama sonunda vicdanı özlem ve arzularına baskın çıkınca, adam resmi evinden uzaklaştırmak zorunda kaldı."

Hiçbir ressam, Leonardo bile, nasıl anlaşılması gerektiğini izleyenine dikte eden bir sanat eseri yapamaz.

Başkalarıyla Beraber Bakmak

Ölçek ve mahal de, bakma eyleminin önemli unsurlarıydı. Büyük bir savaşın Floransa Meclis Salonu'nun duvarlarında sahnelenmesi ile sevilen bir hanımefendinin bir evin odasında yâd edilmesi arasında elbette büyük fark vardı.

Leonardo kamu boyutuyla başından beri doğrudan doğruya ilgiliydi. Aldığı büyük siparişlerin ilki, Floransa'da bulunan Palazzo della Signoria'daki S. Bernardo Şapeli'nin altar panosu olmuştu. Devlet yöneticileri bu panonun önünde sadakat andı içecek, savaşta ve barışta ilahi yardım almak için dua edeceklerdi. Gerçi 1478'de yapılan sözleşme Leonardo'nun bitmiş paneli teslimiyle sonuçlanmadı, ama sonunda Filippino Lippi tarafından tedarik edilen ürün, söz konusu yapıtın Aziz Bernard'ı mecburen ön plana çıkartan standart bir "Bakire, Çocuk İsa ve Azizler" resmi olduğunu gösteriyor. Dolayısıyla resim konu itibarıyla bellibaşlı Rönesans stüdyolarının klişeleri arasındaydı ve yaratıcısını selefleri ve çağdaşlarıyla bariz bir rekabete sokuyordu. Floransalıların yüce geleneğin standartlarına erişemeyen yapıtları acımasızca eleştirmekten geri kalmadıklarını biliyoruz. Bir altar panosu tedarik etmenin yıpratıcı ve çekişmeli bir süreç olabileceğini de, Leonardo'nun Milano'daki Günahsız Doğum Derneği'yle tecrübelerinden biliyoruz. Esasen, Leonardo ve ortakları, yalnızca hak ettiklerinden az ücret aldıklarını değil, piyasa sanatkârları yerine büyük ustaların elinden çıkmış eserlerin nitelik ve değerini anlamaktan âciz insanlarla uğraşmak zorunda kaldıklarını da iddia ediyorlardı. Leonardo ve da Predis kardeşler bu türden anlaşmazlıklara düşen yegâne sanatçılar değildiler.

Son Akşam Yemeği'nin Milano'daki Sta Maria delle Grazie'nin yemekhanesinde sergileniyor oluşu, görünüşte duvar resmine dolaysız bir izleyici kitlesi sağlamıştır. Bu resmin, Toscana yemekhanelerinde sıklıkla rastlandığı gibi, İsa'nın çarmıha gerilmesinden önceki belgelenmiş son yemeğinin ökaristik önemini keşişlere her gün hatırlatması amaçlanmıştı. Keşişler ekmeklerini bölüp şaraplarını içerlerken, İsa ve havarileri de, yaklaşan kötü sonu imlercesine aynı şeyi yapıyor olacaklardı. Leonardo'nun duvar resminin orijinal halinde var olan ustalıklı illüzyonizmin ve açık natüralizmin, özellikle de ekmek somunlarının ve şarap bardaklarının harikulade natürmort geçişleri yoluyla, bu işlevi başarıyla yerine getirdiğine hiç şüphe yok. Ama Leonardo'nun öncelikle hesap vermesi gereken kişinin, manastırın başrahibi olmadığı çok açık. Yazışmalar bu işi Ludovico Sforza'nın sipariş etmiş olduğuna şüphe bırakmıyor. Sforza, şatosuna biraz uzak düşen kiliseyi ve binalarını yeni baştan şekillendirme sürecindeydi. Bramante arazinin doğu ucunda Roma'daki San Pietro Bazilikası için geliştireceği türden, büyük, merkezileştirilmiş bir yapı inşa ediyordu. Buranın Sforza mozolelerinin mahalli olması planlanmıştı. Yeni

avlular en son Rönesans üslubunda inşa edilmişti. Bu binalar kompleksi, Sforza'ların vitrini olacaktı.

Resmin gerçek izleyicileri arasında, bizim "halktan insanlar" diye tabir edeceğimiz türden kişilerin bulunduğunu da biliyoruz. Resmin tamamlanışını takip eden yıllarda "içeriye kabul koşulları"nın mahiyetinden haberdar değiliz, ama resmin özellikle ressamlar arasında sansasyon yarattığı ve hiç vakit kaybedilmeksizin, orijinal boyutlarda ve çeşitli ölçeklerde kopyalarının üretildiği çok açık. Lombardiya'daki duvar resimleri ve en iyisi şimdi Oxford'daki Magdalen Şapeli'nde bulunan, orijinal büyüklükte yapılmış, tuval üzerine yağlıboya kopyalar da bunlar arasında yer alıyor. Bu erken dönemde en az bir gravür yapılmış ve esasları Floransa'ya ve Rönesans sanatının diğer iddialı merkezlerine süratle iletilmişti. Fransa Kralı ve maiyeti dahil, yolu Milano'ya düşen önemli ve uyanık ziyaretçiler resmi görmeye gidiyorlardı. Erken tanıklıkların tümü de bu resmin, özellikle de Toscana'lı ustalar tarafından şekillendirilmekte olan son tekniklere aşina olmayan gözlere, bir sanat eseri gibi olduğu kadar bir doğa eseri gibi de gözüktüğünü doğruluyor.

Hatta, *Son Akşam Yemeği* gerçek ortamında sergilenirken, izleyenlerin inanmazlıklarını askıya alma kapasitelerinin sınırlarını zorluyordu. Yüksek bakış açısı, duvarlarda nispeten yükseğe yerleştirilmiş öykülü resimlerde nispeten olağan olduğu üzere, izleyenin bu zorunlu hileye katılımını gerektirir. Resimdeki derin mekânın gerektiği gibi işlemesine, onu çevreleyen mimariyle bire bir ilişki içinde olmasını talep etmeden izin vermemiz istenir. Leonardo, telaşa düşmüş havarilerin masanın arkasındaki rahat sıraya zamanında nasıl oturtulmuş olabileceklerini sormamızı beklemez. Gereken işbirlikçiliği gösterdiğimiz an, Leonardo'nun resmi ikna edici kılmak için ortaya koyduğu büyük ihtiyat, etkisini gösterecektir. Leonardo ışığın resimdeki odaya gerçek odanın solundaki pencerelerden nasıl gireceğini her bir ayrıntısıyla bize söyler. Bizi İsa'nın ekmeğe ve şaraba doğru vurgulu hareketler yaptığı orta bölgenin dinginliğinden alıp, havarilerin konuşkan dudak ve ellerinden geçirerek içlerindeki karmaşaya götürür. İsa'nın kehanet kabilinden sözleri dinleyicilerden her birini keskin bir "vuruş"la sarsalar; bu vuruş sonucu ortaya nasıl bir sesin çıktığıysa, içinde tınladığı kaba bağlıdır. O zamanın izleyenleri, havarilerin karakterlerine ve geleneksel niteliklerine çoğumuzdan daha vâkıf olduklarından, bireysel tepkileri bizden herhalde daha iyi anlamlandırıyorlardı. Keza İtalyanlar da el kol hareketlerini Anglo-

sakson ziyaretçilerden daha iyi okuyacaklardır. En önemlisi, resim Alberti'nin *historia* için, Leonardo'nunsa insanlık tarihinin en önemli konularına dair öykülemeler için belirlediği tüm gerekleri karşılar.

Floransa Meclis Salonu belli ki çok değişik bir yerdi. Cumhuriyet rejimi tarafından, Medici ailesinin ihracından sonra inşa edilmiş ve imtiyazlı kent sakinlerinin –yani kentte mülkü olanların– uğrak yeri olmuştu. Hatta Cumhuriyet'in, Venedik'teki büyük muadiline öykünerek, retoriğini kendine ve başkalarına sözel ve görsel olarak sergileyebileceği bir mekân vazifesi görmekteydi. Ama salonun dinsel bir boyuttan yoksun kaldığı da söylenemezdi. Daha yüksekçe duvarlarından birinin merkez noktasına, Meryem'i, Çocuk İsa'yı, Azize Anna'yı, Vaftizci Yahya'yı ve yortu günlerinde önemli savaşlar kazanılmış azizleri içeren bir altar panosunun yerleştirilmesi planlanmıştı. *Gonfaloniere* (bayraktar) ve başkeşişlerinin bulunduğu "loggia"nın yukarısına Kurtarıcı olarak İsa'nın bir heykeli dikilecekti. Leonardo'ya ve Michelangelo'ya sipariş edilen seküler savaş sahneleri, Milano'ya ve Pisa'ya karşı kazanılmış zaferleri tasvir ederek, kentin dünyevi eylemlerinin ilahi temelini vurgulayan bir bütünün tamamlayıcıları olacaktı. Michelangelo'nun, Floransalı askerler bir nehirde yıkanırken yaşanan bir yanlış alarm ânını anlatan orta sahnesi, her zaman hazır olma gereğini ifade ediyordu. Leonardo'nunki ise Milano bayrağının ele geçirilişine odaklanıyordu – kentin muhterem bayraktarının varlığına işaret eden *gonfalone*'yle aynı odaya yerleştirilmesi sebebiyle ayrıca önem kazanan sembolik bir eylemdi bu.

Leonardo'nun savaşı, vahşice sarmallaşan dövüşüyle, dalgalanan bayraklarıyla, düzenle ilerleyen alayları ve darmadağın olmuş düşman birlikleriyle, gün gibi ortada olan amacına mükemmelen hizmet etmiş olacaktı. Rakipsiz bir güçle heyecan verici bir öykü anlatmış olacaktı. Ama Leonardo'nun görselliğe yönelik kişisel ihtiraslarıyla da dolup taşacaktı. İnsan ve hayvan savaşçıların *concetto dell'anima*'larının dinamiğiyle birlikte, Leonardo görsel bir "savaş fiziği" ziyafeti planlamıştı. Yerde, şehit düşmüş savaşçıların kırmızı kanları toprağa ve suya karışacaktı, nehre düşen savaşçılar suyu çalkalandırıp girdaplar yaratacaklardı ve hava fırıl fırıl dönen toz bulutlarıyla dolacaktı. Çeşitli yoğunluklardaki toz bulutlarında meydana gelecek optik olaylara ve bulutların, ışığın ve izleyenlerin farklı konumlarda bulunması halinde ortaya çıkacak etkilere Leonardo'nun ne çok kafa yorduğunu söylemeye bile gerek yok.

Gelgelelim, siyasi şartlar ne Leonardo'nun, ne de Michelangelo'nun duvar resimlerini bitirmesine izin verdi. Michelangelo'nunki bir taslaktan ileri gidemezken, Leonardo'nunkinin orta sahnesinde yer alan savaşçılar kümesi bitmemiş bir halde duvarda bırakıldı ve çeşitli kopyalarıyla tanındı (Levha 14). Deneysel bir üslup kullanılarak yağlıboyayla boyanmış olan savaşçılar kümesi, merdivenleri tırmanarak Meclis Salonu'na giren ziyaretçilere gösteriliyordu, ama daha sonra geri dönen Medici ailesi bu büyük mekânı kendi amaçlarına hizmet edecek biçimde değiştirdiği zaman, (Leonardo'nun biyografi yazarı) Vasari, bitmemiş başyapıtı duvara gömdü. Resmin tam olarak nerede olduğu ve gün ışığına çıkarılıp çıkarılamayacağı belirsizliğini koruyor.

Leonardo'nun tam da yaşça kendisinden epey küçük olan Michelangelo'nun önemli bir sanatçı olarak kabul görmeye başladığı sıralar Floransa'da yeniden ortaya çıkışı, Floransa sanatını dönüşüme uğrattı. Michelangelo'nun (*gigante* diye adlandırılan) devasa mermer *Davud*'u için uygun bir yer tavsiye etmekle görevli komitede Leonardo da yer aldı ve yaptığı eskizle onu bir Neptün'e dönüştürdü. Heykelci de kendi adına, yaşlı ressamın atlı savaşından esinlenilmiş varyantlar yaptı ve "Madonna ve Çocuk İsa" projelerinin kompleks kompozisyonlarına öykündü. Birbirlerini çok önemli bir artistik güç olarak tanıdılar, ama anlaşılan o ki rekabetleri husumete dönüştü. Sonunda da, güzelliğin kaynağı konusunda birbirinden tamamen farklı görüşlere itibar eder oldular. Leonardo'ya göre, görmüş olduğumuz gibi, güzelliğin deneysel gayretler ve matematiksel analiz yoluyla doğadan çekilip çıkarılması gerekiyordu; Michelangelo'ya göreyse doğanın, en önemlisi insan figürünün görsel olarak algılanışı, Tanrı tarafından insan akıllarına aşılanan aşkınsal fikirlere erişme çabası tarafından yönetiliyordu. Yaşça ikisinden de küçük olan Raffaello, Floransa'ya yeni gelmiş ve kafası felsefi diktalarla daha az doldurulmuş olduğundan, Leonardo'dan esinlenerek onun kompozisyonlarında yarattığı tarzı dönüştürebiliyor, Michelangelo'dan esinlenerek "antikçağ tarzında" asil bir figür üslubu geliştirebiliyordu.

Leonardo ve Michelangelo tarafından yapılması planlanan savaş sahneleri gibi büyük ölçekli projelerin kamusal bir boyutu vardı. Daha da şaşırtıcı olan ise, Leonardo'nun da resim sanatını yepyeni bir yöntemle kamusal alana sokmuş gibi görünmesidir. Milano sarayında geçirdiği uzun dönemin ardından 1500'de Floransa'ya geri döndüğü zaman –sanki bir süredir nelerden mahrum kaldıklarını Floransalılara hatırlatmak istercesine

sine– teknik ressamlık maharetlerini bariz bir gövde gösterisiyle ortaya koydu: *Madonna ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Bir Kuzu ile Birlikte*'nin taslağını yapmaya girişti. Zalim Atina Dükü Floransa'dan 1343'te Azize Anna yortusunda uzaklaştırılmış olduğundan, iyi bir Cumhuriyet süjesiydi bu. Vasari tarafından nakledildiği üzere, taslak birkaç gün süreyle teşhire sunuldu ve oldukça kalabalık bir seyirci kitlesinin ilgisini çekti. Başka yapıtlarının da kâğıt ve panel üzerine yapılmış taslaklarının teşhirine izin verildiğini kesin olarak biliyoruz. 1501'de Fra Pietro da Novellara, Mantova Markizi Isabella d'Este'ye yazdığı mektuplarda, ressamın *bottega*'sında gördüğü iki yapıta değiniyordu. Bunlardan biri, *Madonna ve Yün Eğiren*'in henüz tamamlanmamış haliydi. Diğeri ise o çok ses getiren taslaktı. Pietro da Novellara, Leonardo'nun "Madonna ve Çocuk İsa" kompozisyonlarına birer öykü gözüyle baktığını çok iyi anlamıştı. Zira resmi şöyle tarif ediyordu:

> Sarılmak istediği anlaşılan bir kuzuya erişmeye çalışırken annesinin kolları arasından neredeyse sıyrılan, aşağı yukarı bir yaşında bir Çocuk İsa tasviri var. Azize Anna'nın kucağında oturmakta olan annesi, oğlunu Çile'yi ifade eden (ve kurbanlık bir hayvan olan) kuzudan ayırmak için ona doğru hamle ediyor. Azize Anna ise, çocuğu kuzudan ayırmaktan kızını alıkoymak istercesine, oturduğu yerden hafifçe kalkıyor. Belki de İsa'nın Çilesi'ne engel olunmasını sağlamayacak olan Kilise'yi temsil etmesi amaçlanıyor. Bu figürlerin hepsi de gerçek boyutlarda, ama hepsi de oturur ya da eğilir vaziyette olduklarından, küçük bir taslak içine sığabiliyorlar.

Ressamların yıldız sanatçılar olarak sürdürdükleri etkinliklerin kamu ilgisini çekmeye başlaması, genelde Rönesans sanatının, özeldeyse Floransa sanatının doğasında mevcuttu. Leonardo, bu gelişimin zirvesinde, birkaç süper-ressamın genel anlamda sanatçılara tahsis edilen statüyü tartışılmaz bir şekilde aştıkları noktada duruyordu. Bunu on dördüncü yüzyılda istisnai olarak Giotto başarmıştı. Ghiberti ve Mantegna, statülerini en üstün sanatçılardan beklenenin bile üstüne yükseltmekte başarılı olan *quattrocentro* ustaların mütemayiz örnekleriydi. Leonardo ve (kendince) Michelangelo durumu daha da ileriye götürdüler. Leonardo'nun *paragone*'sinde resim sanatının üstünlüğünü abartılı bir ısrarla savunmasının en önemli sebebi budur. En meşhur ustalardan hizmet alıyor olmak, bireysel ve kolektif hamilerin gözünde geçici prestijden öte bir değer kazan-

maya başlamıştı. Michelangelo'nun hizmetleri Papa tarafından talep edildiğinde, Floransa hükümeti gönülsüzce kabul etti ve böylece *Cascina Savaşı* yarım kaldı. Keza, Leonardo'nun da kendi *Savaş*'ını yapması gereken bir dönemde, Milano'daki Fransız yetkililerle Floransa yürütme konseyi *Signoria*'nın Leonardo'nun hizmetleri için yarışması, Leonardo'nun (teslimatı geciktirmemesi sağlanabildiği takdirde) çok özel ürünler sunabileceğine olan inancın belirgin bir işaretidir. Bu yarışın sonunda Leonardo Fransızlara hizmet vermek üzere Milano'ya döndü ve Floransalıları, yarım bıraktığı bir proje için çok büyük avanslar aldığını anlatan etkisiz mektuplar yazmak zorunda bıraktı.

Yalnız Başına Bakmak

Leonardo'nun kamusal iletişim sanatında kaydetmiş olduğu tüm aşamalar, yapıtları ile izleyen arasındaki bire bir ilişkiyi dönüştürüş şekli yanında sönük kalır. Leonardo, izleyen ile resimdeki süje arasında (anakronik bir ifadeyle) yeni bir tür psikolojik gerilim alanı oluşturmuştur. Bunun belki de en açık örneği, bütünüyle otograf bir versiyonunun (vardıysa da) günümüze ulaşmış olmadığı anlaşılan bir buluşudur: İsa'nın gelişi hakkındaki mesajını doğrudan *bize* ileten bir *Müjde Meleği* (Cebrail) tasarımı. Melek bu haberi her zaman, altar panolarında sık sık rastlandığı gibi iki figürün ayrı panellerde tasvir edildiği durumlarda bile, gereğine uygun bir şekilde Bakire'ye vermiştir. Halbuki Leonardo'nun kompozisyonunda, Melek gülümseyerek bize hitap eder ve kolunu dirseğinden büküp parmağını havaya kaldırarak Meryem'in gebe kalışının göze görünmeyen semavi kaynağını gösterir. Bundan kasıt, bizi Meryem'in yerine koymak gibi, sapkınlık olarak algılanacak bir tavır değil, müjde eyleminin doğasını yeni bir yoğunlukla anlamamız gerektiğidir. Tinsel gizem, bir bakış ve bir el hareketi –gözümüzü ayıramadığımız bir bakış ve görülemeyen bir şeyi imleyen bir el hareketi– vasıtasıyla aktarılmıştır. Leonardo derin bir muamma olan *Vaftizci Yahya*'sını (Levha 17) yaparken bu buluşu temel almıştır. Sonradan karanlıklaşmış olsa dahi, *Vaftizci Yahya* herhalde her zaman, İsa'nın yeryüzüne gelişini çevreleyen tarifsiz gizemi ima edercesine enigmatik ve *sfumato*'yla peçelenmiş bir yapıttı. Tinselleştirilmiş bir cinselliği İtalyan sanatında hiç de az rastlanmayan bir şekilde sömüren, tedirgin edici, çift eşeyli ve uhrevi bir figür olan *Yahya*, Leonardo'nun

görsel güçlerimiz ne kadar keskin olursa olsun insan entelekti tarafından bilinmesi mümkün olmayan bir boyutun varlığına gösterdiği kabulün görsel kanıtı niteliğindedir.

Süje ile izleyen arasındaki bireysel ilişki bakımından en belirgin biçimde kişisel olan yapıtlar, portrelerdir. En azından, tür resminin Tiziano, Rembrandt, Velázquez ve Houdon gibi büyük ustalarını tecrübemiz ışığında böyle düşünmeye eğilim gösteririz. Ancak, Leonardo'dan önce durum genellikle böyle değildi. On beşinci yüzyılda portre ressamlığı, yüz hatlarını ve statüyü zaman zaman profilden ve çoğunlukla statik mermer büstlere yapılan Katolikleştirici göndermelerle kaydetmekten ibaret olan, büyük ölçüde biçimsel bir işti. Çarpıcı ayrıntılarla tasvir edilmiş bir fizyonomi, izleyene mutlaka bir karakter duygusu aktarırdı, modelin kendine özgü *virtù*'sunu sezdirmeye de kesinlikle ihtiyaç vardı. Erkekler güçlü ve bilge, çoğu zaman gözle görülür biçimde tecrübeliydi; kadınlar güzel ve vakur, nadiren anaçtı. Ama ressamın veya izleyenin, modelin aklından geçen insani düşüncelerin kompleksliğiyle fazla alakadar olmasını kimse beklemezdi. Beklentimizin değişmesinde Leonardo'nun rolü büyük olmuştur. Ama bu rolde yalnız değildi. Venedikli Antonello da Messina ve Giovanni Bellini de dikkate değer kişilik portrecileriydi. Ayrıca, Isabella d'Este'nin Cecilia Gallerani'den Leonardo'nun Cecilia portresini Bellini'nin portreleriyle karşılaştırılmak üzere ödünç istemiş olması da önemlidir.

Leonardo'nun portrelerinden bazılarının resmi bir biçemi vardı. Bu açıdan en göze çarpıcı yapıtı, orijinal boyuttaki Isabella çizimiydi. Markiz, kocası ilk çizimi birine verince onu bir resme, hatta bir kopya çizime dönüştürmesi için Leonardo'yu sıkboğaz etmişti. Leonardo kompleks bazı pozlara ve yüz açılarına öncülük etmiş olduğu halde, bu vakada vücudun göğüsten yukarı bölümünü ön cepheden, zarif ellerle kompleks bir düzenleme içinde birleşen başı ise profilden göstermeyi seçti. Bu biçimsel gelenek, modelin statüsünün ve şahane bir "meraklı gözlerden uzaklık" duygusunun aktif bir ifadesine dönüşmüştür. *Cecilia Gallerani*'nin portresi (Levha 16) ise tam tersine, son derece kişisel bir dokundurma içeriyordu. 1490'larda Ludovico il Moro'nun metresi olan bu genç kadın kendi çapında başarılı bir kişiydi. Kucağında saflığının ve erdemliliğinin amblemi olan narin bir ermin taşıyor, bize göre sağ tarafa doğru zarifçe başını çevirip, görünmeyen birine bakıyor ve gizlice gülümsüyordu. Geleneksel Rönesans portrelerinin yönlendirilmemiş bakışına sahip değildi, ama izleyene de bakmıyordu. Leonardo, süjesi, izleyen ve görünmeyen

üçüncü kişi –ima suretiyle Dük'ün kendisi– arasında üçlü bir ilişki kurmuştu. Portre onuruna yazılan şiir de bu kompleksliği yansılar; şiir, kendini muzaffer Vinci karşısında yenik düşmüş hisseden kıskanç doğa ile bir diyalog içerir. Ludovico şiirde asıl müteşekkir olmamız gereken kişi olarak gösterilir – resimde olduğu gibi, diyalogdaki eksik öğe de odur.

Leonardo'nun portrelerinden sadece biri, doğrudan izleyene bakar (Levha 18). Tek başına bu bile *Mona Lisa*'yı özel kılmaya yeter. Üstelik Mona Lisa bize ve hatta bizden öteye *tebessüm* eder. Bizi Isabella'dan ayıran geleneksel parapetin arkasında değil, önündedir. Sandalyesi bize yakın bir yerde, daha doğrusu resmin en önünde durur, tıpkı havarilerin *Son Akşam Yemeği*'ndeki masası gibi ileri atılmış vaziyette. Mesafesiz ve çekicidir. Ressamın kendisinin de Francesco del Giocondo'nun karısı Lisa Gherardini'ye benzersiz bir ilgi duyduğu hissine kapılmadan edemeyiz. (Lisa'nın kimliğini Salaì'nin 1525 tarihli "Leonardolar" belgesinde saptandığı gibi veriyorum.)

Aşk hikâyesine geçmeden önce, gelin bazı olgulara değinelim. Antonmaria'nın kızı Lisa, köklü ve toprak sahibi bir aile olan Gherardini'lerin bir ferdi olarak 1479'da dünyaya geldi. Ailenin serveti, 1300'lerde Floransa Cumhuriyeti'yle ihtilafları sırasında yok olmadıysa da azalmıştı. Lisa 5 Mart 1495'te –bizim standartlarımıza göre erken yaşta– evlenerek Floransalı zengin ipek tüccarı Francesco del Giocondo'nun karısı oldu. Kocası 35'indeydi ve daha önce iki kere dul kalmıştı – muhtemelen iki karısı da çocuk doğururken ölmüşlerdi. Lisa daha şanslı çıktı. Aralık 1502'de ikinci oğlunu doğurdu ve Francesco ertesi sene ailesini yeni bir Floransa evine taşıdı. Leonardo'nun Lisa portresini yapmaya tam olarak ne zaman başladığını bilmiyoruz, ama 1500'deki dönüşünden sonra olsa gerek. En geç 1506'ya kadar, bu yenilikçi imgenin temel mizacı Floransalı ressamları etkilemişe benziyor. Dolayısıyla Leonardo'nun bu projeye, Floransa'da yaşadığı ve *Savaş*'ı üstünde çalışmakta olduğu 1503 sonrasında başladığı söylenebilir. Resmin süratle tamamlanıp tamamlanmadığı ise ayrı meseledir. Alt kısımları, Leonardo'nun son yapıtlarındakine benzer biçimde, daha ince boyanmış gibidir ve yapıtın hayli uzun bir yaratılış sürecinden geçerek –araya giren daha önemsiz yolculukları saymazsak– Floransa'dan Milano'ya, Milano'dan Roma'ya, Roma'dan da Amboise'a seyahatlerinde Leonardo'ya eşlik etmiş olması muhtemeldir.

Leonardo, olağanüstü olduğunu düşündürecek hiçbir özelliğini bilmediğimiz bir kadının imgesine neden bu kadar kapıldı ve bağlandı? Dikka-

tini çok daha prestijli işlere bile yoğunlaştıramazken onun portresine neden bu kadar çok emek verdi? Gherardini'yle özel bir temas kurmuş olabileceği yolunda, son bölümde göz atacağımız ilginç ama yetersiz bazı ipuçları mevcut. Ama Leonardo Milano'ya gitmek üzere Floransa'dan ayrıldığında Lisa neredeyse bebek yaştaydı, dolayısıyla 1500'den önce aralarında herhangi bir ilişki gelişmiş olması mümkün gözükmüyor. Lisa Gherardini'nin onun için özel bir anlam taşıması için görünürde hiçbir sebep bulunmadığına göre, tek çaremiz Leonardo'nun bu imgeye resmin barındırması gerektiğini düşündüğü en derin fikirleri yüklediğini varsaymak.

Resme baktığımız ve onun da bize baktığını gördüğümüz zaman, Dante'nin İlahi Komedya'sındaki gülümser ve enigmatik kadınlar tarafından vaat edilen türden sırların sessiz tanıkları olacağımız hissine kapılmamız işten bile değildir. Keza *Müjde Meleği* ve *Yahya* da söylenmeyen şeylerin ifşaatını vaat eder. Bununla birlikte, resimdeki tebessüm alelade bir şekilde, bir simge olarak doğmuş da olabilir. Tıpkı şimdi Washington'da bulunan *Ginevra de' Benci*'ye, ismi üstüne kurulu bir kelime oyunuyla, bir ardıç ağaççığının (*ginepro*) eşlik etmesi gibi, del Giocondo'nun karısı da "gülümseyen kadın" –*La Gioconda*– olarak tanımlanmaya açıktır. Bu çekingen tebessümün neredeyse Leonardo'nun alametifarikası haline gelmiş olduğu doğrudur, ama gülümseyen diğer portre, yani Cecilia'nınki, gözlerimizin içine içine bakmaz. Oysa Lisa'nınki, resmin süjesi olduğunu (ya da en azından süjenin ayrılmaz bir parçası olduğunu) ilan eden, örtüsüz ve dolaysız bir gülümsemedir. Gülümsemenin dolaysız anlamı gerçekte ne olursa olsun, resimdeki tüm diğer unsurlar gibi o da bireyselden çok evrensel bir şeye dönüşmüştür. Lisa'da saklı kalan sırların on dokuzuncu yüzyılda Pater tarafından romantikleştirilen (ve son bölümde alıntılanacak olan) yorumları fazla abartılıdır, ama Leonardo'nun kendisi de, süjelerinin ima edilen düşünceleri ile izleyenin düşünceleri arasında oluşturmaya muktedir olduğu rezonansların fevkalade bilincindeydi. İmgenin astarlanmış panel üstünde şekillenişini izlerken, portresinin hipnotik bir etki doğurmaya başlayışı karşısında büyülenmekten kendini alamamış olmalı. Gelmiş geçmiş hiçbir portrenin, Antonello'nun fırçasından çıkmış en dolaysızlarının bile, izleyeni kendine bu şekilde bağlamadığını fark etmiş olsa gerek. Leonardo'nun bu resmi kendi *Melek* ve *Yahya*'sından önce yaptığını varsayarsak, o zamana kadar hiçbir süjenin hiçbir resmi kişiselleştirilmiş dikkatimizi böyle talep etmemişti.

Bu etkinin gerçek emsalleri ancak heykel sanatında mevcuttu. Donatello'nun taştan yapılmış aziz ve peygamber figürleri, izleyenlerle olağanüstü bir doğrudan iletişim düzeyini yakalamıştı. Floransalı heykelciler tarafından yapılmış bazı portre büstler, özellikle de Verrocchio imzalı olanlar, gerçek büyüklükte ve üç boyutta yapılmış her kafa heykeliyle kaçınılmaz olarak geliştirdiğimiz özel ilişkiyi bilerek kullanmıştı. Görünüşe bakılırsa Leonardo, Floransa heykel geleneği içinde almış olduğu eğitimden bir kez daha yararlanarak, resmin izleyeni etkileyiş şeklini yeniden şekillendiriyordu.

Mona Lisa'daki düzenleme her yönüyle olağanüstüdür. Lisa'nın balkonla resmin muğlak ön düzlemi arasındaki dar mekânı dolduran fiziksel varlığını bize karşı konulmaz bir şekilde duyumsatmak için, iri vücudunun yeteri kadarı görüntüye dahil edilmiştir. Balkon, görünürdeki sütun dilimleriyle, tepe üstüne kurulmuş bir saray veya villadaki muhteşem bir *loggia*'yı düşündürmeye yeter. Francesco di Giorgio'nun Urbino'daki yüksek Montefeltro sarayında Federigo'nun kişisel dairesi önündeki *loggia*'larda kullandığı ve Piero della Francesca'nın Federigo ve Battista portrelerinde taklit etmiş olmasa da öykünmüş olduğu manzara, bundan daha etkileyici değildi. Manzarayı insan çağına ait kılan tek unsur köprüdür. Bunun dışında her şey tamamen ilkel bir haldedir – içinde dünyayı şekillendiren doğa süreçlerinin aman vermeden devam ettiği, kemikleri çırılçıplak ortada, çırılçıplak bir vücut. Bu muazzam süreçler Lisa'nın mucizevi derecede ince saçlarında, elbisesinin yaka açıklığında toplanmış kumaş dereciklerinde, burularak göğsünden aşağı inen eşarpta, hatta ona can verdiğini bizim de Leonardo gibi bildiğimiz hayatiyetin damarlarındaki akışında mikrokozmik yansımalarını bulur.

Hiçbir imge, bizi spesifik bir insani mevcudiyetle kendine bağlamakta ondan daha başarılı olmamıştır. Hiçbir bireyin resmi, hayatlarımızın dünyanın hayatından ayrılmazlığı hakkında bu kadar evrenselleştirici doğrular doğurmamıştır.

6
Lisa'nın Odası: Leonardo'nun Son Yılları

Bahçıvan Marco yukarıdaki pencereyi gösteriyor (Levha 19). "Orada oturuyordu." Eskiden Gherardini ailesine ait olan Villa Vignamaggio'nun, bizim kalmakta olduğumuz –geniş, yüksek tavanlı ve güzel– odalarından birini işaret ediyor. Pencere, vadiyi ve ötesindeki tepeleri içine alan uçsuz bucaksız bir manzaraya nazır. Resimdeki köprünün kalıntılarına rastlandığına Marco bizi temin ediyor. Marco naif bir köylü değil; taşlık Toscana kasabalarında ortaçağ sokak tiyatrosunun yeniden yaratılmasıyla ilgileniyor.

Nunziante ailesi, villanın şimdiki sahibi. Çok güzel Chianti ve zeytinyağı üretiyor, İtalyan *Agriturismo* programı dahilinde pansiyoner ağırlıyorlar. Hem arşivdeki soğuk olgulara, hem de inanç ile şüphecilik arasındaki hinterlantta dolanan sıcak efsanelere bağlantısı olan Gherardini tarihi konusunda konuklara bilgi veriyorlar. Ailesi villanın sahibi olan *avvocato* (avukat) Gianmatteo Nunziante'nin karısı Gloria incelik göstererek bize Gherardini'ler ve Greve Nehri vadisindeki mülkleri hakkında

yazılmış tarihi makalelerin bir tomar fotokopisini veriyor. Ailenin, "Siyah" ve "Beyaz" Guelfolar arasında yaşanan ve "Beyazlar"ın safındaki Dante'nin meşhur sürgünüyle sonuçlanan ölümcül çatışmaların ortasında kalmış, çarpıcı ve çalkantılı bir tarihi var. Castello di Montagliari'deki müstahkem üslerinde rahat bir yaşam süren Gherardini'ler, diğer "Beyazlar"la birlikte, Floransa *popolo*'su (Floransa halkı) tarafından "hainler" ve "haydutlar" olmakla suçlanmışlar. 1302'de Gherardini *castello*'sunun "yeniden inşa edilme umuduna yer bırakmayacak" şekilde yıkılıp ortadan kaldırılmasını karara bağlayan bir tamim yayınlanmış. Şatonun Floransalılarca tahribi o kadar etkili olmuş ki Greve'in yukarı yakasının tam olarak neresinde olduğu bugün bile hâlâ tartışma konusu. Genellikle, Vignamaggio'dan görünen vadinin öbür tarafında olduğuna inanılıyor, ama temellerinin, şu anda terasında oturmakta olduğum villanın altındaki derinliklere gömülü olması da hâlâ ihtimal dahilinde.

Her halükarda, aile zamanla eski durumuna kavuşmuş ve Floransa'da ayrı bir ikametgâhı olan Toscana'lı küçük toprak sahipleri rolüne alışmış. Amideo Gherardini on beşinci yüzyıl başlarında yazdığı mektuplarında Vignamaggio'daki "fıçılanmış" şaraplarından bahsediyor. "Montefichalli"den (şimdiki Castel di Montefioralle'den) yazdığı mektubunda, meşhur "Prato'lu Tüccar" Francesco Datini'nin bir akrabası olması muhtemel olan Prato'lu Francesco di Marcho'yu –"elinde yeterince yoksa"– biraz daha şarap almaya davet ediyor. Lisa'nın atalarından birinin hortlak sesi! Lisa'nın Chianti'deki diğer Gherardini mülkleri gibi bu villayı da biliyor olduğuna pek şüphe yok, ama onun gerçek ikametgâhı konusunda daha kesin konuşmak şimdilik mümkün değil. Tarihçiler, Gherardini'lerin Val di Greve'de gezinen gölgelerinden aldıkları esinle, dik vadilerde Leonardo manzaraları aramak için yollara düştüler – özellikle de şimdi Uffizi'de bulunan ve "S. Maria delle Neve [Kar Mucizesi] günü 5 Ağustos 1473" tarihini taşıyan ünlü çizimindekini ve elbette, *Mona Lisa*'dakini.

Leonardo'nun tarihi belirlenmiş ya da rahatlıkla belirlenebilecek en eski çizimi olan Kar Mucizesi eskizi, sarp tepelerden görülen derin bir manzarayı resmeder. Dağlık bir buruna sağlam bir şato kurulmuştur, aşağısında ovalar, uzaklarda dağlar vardır. O gün, Roma'daki S. Maria Maggiore'nin kesin zemin planını ortaya çıkarmış olan mucizevi kar yağışı onuruna adlandırılmıştı. Kilise takviminin en önemli tarihi değildi. Ama mucize kutlaması yapılabilecek bir yer daha vardı. Bu yer Gherardini topraklarının bitişiğinde, Greve'in yukarısındaki tepelerde, Gherar-

dini'lerin yıkılan şatolarının mahalli olduğu farz olunan Montagliari bölgesindeydi. Bugün Vignamaggio'dan bakıldığından vadinin öbür tarafında görülebilen S. Maria della Neve mabedi (ya da şapeli) on yedinci yüzyılda Gherardini'lerin halefleri olan Gherardi'ler tarafından inşa edilmiş. Leonardo zamanında yaşamış olan Gherardini'ler 5 Ağustos mucizesine dindarca bir bağlılık mı duyuyorlardı? Leonardo'nun manzarası vadinin Gherardini'lere ait topraklarından mı alınmıştı? Yamaçlardan ayrılmadan, dolambaçlı yollarda ilerliyoruz. Belki de şato müstahkem tepe kasabası Panzano'yu gösteriyor. Her dolambaç, Leonardo'nun yüksek bakış açısını ortaya çıkarmayı vaat ediyor, ama umutlarımız her defasında boşa çıkıyor – tıpkı o noktayı daha önce de Vinci yukarısındaki tepelerde aradığım zaman olduğu gibi. Aslına bakarsanız, çizimdeki tepelerin dikey ya da dikeye yakın cepheleri, Greve vadisine dimdik inen ağaçlı bayırlardan çok uçurumlara benziyor.

Bu manzara, belli bir yerin belli bir tarihte kayda geçirilişinin ilk ve emsalsiz örneklerinden biri olarak kabul edilegelmiştir. Onun Toscana'da tanımlanabilir bir benzerini bulmak için sayısız girişimde bulunuldu, ama tam bir başarıya ulaşılamadı. Peki ya çizimdeki görüntü bir *plein air* manzarası değil de, sıcak bir Floransa stüdyosunda ortaya çıkmış bir hayal mahsulüyse? Ya mucizenin Chianti tepelerinde kutlandığı gün Leonardo'nun tepelerde yaşadıklarının özlem dolu bir hatırasıysa? Ya şato onun yıkılan Montagliari Şatosu'nu Gherardini'lere hürmeten zihninde yeniden canlandırışıysa? Sorumlu bir tarihçi için "Ya" ile başlayan çok fazla soru. Ama akıl çelen olasılıkları kurcalamamak da elde değil.

Mona Lisa'daki manzara meselesine geri dönecek olursak, ailenin açıkça fark ettiği gibi, resimdeki manzaranın villadan görünene çok benzemediğini belirtmek isterim. Hatta, resimdeki manzaranın, belli bir yerin sadık bir tasvirinden çok, dünya vücudunun Leonardo imzalı tipik bir yeniden yaratımı olduğu yolundaki inancımı vurgulamalıyım. Büyük değer verilen hikâyeleri hafife almış olmak için söylemiyorum bunu. Leonardo'nun ve resimlerinde yer verdiği Toscana'lı karakter kadrosunun yaşamışlığına karşı hissedilenlerin yerel inançlar yoluyla aktarılışı çok hoşuma gidiyor. Kaldı ki bu karakterlerden birçoğu, Gherardini'ler gibi, bir zamanlar kendi çaplarında hatırı sayılır derecede önemli kişilerdi. Bir bakıma, bu kitabın yazarı, yerel inançları aktaran insanlarla aynı işi yapıyor. Bizler tarihi şahsiyetleri ve yapıtlarını günümüze taşıyoruz. Bunun da kaçınılmaz olarak tarih-aşırı bir boyutu var. Leonardo'nun günümüz

dünyasına hiçbir şey söyleyemeyeceğine inansaydım onunla uğraşmazdım. Yorumlarımı belgelenmiş olgular karşısında elimden geldiğince sert bir şekilde sınamaya gayret ediyorum. Yine de, onun yapıtlarına karşı duyduğum kişisel bir duygunun, çizimlerinden birini cismen gördüğüm zaman yaşadığım iç ürpertisinin, kesinlikle çok özel bir şeyin huzurunda olduğum bilgisinin yönlendirmesi altındayım. Araştırmacı bilgin sıfatıyla gerçekleştirdiğim çalışmalar, tarihin koruyucuları spektrumunun bir ucunda duruyor – ama sürekliliği olan bir spektrum bu.

Şimdilerde değişik yerler Leonardo'ya sahip çıkıyor. Leonardo'nun profesyonel kariyeri bakımından değerlendirildiğinde, en büyük hak sahipleri Floransa ve Milano kentleri. Raccolta Vinciana'ya ev sahipliği yapan Milano, Leonardo hakkında yazılmış edebi yapıtları içeren kapsamlı koleksiyonuyla, Leonardo araştırmalarının baş merkezi durumunda. Floransa'nın önemi, Avrupa'nın kültürel tarihi konusunda üstünkörü bilgi sahibi olanlar için bile son derece açık. Empoli yakınlarında güzel bir tepe kasabası olan küçük Vinci kenti, onun doğum yeri olarak inkâr edilemez eşsizlikte bir statüye sahip. Spesifik bir evin –kasabanın yukarısında, zeytin ağaçlarının arasına saklanmış mütevazı bir taş binanın– Caterina'nın genç Ser Piero'yla ilişkisinin ardından gayri meşru oğlunu dünyaya getirdiği yer olduğu iddia ediliyor. Demek ki Leonardo ağustosböceklerinin ve kertenkelelerin cirit attığı topraklarda doğmuş bir tabiat çocuğuydu. Vinci'deki heybetli *castello* şimdi onun hatırasına adanmış bir müze ve onun parlak mekanik buluşlarının modellerinden oluşan bir koleksiyonu barındırıyor. Bitişiğindeki Biblioteca Leonardiana, usta hakkında yazılmış edebi yapıtları topluyor ve yıllık Lettura Vinciana'ya ev sahipliği yapıyor. Vinci'nin Leonardo'ya gururla "sahip" çıkması anlaşılabilir bir şey, ama doğum tarihi ve yeri, kişi astrolojiye veya alın yazısına inanmadığı sürece, bir tesadüften ibarettir, dolayısıyla Leonardo'nun annesiyle babasının kasabadaki ikametgâhının şimdiki kasaba sakinlerinden herhangi birine paye kazandırması için ortada hiçbir objektif sebep bulunmamakta. Yine de duydukları gurur sıcak ve takdire şayan.

İddiaları yeterince güçlü sebeplere dayanmayan yerler bile bu yarıştan geri kalmıyorlar. Arezzo bunların en faal yenilerinden biri ve *Mona Lisa*'daki manzaranın, diğer tablolardakiler gibi, kentin bitişiğindeki topografik yer şekillerinden alındığı inancını sömürüyor. Bir dizi ilginç serginin sponsorluğunu kentteki ticaret camiası üstlenmiş. Daha önce görmüş olduğumuz gibi, Arezzo civarındaki topografyanın Leonardo'nun

aklını çok kurcalamış olduğuna şüphe yok, ama kent içindeki herhangi bir etkinliğine tanıklık eden hiçbir belge bulunmamakta. Arezzo, bir ressam-geometri uzmanı olarak Leonardo'dan hiç de geri kalmayan Piero della Francesca'nın Kutsal Haç Efsanesi konulu muhteşem fresklerini barındırıyor, ama Piero, Arezzo'yu uluslararası kültürde yeterince güçlü bir şekilde öne çıkarma işini görünüşe bakılırsa başaramamış.

Fransa'da, Amboise doğal bir hac yeri. Leonardo son yıllarını, Fransa krallarına ait Rönesans şatosunun biraz aşağısındaki Clos Lucé malikâne konağında geçirdi. Vinci'deki *castello* gibi bu konak da bir model koleksiyonuna ev sahipliği yapıyor. Leonardo (yerinde bir kararla) St Florentin Şapeli'ne gömüldü, ama orası artık mevcut değil. Leonardo'ya ait olduğu iddia edilen kalıntılar, şimdi küçük St Hubert Şapeli'nde, yüksek şato duvarının içine yerleştirilmiş vaziyette saklanmakta. Aşağıdaki nehir kıyısında, Leonardo'nun pas tutmuş bronz bir heykeli, anatomisinin bilinen hiçbir kaynakta lütfedilmemiş ayrıntılarını gözler önüne sererek çıplak bir nehir tanrısı gibi uzanıyor. Meraklı eller, Vatikan'daki Aziz Pietro'nun parlak ayak başparmağını aşındırmış olan dudaklar kadar ısrarlı bir şekilde olmasa da, erkeklik organını gözle görülür şekilde cilalamış.

Bir yerin kendisiyle bağdaştırılan kişinin efsanesini geliştirme derecesinin, büyüklüğüyle ve diğer şöhret iddialarıyla ters orantılı olduğunu genel bir kural halinde ifade etmenin mümkün olduğunu düşünüyorum. Bu kural Leonardo için de bir ölçüde geçerli, ama onun efsanesi o kadar büyük ki en muhteşem yerler üzerinde bile hâkimiyet kuruyor. Hiçbir müze Paris'teki Louvre'dan daha yüksek bir uluslararası profile sahip değildir ve Louvre'un hazineleriyle belli ki hiçbir yer boy ölçüşemez. Gelgelelim *Mona Lisa* bu yerin dominant ikonu konumunda. Tüm köşelerden yön tabelalarıyla yeri gösteriliyor ve kapsamlı bir ticarete tabi. Çerçevelenmiş, perdahlanmış ve kırılmaz camdan bir panelin ardındaki çirkin bir kutu içinde yıllarca tutulmuş olan mütevazı boyutlardaki panel, neredeyse aralıksız bir ziyaretçi ve fotoğrafçı izdihamının kuşatması altında. Çok yakından görülebilmesine imkân olmadığı halde salondaki diğer başyapıtları etkili bir şekilde gölgede bırakıyor. Giorgione ve Raffaello'ya saygıyla boyun eğmek düşüyor. *Mona Lisa*'nın varlığıyla ortamdaki diğer resimlerin seyrini sekteye uğratması, Louvre yetkililerinin ona bu amaç için özel olarak tasarlanmış, ayrı bir oda tahsis etmeye karar vermelerinin önemli bir sebebi.

Leonardo'dan Artakalanları Toplamak

Leonardo hayattayken kendisiyle temas etmiş olanların, ondaki tılsımı gördüklerine işaret eden çok sayıda delil var. Bitmiş ürün teslimatındaki sebatsızlığının hamileri tarafından sineye çekilmesinde belki bunun da etkisi vardı. XII. Louis'nin, 1499'da Fransız birlikleriyle işgale geldiği Milano'da, *Son Akşam Yemeği* freskinin Fransa'ya nakledilebilip nakledilemeyeceğini soruşturduğu söylenir – bu tutum elbette XII. Louis'nin hayranlığını yansıtmaktadır, ama aynı zamanda, yeni bir siparişin hızla bitirilip teslim edilme ihtimalinin yüksek olmadığı konusunda istihbarat almış olduğunu da gösteriyor olabilir.

Ekonomik işaretler bile olağanüstüdür. 1525'te müteveffa Salaì'nin çalıntı mallarının kız kardeşleri arasında dağıtılabilmesi için servetinin bir envanterini çıkarmakla görevlendirilen noter, on iki resimlik bir seri listeledi. Bunlar spesifik olarak Leonardo'ya atfedilmedi, ama ne olduklarını herkes biliyordu. Listenin başında 200 duka altını değerindeki *Leda ve Kuğu* gelir. Onu bir "Azize Anna" ve ikincisi "La Ioconda diye anılan" iki kadın portresi izler. Azize Anna ve La Ioconda'ya 100'er duka altını değer biçilmiştir. Elden düşme tablolar için büyük meblağlardır bunlar. Bizi şaşırtabilecek bir diğer gerçek de, mevcut tabloların büyük ressamlar tarafından yapılmış olanlarına bile Rönesans envanterlerinde yüksek değerler biçilmemiş olmasıdır. Elden düşme lüks giyim eşyaları ticaretindeki gelişmişliğin aksine, o zamanlar böyle şeyler için gelişmiş bir pazar yoktu. Bir hami, 100 duka altını karşılığında büyük bir ustaya ısınarlama bir çıplak kadın resmi yaptırmayı umut edebilirdi. Noter, Leonardo'ların zaten bir nadirlik değeri taşıyor olduğu konusunda belli ki uyarılmıştı.

Müteveffa Salaì'nin servetindeki en önemli tabloların akıbeti belirsizdir. 1531'de Milano'da düzenlenen şaşırtıcı bir noterlik belgesi, "Ioconda"yı içerip *Leda*'yı içermeyerek, bazı tabloların hâlâ Salaì'nin hayattaki akrabalarının elinde olduğuna açıkça işaret eden yedi resimlik bir listeye yer verir. *Leda*'nın ve *Mona Lisa*'nın 1540'larda I. François'nın Fontainebleau'daki Appartement des Bains'inde bulunduğunu bildiğimize göre, I. François'nın onları doğrudan Salaì'nin mirasçılarından edinmiş olduğunu düşünebiliriz. Ressamın krallık hizmetindeyken ölmesinin ardından François'nın bu resimlerin Fransa dışına çıkarılmasına göz yummuş olması şaşırtıcı görünebilir, ama mirasını kendi seçtiği kişilere bırakabilmesi

için Leonardo'ya özel bir izin verilmiş olduğunu biliyoruz. Fransa'da yaşayan yabancılara böyle bir hak tanınıyordu. Dolayısıyla Kral kendini, saray memurlarından birinin resimlerini tahminen yüksek bedeller karşılığında geri almaya mecbur kalmak gibi tuhaf bir durumun içinde buldu. Bir on yedinci yüzyıl kaynağına göre *Mona Lisa* ona 12.000 frank tutarında muazzam bir paraya mal oldu. Bununla birlikte, belgelerin tamamını incelediğimizde, ressamın ölümünden sonra portrenin başına gelenlerin belirsizliğini koruduğu sonucuna vardığımızla kalıyoruz.

Fontainebleau'daki Fransa Kraliyet Koleksiyonu'nda yer alan önemli resimler, Milano'da yemekhane duvarlarında çürümekte olan *Son Akşam Yemeği* ve Floransa'da çok geçmeden duvara gömülecek olan bitmemiş *Anghiari Savaşı*'yla birlikte, Leonardo'nun ölümünden otuz sene sonra en azimli gezgin için bile görülebilecek nispeten az sayıda "otograf" yapıt kalmıştı. Ressamın kendi elinden çıkmamış bir sürü resim, özellikle de kendi parodisini yapma noktasına varacak ölçüde "sfumato" uygulamasına tabi tutulmuş gülümser Lombardiya Bakireleri, giderek gerçek yapıtlar yerine konulmaya başlandı. İyimser envanterler ve satış katalogları, Leonardo'nun bütün yapıtlarını, en üretken çağdaşlarına rakip çıkar göründüğü bir noktaya taşıdı. Bu durum on dokuzuncu yüzyılda da geçerliğini kaybetmeyecekti. Ressamın şöhretini gayet iyi bilenler bile, sahte bir "Leonardo"yu gerçeğinden ayırt edemez hale geldiler. Barberini'lerin Roma'sında, yorulmak bilmez antikacı, koleksiyoncu, hami ve merak uyandıran her konunun takipçisi Cassiano del Pozzo'nun 1695'te Aziz Yuhanna temalı bir "Leonardo"ya sahip olduğu kayıtlara geçmiştir, ama bunun otograf bir tablo olup olmadığı konusunda hiçbir ipucu yoktur. Cassiano, Leonardo'nun elyazmalarını son derece ilmi bir şekilde incelemiş, 1651'de Leonardo'nun *Trattato*'sunun basılı ilk nüshasının illüstrasyonunda Nicolas Poussin'in yardımını sağlamıştı. On yedinci yüzyılda neyin ne olduğunu ondan daha iyi bilecek kimse yoktu.

Francesco Melzi'nin gözünde hazine değeri taşıyan not ve çizim mirası da pek çok defa el değiştirdi. Dikkate değer bir kodeks koleksiyonu, heykelci Pompeo Leoni tarafından İspanya'ya götürüldü, ama yalnızca iki tanesi orada kaldı. Bu ikisi şimdi Madrid'deki Biblioteca Nacional'de muhafaza edilmekte. Melzi'nin, Leonardo'nun dağınık ve kargacık burgacık notlarından, o güzel eğik el yazısıyla çalışkanca derlemiş olduğu "Resim Üzerine", elyazmalarının en çok tanınanı oldu. Versiyonlar 1600'lerde oldukça yaygın bir şekilde ressamların stüdyolarını dolaşmaktaydı ve şüphesiz,

Barok sanatının öncüleri tarafından gerçekleştirilen resim reformunda rol oynadılar. Ama öğrenilen ders, metnin nasıl okunduğuna bağlıydı, metnin nasıl okunduğunu ise okuyanların talimatları görsel olarak zihinlerinde nasıl imgeledikleri belirliyordu. Tez hakkında alenen kötüleyici yorumlarda bulunan Poussin, Leonardo'nun *il concetto dell'anima*'yı ifade eden figür tanımlarına mermer antikçağ heykellerinin kutsallaştırılmış pozları açısından baktı. Leonardo'nun figürlerini (Melzi'nin çevriyazıları vasıtasıyla) tashih ederek, saldırganlık ve teslimiyet hareketlerini belagatlı bir nutkun sabit ihtiyatıyla ortaya koyan, statik, adaleli pozculara dönüştürdü. El, yüz ve vücut hareketlerinin *Son Akşam Yemeği*'nin havarilerinde zımnen ifade bulan akademik retoriği, Poussin'in bu yaklaşımını onaylar nitelikte görüldü.

Elinde bazı Leonardo malzemelerinin çevriyazıları bulunan ve İtalya'da (ve muhtemelen İngiltere'de de) orijinal elyazmaları görmüş olan Rubens, oldukça farklı bir mesaj aldı. Leonardo'nun hareket halindeki figür anlatımlarının zaman ve mekândaki iletişimsel ivediliğe dair olduğunu sezinlemişti, sabit olmaktan çok değişken ve dinamik figürlerdi bunlar. Rubens *Anghiari Savaşı*'nın orta kısmındaki savaşçılar kümesinin bir başka ressam tarafından yapılmış olan eskizini elden geçirdiği zaman (Levha 14), Leonardo'nun savaşçılarının azgın öfkesini özenle işleyip, ona yüksek Barok anlayışının kompleksliğini kattı. Leonardo figürlerine Rubens ya da Poussin tarafından yapılanları beğenir miydi beğenmez miydi bilinmez. Her ikisinin de kabul göstereceği yanları olabilirdi elbet, ama aynı şeyler olmazdı bunlar. Kaldı ki ikisi de kaçınılmaz olarak Leonardo'dan çok kendilerine has şeyler yapmışlardır.

Bazı önemli ve prestijli koleksiyoncular Leonardo'nun elyazmalarına ve çizimlerine büyük bir sanat aşkıyla sahip oldular. Milano, şaşırtıcı olmayacağı üzere, bellibaşlı etkinlik merkezlerinden biriydi. 1636'da Biblioteca Ambrosiana'ya on iki cilt elyazması hediye eden Kont Galeazzo Arconati bu etkinlikte başı çekiyordu. Söz konusu elyazmaları sonradan Napoleon Bonaparte'ın emriyle İtalya'dan alınıp, daha pek çok hazineyle birlikte Paris'e götürüldü. İlk sahiplerine yalnızca, büyük çeşitlilik içeren zengin bir derleme olan *Codice atlantico* iade edildi. Sonuç olarak, günümüze ulaşan en kapsamlı elyazması koleksiyonuna halihazırda Institut de France sahiptir. Leonardo koleksiyonlarına ev sahipliği yapan bellibaşlı ülkelerden yalnızca bir tanesinin, ressamla yaşadığı dönemde hiçbir açık bağlantısı olmamıştır. İngiliz sanat erbapları on yedinci yüzyılda piyasaya

girdiler ve orada en az 300 sene kaldılar. Rubens'in hamisi olan Arundel Kontu, aralarında şimdi British Library'de muhafaza edilen Codex Arundel'in de bulunduğu önemli elyazmalarına sahipti. Arundel'in elindeki Leonardo çizimlerinden bazılarının 1646'da Hollar tarafından, aside yedirme baskıları yapıldı. Şimdi Windsor'daki Kraliyet Kütüphanesi'nde bulunan ciltli sanatsal çizimler ve anatomik çalışmalar da İngiltere'ye Arundel tarafından getirilmiş ve akabinde Kraliyet Koleksiyonu'na girmişti, ama bunun nasıl ve ne zaman gerçekleştiği bilinmiyor.

Kâğıt üstündeki yapıtların çoğu, sanat erbaplarından oluşan nispeten küçük bir topluluğun bilgisi dahilinde kaldı. Çizimler görünür özelliklerinden dolayı beğeni topluyordu, ama notlar ve illüstrasyonlar ekseriyetle antikacıların ilgisini çekiyordu ve bunların da çok azı, onları okumak için gereken beceri ve yatkınlığa sahipti. İstisnai bir vaka, Leonardo'nun *Essai sur les ouvrages physicomathématiques de Léonard de Vinci*'de yer alan fizik ve jeoloji notlarından bazılarının 1797'de Giambattista Venturi tarafından yayınlanmasıdır. Bu İtalyan matematikçi ve fizikçi (ve kendi tabiriyle bir *uomo universale*), küçük kitabının kısıtlı kapsamı içinde Leonardo'nun düşünme tarzına yönelik erken gelişmiş bir içgörü sunmuştur. Bu istisna dışında, elyazması mirasının yayınlanması işi, (ileride göreceğimiz gibi) on dokuzuncu yüzyılın son iki onyılına kadar beklemek zorunda kaldı.

Kitaplarla Aktarılan Şöhret

Leonardo'nun namı, ölümünden sonra –kendi görüşleri dikkate alındığında ne ironiktir ki– profesyonel yazarların sözcükleri vasıtasıyla aktarıldı. Giorgio Vasari'nin *Ünlü İtalyan Mimar, Ressam ve Heykelcilerin Yaşamları* adlı yapıtında yer verdiği çarpıcı ve son derece ilginç yaşamöyküsü, on dokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar temel referans noktası olarak kaldı. 1550'de ve 1565'te yayınlanan bu yapıtın avantajı, Vasari'nin sanatını bir ressam-mimar olarak, Leonardo'nun varlığının tazeliğini koruduğu bir dönemde Floransa'da öğrenmiş olmasıydı. Vasari'nin Lisa'yı da Francesco'yu da tanımış olması kuvvetle muhtemel. Kapsamlı seyahatleri sırasında Vasari, Leonardo'yu ilk elden tanıyan birçok insanla karşılaştı ve Melzi de bunlardan biriydi. Leonardo'nun "Yaşam"ı, öznesinin Floransa sanatının üçüncü ve olgun çağının –Yüksek Rönesans diye adlan-

dırdığımız dönemin– temellerini attığını tam anlamıyla kabul ve tasdik eder. Yapıtta Leonardo, Raffaello ve Michelangelo'yla birlikte, doğanın güzelliklerinin taklit edilmesinde ve antikçağ ustalarının geride bırakılmasında sanatın erişebileceği noktaların zirvesinde duran "ilahi" triumvirliğe yerleştirilmiştir.

Vasari'nin kaleminde Leonardo'nun *Yaşam*'ı, en büyük kahramanı olan Michelangelo'ninkiyle birlikte, canlılığından hiçbir şey kaybetmez. Vasari çarpıcı anekdotların ve olağanüstü, acayip karakterlerin kokusunu almakta ustaydı. Raffaello bu gerekliliklerin hiçbirini Leonardo ve Michelangelo kadar iyi karşılayamıyordu. Derlenip süslenen hikâyelerden genel bazı dersler de çıkartılabilse daha bile iyi olurdu. Leonardo'nun doğuştan üstün yeteneklerle donatılmış olduğuna şüphe yoktu. (Aşağıdaki alıntılar, Horne tarafından yapılan ve Vasari'nin nesrinin kendine özgü tadını yakalayan 1904 tarihli çeviriden alınmıştır.) Leonardo'da

> tek bir kişide bir araya geldiğine rastlanmayacak derecede güzellik, zarafet ve yetenek buluruz, öyle ki bu kişi hangi işe teşebbüs ederse etsin, her eylemi başka herkesi geride bırakacak ölçüde ilahi olacak, insan elinden çıkmış bir sanat eseri olarak değil, Tanrı vergisi bir nimet olarak algılanacaktır. ... Asla yeterince övülemeyecek bir beden güzelliğinin ötesinde, tüm hareketlerinde sonsuz bir zarafet vardı; dehası öyle büyük ve güçlüydü ki aklını hangi zor işe yöneltirse yöneltsin, hepsini kolaylıkla çözerdi.

Son derece zekice yazılmış bir pasajda Vasari, Leonardo için şunları söyler: "kavrayışlarını teknik ressamlık yoluyla ifade etmeyi öyle iyi bilirdi ki, kendi argümanlarından etkilendiği, kendi yargılarıyla çeliştiği olurdu."

Tondo (yuvarlak resim) formatındaki korkunç canavar resmine ayrılmış olan bölümde görüldüğü gibi, sanatçının değişken yaratıcılığına anlatıda tam serbestlik tanınmıştır. Leonardo itici yaratıklar üzerindeki incelemelerinden derlediği bu yapıtında, canavarını karanlık bir odada ve üstüne ışık tutulmuş halde öyle etkili bir şekilde resmetmişti ki babası bile onu görünce dehşete kapılmıştı. Leonardo'nun kariyerini başarı ve başarısızlıklarıyla ele alan bu son derece sürükleyici anlatıda, Leonardo'nun sanatsal başarılarının takdir edildiği güzel yorumlar yer alır. Kitabını yazdığı dönemde Vasari'nin *Mona Lisa*'ya kolayca erişilebilmesine imkân yoktu, ama resmin Fransa'ya gönderilmesinden önce onu görmüş olması pekâlâ mümkün. Vasari'nin belleğinde kalan görüntünün hatalı

ayrıntıları yok değilse de, resmin tekinsiz etkisini (ve bakana görülebilir olandan fazlasını gördürebilme özelliğini) başarıyla yakalar:

> Sanatın doğayı ne kadar iyi taklit edebileceğini görmek isteyen herkes, bu başın içinde bunu kolaylıkla kavrayabilir; zira bir usta tarafından resmedilmesi mümkün olan tüm küçük detaylar orada taklit edilmiştir: gözler canlı bir yaratıkta daima görülecek olan o ışıltıya, o nemli parıltıya sahiptir ve ustaların en büyüğünden başka kimse tarafından resmedilemeyecek olan o kirpiklerle birlikte, tüm o pembe beyaz tonlarla çevrelenmiştir. Kaşlar da, kılların kâh kalınlaşıp kâh seyrelerek ve ciltteki gözeneklere göre kıvrılarak etten çıkış tarzı ressam tarafından tanımlandığı içindir ki, bundan daha doğal olamazdı. O güzel delikleriyle pembe ve yumuşak bir görünüm arz eden burun adeta canlıdır. Ağız, dudakların kırmızısı tarafından yüzün ten renklerine bağlanan uçlarıyla, boyadan ibaret değil, etten yapılmış gibidir. Boğaz çukuruna dikkatle bakan herkes, içinde atan nabzı görebilir. Ve resmin, kim olursa olsun her yetkin sanatkârı ürperten ve yıldıran bir ustalıkla yapılmış olduğunu söylemek kesinlikle mümkündür.

Melzi sayesinde, sanat dışı faaliyetlerin Leonardo'nun hayatındaki önemi konusunda Vasari'nin hiçbir şüphesi kalmamıştı. Sanatçının anatomi, optik ve diğer ilgili bilimlere son derece vâkıf bir entelektüel olduğunu hararetle savunduğundan, Leonardo'nun öğreniminin genel tabiatını kötüleyemezdi. Ancak, Leonardo'nun gerçekleşmesi mümkün olmayan bir mükemmeliyet peşinde koşmasına eleştirel yaklaşıyordu. Ressam-heykelcinin gizli bilgilere olan düşkünlüğü de onu Vasari'nin eşit derecede değer verdiği profesyonellikten uzaklaştırmıştı:

> Leonardo ... pek çok işe başladı ve hiçbirini bitirmedi, çünkü ona göre el, tasarladığı şeylerin icrasında sanatsal mükemmeliyete erişemezdi; zorlukları öyle olağanüstü bir ustalıkla hayal ediyordu ki bunlar en becerikli eller tarafından bile asla ifade edilemezdi. Ve öyle çok kaprisi vardı ki, doğa felsefesine dalarak kendini otların özelliklerini anlamaya verdi; bununla yetinmeyip, gökyüzünün hareketlerini, ayın rotasını ve güneşin yükselişini gözlemledi.

Vasari, kendisinden sonra Leonardo hakkında kitap yazan herkes için temel kaynak olmayı sürdürdü, özellikle de başlıca belgelerin ve elyazması mirasının derinlemesine araştırılmaya başlanmasından önceki dönemde.

Günümüze ulaşan olguların temel çatısı ancak 1919'da Leonardo dokümanlarının Luca Beltrami tarafından derlenip toplanmasıyla ve Vasari'nin *Yaşam*'ının açıklamalı edisyonlarının 1903'te Herbert Horne tarafından, 1919'da da Giovanni Poggi tarafından yayınlanmasıyla ortaya çıkmaya başladı. Arada kalan dönemde ise Leonardo'nun cazibesi, görsellik hakkında yazmaya olağanüstü yetenekli kişileri düzenli olarak kendine çekti. Johann Wolfgang Goethe ve Walter Pater, bu seçkin yazarlardan yalnızca ikisiydi.

Goethe'nin 1817'deki ilgi konusu, her ne kadar zarar görmüş, solmuş ve özensizce onarılmış da olsa, *Son Akşam Yemeği*'ydi. Yemekhane duvarındaki hayaletlerin ve kırık çömlek parçalarının tanıklığı, yazarın kopyalar ve baskılar üzerindeki kapsamlı incelemeleriyle bütünlendi – Goethe, Raphael Morghen'in gravürüne bakmalarını okurlarına özellikle tavsiye ediyordu. Makalesine, ressam, antikacı ve koleksiyoncu Giuseppe Bossi tarafından dikkatle yapılan ve kalıcı bir mozaik versiyonuna temel oluşturan bir rekonstrüksiyon vesile olmuştu. Bossi duvar resmini kopyalamakla kalmamış, resmin kökenlerini ve tarihini kapsamlı ve ilmi bir şekilde araştırmış ve bu araştırmanın meyvelerini 1810'da *Del cenacolo di Leonardo da Vinci* başlığını taşıyan öncü çalışmasında yayınlamıştı.

Bazı büyük yazarlar, başkalarının el değmemiş süjelerden çıkaramadıkları miktarda malzemeyi, tarihi eserlerin kırıntı ve yankılarından sezinlemeye muktedirdirler. Bunu kimse Goethe'den iyi yapamamıştır. Hepsinden önemlisi, Leonardo'nun derin düşüncelere dalarak yapı iskelesi üzerinde geçirdiği sakin saatlerde ifade ve hareketlerin anlatısındaki rolünü nasıl değerlendirdiğini Goethe her nasılsa anlamıştı.

Goethe bizi önce, U şeklinde düzenlenmiş üç masada yerlerini alan Dominiken keşişlerin bu illüzyon karşısında duydukları iç ürpertisini zihnimizde canlandırmaya davet eder. Keşişlerin masa düzeni resimdeki masayı bir kare oluşturacak şekilde tamamlamaktadır. (Aşağıdaki alıntılar, Noehden'in Goethe tarafından onaylanmış olan 1821 tarihli çevirisinden alınmıştır.)

> Bu sebeple, keşişlerin masalarını model alma fikri ressamın aklına yatmıştı; masa örtüsü de hiç şüphe yok ki, kat yerleriyle, çizgi ve desenleriyle, hatta köşelerdeki düğümleriyle, manastırın çamaşırhanesinden ödünç alınmıştı ...
>
> Böyle bir keşiş yemekhanesinde hüküm süren ağır ve kımıltısız dinginliği gözünüzde canlandırın; o zaman, yapıtına güçlü bir hareket ve faal bir

hayatiyet aşılamak için ne yapması gerektiğini bilen ve resimdeki sahneyi bir yandan doğallığa mümkün olduğunca yaklaştırırken, bir yandan da onu çevreleyen gerçek varoluş sahneleriyle arasında tezat oluşturan ressama hayran kalacaksınız.

Masadaki kutsal ve dingin topluluğu telaşa sürükleyen heyecanı, Öğretmen'in şu sözleri doğurmuştur: *Aranızda bana ihanet eden biri var.* Bu sözler telaffuz edildiği an masadaki herkes şaşkınlık içinde donakalır.

Bunu İsa'nın ve dört üçlü halinde kümelenmiş havarilerin düşünce ve sözlerinin dikkate değer bir rekonstrüksiyonu izler. Burada söz konusu üçlülerden yalnızca birine yer vereceğim (bu tercihin sebebi ise, Büyük Yakub'un başı için yapılan çizimi Levha 12'de zaten görmüş olmamız).

Büyük *Yakub* dehşetle kollarını iki yana açarak irkilir; başını öne eğip, kulaklarıyla duyduğu o korkunç şeyleri gözleriyle de çoktan görmüş gibi bakar. *Tomas* onun omzu üstünde belirir ve Kurtarıcı'ya doğru eğilerek sağ elinin işaretparmağını alnına götürür. Üçlünün son üyesi olan *Filipus* grubu son derece güzel bir şekilde tamamlar; ayağa kalkmıştır ve Öğretmen'e doğru eğilip ellerini göğsüne koyarken sanki açıkça şöyle demektedir: *Efendim, o ben değilim – Siz de biliyorsunuz – Siz benim temiz kalbimi görüyorsunuz – O ben değilim.*

Goethe, büyük bir drama yazarı olarak, "müthiş şeylerin Leonardo tarzı kurmacayla ifadesi"nin özüne nüfuz eder.

Walter Pater ise Leonardo'yu, otograf olmayan tabloları vasıtasıyla da olsa, çağdaşları ve selefleri kadar iyi tanıyordu, ama o da Goethe gibi, bilgisinin sınırlarını aşan içgörüler edinmişti. Her şey bir yana, 1869'da bir sanat eserini konu alan edebiyat yapıtlarının en müthişlerinden birini o yarattı. Burada onun *Mona Lisa*'nın evrenselleştirici gücünü zihnimizde uyandıran sözlerine ancak kısaca yer verebiliyoruz:

Gerçek bir Floransalının, onun düşüncesinin ürünü olan bu yaratıkla ilişkisi neydi? Düş ve gerçek, hangi acayip bağlantılar sayesinde birbirine hem bu kadar uzak düşmüş, hem bu kadar yakınlaşmıştı?

Onunki, uğruna "devirlerin sonu" getirilecek bir baştır, gözkapakları biraz bitkince. Onunki, içten tene işleyen bir güzelliktir, garip düşüncelerden, çılgınca hayallerden ve kuvvetli tutkulardan azar azar çökelen ...

Arasında oturduğu kayalardan daha yaşlıdır; vampir gibi, defalarca ölmüş ve ölümün sırlarını öğrenmiştir ...

Ebedi hayat hayali, eski bir hayaldir; modern felsefe anlayışına göreyse insanlık fikri tüm düşünce ve hayat biçemlerinden etkilenir ve hepsini kendi içinde toplar. Lisa hanımefendi tabii ki bu eski hayalin cisimlenişi olabilir, modern fikrin sembolü.

Modern ve Efsanevi

Pater'ın coşkun duygularla kaleme alınmış çarpıcı yazılarını takip eden onyıllarda, ortaya yeni ve daha somut bir Leonardo çıktı. Çizim ve defterler yayınlanmaya başlandı, hem de illüstrasyonlu olarak. Fotoğraflar, özellikle de tıpkıbasımlar, yapıtlardan artakalan bölük pörçük parçaları halka mal etti. Moskova'da veya Massachusetts'de bir kütüphaneye giden her araştırmacı, Leonardo'nun "kan denizi" hakkında yazdıklarını okuyabilme ve oldukça yeterli tıpkıbasımlar sayesinde, insan vücudu demonstrasyonlarını görebilme imkânına kavuştu. Jean Paul Richter tarafından 1888'de iki cilt halinde yayınlanan *Leonardo da Vinci'nin Edebi Yapıtları* adlı eser bilhassa önemliydi ve elyazmalarından alınıp konu başlıkları altında gruplanmış geniş bir alıntı seçkisi içeriyor, alıntıların hem İtalyanca asıllarına, hem de İngilizce çevirilerine yer veriyordu. Bilimsel ve teknik unsurlara, Leonardo'nun sanatıyla açıktan açığa bağlantılı olanlara kıyasla daha az ağırlık verildiyse de, okuyucuya Leonardo'nun evrensellik kapsamını takdir edebilmesine yetecek miktarda bulgu sunulmuştu. "Evrensel" Leonardo'yu biyografik bir formatta ele alma yolundaki ilk girişimler, öncelikle Fransa'da ortaya çıkmaya başladı. Fransa, çeşitli konulardaki elyazmalarının en iyilerine olduğu kadar, en önemli tablolara da sahipti. Başarıya ulaşan ilk girişimlerin en göze çarpanı, Gabriel Séailles'ın 1892'de ve 1906'da yayınlanan ve hâlâ çok az tanınıp takdir edilen *Léonard de Vinci, l'artiste et savant* adlı eseriydi. Paul Valéry'nin nispeten ünlü eserlerinden, 1894'te yayınlanan *Introduction á la méthode de Léonard de Vinci*, 1919'da yayınlanan *Note et Digression* ve 1929'da yayınlanan *Léonard et les philosophes*, Séailles tarafından temin edilen tarihsel arka perde üzerine ince edebi nakışlar işledi. Goethe'nin ve Pater'ın yazıları gibi bunlar da, yapıtlardan artakalan parçaların güvenilmezliğini aşan içgörüler sergilediler.

1908 ve 1925 yılları arasında Edoardo Solmi ve Girolamo Calvi adlarında iki İtalyan, Leonardo'nun fikirleri ve elyazmalarının kronolojisi konusundaki kaynaklara önemli araştırmalarıyla katkıda bulundular. Sanat tarihçilerinin yirminci yüzyılda Leonardo belgelerini derleyip toplama yolunda attıkları çok sayıda adım arasında en önemlisi, Kenneth Clark'a ait olandır. Onu yalnızca (başarılı televizyon dizisine yapılan iğneleyici göndermeyle) "Medeniyetin Lord Clark'ı" olarak hatırlayanlar şunun farkında olmayabilirler: Clark'ın Windsor Kraliyet Kütüphanesi'ndeki Leonardo çizimlerini içeren kataloğu, 1935'te Leonardo'nun çizimlerinin kronolojisi için tanımlı bir çerçeve sunmakla kalmayıp, her dilde yazılmış her şeyle rahatça kıyaslanabilen, sanat-tarihsel bir araştırmacılık anıtı yarattı. Clark'ın araştırmalarından çıkardığı Leonardo resmini güzelce sentezlediği 1939 tarihli monografisi, büyük ölçüde doğru, estetik açıdan da aynı ölçüde doyurucuydu ve bu özelliğinden hâlâ bir şey kaybetmemiştir. Clark'ın zarafet ve içgörü bakımından tek aşikâr örneği, hem döneme dair genel yazıları, hem de spesifik olarak Leonardo üzerinde yoğunlaştırdığı çalışmaları dolayısıyla, Fransız sanat tarihçisi André Chastel'di.

Daha yakın bir tarihte, kitap üstüne kitap yayınlanır, sergi üstüne sergi açılır, kamu iştahını doyurmaya yönelik her girişim açlığı artırmaktan başka işe yaramazmış gibi gözükürken, Carlo Pedretti'nin kararlı araştırmaları, Leonardo'nun yazılı ve çizili mirasını daha önce kimsenin ihtimal vermediği kadar ayrıntılı bir şekilde anlayabilmemiz için gereken zemini hazırladı. Milano'da, kentin Leonardo tarzı araştırmacılık geleneğinin meşalesi Pietro Marani tarafından devralındı.

Modern Leonardo, bir düzeyde, Vasari'ninkinden daha güvenli bir olgusal temelin ürünüdür. Ama yine de döneme-özgü anlamda "modern"dir. Özellikle bilim ve teknoloji alanında gerçekleştirdiği çalışmalar, modern çağı besleyen varsayımlar ağına çekilir. "Zamanının ötesinde bir adam", uçma makinesinin, atsız arabanın, denizaltının, bisikletin, kitle imha silahlarının, akışkan dinamiğinin ve bir yerlerde hiç kuşkusuz buzdolabının da öncüsü ilan edilir. Bir şenlik için çizilmiş helezonik bir oyuncak eskizi, ilk helikopter olur çıkar. Birkaç grafik ipucu bir araya getirilip eksiksiz bir insan robotuna dönüştürülür. Postmodern Leonardo daha bir anlaşılmazdır, belki de kendini otomatikman parçalayıp anlamsızlığa ittiği için. Ama onu müstehcen çizimlerin ressamı olarak ilan etme girişimleri, zamanımıza gayet yaraşır bir tutumdur.

Bizler, başka her devrin insanları gibi, kendi istediğimiz Leonardo'yu yaratıyoruz. Araştırmacı bilim adamları onun hayatına ve yapıtlarına el attığı zaman bu durum özellikle geçerli oluyor. Leonardo'nun bize bıraktığı miras öyle zengin, çok yönlü, düşündürücü, baştan çıkarıcı ve belirsiz ki kendini tarih kayıtlarının gediklerine sıkıştırmak isteyen herkese bolca fırsat sunuyor. Saplantılı geometri tutkunları, küçük reprodüksiyonlar üstündeki kalın kafesoymalara çapraz çizgiler –eşkenar üçgenler, beşgenler, daireler, altın kesitler– kazıyor ve şans eseri "önemli" bir özellik yakaladıklarında çok heyecanlanıyorlar. Jinekologlar Lisa'nın hamile olduğuna karar veriyorlar (aptalca bir fikir sayılmaz aslında). Psikologlar, Freud'un Leonardo bahsine girmesinden cesaret alarak, Lisa'nın başının solundaki ve sağındaki toprakların düzey farklılığından radikal sonuçlar çıkarıyorlar. Pek çok şeyi, özellikle de *Mona Lisa*'nın –Leonardo'nun "her ressam kendi resmini yapar" hükmünde aktarılandan daha motamot bir manada– ressamın kendi portresi olduğunu kanıtlamak için, bilgisayar bindirmelerinden yararlanılıyor. Ay geçmiyor ki, Leonardo'nun enigmatik gerçekliğinin bir yönünün, şu ya da bu konunun bir uzmanı tarafından "çözülmüş" olduğu medyada açıklanmasın.

Şahsen, İngiliz bulvar gazetesi *Sun*'ın 3. sayfasında iki defa yer bulan tek sanat tarihçisi olmak gibi şüpheli bir şöhretin sahibiyim. 3. sayfa her gün, havalı fizyolojilerinin bütün marifeti göğüslerinde toplanmış üstsüz güzelleri, şanına uygun bir şekilde sergiliyor. Söz konusu haberlerden birinde, *Mona Lisa*'nın modelinin (kendisinin değil) adı çıkmış bir "gecelerin kadını" olduğunu "gösteren" araştırmaları yorumluyordum. Öteki, zührevi hastalık sebebiyle gördüğü cıva tedavisi yüzünden dişleri kararmış olduğu için *Mona Lisa*'nın ağzı kapalı gülümsediği yolundaki teori hakkındaydı. Bu sonuncu argüman, delil yokluğunun zorlayıcı gücünü tipik bir şekilde örnekler. Halbuki delil yokluğunun sebebi delillerin saklanması zorunluluğudur – Leonardo'nun Torino Kefeni'ni taklit edişini çevreleyen zorunlu gizlilik gibi. Kaldı ki, bir Rönesans kadınının Amerikalılar gibi dişlerini göstererek poz verdiği vaki değildir. Bu saçma sapan *Mona Lisa* rivayetlerinin ardı arası kesilmez.

Leonardo neredeyse kaçınılmaz olarak, Tapınak Şövalyeleri, Sion Tarikatı ve Gül-Haç Biraderleri gibi gizli cemiyetlere ve tarihi komplo teorisyenlerinin bayıldığı türden, esrarengiz, kapalı yeraltı örgütlerine üye edilmiştir. Komplo ne kadar "gizli"yse, tarihsel fantezi üreticisine o kadar özgürlük tanınır. İşin içinde bir de Kutsal Kâse varsa daha bile iyidir.

Kurmaca yazarı için bu özgürlük neredeyse sınırsızdır. Dan Brown'un 2003'te yayınlanan ve fevkalade büyük bir başarıya ulaşan kitabı *Da Vinci Şifresi*'ne göre, Paris'in Bibliothèque National'indeki "Les Dossiers Secrets – Number 4° lm 249"da, "Prieure de Sion"un "Büyük Üstatları" arasında "Leonardo da Vinci 1510-1519" da vardır. 26 büyük üstadın sıralandığı bu garip listede Leonardo'nun yanısıra Botticelli, Newton ve Debussy de yer alır! Büyük fırsat kaçmış: 27 geleneksel olarak çok daha gizemli bir sayıdır. *Son Akşam Yemeği* saklı ipuçları içerir; bunlardan en önemlisi de, geleneğe uygun olarak tamamen hareketsiz –genç ve uyurgezer– bir halde resimlenen Aziz Yuhanna'nın aslında İsa'nın çocuğunu karnında taşıyan Mecdelli Meryem olduğudur. Söz konusu iddia üzerine üretilen senaryolar, bu korkunç gerçeğin Aziz Petrus ve halefleri tarafından örtbas edilmek istenip istenmediğine bağlı olarak değişir. Böyle temelsiz "olgular" kurmacanın işine yarar; tarih açısındansa abesle iştigaldir. Brown'un *Şifre*'sindeki sorun, kitabın "gerçek" icat etmesi değildir, kurmacayı kurmaca olarak göremeyenler tarafından ciddiye alınmış olmasıdır.

Giriş bölümünde sorduğum gibi, bütün bu yaygara ne için? Bir ölçüde, şanı ve şöhreti malzeme yaparak işleyen medya dünyasında, Leonardo ve Lisa ünlü olmakla ünlüdür. Ama böyle şöhretler genellikle kısa ömürlü olur. Bana sorarsanız Leonardo olağanüstüydü ve hâlâ da öyle. Bu niteliği tek bir cümleyle (belki aşırı süslü bir cümleyle) özetlemek gerekse, "anlamak" manasında "görmeyi" öğrenirken edindiğimiz görsel içgörünün tazeliğini hiç yitirmeyen heyecanını aktarmak için görsel temsil araçlarını tarih boyunca kimse ondan daha etkileyici bir şekilde ve daha büyük bir yaratıcılıkla kullanmamıştır derim. Görsel büyünün tüm büyük ustaları gibi o da, bizi kendi algı dünyasına nasıl çekeceğini, gözümüzü ve aklımızı tam kıvamında nasıl besleyeceğini içgüdüsel olarak bilirken, yapıt, ressam ve izleyen arasındaki iletişim devresinin tamamlanması için bizim yapabileceklerimize de yer bırakır.

Lisa del Giocondo'nun (née Gherardini) portresi bu bakımdan üstün ve semboliktir. Portreyi (Lisa'yı?) çerçevesi dışında görmek sinir bozucu bir iştir. Bu deneyim yüzyıllardır devam eden bir efsaneyle boy ölçüşebilir mi? Balkondaki kadın zırh kaplı hapishanesinden çıkarılıp, geleneğe uygun bir şekilde yaldızlanmış çerçevesinden salıverilirken, ben biraz kaygıyla bekliyorum. Boyalarla ve kirlenmiş cilalarla kaplı bu küçük panelin gerçek varlığını tarif etmek olanaksızdır. Çıplak gözle algılanamayacak

kadar hafif bir ışık değişimiyle ve bakış pozisyonumuzdaki en ufak bir oynamayla birlikte, resimdeki kadın "nefes alıp verir". Bunu en yüksek düzeyde başarabilen ressamların sayısı çok azdır. Giovanni Bellini, Leonardo'yla aynı yıllarda başarmıştır, neredeyse hatasız bir şekilde Rembrandt da öyle. Leonardo bunu, paneldeki astarın beyaz parlaklığını modern bilimsel analizleri bile âciz bırakacak incelikteki sır katmanları vasıtasıyla filtreleyerek yapar. Hafif bir yeşil üstüne eşit tonal değerde pembeler, yarısaydam kahverengiler üstüne saydamsız açık maviler atarak, yuvarlak hatlar üstüne sert çizgiler çizerek ve kendilerini tanımlandıkları gibi görmeye bizi davet eden muğlak figürlerle damarımıza basarak yapar. Mona Lisa'nın ifadesi de aynı şekilde işler, hüsrana uğratan bir belirsizliğin üstüne açık davetler kondurarak. İmge, bu kadının Leonardo'nun analitik gözleri karşısına gerçekten oturmuş gerçek bir kişi olduğu ve olmadığı arasında gidip gelen duygularımızla oynar. Böyle şeyleri, İngiliz hiciv dergisi *Private Eye*'ın, süslü kelimeleri birbiri ardına dizerek konuyu aydınlatmaktan çok yazarı göklere çıkarmaya yarayan sanat eleştirisi köşesi "Pseud's Corner"a malzeme olmadan ifade etmek zordur. Belki de burada durmalıyım. Bu kitapta iyi bir iş çıkarmış olsam da olmasam da, Leonardo'nun insanları büyülemeye devam edeceğine eminim en azından.

Galeri



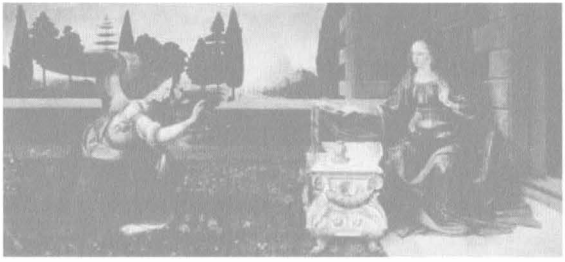
TOBIAS VE MELEK
Andrea del Verrocchio ve stüdyosunun resmine muhtemel katkı,
Londra, Ulusal Galeri, 1473 dolayları

Verrocchio'nun stüdyosunun tipik bir ürünü. Resimdeki figürlerin farklı ellerden çıktığı açıkça görülüyor, ki bu ellerden biri de Leonardo'nunki olabilir. Eğer öyleyse, canlı renklere boyanmış olan balık, ona ait olması en muhtemel figür.



İSA'NIN VAFTİZİ
Andrea del Verrocchio'nun resmine katkı,
Floransa, Uffizi, 1476 dolayları

Eski kaynaklarda, Floransa'daki Sal Salvi için yapılmış olan bu resme Leonardo'nun bir melek (izleyene en yakın olan figür) eklediği belirtiliyor. Uzaktaki manzara, arkadaki su ve resmin yüzeyinde geniş ölçüde yer kaplayan yağlıboya sırlar yine Leonardo'nun katılımının açık işaretlerini taşıyor.



MERYEM'E MÜJDE
Floransa, Uffizi,
1473-4 dolayları

Leonardo'nun bilinen en eski bağımsız resmi. Verrocchio'nun repertuarından motifler kullanılarak, gayretkeş bir perspektif tasarımıyla derlenmiştir, ama gözlem geçişleri ve temsil yoğunluğu son derece orijinaldir.



KARANFİLLİ MADONNA VE ÇOCUK İSA
Münih, Alte Pinakothek, 1475-6 dolayları

Büyük bir hırs ve rahatsız edici bir etki yaratma çabası hissediliyor (özellikle de yağlıboya ortamının kullanımında). Bu da Leonardo'nun "Bakire ve Çocuk" tarzını yeniden canlandırma yolundaki ilk adımlarını gösteriyor. Dışarıdaki manzara Leonardo'nun Felemenk sanatına olan ilgisini yansıtıyor olabilir.



GINEVRA DE' BENCI'NİN PORTRESİ
Arkası resimli
Washington, Ulusal Sanat Galerisi,
1476-8 dolayları

Model, Floransalı Lorenzo il Magnifico'nun çevresindendi ve Venedik Elçisi Bernardo Bembo'da uyandırdığı aşkı öven saray şiirlerine konu olmuştu. Verrocchio tarafından yapılmış bir büst düzenlemesi, yüzey etkisinin ve atmosferin gösterişli natüralizmiyle birleştirilmiştir. Arkasındaki simgesel motif, resmin muhtemelen modelin ellerini içeren alt kısmından kesilmiş olduğunu gösteriyor.



MADONNA VE ÇOCUK İSA
(MADONNA BENOIS)
St Petersburg, Ermitaj,
1479-80 dolayları

Leonardo'nun anne ile çocuk arasındaki ilişkiye yeni bir komplekslik, enerji ve duygusal tepki yoğunluğu bağışladığı, çok küçük, konsantre bir resim. Kompozisyon Leonardo'nun yenilikçi "beyin fırtınası" çizim tarzının sonucudur.



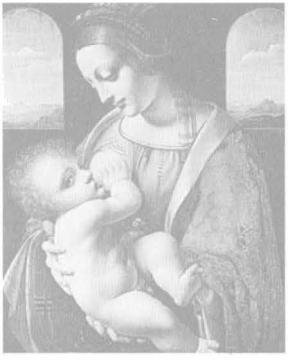
MÜNECCİM KRALLARIN TAPINMASI
[bitmemiş]
Floransa, Uffizi, 1479-81 dolayları

Siparişin kompleks koşullarını düzenleyen 1481 tarihli bir yazılı belgenin konusu olan ve Floransa dışındaki San Donato a Scopeto için ısmarlanan büyük panel, ressamın Milano'ya gitmesi üzerine yarım kaldı. Bu resimde Leonardo, Yüksek Rönesans diye adlandırılacak olan şeyin temel öğelerini, müthiş bir figür kompleksliğini şahane bir kompozisyon orkestrasyonuyla birleştirerek ortaya koymuştur.



AZİZ HIERONYMUS
[bitmemiş]
Vatikan, 1480 dolayları

Tahminen *Tapınma*'yla paralel yürütülmüş ve karşılaştırabilir bir bitmemişlik safhasında bırakılmış bir çalışma. 1481 dolaylarından sonraki yapıtlarının listesinde kaydedildiği üzere, Leonardo burada yaşlı ve zayıf figürlerin anatomisi üzerindeki incelemelerinden yararlanmıştır.



MADONNA LITTA
[Giovanni Antonio Boltraffio ile birlikte (?)]
St Petersburg, Ermitaj,
1481-97 dolayları

Leonardo, Milano'ya gitmek üzere Floransa'dan ayrıldığı sıralar profilden bir Madonna resmi üzerinde çalışıyordu, ama resim (Boltraffio'ya mal edilebilir çizimlerden anlaşıldığı kadarıyla) esasen Leonardo'nun öğrencisi tarafından ustanın Milano'daki atölyesinde tamamlandı.



KAYALIKLAR MADONNASI
Paris, Louvre, 1483-1490 dolayları

1483'te Milano'daki Günahsız Doğum Derneği tarafından, San Francesco Grande'deki şapellerinin büyük altar panosu için, Leonardo ile ortakları Evangelista ve Giovanni da Predis kardeşler tarafından yapılacak bir dizi resimleme ve renklendirme işinin parçası olarak ısmarlandı. Ardından, sürüncemeli ve fena halde kompleks bir ihtilaf başladı ve ancak 1508'de, resmin Londra versiyonu (bkz. aşağıda) olduğu anlaşılan yapıtın altar panosuna yerleştirilmesiyle son buldu. Şimdi Paris'te bulunan resim, Günahsız Doğum Derneği'ne tesliminden önce Ludovico Sforza tarafından alıkonulmuş olabilir. Işığın, gölgenin ve rengin kullanılış tarzı, Leonardo'nun ton tanımını (örneğin, beyazla siyah arasındaki ölçeği) biçim tanımının temeli olarak kullanmak suretiyle resimde ışık, gölge ve renk ilişkilerini nasıl ıslah ettiğini gösteriyor.



MÜZİKÇİ [bitmemiş]
Milano, Ambrosiana, 1485 dolayları

Modelin kimliği kesin olarak tanımlanamamış ve yapıt Leonardo'ya tartışmalı olarak atfedilmiş olsa da, yüzün şekillenişi ve gözlerin yoğunluğu Leonardo'nun eser sahipliğini destekler nitelikte.



CECILIA GALLERANI (ERMİNLİ KADIN)
Kraków, Czartoryski Müzesi, 1490 dolayları

Sanatsal yeteneklere sahip genç bir kadın olan Cecilia aşağı yukarı iki seneliğine Ludovico Sforza'nın metresi oldu. Resimdeki ermin, erminin Yunanca karşılığı olan *Galee* ile Cecilia'nın soyadı (Gallerani) arasında bir bağlantı kurar ve onun saflığını ifade eder, çünkü ermin, beyaz kürkünü toprağa değdirip kirletmektense ölmeyi yeğlediği farz olunan bir hayvandır. Modelin resimde görünmeyen birine tepki verdiği duygusu emsalsizdir, tıpkı kadının zarif davranışı ile erminin normalden büyük boyutu arasındaki paralellik gibi.



PROFİLDEN BİR KADIN PORTRESİ
muhtemelen stüdyosuyla birlikte,
Milano, Ambrosiana, 1493-5 dolayları

Leonardo (Isabella d'Este'nin şimdi Louvre'da bulunan portre çiziminde görüldüğü gibi) profilden yapılmış geleneksel portreler de üretti. Baş bölgesindeki çizim kalitesi, resmin temelini kurmaktan Leonardo'nun sorumlu olduğunu düşündürüyor.



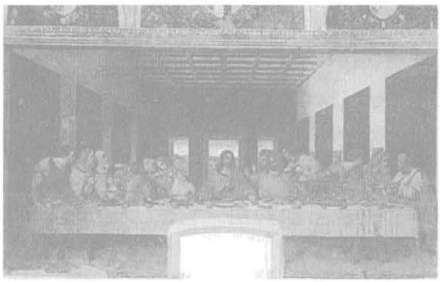
KAYALIKLAR MADONNASI
Stüdyosuyla birlikte, Londra, Ulusal Galeri,
1495-1508 dolayları

Bu resim San Francesco Grande'deki altar panosundan gelmiştir (bkz. yukarıda). 1508'de nihayet teslim edilen yapıt da herhalde buydu. Resmin ikincil kısımları stüdyoda müdahale görmüş olsa da, figürler Leonardo'nun 1490'ların ortasında, yani tahminen yeni versiyona başladığı sıralar Milano'da benimsemiş olduğu üslupla tamamen uyumludur. Çıplak ten bölgelerinde Leonardo'nun 1500'den önceki yapıtlarında yaygın olarak görülen parmak izi tekniği gözlemlenir.



KADIN PORTRESİ
("LA BELLE FERRONIÈRE")
Paris, Louvre, 1496-7 dolayları

1490'ların ikinci yarısında Ludovico'nun metresi olan Lucrezia Crivelli'nin portresi olarak, isabetli bir şekilde tanımlanmıştır. Kadının hafifçe çevrilmiş bakışı Leonardo'nun eser sahipliğini doğrular niteliktedir ve daha rutin bazı detaylar stüdyo tarafından rötuşlanmış olsa da, resmin büyük bölümü ustalıkla işlenmiştir.



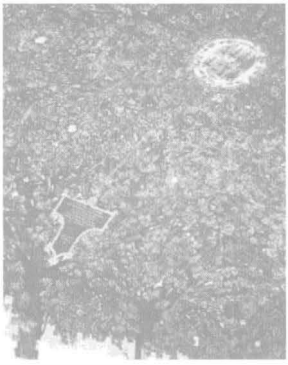
SON AKŞAM YEMEĞİ
Milano, Sta Maria delle Grazie'nin Yemekhanesi,
1495-8 dolayları

Ludovico 1497'de bir memuruna yazdığı mektupta, Leonardo'ya duvar resmini tamamlanması için baskı yapılması gerektiğini söylüyor. (Yaş sıva üzerine yapılan) geleneksel freskten çok (bağlayıcı olarak yumurtanın kullanıldığı) "tempera"ya benzeyen deneysel bir teknikle oluşturulmuş olan resim, erken tarihlerden itibaren boya kaybına uğradı. Yirminci yüzyıl sonunda gerçekleştirilen restorasyon, yapıtın birçok bölgesinde Leonardo'nun orijinal resminin çok az bir kısmının günümüze ulaştığını doğrulayan çarpıcı ayrıntıları ortaya çıkardı. Anlatının belagatı ve görkemi, "tarih ressamlığı" için yeni standartlar belirledi.



CRISTO FANCIULLO (GENÇ İSA)
Terracotta (pişmiş toprak), Leonardo tarafından yapılmış olması muhtemel, özel koleksiyon,
1496 dolayları

Leonardo'nun günümüze ulaşmış hiçbir heykeli bulunmadığından karşılaştırma yapmamız mümkün olmasa da, onun elinden çıktığı iddia edilen birçok heykel arasında en güçlü aday budur. Leonardo'nun benzeri konularda *terracotta* çalışmaları olduğunu biliyoruz; yapıtın aktardığı hareket ve duygusal iletişim hissi de onu diğer İsa büstlerinden ayırıyor.



SALA DELLE ASSE
asistanlarla birlikte, Milano, Castello Sforzesco,
1498-9 dolayları

Leonardo'nun 1498'de şatodaki büyük köşe odada çalışmakta olduğunu biliyoruz. Orijinalinde ağaçlar taşlara dolanmış köklerden yükseliyor ve altın bir iple birbirine dolanarak Sforza hanedan armalarıyla bezenmiş kompleks bir düğüm motifi oluşturuyordu. Bu dekorasyon günümüze ancak bölük pörçük ve tekrar elden geçirilmiş vaziyette ulaşmıştır.



MADONNA VE YÜN EĞİREN
öğrencileriyle birlikte,
Buccleuch Dükü koleksiyonu,
1501-7 dolayları



MADONNA VE YÜN EĞİREN
("LANSDOWNE MADONNA")
öğrencileriyle birlikte, özel koleksiyon,
1501-7 dolayları

Leonardo'nun 1501'de, yani Floransa'ya dönmesinden sonra, bu konuyu ele alan küçük bir resim üstünde çalışmakta olduğunu gösteren belgeler mevcut. Hami, birbirini ardına pek çok Fransız kralının devlet bakanlığını yapmış olan Florimond Robertet'ti. Robertet, resmini 1507'de Blois'te teslim almış görünüyor. Yapılan teknik incelemeler sonucunda, her iki versiyonun da alt katmanlarında, Leonardo'nun aynı konulu iki resmin yapımıyla bizzat ilgilendiğini gösteren çarpıcı derecede kompleks ve benzer çizimler keşfedildi. Resimlerden hangisinin Robertet'e gittiği şimdilik bilinmiyor.



MONA LISA
Paris, Louvre, 1503-16 dolayları

Model, seçkin bir Floransalı olan Francesco del Giocondo'nun karısı Lisa Gherardini olarak güvenle tanımlanabilir. Resme 1503-4 yıllarında, Raffaello ve başkaları tarafından görüldüğü Floransa'da başlanmış, ama görünüşe bakılırsa çok daha sonra bitirilmiştir.



VAFTİZCİ YAHYA
Paris, Louvre,
1508-16 dolayları

Leonardo tarafından yapılmış kayıp bir *Müjde Meleği* resminin türevi olan Aziz Yahya, kozmik bir gizem havası yayarak, İsa'nın gelişini doğrudan izleyene haber veriyor. Resmin karanlıklaşmış durumu, orijinal etkisini tahmin edebilmemizi zorlaştırıyor.



BAKKHOS (LEONARDO BU RESME, BİR AZİZ YAHYA YAPMAK NİYETİYLE BAŞLAMIŞ OLABİLİR)
Paris, Louvre,
1513-16 dolayları

Aziz Yahya'dan Bakkhos'a dönüştürülmüş olan resim, mevcut haliyle Leonardo'nun elinden çıkmış olabilecek çok az özellik sergilemekte. Yine de, aziz figürünün pozu ve teknik tasarımı, öğrenci ve takipçilerin boyunu aşan bir ustalık gerektiriyor.



MADONNA VE ÇOCUK İSA, AZİZE ANNA VE BİR KUZU İLE BİRLİKTE
Paris, Louvre,
1508-17 dolayları

Aynı temalı çizim ve taslaklardan oluşan bir dizi denemenin sonucu olan bu yapıt, muhtemelen Leonardo'nun son resmidir. Figür hareketinin akışkanlığı, duygu kompleksliği ve atmosferik büyü, Leonardo'nun doğal etkiler sentezinin ve ince anlam iletimi için fantezi kullanımının zirvesinde durur.

Genel Hatlarıyla Leonardo'nun Yaşamı

Leonardo da Vinci: Master Draftsman (New York: Metropolitan Sanat Müzesi, 2003) adlı kitap için Carmen Bambach tarafından hazırlanan kronolojiye (kısaltılıp düzeltildikten sonra) Metropolitan Sanat Müzesi'nin izniyle burada yer verilmiştir.

1452

15 Nisan — Sanatçının baba tarafından büyükbabası olan Antonio di Ser Piero da Vinci tarafından kaydedildiği üzere, Leonardo bu cumartesi akşamı 10:30 sıraları (Rönesans saatiyle "gece saat üçte") evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya gelir. Leonardo'nun babası noter Ser Piero di Antonio da Vinci (1427-1504), annesi ise genç bir çiftçinin kızı olup 1453'te Accattabriga di Piero del Vacca'yla evlenen Caterina'dır.

1457

28 Şubat — 5 yaşındaki Leonardo, büyükbabası Antonio'nun vergi tahakkuku beyannamesinde, bakmakla yükümlü olduğu kimse olarak geçer.

1462 — Leonardo'nun babası Floransa'da Cosimo de' Medici'nin (il Vecchio) noteri olarak göreve başlar.

İlk Floransa Dönemi (1464/9-1482/3)

1469

Leonardo'nun babası Ser Piero ile amcası Francesco'nun vergi beyannameleri, Ser Piero'nun Floransa'daki *palagio del podestà*'da (baş hukuk görevlisinin makamı, bugünkü Palazzo del Bargello) noter olarak çalışmaya çoktan başladığını düşündürüyor.

1472

Floransa'daki ressamlar derneği *Compagnia di S. Luca*'nın hesap defterinde Leonardo'nun adı geçer.

1473

5 Ağustos — Leonardo bir manzara çizimi yapar: " [Kar Mucizesi] / *5 Ağustos 1473* günü" (Floransa, Uffizi).

1476

9 Nisan, 7 Haziran — Artık Andrea Verrocchio'nun yanında çalışmaya başlamış olan Leonardo, 17 yaşındaki çırak Jacopo Saltarelli'yle bir kuyumcu atölyesinde sodomist ilişki kurmakla suçlananlar arasında yer alır. Suçlama takipsiz bırakılır.

1478

10 Ocak — Floransa'daki Palazzo della Signoria'nın S. Bernardo Şapeli için bir altar panosu sipariş edilir.

16 Mart — S. Bernardo'nun altar panosu için yapılan bir dizi ödemenin ilki (25 florin) gerçekleşir.

28 Aralık — Bu tarihte ya da izleyen birkaç gün içinde Leonardo, asılarak idam edilen Bernardo di Bandino Baroncelli'nin darağacındaki cesedini çizer (Bayonne, Muséé Bonnat).

Eylül-Aralık — Şimdi Uffizi'de bulunan bir çizimine şöyle yazar: "... 1478, iki Bakire Meryem'e başladım."

1481

Leonardo *Müneccim Kralların Tapınması* konulu altar panosunun yapımını üstlenir.

Temmuz — *Müneccim Kralların Tapınması* için yapılan sözleşmeyle alakalı bir muhtırada, keşişler manastır kiliseleri S. Donato a Scopeto'nun ana altarı için verdikleri siparişi kayda geçirirler.

Haziran-Eylül — S. Donato'daki çalışma için para ve malla ödemeler yapılır.

28 Eylül — S. Donato'daki çalışma için şarapla ödeme yapılır.

İlk Milano Dönemi (1481-1499)

1481-3
Eylül 1481-Nisan 1483 — Leonardo Milano'ya gitmek üzere Floransa'dan ayrılır.

1483
25 Nisan — Leonardo, Evangelista ve Giovan Ambrogio da Predis kardeşlerle birlikte, Milano'daki S. Francesco il Grande kilisesinde bulunan Günahsız Doğum Derneği şapelinin altar panosunun dekorasyonu için sözleşme imzalar.

1485
16 Mart — Leonardo tam bir güneş tutulması gözlemler.
23 Nisan — Ludovico Sforza, Macaristan Kralı Matthias Corvinus'un sarayında görevli elçi Maffeo da Treviglio'ya bir mektup göndererek, Leonardo'ya Kral adına bir Madonna sipariş ettiğini bildirir: "ressamın gereken hiçbir gayretten kaçınmadan Ana'mızı elinden geldiğince güzel, zarif ve dindar göstereceği bir Meryem Ana figürü."

1487 — Leonardo, Milano Katedrali'nin orta nefiyle transeptinin kesişme noktasındaki kule (*tiburio*) için tasarımlar hazırlar ve bu çizimlere dayanan ahşap bir model yapması için marangoz asistanı Bernardino de' Madis'i tutar. Model için yapılan ödemeler 30 Temmuz, 7 Ağustos, 18 Ağustos, 27 Ağustos, 28 Eylül ve 30 Eylül tarihlerinde kaydedilmiştir.

1488
Ocak — Leonardo Milano Katedrali'ndeki *tiburio* projesi için ek ödemeler alır.

1489
2 Nisan — Leonardo, kafatası çalışmalarından birine "*a dj 2 daprile* 1489 'İnsan Vücudu Üstüne' başlıklı kitap" diye yazar (Windsor, Kraliyet Kütüphanesi, 19059).
22 Temmuz — Milano'daki Sforza sarayında görevli Floransa elçisi Piero Alamanni, Floransa'daki Lorenzo de' Medici'ye (il Magnifico) yazdığı mektupta, il Moro'nun Sforza atının modelini

yapma görevini Leonardo'ya vermiş olduğunu, ama hâlâ "böyle bir işin altından kalkabilecek yetkinlikte bir iki ustaya" ihtiyaç duyduğunu belirtir.

1490

13 Ocak — Leonardo, Bernardo Bellincioni'nin Milano'daki Castello Sforzesco'da sahnelenen *La Festa del Paradiso*'su için dekor hazırlar. Performans, Gian Galeazzo Sforza ile Isabella di Aragona'nın düğünü sırasında gerçekleşir.

23 Nisan — Leonardo, Sforza atı üzerinde çalışmaya yeniden başladığını not eder.

10,17 Mayıs — Milano Katedrali'nin *tiburio*'sunun modeli için ödemeler yapılır.

21 Haziran — Leonardo, katedralin yeniden inşa edilme projesi münasebetiyle Francesco di Giorgio'ya Pavia yolculuğunda eşlik eder; ikisine de uzmanlıkları dolayısıyla ücret ödenir.

27 Haziran — *Tiburio* için açılan tasarım yarışmasında Leonardo kaybeder, ödül Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522 dolayları) ile Giovanni Giacomo Dolcebuono'ya gider.

22 Temmuz — 10 yaşındaki Salaì (Gian Giacomo Caprotti di Oreno) Leonardo'nun atölyesine gelir.

7 Eylül — Salaì, Leonardo'nun Marco (d'Oggiono?) adlı bir asistanından gümüş uçlu bir çizim kalemi çalar.

1491

26 Ocak — Leonardo, Ludovico Sforza ile Beatrice d'Este'nin düğünü onuruna bir festival ve turnuva düzenlemek için "Galeazzo da Sanseverino'nun evinde"dir.

2 Nisan — Salaì, Leonardo'nun Giovan Antonio (Boltraffio?) adındaki bir diğer atölye asistanının gümüş uçlu çizim kalemini çalar.

1491-5 — Tarihsiz bir mektupta, Leonardo ve Giovan Ambrogio da Predis, Günahsız Doğum Derneği'ni *Kayalıklar Madonnası* ve yan yana iki melek resmi için ödeme yapmadığı gerekçesiyle Ludovico Sforza'ya şikâyet ederler.

1492 — Leonardo, Lombardiya'daki Como Gölü bölgesine giderek, Valtellina, Valsassina, Bellagio ve Ivrea'yı ziyaret eder.

1493

Kasım — Francesco Sforza'nın atlı bir tasviri (Leonardo'nun Sforza atı için yaptığı modelin kendisi ya da bu tasarıma dayalı bir resim), Ludovico'nun yeğeni Bianca Maria Sforza ile Hapsburg hanedanından İmparator I. Maximilian'ın düğün şenlikleri sırasında Milano Katedrali'nin içindeki bir zafer takının altında sergilenir.

20 Aralık — Leonardo, Sforza atını yandan ve kuyruksuz olarak dökmeye karar verir. Bernardo Bellincioni 1493'te yayınlanan *Rime* adlı eserinde Leonardo'nun *Cecilia Gallerani Portresi*'ni över.

1494

Ocak — Vigevano'da.

17 Kasım — Ludovico Sforza (il Moro), Sforza atı için ayrılan bronzu top yapılmak üzere kayınpederi Ferrara Dükü Ercole d'Este'ye yollar.

1495 — Leonardo Floransa'ya gider ve "Sala del Gran Consiglio"nun inşasına danışmanlık yapar.

Giovanni da Montorfano, güney duvarındaki (Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği*'nin karşı tarafındaki) *Çarmıha Gerilme* freskine imza ve tarih atar. Ludovico Sforza ve Beatrice d'Este'yi iki küçük oğullarıyla resmeden –*buon fresco* yerine yağlıboyayla yapılmış– hasarlı portreler ön plana yerleştirilmiş ve bazen Leonardo'ya mal edilmiştir.

14 Kasım — Bir belgede öne sürüldüğü üzere, Leonardo Milano'daki Castello Sforzesco'nun odalarını dekore etmekle uğraşıyor olabilir.

1496 — Leonardo, bronz kapıların yapımı hakkında Piacenza Katedrali idarecilerine hitaben ayrıntılı bir dilekçe taslağı hazırlar.

8, 14 Haziran — Mektuplarda, Castello Sforzesco'daki odaları dekore eden ressamın (Leonardo?) projeyi yarım bıraktığı kaydedilir ve Perugino'ya başvurulabileceği önerisinde bulunulur.

1497

29 Haziran — Ludovico Sforza, bakanı Marchesino Stanga'ya [Stange] bir muhtıra göndererek, Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği*'ni ya-

kın bir tarihte bitirerek yemekhanenin bir diğer duvarında çalışmaya başlayabileceği yolundaki umudunu ifade eder.

1498

Leonardo Milano'da Porta Vercellina yakınlarındaki Mariolo de' Guiscardi banliyö villasının tasarımını yapar.

8 Şubat — Fra Luca Pacioli, *De Divina Proportione*'sini Ludovico'ya ithaf eder. Sforza atının ("enseden yere kadar olan yüksekliğinin") 12 *braccia* (7 metreden fazla) tuttuğuna, bronz ağırlığının da 200.000 *libbre* (67.800 kilo) olacağına işaret ederek Leonardo'yu över.

17 Mart — Leonardo, Cenova limanına gider ve harap rıhtım hakkında notlar alır.

22 Mart — Ludovico'ya hitaben yazılmış bir mektupta, Sta Maria delle Grazie'nin yemekhanesindeki işin süratle ilerleyeceği belirtilir.

20, 21, 23 Nisan — Leonardo'nun, Milano'daki Castello Sforzesco'da, kuzeybatı kulesinin *saletta negra* ve *sala delle asse*'sindeki duvar resimleri üzerinde çalışmakta olduğu kaydedilir.

26, 20 Nisan — Mantova Markizi Isabella d'Este, Cecilia Gallerani'den, Leonardo'nun Cecilia portresini Bellini'nin portreleriyle karşılaştırılmak üzere göndermesini ister.

1499

26 Nisan — Ludovico Sforza, Leonardo'ya Milano'da Porta Vercellina yakınlarında, S. Vittore ve Sta Maria delle Grazie manastırları arasında bir üzüm bağı vermiştir.

9-10 Eylül — Kral XII. Louis'nin Fransız birlikleri, paralı asker komutanı Gian Giacomo Trivulzio önderliğinde kente saldırır. Leonardo, Trivulzio için daha sonra bir atlı anıtı planlayacaktır.

Ekim — Kral XII. Louis, Milano'ya girer.

14 Aralık — Milano Fransızlara teslim olur. Leonardo, Luca Pacioli ile beraber Floransa'ya döneceği beklentisiyle, Floransa'ya, Sta Maria Nuova Hastanesi'ndeki hesabına para gönderir.

İkinci Floransa Dönemi (1500-1508)

1500

Leonardo (önce VIII. Charles'ın, sonra XII. Louis'nin nedimi olan) Ligny Kontu Louis'ye gizemli bir Roma ve muhtemelen Napoli yolculuğunda eşlik etmiş olabilir.

Venedik Cumhuriyeti tarafından istihdam edilen Leonardo, Friuli bölgesindeki Türk işgali tehdidine karşı bir savunma sistemi önerisi üzerinde çalışmaktadır.

Leonardo, Boltraffio ile birlikte, Bologna'da muhtemelen Casio'nun konuğu olur.

Şubat — Leonardo, Gonzaga ailesinin konuğu olarak Mantova'da kalır.

13 Mart — Lavtacı Lorenzo Gusnasco da Pavia, Isabella d'Este'ye Venedik'ten gönderdiği mektubunda, Leonardo'nun kendisine onun (Isabella d'Este'nin) bir portre çizimini göstermiş olduğunu belirtir.

24 Nisan — Leonardo Floransa'ya varır ve muhtemelen (Servit kardeşler tarafından ağırlandığı) Santissima Annunziata kilise kompleksine yerleşir. Orada, *Madonna ve Çocuk İsa, Azize Anna ile Birlikte*'nin bir taslağını yapar.

Floransa'nın yukarısındaki S. Salvatore dell'Osservanza (S. Francesco al Monte) kilisesinin temellerindeki hasarın giderilmesi ve S. Miniato kilisesi için bir çan kulesinin inşası konusunda tavsiyelerini sunar.

11 Ağustos — Leonardo, Francesco Gonzaga'ya Floransa yakınlarındaki Angelo del Tovaglia villası için bir tasarım gönderir.

1501

28 Mart — Mantova Markizi Isabella d'Este, Leonardo'nun faaliyetleri hakkında bilgi edinmek için (Floransalı Karmelitlerin başı) Fra Pietro da Novellara'ya başvurur.

3 Nisan — Fra Pietro cevabında Leonardo'nun *Madonna ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Bir Kuzu ile Birlikte* konulu bir resim taslağı üzerinde çalışmakta olduğunu bildirir.

14 Nisan — Fra Pietro, Isabella'ya gönderdiği bir diğer mektubunda, Leonardo'nun Kral XII. Louis'nin bakanı Florimond Robertet için *Madonna ve Yün Eğiren*'i yapmakta olduğunu bildirir.

19, 24 Eylül — I. Ercole d'Este'nin elçisi Giovanni Valla, Milano'daki Fransız yetkililerine yazdığı mektuplarda, Dük'ün "ihmal sonucu günbegün çürümeye terk edilmiş olan" Sforza atı kalıplarını Ferrara'da kendi atlı anıtını dökmek için kullanıp kullanamayacağını sorar.

1502

12 Mayıs — Leonardo, Lorenzo de' Medici'nin koleksiyonundan Isabella

d'Este'ye teklif edilmekte olan antika vazoların çizimlerini değerlendirir.

Mayıs-18 Ağustos Papalık Orduları'nın Başkomutanı Cesare Borgia (il Valentino), Leonardo'yu Marche ve Romagna bölgelerinde "iyi tanınan bir mimar ve genel mühendis" olarak tanımlar.

Temmuz-Eylül Leonardo, Cesare'nin emrinde, Urbino, Cesena, Porto Cesenatico, Pesaro ve Rimini'ye gider.

1503 Leonardo, Boğaziçi üzerinde yapmayı tasarladığı bir köprüyle ilgili olarak Sultan Bayezid'e mektup yazar.

Şubat Leonardo, Floransa'ya geri döner.

9 Mart, 23 Haziran Günahsız Doğum Derneği'nin noteri, *Kayalıklar Madonnası*'yla ilgili gelişmelerin bir özetini yapar.

Haziran-Temmuz Pisa kenti kuşatma altındayken, Leonardo Camposanto'da kalarak, topografik eskizler yapar, savaş makineleri ve Floransa yürütme konseyi *Signoria* için istihkâmlar tasarlar.

24 Temmuz Francesco Guiducci tarafından yazılan bir mektupta, Leonardo ve başkalarının, Arno Nehri'nin yönünün değiştirilmesini ve yeni bir kanala saptırılmasını sağlayacak projeler sunmaya gelmiş oldukları belirtilir.

Temmuz Arno'nun Pisa'dan geçen kısmını tesviye etmesi için Leonardo'ya Floransa yürütme konseyi *Signoria* tarafından ödeme yapılır.

Ressamlar derneğinin hesap defterinde Leonardo'nun adı tekrar geçer.

24 Ekim Floransa'daki büyük Sta Maria Novella manastırında, Leonardo'ya Sala del Papa'nın ve bitişiğindeki diğer odaların anahtarları verilir. *Anghiari Savaşı*'nın taslağını hazırlayacağı dönemde burası onun hem atölyesi hem de evi olacaktır.

1504

25 Ocak Leonardo, yirmi dokuz kişiyle birlikte, Michelangelo'nun devasa mermer *Davud*'unun nereye yerleştirileceğinin karara bağlandığı bir toplantıya katılır.

Şubat-Ekim Leonardo'ya *Anghiari Savaşı*'nın taslak çalışmaları için düzenli olarak maaş ödenir.

28 Şubat Leonardo'nun *Anghiari* taslağının çizimini kolaylaştırmak amacıyla icat ettiği dâhiyane portatif yapı iskelesi için ve çok büyük bir miktar kâğıt için ödemeler yapılır.

4 Mayıs	Floransa Cumhuriyeti'nin Niccolò Machiavelli başkanlığındaki *Signore*'leri, Leonardo'nun *Anghiari Savaşı* üzerindeki çalışmalarının durumunu özetleyen ve 15 florin tutarındaki aylık maaş ödemesini onaylayan bir sözleşme belgesi imzalarlar.
30 Haziran	Leonardo'nun *Anghiari Savaşı* taslağı üzerindeki çalışması için çeşitli zanaatkârlara yeni ödemeler yapıldığı kaydedilir. Leonardo, Pisa savaşı sırasında Floransa'ya ittifak eden Piombino Lordu IV. Jacopo Appiani'nin isteği üzerine, askeri mühendislik projeleri üzerinde çalışmak için Piombino'ya gider.
9 Temmuz	Akşam, Leonardo'nun babası Ser Piero di Antonio da Vinci, Floransa'da ölür. Mirasının paylaşımı, neredeyse altı sene boyunca Leonardo ile hayattaki yedi yasal üvey kardeşi arasında sert tartışmalara sebep olur.
30 Ağustos	Leonardo'nun yapı iskelesinde kullanılacak demir tekerlek ve parçalar için ödeme yapılır.
Ağustos	Amcası Francesco, Leonardo'yu vârisi ilan eder.
30 Kasım	Leonardo dairenin kareleştirilmesi sorununu "çözmüş" olduğunu kaydeder.
30 Aralık	Ödemeler Leonardo'nun *Anghiari Savaşı* için yeni malzemeler satın aldığını düşündürüyor.
4, 14, 27 Mayıs; 31 Ekim	Isabella d'Este'nin Leonardo'ya "aşağı yukarı 12 yaşında genç bir İsa" resmi sipariş etme niyeti, mektuplarla belgelenir.

1505

28 Şubat, 14 Mart	Leonardo'nun yapı iskelesi için yaptığı masraflar karşılanır.
30 Nisan	*Anghiari Savaşı* için yeni masraflar yapıldığı kaydedilir. Boyama asistanları, Raffaello d'Antonio di Biagio, Ferrando Spagnolo ve Ferrando için "renkleri öğüten" Thomaso di Giovanni'dir.
6 Haziran	Leonardo şöyle yazar: "6 Haziran 1505 Cuma günü, saatler 13'ü vururken, sarayda resme başladım. İlk fırçayı sürdüğüm an hava birden kötüleşti ve çalan çanlar insanları bir araya gelmeye çağırdı. Taslak yırtıldı. Su döküldü ve su kabı kırıldı. Derken ansızın hava kötüleşti ve öyle çok yağmur yağdı ki sular müthişti. Ve hava gece gibi karardı."
31 Ağustos	Leonardo'nun asistanı Ferrando Spagnolo'ya ve "renk öğütücü" Thomaso di Giovanni'ye ödemeler yapılır.

31 Ağustos, 31 Ekim — Duvar resmi *Anghiari Savaşı*'nın malzeme giderleri ve yapı iskelesinin kumaş örtüleri için yapılan masraflar karşılanır.

İkinci Milano Dönemi (1506-1513)

1506

13 Şubat — Leonardo ve (1491'de ölmüş olan) Evangelista da Predis'in mirasçısı, Günahsız Doğum Derneği'yle yaşanan ihtilafta kendilerini temsil etmesi için Giovan Ambrogio da Predis'i yetkilendirirler.

4 Nisan — *Kayalıklar Madonnası*'nın fiyatı konusundaki anlaşmazlığın halli için hakemler tayin edilir.

27 Nisan — Giovan Ambrogio da Predis, o sırada Floransa'da bulunan Leonardo adına, hâlâ bitirilmemiş olduğu anlaşılan *Kayalıklar Madonnası* hususunda Dernek'le bir anlaşmaya varır.

3, 12 Mayıs — Isabella d'Este ile (Ser Piero da Vinci'nin ilk karısının erkek kardeşi olan) Alessandro Amadori, birbirlerine yazdıkları mektuplarda "Leonardo'dan istirham etmiş olduğumuz şu figürler"den bahsederler.

30 Mayıs — Leonardo ile Floransa yürütme konseyi *Signoria* arasında yapılan bir sözleşme, Leonardo'nun *Anghiari Savaşı*'nı bitirmek için üç ay içinde Floransa'ya geri dönmesi şartıyla Milano'ya gidebileceğini karara bağlar.

18 Ağustos — 1504'te Fransa Mareşali olan Milano valisi Charles d'Amboise, Floransa yürütme konseyi *Signoria*'ya yazarak, Leonardo'nun bir iş için Milano'ya gönderilmesini rica eder.

19, 28 Ağustos — Milano'daki Fransız sarayı ile Floransa yürütme konseyi *Signoria* arasındaki mektup trafiği, Leonardo'nun ceza almadan Milano'ya gitmesiyle ilgili müzakereleri belgeler.

Eylül başları — Leonardo Milano'ya gitmek üzere Salaì, Lorenzo ve "il Fanfoia" ile birlikte yola çıkar. Ev sahipleri, Leonardo'ya bahçeli bir villa tasarımı sipariş eden Charles d'Amboise'dır.

9 Ekim — Floransa Cumhuriyeti'nin hüsrana uğrayan *gonfaloniere*'si Piero Soderini, Leonardo'yu yakışıksız davranmakla suçlar.

16 Aralık — Charles d'Amboise, Floransa yürütme konseyi *Signoria*'ya yazdığı bir mektupta, Leonardo'nun çalışmasından duyduğu hoşnutluğu ifade eder.

1507

12, 14, 22 Ocak — Floransa elçisi Francesco Pandolfini, Floransa yürütme konseyi *Signoria* ve Blois'teki kraliyet sarayı arasındaki mektuplaşmada, Leonardo'nun Milano'da kalıp Fransızlar için çalışması gerektiği konusunda fikir birliğine varılır.

Mart — Leonardo, Salaì'yle birlikte Floransa'ya döner.

27 Nisan — Leonardo'nun Porta Vercellina yakınlarındaki S. Vittore'de sahip olduğu, ancak Aralık 1499'da Milano'nun Düşüşü sırasında kamulaştırılan üzüm bağı, yayınlanan bir tamimle kendisine geri verilir.

23 Temmuz — Leonardo, tanımlanmayan bir adli davada kendisine vekiller tayin eder ve görünüşe bakılırsa Milano'daki S. Babila bölgesinin sınırları içinde yaşar.

26 Temmuz — Florimond Robertet, Leonardo'nun bitmemiş *Anghiari Savaşı* projesi yüzünden Floransa yürütme konseyi *Signoria* ile yaşadığı anlaşmazlığa müdahale ederek, "pek sevilen kıymetli ressam, güvenimizi kazanmış mühendis Leonardo da Vinci'mizin" Milano'da kalmasını Kral adına rica eder.

3 Ağustos — Dominiken tarikatının bir üyesi, Leonardo ile Giovan Ambrogio da Predis arasındaki bir anlaşmazlığın çözümü için hakem tayin edilir.

Leonardo, Angelo Poliziano'nun oyunu *Orfeo* için, bir "açılan dağ" dekoru da içeren sahne tasarımları yapar.

15 Ağustos — Charles d'Amboise, Leonardo'nun tekrar Milano'ya dönebileceğini garanti etmesini Floransa yürütme konseyi *Signoria*'dan talep eder, "çünkü Leonardo [Kral Louis için] [resimli] bir panel yapmakla yükümlüdür."

20 Ağustos — Leonardo kendisini Milano'da yasal olarak temsil edecek birini bulur.

26 Ağustos — *Kayalıklar Madonnası* siparişine ilişkin hakem kararlarının özetleri çıkarılır.

18 Eylül — Leonardo, Floransa'dan Ferrara'daki Kardinal Ippolito d'Este'ye bir mektup yazarak, erkek kardeşleriyle arasındaki yasal anlaşmazlık konusunda desteğini rica eder.

Leonardo, Vaprio d'Adda'lı genç asilzade Francesco Melzi (1491/3-1570 dolayları) ile tanışır. Melzi onun sadık öğrencisi, dostu ve baş vârisi olacaktır.

Leonardo'nun amcası Francesco ölür ve bütün mirasını Leonardo'ya bırakır.

Kış 1507-8 — Leonardo 1507-8 kışının belirsiz bir döneminde Floransa'ya döner. Yine bu kış, Floransa'daki Sta Maria Nuova Hastanesi'nde, 100 yaşında olduğu farz olunan yaşlı bir adam ("asırlık" ihtiyar) üzerinde diseksiyon yapar.

1508

22 Mart — Leonardo, Piero di Baccio Martelli'nin evinde kalmaktadır.

23 Nisan — Leonardo artık Milano'ya dönmüş ve XII. Louis'nin hizmetine girmiştir.

Temmuz — Leonardo, Temmuz 1508'den Nisan 1509'a kadar, Fransa kralı tarafından kendisine ödenmekte olan maaşları kaydeder.

18 Ağustos — Giovan Ambrogio da Predis ile Leonardo, Milano'daki S. Francesco il Grande'ye yeni konulmuş olan *Kayalıklar Madonnası*'nı yerinden kaldırmak için izin alırlar. Böylece Giovan Ambrogio, Leonardo'nun gözetimi altında onu kopyalayabilecektir.

12 Ekim — Leonardo *Kayalıklar Madonnası*'na ilişkin bir ibraname verir.

23 Ekim — Giovan Ambrogio da Predis, *Kayalıklar Madonnası*'nın kopyası için 100 *lire imperiali* tutarında son bir ödeme alır ve Leonardo derneğin borcunun kapanmış olduğunu onaylar.

1509

28 Nisan — Leonardo bir geometri problemini çözmüş olduğunu not eder.

1510 — Leonardo'ya XII. Louis'nin yönetimi altındaki Fransa devleti tarafından yıl boyunca 104 *livre* maaş ödenir.

21 Ekim — Milano Katedrali'nin koroyeri tasarımı konusunda Leonardo'ya akıl danışılır.

1511

2 Ocak — Leonardo, "Saluzzo'nun yukarısındaki" bir madenden "en az" porfir sertliğinde bir mermer çıkarıldığını ve arkadaşı *maestro* Benedetto'nun ona boya paleti olarak kullanabileceği bir parça getireceğine söz verdiğini yazar.

10, 18 Aralık — Leonardo, işgalci İsviçre askerlerinin Milano kentinde Fransız egemenliğinin sonunu imleyen ateşler yaktıklarını kaydeder. Leonardo, hane halkıyla birlikte kenti terk ederek, bir süreliğine Melzi ailesinin Vaprio d'Adda'daki villasına yerleşir.

1513

25 Mart — Leonardo Milano'ya dönmüş olabilir, çünkü Milano'daki katedral duvarcılarının yapıtlarını içeren kayıt defterlerinden birinde adı geçmektedir.

Roma Dönemi (1513-1516)

1513

24 Eylül — Leonardo şöyle yazar: "24 Eylül günü, Giovan Francesco [Melzi], Salaì, Lorenzo ve 'il Fanfoia' ile birlikte, Roma'ya gitmek üzere Milano'dan ayrıldım."

Ekim — Leonardo ve dört dostu muhtemelen Floransa'dan geçerler.

1 Aralık — Leonardo (Papa X. Leo'nun kardeşi olan) Giuliano de' Medici'nin maiyetinde Roma'dadır. Giuliano de' Medici, ressamı Vatikan Sarayı'nın Belvedere kanadında bir atölyeye yerleştirir.

1514

7 Temmuz — Leonardo, bir geometri problemini "7 Temmuz günü saat 23'te Belvedere'de, il Magnifico [Giuliano de' Medici] tarafından benim için yaptırılan stüdyoda" çözdüğünü yazar.

25-27 Eylül — Leonardo, Parma'da ve "Po Nehri kıyılarında" olduğunu yazar. Liman ve arkeolojik harabeler üzerinde incelemeler yapmak için Civitavecchia'ya gider.

8 Ekim — Leonardo Roma'daki S. Giovanni dei Fiorentini derneğine üye olur.

1514-1515 — Leonardo, Giuliano de' Medici'ye yazdığı mektup müsveddelerinin çoğunda, Alman ayna yapımcısı Giovanni degli Specchi ile arasındaki anlaşmazlıkları dile getirir.

1515

9 Ocak — Leonardo, hamisi Giuliano de' Medici'nin Savoy'da evlenmek üzere şafak vakti Roma'dan ayrıldığını not eder.

12 Temmuz — Kral I. François'nın İtalya dönüşü Lyon'a girmesi şerefine düzenlenen bir şölende, Leonardo tarafından yapılan mekanik bir aslan, Urbino Dükü Lorenzo di Piero de' Medici'nin bir armağanı olarak sunulur.

20 Kasım — Papa X. Leo, Floransa'ya zafer kutlamaları eşliğinde girer ve Leonardo'yla işvereni Giuliano de' Medici, papalık maiyetinin

bir parçası olarak geçide katılırlar. Leonardo, Lorenzo di Piero de' Medici için Michelozzo'nun Palazzo Medici'sinin karşısında yeni bir saray tasarlar.

7-17 Aralık — Leonardo Floransa'dan ayrılır ve Firenzuola'dan geçerek, Papa'nın Fransa kralıyla buluşacağı Bologna'ya gider. Bu yolculuk için Leonardo, Giuliano de' Medici'den 40 duka altını alır.

1516

13 Mart — Leonardo bir matematik problemine bulduğu çözümü kaydeder.

17 Mart — Giuliano de' Medici ölür ve Leonardo şöyle yazar: "O beni önce yaptı, sonra yıktı."

Ağustos — Leonardo, Roma'daki büyük Erken Hıristiyan bazilikası S. Paolo Fuori le Mura'nın ölçülerini alır.

Fransa Dönemi (1516-1519)

1516

Leonardo, Kral I. François'nın daveti üzerine *paintre du Roy* olarak Fransa'ya gider. Melzi ile Salaì de ona eşlik ederler.

1517

Mayıs — İsa'nın Göğe Çıkışı Yortusu: Sanatçı Amboise'da ve Cloux'da olduğunu yazar.

1 Ekim — Rinaldo Ariosto, Mantova'daki Federico Gonzaga'ya yazdığı bir mektupta, Kral I. François için Argentan'da düzenlenen bir kutlamayı anlatırken, Leonardo'nun "açılan ve içi tamamen, buranın geleneklerine göre aşkı simgeleyen mavi renge boyanmış olan" mekanik aslanına değinir.

10 Ekim — Leonardo, Kardinal Luigi d'Aragon ve kâtibi Antonio de Beatis tarafından ziyaret edilir. Ziyaretin ayrıntılarını günlüğüne kaydeden de Beatis üç resim görmüştür: "Floransalı bir kadının, Muhteşem lakaplı Giuliano de' Medici'nin ricası üzerine canlı modelden yapılmış portresi", genç bir Vaftizci Yahya ve bir de Meryem, Çocuk İsa ve Azize Anna. Leonardo, muhtemelen geçirdiği bir felç neticesinde sağ tarafı tutmadığından, "artık o nefis üslubuyla eskisi gibi resim ya-

pamıyor, yalnızca çizimler yapabiliyor ve öğrenci yetiştiriyor"dur.

11 Ekim — De Beatis'in günlüğünde, önceki günün kaydına şöyle bir not eklenir: "Bir de Lombardiyalı bir kadının yağlıboyayla canlı modelden yapılmış bir resmi vardı. Kadın oldukça güzel olmakla birlikte, bence bayan Gualanda kadar, yani bayan Isabella Gualanda kadar güzel değildi."

29 Aralık — De Beatis, Milano'da Leonardo'nun Sta Maria delle Grazie'nin yemekhanesindeki *Son Akşam Yemeği* freskine yaptığı ziyareti günlüğüne şöyle kaydeder: "fevkalade güzel ve kusursuz olmakla birlikte, bozulmaya başlamış."

Yıl sonu — Leonardo'nun, Kral I. François için inşa edilecek bir saray projesiyle bağlantılı olarak, Romorantin'de çalışmakta olduğu kaydedilir.

1517-1518 — Kral tarafından "usta İtalyan ressam Leonardo da Vinci"ye iki sene için ödenen maaş tutarı 2.000 *ecus soleil*'i bulur. "İtalyan asilzade Francesco Melzi" iki sene için 800 *ecus*, "usta Leonardo da Vinci'nin hizmetkârı Salaì" ise 100 *ecus* alır.

1518

16 Ocak'a kadar — Leonardo Romorantin'de kalarak sarayın ve çevresindeki kanalların planları üzerinde çalışır.

19 Haziran — Kral I. François'nın yeğeni Maddalena de la Tour d'Auvergne ile Lorenzo de Medici'nin düğünleri şerefine, Leonardo'nun 1490'da sahne dekorunu hazırlamış olduğu *La Festa del Paradiso*, Cloux'da mekanik dekorla sahnelenir.

24 Haziran — Leonardo Amboise'daki Cloux Şatosu'na gitmek üzere Romorantin'den ayrıldığını yazar.

1519

23 Nisan — 67 yaşına gelen ve sağlığı giderek bozulan Leonardo, Amboise'da vasiyetini beyan eder.

2 Mayıs — Leonardo, Cloux Şatosu'nda ölür. Vasiyeti üzerine, Amboise'daki (sonradan hasara uğrayan) Saint Florentin Kilisesi'nin avlusuna gömülür.

1 Haziran — Çok sevdiği dostu ve yapıtlarının mirasçısı Francesco Melzi, Leonardo'nun ölümünü ailesine bildirmek için üvey kardeşi Ser Giuliano da Vinci'ye mektup yazar.

Dizin

Alberti, Leona Battista 48, 52, 75-76, 129-130, 133, 143.
Amadeo, Giovanni Antonio 182.
Amadori, Alessandro 188.
Amboise 33, 41, 148, 155, 192-193.
Ambrogio da Predis, Evangelista 26, 181.
Ambrogio da Predis, Giovan 26, 181-182, 188-190.
Anonimo Gaddiano 42.
Antonello da Messina 147.
arbaletler 89, 94-95.
Arconati, Kont Galeazzo 158.
Aristoteles 47, 65, 115.
Arno Nehri 186.
Arundel Kontu 159.
Aziz Hieronymus 24.
Azize Anna 24, 41, 136, 143-145, 156, 185, 192.
Bacon, Roger 96.
Bandello, Matteo 28.
Bascapè, Gualtieri 30.
Bayezid, Sultan 186.
Beatis, Antonio de 192-193.
Beatrice d'Este 35, 182-183.
Bellincioni, Bernardo 36, 182-183.
Bellini, Giovanni 147, 168, 184.
Beltrami, Luca 162.
Benci, Ginevra de' 149, 172.
Benedetto Dei 125.
Bernoulli, Daniel 104.
Boccaccio, Giovanni 126.
Boltraffio (ressam) 39, 40, 173, 185.
Borgia, Cesare 34, 186.
Bossi, Giuseppe 162.
Botticelli, Sandro 75, 167.
Bramante, Donato 34, 91, 141.

Brown, Dan 167.
Brunelleschi, Filippo 48, 56, 91, 96.

Calvi, Girolamo 165.
camera obscura 54.
Carissimo, Alessandro 134.
Cassiano del Pozzo 157.
Castello di Montagliari 152.
Castello Sforzesco 176, 182-184.
Caterina da Vinci 23, 39, 154, 179.
Cellini, Benvenuto 43.
Cenova 35, 184.
Charles II d Amboise, Milano valisi 32, 41, 188.
Charles VIII, Fransa kralı 37, 109, 184.
Chastel, André 165.
Cicero 48.
Clark, Kenneth 165.
Cloux Şatosu 193.
Codex Leicester 63, 101, 114.
Codice atlantico 61, 92, 94, 99, 158.
Constable, John 138.
Crivelli, Lucrezia 35, 175.

Daidalos 96-97.
Danäe (Taccone) 36.
Dante Alighieri 102, 124, 126, 140, 149, 152.
Davud 144, 186.
defterler 21, 29, 36, 39, 45, 124, 164, 191.
Descartes, René 100.
diseksiyon 76-78, 83, 101, 104, 190.
dodekahedronlar 70.
Dolcebuono, Giovanni Giacomo 182.
Donatello 37, 150.

Ercole d'Este 37, 183, 185.

Federigo da Montefeltro, Urbino Dükü 91.
Floransa 12, 23-24, 26-28, 32-34, 36-37, 40-41, 48, 76, 96-97, 107, 109-111, 128, 134, 140-146, 148-154, 157, 159, 163, 180-181, 183-192.
Floransa Katedrali 91.
Francesco di Giorgio 91, 150, 182.
François I, Fransa kralı 33, 41, 43, 68, 156, 191-193.
Fransa 24, 30, 32, 37, 43, 128, 142, 155-157, 160, 164, 188, 190, 192.
Fransa Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi 21.
Fresk ressamları 127.
Freud, Sigmund 166.

Galeazzo da Sanseverino 36, 182.
Galenos 81.
Galileo 62, 93, 137.
Gallerani, Cecilia 35, 125, 137, 147, 174, 183-184.
geometri 40, 46, 68, 70, 72, 88, 91, 95, 129, 132, 155, 166, 190-191.
Gherardini, Lisa 12, 14, 111, 148-149, 151-153, 167, 177.
Ghiberti, Lorenzo 76, 145.
Giacomo da Maiano 26.
Giocondo, Francesco del 12, 148-149, 167, 177.
Giotto di Bondone 145.
Goethe, Johann Wolfgang 162-164.
Gombrich, Sir Ernst 139.
Gonzaga, Francesco 185, 192.
Göz 20, 21, 47-48, 52, 54, 65, 121.
Guelfolar 152.

Harvey, William 78.
heksahedronlar 70.
Hollar, Wenceslaus 159.
Horne, Herbert 160, 162.

Imola'nın Kent Planı 34, 111.
Isabella d'Este, Mantova Markizi 36, 38, 40, 128, 145, 147, 175, 184-188.
Isabella di Aragona 36, 182.
Isonzo Nehri 109.
ışık 48, 54, 56, 137, 139, 160, 168, 174.

İbnü'l-Heysem 54.
İhtiyaç ilkesi 68.
ikosahedronlar 70.
İlahi Oran 72.
İspanya 157.

Jacopo IV Appiani, Piombino Lordu 109, 187.

Jordanus Nemorarius 60.
Julius II, Papa 30.

kalp 70, 77, 85, 88, 104.
Kayalıklar Madonnası 24, 40, 137, 182, 186, 188-190.
kozmoloji 115.
Kutsal Kitap 117-118, 134.

La Ioconda 156.
Lambert, Johann Heinrich 56.
Latince 26, 48, 79, 102, 123.
Leda ve Kuğu 24, 66-67, 156.
Leden, Judy 98.
Leo X, Papa 191.
Leoni, Pompeo 157.
Lippi, Filippino 25-26, 141.
Lomazzo (sanat kuramcısı) 39.
Lorenzo Gusnasco da Pavia 185.
Lorenzo il Magnifico 37, 172.
Louis XII, Fransa kralı 31-32, 37, 40, 156, 184-185, 189-190.
Louvre, Paris 41, 129, 136-137, 155, 174-175, 177-178.
Ludovico d'Este 36.
Luigi, Kardinal 192.
lumen cinerenum 56, 137.

Machiavelli, Niccolò 109, 187.
Maddalena de la Tour dAuvergne 193.
Madonna Litta 39, 173.
Madonna ve Çocuk İsa (Boltraffio) 40.
Madonna ve Çocuk İsa, Azize Anna ve Bir Kuzu ile Birlikte 24, 41, 136, 145, 185.
Madonna ve Yün Eğiren 12, 24, 40-41, 128, 145, 185.
makrokozmos/mikrokozmos 20, 102-103, 115.
Mantegna, Andrea 145.
Marani, Pietro 13, 165.
Marco (d'Oggiono) 39, 151, 182.
Marsuppini, Carlo 96.
Masaccio 132.
Medici, Cosimo de 109, 143-144, 179, 191-192.
Medici, Giuliano de 40, 109, 143-144, 191
Medici, Lorenzo di Piero de, Urbino Dükü 26, 109, 143-144, 181, 185, 191, 193.
Melzi, Francesco 33, 38-39, 42-43, 45, 157-159, 161, 189-193.
Michelangelo Buonarroti 28, 30, 33, 42, 76, 120, 134, 143-146, 160, 186.
Migliorotti, Atalante 26.
Milano 13, 24, 26-27, 30-33, 35-37, 39-40, 72, 77, 124, 134, 141-144, 146, 148-149, 154, 156-158, 165, 173-175, 181-185, 188-191, 193.
Milano Katedrali 58, 181-183, 190.
Mona Lisa 19-20, 24, 85, 107, 111-112, 148, 150, 152-157, 160, 163, 166, 168, 177.
Mondino de' Luzzi 78, 83.
Morghen, Raphael 162.
Müjde Meleği 146, 149, 178.
Müneccim Kralların Tapınması 24-25, 128, 180.

Napoleon, İmparator 158.
natüralizm 139, 141, 172.
Nunziante, Gloria 14, 151.

oktahedronlar 70.
optik bilimi 54.
Orantı kuramı 19.

Pacioli, Luca 37, 70, 72, 184.
Palazzo Vecchio, Floransa 25.
Pandolfini, Francesco 189.
Pater, Walter Horatio 149, 162-164.
Pedretti, Carlo 13, 165.
Perugino (Verrocchio'nun bir diğer öğrencisi) 28-29, 183.
Piacenza Katedrali 37, 183.
Piccinino, Niccolò 134.
Piero della Francesca 150, 155.
Pietro da Novellara, Fra 40, 128, 145, 185.
Piombino kalesi 34.
Pisa 107, 109-110, 143, 186-187.
Pisagor (Pythagoras) 58.
Platon 19, 47, 88, 102.
Plinius 125, 140.
Poggi, Giovanni 162.
Pollaiuolo, Antonio 76.
Poussin, Nicolas 157-158.

Private Eye 168.
Ptolemaios 72, 102.

Raffaello 30, 134, 144, 155, 160, 177.
Raffaello dAntonio di Biagio 187.
relievo 56, 137, 139.
Richter, Jean Paul 164.
Robertet, Florimond 40, 128, 177, 185, 189.
Roma 24, 28, 30, 39-40, 48, 56, 76, 102, 141, 148, 152, 157, 184, 191-192.
Rubens, Sir Peter Paul 134, 158-159.

S. Bernardo Şapeli, Palazzo della Signoria, Floransa 25, 141, 180.
S. Cristoforo kanalı 31.
S. Donato a Scopeto 25, 180.
S. Francesco Il Grande, Milano 26, 40, 181, 190.
S. Maria delle Neve 152.
Sala delle Asse 28, 176, 184.
Salaì (Gian Giacomo Caprotti) 24, 31, 33, 36, 38-39, 41, 68, 148, 156, 182, 188-189, 191-193.
Séailles, Gabriel 164.
Seneca 102, 112, 117.
sensus communis 47, 51, 79.
Ser Piero di Antonio da Vinci 179, 187.
Sforza, Anna 36.
Sforza, Francesco 36, 183.
Sforza, Gian Galeazzo 36, 182.
Sforza, Ludovico, Il Moro 26, 36, 141, 174, 181-184.
sfumato etkisi 138, 146, 157.
Siena 12, 91.
Skysport 98.
Soderini, Piero 188.
Solmi, Edoardo 165.
Son Akşam Yemeği 24, 27-28, 52, 79, 130, 133-136, 141-142, 148, 156-158, 162, 167, 183, 193.
Spagnolo, Ferrando 187.
Stanga, Marchesino 27, 183.
statik 19, 60, 70, 147, 158.
Sun (bulvar gazetesi) 166.

Taccone, Baldassare 36.
Tedesco, Giulio 39.
Tedesco, Jacopo 39.
Tekvin Kitabı 117.
teoloji 46, 100.
tetrahedronlar 70.
Thomaso di Giovanni 187.
Timone (Bellincioni) 36.
Tommaso (atölye teknisyeni) 39.
Trattato dell'arte 45.
Tufan 117-120, 138.
Türkler 109, 185.

uccello ('büyük kuş') 96-97, 100.

Vaftizci Yahya 24, 143, 146, 192.
Valéry, Paul 164.
Valla, Giovanni 185.
Vasari, Giorgio 144-145, 159-162, 165.
Vaucanson, Jacques de 100.
Velázquez, Diego 54, 147.
Venedik 65, 109, 143, 147, 172, 185.
Venturi, Giambattista 159.
Verrocchio, Andrea 23, 28, 36-37, 76, 127, 129, 150, 171-172, 180.
Vilanis, Battista de 31-32.
Villa Vignamaggio 12, 14, 151.
Vinci kenti 154.
Vitruvius 58-59.

LEONARDO

Martin Kemp

Türkçesi: Handan Balkara

Leonardo da Vinci'nin yaşamı ve eserleri merkezinde gelişen bu baş döndürücü keşif, onu evrensel insanlık mirasının erişilmez kazanımlarından biri yapan esasları gözler önüne seriyor. **Mona Lisa** ve **Son Akşam Yemeği** gibi başyapıtların ardındaki gizemi sorgulayarak başlayan Kemp, bu büyük dâhinin bilimsel düşüncelerinden zamanının sanat hamileriyle arasındaki ilişkilere dek bütünlüklü bir Leonardo portresi sunuyor. Toplamı yaklaşık yirmi bin sayfayı bulan bir çizim ve not yığınının içinde yıllar geçiren Kemp, gözün anatomik yapısından dev arbaletlere kadar Leonardo'nun taslaklandırdığı binlerce çalışmanın hayret uyandırıcı ayrıntıları arasında iz sürüyor. Beş yüz yıldır varlığını ve etkisini tüm azametiyle koruyan bu büyük yaratıcının eserleri arasında çıkılacak heyecan verici bir yolculuğa ortak ediyor okurunu.

KİTAP
2006
SKB 0415114 UZA

9 789752 983076

sanat tarihi

sanat tarihi, sanat felsefesi