

Erwin Panofsky

Perspektif

Simgesel Bir Biçim

metis

Erwin Panofsky

Perspektif
Simgesel Bir Biçim

Sanat tarihçisi Erwin Panofsky (1892-1968) Hannover, Almanya doğumludur. Berlin, Münih ve Freiburg üniversitelerinde eğitim görmüş, doktorasını Freiburg'dan almıştır. 1920-33 yıllarında, sanat tarihi çalışmalarına paralel olarak Berlin, Münih ve Hamburg Üniversitelerinde ders verdi. Bu dönemin en önemli verimi, 1924 tarihli *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstheorie* (İdea: Sanat Tarihinde Bir Kavram) eseridir. 1931'de New York Üniversitesi'nde kısa bir dönem ders vermek amacıyla ABD'ye geldi, ancak Nazilerin yükselişiyle birlikte geri dönmekten vazgeçti ve ABD'ye yerleşti. New York Üniversitesi'nde ve Princeton Üniversitesi'nde dersler verdi. Birçok ulusal akademiye üye seçilen Panofsky özellikle sanat eserlerindeki simgeler ve ikonografi ile ilgili çalışmalarıyla tanınmıştır. Başta 1939 tarihli *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance* (İkonoloji İncelemeleri: Rönesans Sanatında Hümanist Temalar), 1943 tarihli Albrecht Dürer incelemesi ve 1955 tarihli *Meaning in Visual Arts* (Görsel Sanatlarda Anlam) olmak üzere eserlerinin birçoğu bugün de yayımlanmaktadır.

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

Perspektif: Simgesel Bir Biçim
Erwin Panofsky

Almanca Orijinal Basımı:
Die Perspektive als "Symbolishe Form", 1927

İngilizce Basımı:
Perspective as Symbolic Form, 1997

© Varisi: Gerda S. Panofsky, 2009
Türkçe Yayım Hakları © Metis Yayınları, 2010
Çeviri Eser © Yeşim Tükel, 2012

İlk Basım: Eylül 2013
İkinci Basım: Şubat 2017

Yayıma Hazırlayan: Semih Sökmen

Kapak Resmi: Giotto di Bondone,
Arezzo'da Cinlerin Kovuluşu'ndan detay, 1297-99,
San Francesco Kilisesi, Assisi.

Kapak Tasarımı: Semih Sökmen

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

ISBN-13: 978-975-342-835-4

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Erwin Panofsky

Perspektif
Simgesel Bir Biçim

Almancadan Çeviren:
Yeşim Tükel



metis

İçindekiler

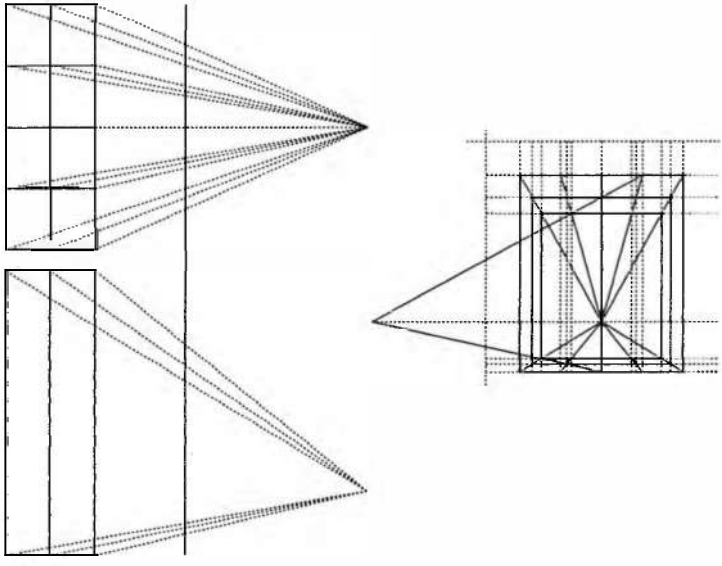
Birinci Bölüm	9
İkinci Bölüm	20
Üçüncü Bölüm	30
Dördüncü Bölüm	52
Notlar	61
Resimler	141

I

"*Perspectiva* Latince bir sözcüktür, 'içinden bakmak' anlamına gelir." Dürer'in perspektif kavramını açıklama şekli böyledir.[1] Boethius'ta bile karşımıza çıkan[2] bu "Latince sözcük" her ne kadar başlangıçta bu kadar belirgin bir anlama sahipmiş gibi görünmüyor olsa da,[3] biz yine de esas olarak Dürer'in bu tanımlamasını temel almayı tercih edeceğiz. Evler ya da mobilyalar gibi sadece tek tek nesnelerin "kısaltma" ile temsil edildiği durumlar için değil, tüm resmin —bir başka Rönesans kuramcısının ifadesini alıntılarsak[4]— adeta bir "pencereye" dönüştüğü, ve bizi bu pencereden ardındaki bir mekâna baktığımıza inandırmak isteyen örneklerle karşılaştığımız yerlerde, ama sadece bunlarla sınırlı olmak üzere, tam anlamıyla "perspektifsel" bir mekân anlayışından söz edeceğiz; başka bir deyişle, tek tek figürlerin ya da nesnelerin biçimlerinin, çizimle üzerine aktarılmış ya da plastik olarak üzerine iliştirilmiş gibi göründüğü maddesel çizim ya da rölyef yüzeyin tam da bu maddeselliğinin yadsındığı ve yüzeyin salt bir "resim düzlemi" olarak yeniden yorumlandığı durumlardan söz ediyoruz, ki böyle durumlarda "resim düzlemi"ne, bu düzlemin içinden bakılan ve tek tek bütün nesneleri içinde barındıran bütünsel bir mekânın projeksiyonu yapılmakta, ama söz konusu projeksiyonda dolaysız duyusal izlenimin mi, yoksa öyle ya da böyle "doğru" bir geometrik

konstrüksiyonun mu belirleyici olduğu fark yaratmamaktadır.[5] Rönesans döneminde icat edilen, teknik açıdan mükemmelleştirmeye ve kolaylaştırmaya yarayan muhtelif değişiklikler geçirmesine rağmen, öncülleri ve hedefleri bakımından Desargues'nin dönemine kadar aynı kalan bu "doğru" geometrik konstrüksiyon, en kolay şöyle anlaşılabilir: Pencere tanımlamasına uygun olarak — resmi, "görme piramidi"nin içinden geçen düzlemsel bir kesit olarak tasavvur ediyorum. Bu görme piramidi ise, görme merkezini bir nokta olarak düşünüp, bunu, temsil edilecek mekân konstrüksiyonunun karakteristik noktalarıyla tek tek birleştirmem yoluyla oluşuyor. Ama optik imgenin ilgili noktalarının görüntüdeki konumu açısından bu "görme ışınları"nın bağıl konumu belirleyici olduğu içindir ki bütün sistemi sadece yatay (plan gösterimi) ve dikey kesitte (cephe görünüşünün temsili) çizmek, kesit yüzeyinde ortaya çıkan figürü belirlemek açısından yeterli oluyor: Yatay kesit genişlik, dikey kesit ise yükseklik değerlerini veriyor ve istenen perspektif projeksiyonunu elde etmek için bana bu değerleri sadece üçüncü bir çizim üzerinde birleştirmek kalıyor (Şekil 1).

Bu yolla elde edilen resimde —"gözden çıkarak gözün bakmakta olduğu nesneye düşen tüm ışın çizgilerinin oluşturduğu saydam ve düzlemsel kesit"[6]— şu yasalar geçerli olacaktır: Tüm ortogonaller ya da derinlik çizgileri, gözden projeksiyon yüzeyine düşen dikey çizgilerle belirlenen merkezi kaçış noktası denen yerde birleşir. Doğrultuları ne olursa olsun, paralellerin kaçış noktası ortaktır. Bu paraleller yatay bir düzlemde yer alıyorsa, kaçış noktası da her zaman "ufuk" denen yerde, başka bir deyişle, merkezi kaçış noktasından geçen yatay çizginin üzerinde bulunmaktadır; dahası, eğer bu paraleller resim düzlemi ile 45 derecelik bir açı yapıyorsa, o zaman bunların kaçış noktaları ile merkezi kaçış noktası arasındaki "mesafe", göz ile resim düzlemi arasındaki mesafeye eşittir; sözün kısası, eşit boyutlar geriye doğru arka arkaya sırala-



ŞEKİL 1 Dik açılı bir iç mekânın ("mekân kutusu") "doğrusal/lineer perspektifle yapılmış" modern konstrüksiyonu. Solda üstte: plan, yatay kesit. Solda altta: boylamasına, dikey kesit. Sağda: "Projeksiyon doğrusu" üzerinde işaretlenen parçaların birleştirilmesiyle elde edilmiş perspektif resmi.

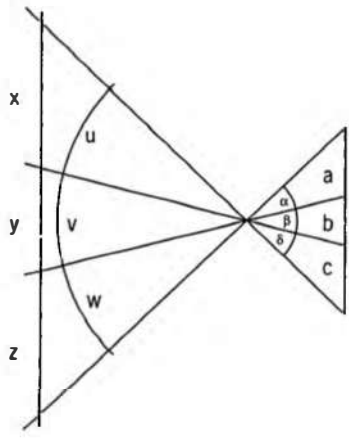
nırken küçülür, böylece —gözün konumunu bildiğimizi varsayarsak— resmin her bir parçası, kendisinden önceki ve sonraki parçalardan hareketle hesaplanabilir hale gelir (bkz. Şekil 7).

Tamamen rasyonel, başka bir deyişle sonsuz, sabit ve homojen bir mekân konstrüksiyonunu garantiye alabilmek için, "merkezi perspektif" aslında dile getirilmeyen son derece önemli iki temel öncülden hareket eder: Bunlardan birincisi, hareketsiz tek bir gözle bakıyor olduğumuz öncülüdür; diğeri ise, görme piramidini bölen düzlemsel arakesitin, bizim optik imgemize muadil bir reprodüksiyon olduğudur. Aslında bu iki öncül de, gerçekliğin (tabii burada "gerçeklik" derken, hakiki, öznel optik izlenimi kastediyor-

sak) epey cüretkâr soyutlamalarıdır. Çünkü sonsuz, sabit ve homojen, kısacası salt matematiksel bir mekân, psikofizyolojik mekânın tamamen zıddıdır: "Algı sonsuzluk kavramını tanımaz; daha baştan, algılama yetisinin belli sınırlarına, dolayısıyla da bilinçli olarak sınırlandırılmış mekânsal alana bağlıdır. Ayrıca nasıl algılanan mekânın sonsuzluğundan söz edemiyorsak, homojenliğinden de söz edemeyiz. Geometrik mekânın homojenliği nihayetinde, tüm unsurlarının, bu mekânda birleşen 'nokta'ların basit birer konum belirleniminden başka bir şey olmamasına; bu bağıntının dışına çıkıldığında, birbirlerine göre belirlenen bu 'konum'un kendine özgü bağımsız bir içeriğe sahip olmamasına dayanmaktadır. Onların varlıkları, karşılıklı bağıntılarının içinde yok olup gitmektedir: Bu, tözsel olmayan, salt işlevsel bir varlıktır. Söz konusu noktalar aslında her türlü içerikten yoksun oldukları ve salt ideal bağıntıların ifadesine dönüştükleri içindir ki içerikleri bakımından hiçbir farklılık göstermezler. Homojenlikleri, yapılarındaki aynılıktan başka bir şey değildir, ki bu aynılık da temelini mantıksal işlevlerinin, ideal amaç ve anlamlarının ortak oluşunda bulmaktadır. Bundan ötürü homojen mekân, asla verili değil, aksine konstrüktif olarak üretilmiş bir mekândır — çünkü gerçekten de homojenlik, geometrik bir kavram olarak, mekânın her bir noktasından her yere ve her yöne aynı konstrüksiyonların gerçekleştirilebileceği koyutuyla açıklanabilmektedir. Oysa doğrudan algımızın gerçekleştiği mekânın hiçbir yerinde bu koyut geçerli olamaz. Yerler ve yönler bakımından katı bir aynılık söz konusu değildir, aksine yerlerin her biri, kendine ait bir özgünlüğe ve kendine ait bir değere sahiptir. Görmenin mekânı gibi dokunmanın mekânı (*Tastraum*) da, Euklides geometrisinin metrik mekânının aksine, anisotropiktir (eşyönsüzdür) ve homojen değildir: 'Mekânsal düzenlenişin ana yönleri —ön-arka, alt-üst, sağ-sol— bu iki fizyolojik mekânda (görme ve dokunmanın mekânında) birbirleriyle eşdeğerli değildir.'"[7]

Perspektife upuygun bir konstrüksiyon, psikofizyolofik mekâna özgü bu yapıdan tamamen ayrılan bir soyutlamadır: Mekânın doğrudan deneyimlenmesine esasen yabancı kavramlar olan homojenlik ve sonsuzluğu, aynı mekânın temsilinde gerçekleştirmek —psikofizyolojik mekânı adeta matematiksel bir mekâna dönüştürmek— perspektifle yapılan konstrüksiyonun sadece bir sonucu değil, adeta onun önceden belirlenmiş amacıdır. Dolayısıyla perspektif, mekânın kısımlarının ve içeriklerinin tümünü tek bir "*quantum continuum*"da (sürekli nicelik) iç içe geçirebilmek için, ön ve arka, sağ ve sol, cisim ve ara alan maddesi ("boş" mekân) arasındaki farkı yadsımakta; sabit tek bir gözle değil, sürekli hareket eden iki gözle gördüğümüzü, böylece "görüş alanı"mızın küremsi bir şekil aldığı olgusunu gözardı etmektedir: Görünen dünyanın bilincimize ulaşmasını sağlayan, psikolojik koşullara tabi "optik imge" ile fiziksel gözümüzde oluşan, mekanik koşullara tabi "retina imgesi" arasındaki devasa farkı göz önünde bulundurmamaktadır (çünkü bilincimizin görme duyusu ile dokunma duyusunun ortak etkisiyle gelişen kendine özgü sabitleme eğilimi, görülen nesnelere, onlara uygun birer boyut ve biçim atfeder, bu nedenle de söz konusu nesnelerin boyut ve şekillerinin retina imgesinde uğradığı görünüşteki değişiklikleri hiç ya da en azından bütünüyle dikkate almama eğilimindedir); ve nihayetinde perspektifle yapılan konstrüksiyon, gözümüzdeki retina imgesinin —psikolojik "yorumlanışı"ndan tamamen ayrı, gözlerimizin hareketliliği olgusundan da bağımsız olarak— biçimleri düz değil, içbükey eğriliğe sahip bir yüzeye yansımış olarak gösterdiğini ve böylece, psikolojik süreçlerin öncesinde yer alan bu en temel olgular katmanında, "gerçeklik" ile konstrüksiyon arasında (ve tabii fotoğraf makinesinin konstrüksiyona çok benzeyen işleyiş biçimi arasında da) temelden bir tutarsızlık olduğunu gözardı etmektedir.

Gayet basit bir örnek olması açısından, iki nokta ile bölünmüş



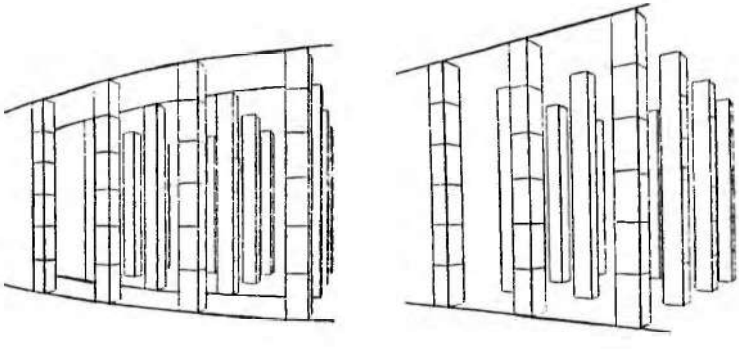
ŞEKİL 2 "Kenar distorsiyonları"nın açıklaması.

bir çizgiyi ele alalım; bu çizgi, üç parçası olan *a, b, c* parçalarının hepsi aynı açıyla görülecek şekilde bölünmüş olsun; böylece aslında nesnel bir eşitliğe sahip olmayan bu parçalar, içbükey bir yüzeyde, ve aynı şekilde retinada da, yaklaşık aynı uzunlukta temsil edilecek, düz bir yüzeye yapılacak temsillerinde ise aksine başlangıçtaki gibi birbirlerine eşit olmayacaklardır (Şekil 2).

Bu yolla kenar kısımlarda, hepimizin fotoğraflardan gayet iyi bildiği ve perspektife uygun olarak çizilmiş resmi retina imgesinden farklılaştıran biçimsel bozulmalar, "distorsiyonlar" oluşmaktadır. Bu distorsiyonlar, görme açısının oranı ile bir yüzeye yapılan projeksiyon sonucunda ortaya çıkan parçaların oranı arasındaki farklılıktan hareketle matematiksel olarak açıklanabilmektedir; bu nedenle de toplam görüş açısı arttıkça ya da "göz ile resim arasındaki 'mesafenin' resmin boyutuna oranı" küçüldükçe —ki bu da zaten aynı anlama geliyor— kenarlardaki distorsiyonlar daha da belirgin hale gelmektedir.[8] Retina imgesi ile perspektif temsili ara-

sındaki bu salt niceliksel tutarsızlığın yanı sıra (Rönesans'ta bile erken bir zamanda dikkat çekmiş bir tutarsızlıktır bu) bir yandan gözün hareket etmesi olgusundan, diğer yandan da yine retinanın kavisli yapısından kaynaklanan biçimsel bir çelişki de ortaya çıkmaktadır: Perspektif, düz çizgilerin projeksiyonunu düz çizgiler olarak yaparken, gözümüz aynı doğruları (resim merkezinden bakıldığında dışbükey kavisli) eğriler olarak algılar: Çizgileri nesnel açıdan düz olan bir satranç tahtası, yakından bakıldığında kavislenerek bir kalkan biçimini alır —nesnel açıdan eğri çizgilere sahip başka bir şey ise aksine düzleşiyormuş gibi görünür; bir binanın perspektifle çizilmiş konstrüksiyonunda düz görünen kaçış çizgilerinin de, bu durumda esas retina imgelerine tekabül edebilmesi için, eğrilerle çizilmesi gerekecektir— (Guido Hauck'un Şekil 3'te görülen çizimindeki gibi) dikey çizgiler de hafif bir bükülmeye maruz kalacaktır.

Optik imgede görülen bu kavislenme, yeniçağda iki farklı zaman diliminde incelenmiştir: Bunlar, 19. yüzyılın sonlarının büyük psikologları ve fizikçileri tarafından yapılan incelemeler[9] ve



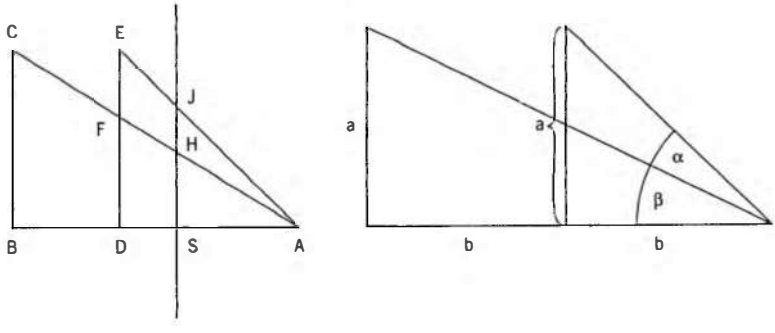
ŞEKİL 3 Sütunlu bir salonun, solda "öznel" (kavisli) perspektifle, sağda ise şematik ya da doğrusal/lineer perspektifle yapılmış çizimleri (Guido Hauck'tan alınmıştır göre).

—görünüşe göre bugüne dek dikkat çekmemiş olmakla birlikte— 17. yüzyıl başlarının önemli astronom ve matematikçileri tarafından yapılan incelemelerdir. Aralarında özellikle Württembergli ünlü bir mimar ve İtalya seyyahı Heinrich Schickhardt'ın kuzeni, dikkate değer bir şahsiyet olan Wilhelm Schickhardt'ı anmak gerekir: "Bütün doğrular, en düz olanları bile, *directe contra pupillam* (gözün doğrudan karşısında) durmadıkları ... sürece, mecburen biraz kavisli görünecektir, diyorum. Ama hiçbir ressam buna inanmıyor; bu yüzden de gerçek perspektif sanatı açısından doğru olmadığı halde, resimlerinde binaların düz yüzeyleri için düz çizgiler kullanıyorlar... Ey sanatçılar, kırın kabuklarınızı!"[10] Başkaları değilse de Kepler, nesnel açıdan düz olan bir kuyrukluyıldız ya da bir meteor yörüngesinin öznel algıda bir eğri biçimine dönüşebileceği ihtimalini kabul ederek Schickhardt'ı onaylamış oluyordu; ama asıl ilginç olan, başlarda bu yanıltıcı kavislenmeleri gözden kaçırmış, hatta reddetmiş olmasının suçlusu olarak hiç tereddütsüz doğrusal/lineer perspektifin eğitiminden geçmiş olmasını göstermesidir Kepler'in: Doğruların her zaman düz göründüğü savını ortaya atarken, Kepler, resimsel perspektif kurallarının kendisini etkilemesine izin verdiğini, gözün aslında bir *plana tabella*'ya (düz resim levhasına) değil, göz küresinin iç yüzeyine projeksiyon yaptığını göz önünde tutmadığını söylüyordu.[11] Ama eğer bugün bile aramızdan sadece az sayıda insan bu kavislenmeleri fark ediyorsa, bunun da kısmen yine doğrusal perspektifle yapılmış konstrüksiyona duyduğumuz (fotoğraflara baka baka daha da güçlenmiş) alışkanlığımızdan kaynaklandığı bellidir — yalnızca son derece özgül olan, özgül bir biçimde modern olan bir mekân duyumuyla —ya da isterseniz dünya duyumu diyelim— anlaşılabilir nitelikteki bir konstrüksiyondur bu.

Algılama tarzı katı bir doğrusal perspektif anlayışı ve bu anlayışa uygun bir mekân tasavvuru tarafından belirlenen bir çağda,

deyim yerindeyse, bizim küresel optik dünyamızın kavisli eğriliklerinin yeniden keşfedilmesi gerekmiştir. Oysa perspektifle görmeye alışık olan daha eski zamanlarda —ama doğrusal perspektifle değil— bu eğrilikler ve kavislenmeler son derece olağan karşılanıyordu: Antik dönemden söz ediyorum. Bu dönemin optikçileri ve sanat kuramcılarında (analoji biçiminde olmakla birlikte filozoflarında da) doğruların kavisli, eğrilerin düz göründüğüne, kavisli görünmesin diye sütunların (bilindiği üzere klasik dönemde çoğunlukla epey zayıf) bir sütun göbekliğine sahip olması gerektiğine, eğiliyormuş gibi bir izlenimin oluşmasından kaçınmak için arşitravlar (sütun tabanları) ve stilobatların (sütun sekileri) kavisli inşa edilmesi gerektiğine dair gözlemlerin dile getirildiğine sürekli rastlıyoruz; özellikle de Dor tapınaklarının o ünlü eğrileri, bu türden bilgi ve farkındalıkların pratikteki sonuçlarını ortaya koyuyor.[12] Bu bilgi ve farkındalıkları içeren antik dönemin optik anlayışı, temel ilkeleri bakımından adeta doğrusal perspektif karşıtıydı diyebiliriz; bu dönemde, görülen şeylerin biçiminde eliptik değişimler olduğunun fark edilme gerekçesini —ya da hiç değilse karşılığını— çok daha önemli bir olguda, dönemin kuramlarının boyut değişimleri konusunda da daha hassas olmasında ve öznel görmeyle elde edilen izlenimin esas yapısına Rönesans perspektifine oranla çok daha yakın durmasında buluyoruz: Antik dönem optiği, görme alanının şeklini küre biçiminde tasavvur ederek,[13] her zaman ve herhangi bir istisnaya yer bırakmaksızın (şeylerin küresel görme alanı üzerindeki projeksiyonu olan) görünür boyutlarını nesnelerin göze uzaklığına göre değil, yalnızca görme açısına göre belirlemiş ve bu koşula bağlı kalmıştır. Dolayısıyla nesnelerin boyutlarının birbirlerine oranları, basit uzunluk ölçüleriyle değil, sadece açı dereceleri ya da daire yaylarıyla açıklanabilmektedir.[14] Hatta Euklides'in Sekizinci Teoremi de bunun aksini öne süren herhangi bir görüşü son derece açık bir biçimde çürütmektedir;

çünkü Euklides bu teoremde, birbiriyle aynı olan ama farklı mesafelerden bakıldığı için farklı görünen boyutların, bu mesafelerin oranıyla değil, görme açılarının (birbirleriyle tutarsızlığı çok daha az olan) oranlarıyla belirlendiğini saptamıştır (Şekil 4)[15]; modern perspektif konstrüksiyonlarının ardında yatan öğretiye, Viator diye bilinen Jean-Pélerin'in şu tanıdık formülüne taban tabana zıttır bu: *Les quantitez et les distances Ont concordables différances* – nicelikler ve mesafeler orantısal olarak değişir.[16] Sonrasında Rönesans'ın Euklides alıntılarında (hatta dönemin Euklides çevirilerinde de) tam da bu Sekizinci Teorem'in, tamamen gizlenmiş ya da başlangıçtaki anlamını yitirecek kadar "düzeltilmiş" olması muhtemelen hiç de tesadüf değil:[17] *Perspectiva naturalis* ya da *communis* (doğal ya da alışılmış perspektif) olarak doğal görmenin yasalarını matematikle ifade etmeye çalışmaktan ibaret olmayan (ve bunu yaparken, görüntüdeki boyutları görme açısıyla ilişkilendiren) bir öğreti ile, süreç içinde geliştirilen ve tam tersine iki boyut-



ŞEKİL 4 "Doğrusal perspektif" ile "açısal perspektif" anlayışı arasındaki karşıtlık: "Doğrusal perspektif"te (solda) görüntüde oluşan boyutlar (HS ve JS), uzaklıklarla (AB ve AD) ters orantılıdır; "açısal perspektif"te ise (sağda) görüntüde oluşan boyutlar (ß ve α + ß), uzaklıklarla (2 b ve b) ters orantılı değildir.

lu bir yüzey üzerinde sanatsal imgeler oluşturmak için kullanılabilecek faydalı bir konstrüksiyon geliştirmekle uğraşan *perspectiva artificialis* (yapay perspektif) arasındaki çelişki fark edilmiş gibi görünüyor; bu çelişkinin açı aksiyomundan feragat etmeden ortadan kaldırılamayacağı ortadadır. Çünkü bilindiği üzere, küre biçiminde bir yüzeyin açılarak düz bir yüzeye serilmesi mümkün olmadığı içindir ki bu aksiyomu kabul etmek, perspektife uygun bir resim üretimini tam anlamıyla çözümsüz bir iş haline getirmektedir.

II

Tabii bu durumda karşımıza şu soru çıkıyor: Antik dönemde, görüntüdeki boyutların hesaplanmasında mesafelerin değil, açıların temel alınması ilkesinden —bildiğimiz kadarıyla— asla sapılmadığına göre, geometrik bir perspektif yöntemi gelişebilmiş miydi acaba, gelişmişse hangi yolla gelişebilmişti? Çünkü bir açıdan bakıldığında, antik resim sanatında, yukarıda açıklanan ilkeler doğrultusunda projeksiyonun bir düzlem üzerine yapılması fikrinin dikkate alınmayıp, küre biçimli bir yüzeye yapılması fikrinin ilke olarak kabul edildiği ortadadır; öte yandan uygulamalarında Hipparchos veya diğerlerinin anladığı anlamda bir steriografik projeksiyon yöntemine Rönesans sanatçılarından daha az başvurduklarına da şüphe yoktur. Bu durumda olsa olsa şunu düşünebiliriz: Acaba antik dönemde, temel olarak bir projeksiyon küresi fikrinin — ya da yatay ve dikey kesite bakıldığında projeksiyon çemberi fikrinin— temel alındığı, ama bunu yaparken çember yayı yerine çember kirişinin konulduğu bir konstrüksiyon olarak tasavvur edebileceğimiz, Rönesans'takine yakın, sanatsal açıdan işe yarar bir konstrüksiyon mu geliştirilmişti? Eğer böyleyse, bu türden bir konstrüksiyon sayesinde resmin boyutlarının açı değerlerine yaklaşması sağlanabilir, üstelik bu yöntem teknik bakımdan yeniçağın uygulamaları kadar da zor olmazdı. Gerçekten de her ne kadar bu savın

kesinlikle doğru olduğunu söyleyemesek de, antik resim sanatının, en azından Geç Helenistik dönemde ve Roma döneminde bu türden bir yönteme sahip olma ihtimali varmış gibi görünüyor.

Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*'ında yer alan çok tartışılmış bir bölümde bize şu tanımlamayı vermektedir: "Skenografi", başka bir deyişle üçboyutlu bir yapının bir yüzeye perspektifle yapılan temsili, bir "*omnium linearum ad circini centrum responsus*"a ("tüm çizgilerin dairenin merkezinde birleştiği bir cepheyi resmetmeye")[18]* dayanmaktadır. Önceleri bu "*circini centrum*"un** modern perspektifteki merkezi kaçış noktası olduğu düşünülmüş, ama günümüze ulaşan antik resimlerin birinde bile öyle birleşik bir kaçış noktasının olmadığı tamamen gözardı edilmiştir: Dahası öyle görünüyor ki kelimelerin kendisi bile, bu yorumu imkânsız hale sokuyor, çünkü modern doğrusal perspektifteki "kaçış noktası" kesinlikle "*circini centrum*" ("dairenin merkezi" değil, "pergel ucu" anlamına gelir) olarak tanımlanamaz; sadece ortogonallerin birleşme noktasından ibaret olan kaçış noktasının bir pergelin sabitlenme noktası olması söz konusu bile değildir.[19] Eğer tam anlamıyla bir perspektif yönteminden söz edeceksek —ki "*circinus*"dan dolayı böyle bir ima vardır— o zaman en azından, Vitruvius'un "*centrum*" ifadesiyle resmin içinde yer alan bir kaçış noktasını değil, izleyen gözü temsil eden bir "projeksiyon merkezi"ni kastettiğini ve bu merkezi (antik dönemin optik anlayışına tamamen uygun olarak) bir dairenin orta noktası olarak tasavvur ettiğini söyleyebiliriz. Bu durumda söz konusu orta nokta, o dönemin taslak çizimlerinde görme ışınlarını, perspektifle yapılmış modern konstrüksiyonlarda resim düzlemini temsil eden doğru nasıl kesiyorsa öyle kesiyor olacaktır. Konstrüksiyon böyle bir "projeksiyon

* Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, s. 10. –*ç.n.*

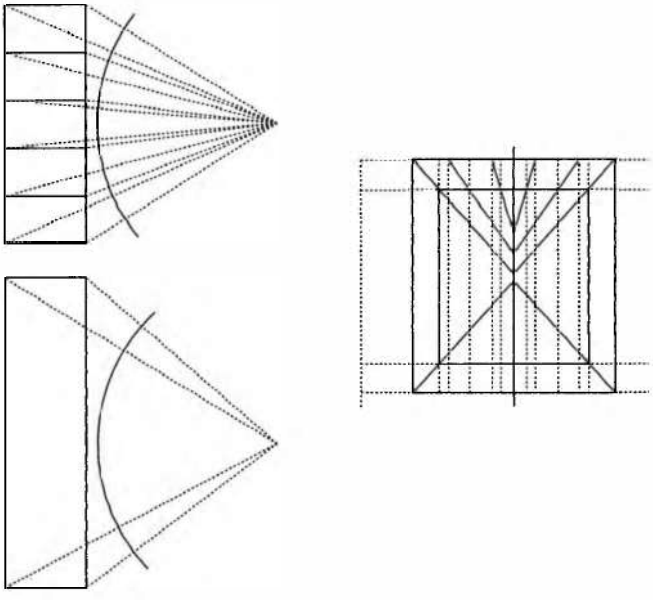
** Vitruvius'un Türkçe çevirisinde "dairenin merkezi" diye karşılanıyor. –*ç.n.*

çemberi" nin yardımıyla (tabii daha önce belirttiğimiz gibi çember yaylarının yerine çember kirişinin konması gerekecektir) yapılırsa, ortaya çıkacak sonuç, şu kritik olgu açısından günümüze ulaşan anıtsal eserlerle her halükârda örtüşecektir: Derinlik çizgilerinin uzantıları belirgin olarak tek bir noktaya doğru ilerlemek yerine, sadece hafif bir yakınsamayla (çember açıldığında, çemberin yayları tepe noktasında birbirinden ayrıldığı için) çok sayıda farklı noktada çifter çifter kesişirler ve bu noktaların hepsi aynı eksen üzerinde yer aldığından bir "balık kılçığı" görüntüsü ortaya çıkar (Şekil 5).

Vitruvius'un alıntılanan sözlerini acaba böyle yorumlayabilir miyiz? (Bu yorumu kanıtlara dayandırmak pek mümkün değil, çünkü günümüze ulaşan resimlerin istisnasız olarak hiçbirinde katı bir konstrüksiyon anlayışıyla karşılaşmıyoruz): Her halükârda, tabii kontrolünü yapabildiğimiz kadarıyla, bu balık kılçığı ya da daha ciddi bir ifade kullanmak istersek, bu kaçış ekseni ilkesi antik mekân temsillerinde belirleyici olmuştur. Bununla bazen, varsayımsal çember konstrüksiyonumuza uygun olarak, az önce tarif ettiğimiz gibi hafif bir yakınsama biçiminde (Resim 1); bazen de tıpkı MÖ 4. yüzyıl, Güney İtalya bölgesine ait vazolarda görüldüğü gibi, eğik derinlik çizgilerinin öyle ya da böyle paralel ilerlediği, daha şematik ama daha pratik bir uygulama biçiminde karşılaşıyoruz (Resim 2 ve 3).[20]*

Ancak bu türden bir mekân temsilinin ayırt edici özelliği, modern versiyonlarıyla karşılaştırıldığında, son derece kendine özgü bir gevşekliğe ve içsel tutarsızlığa sahip olmasıdır. Kaçış noktalı modern konstrüksiyon bütün genişlik, derinlik ve yükseklik değerlerini bozarak sabit tek bir orana göre değiştirir ve böylece her bir nesne için, nesnenin kendi ölçülerine ve göze olan konumuna

* Resimler için s. 141'den başlayan bölüme bakılmalıdır. –*ed.n.*



ŞEKİL 5 Dik açılı bir iç mekânın antik "açısal perspektifle" yapılmış bir konstrüksiyonu (mekân kutusu). Sol üstte: Yatay kesit. Sol altta: Dikey kesit. Sağda: Projeksiyon çemberi üzerinde işaretlenmiş yayların kombinasyonu sonucunda elde edilen perspektif resim.

tekabül eden ve kuşkuya yer bırakmayan bir optik boyut belirler. Nitekim bu modern konstrüksiyon yönteminin böyle büyük bir tutkuyla tercih edilmesinin nedeni tam da bu önemli avantajıdır. Kaçış ekseni ilkesi söz konusu olduğunda ise bozulmanın sabit olması imkânsızdır, çünkü Thales teoremi burada geçerli değildir, ışınların düzenlenişinin hiçbir tutarlılığı yoktur. Bunun en çarpıcı göstergesi de, bir satranç tahtasında kaçış ekseni ilkesinden yola çıkarak sorunsuz bir kısaltmanın asla gerçekleştirilemeyecek olmasıdır: Böyle bir durumda satranç tahtasının ortasındaki kareler, yanlarındakine oranla ya fazla büyük ya da fazla küçük olmakta-

dır. Bunun sonucunda da hiç de hoş olmayan tutarsızlıklar ortaya çıkmaktadır, ki antikçağda, ama özellikle de bu tarz konstrüksiyonun geniş sanat çevrelerinde tekrar kullanılmaya başladığı ortaçağ sonlarında, bu can sıkıcı tutarsızlıklar bir armayla, çelenkle, perdeyle ya da perspektif yöntemine özgü benzer başka bir incir yaprağıyla örtülmeye çalışılmıştır.[21] Dahası, bu yolla oluşturulmuş bir satranç tahtasının diyagonalleri ancak tahtanın arkada kalan yarısının derinlik mesafeleri, olması gerektiği gibi geriye doğru küçülmek yerine büyürse düz ilerleyebilmekte; yoksa tersine, derinlik mesafeleri, geriye doğru düzenli olarak küçülürse, diyagonaller kırılmış gibi görünmektedir.

Bu durum, sanatla ilgili olmaktan çok, sadece matematikle ilgili bir meseleymiş gibi görünüyor; çünkü büyük ya da küçük herhangi bir kusurun, hatta ortada perspektife uygun bir konstrüksiyonun hiç olmayışının da, eserin sanatsal değeriyle hiç ilgisi olmadığı söylenebilir haklı olarak. (Tabii tersinden düşünürsek, aynı şekilde perspektif yasalarına tamamen riayet edilmesi de sanatsal "özgürlüğü" tehlikeye düşürmez.) Ne var ki perspektif bir değer ölçütü olmasa da, kuşkusuz bir üslup özelliğidir. Hatta şöyle de diyebiliriz: Perspektif, "tinsel bir anlam içeriğinin somut bir duyusal göstergeye bağlandığı ve bu göstergeye içsel olarak adandığı — Ernst Cassirer'in kullandığı isabetli bir terimi sanat tarihine de uydurarak söylersek— "simgesel biçim"lerden biri olarak tanımlanabilir; dolayısıyla sanat tarihindeki tek tek dönemlerin ve sanatın çeşitli alanlarının sadece perspektifi kullanıp kullanmadıkları değil, aynı zamanda *hangi* tür perspektifi kullandıkları da son derece önemli bir noktadır.

Klasik antik dönemin sanatı, salt cisimsel bir sanattı; sadece görünen değil, elle kavranabilir olan da sanatsal gerçeklik olarak kabul ediliyordu bu dönemde. Bu sanatın nesneleri maddesel ve üçboyutluydu, işlevleri ve oranları açıkça belirlenmişti ve böylece

her zaman belli bir ölçüde insanbiçimliydi. Bu nesneler tekil öğeler halinde resmedilerek bütünsel bir mekâna yerleştirilmiyor, aksine tektonik ya da plastik bir grup oluşturacak şekilde bir araya getiriliyor, birbirlerine sabitleniyordu. Helen sanatının içsel olarak hareketlenen bedenin ya da cismin değerinin yanı sıra, onun dışarıdan gözlemlenen yüzeyinin cazibesini de dikkate almaya ve (bununla son derece yakından ilişkili olan bir başka nokta da şudur:) canlı doğanın yanı sıra cansız doğayı, plastik ve güzel olanın yanı sıra resimsel ve çirkin ya da bayağı olanı, katı cisimlerin yanı sıra onları çevreleyen ve birbirine bağlayan mekânsallığı da temsil edilmeye değer hissetmeye başladı. Ama buna rağmen Helen sanatsal tasavvur biçimi bile tek tek nesnelere hâlâ o kadar bağlıydı ki, mekân, cisim ile cisim olmayan arasındaki karşıtlığı aşmaya ve ortadan kaldırmaya yarayan bir şey olarak değil, sadece cisimler arasında arta kalan bir şey olarak algılanıyordu. Böylece mekân, sanatsal açıdan kısmen basit bir üst üste bindirme olarak, kısmen de hâlâ sistemliliğe kavuşmamış bir art arda sıralanma olarak ortaya konmuştur. Hatta Helen sanatının —Romalı topraklardan beslenerek— gerçek iç mekân ya da gerçek manzara tasvirleri yapacak kadar ilerlediği bir dönemde bile, bu zenginleşmiş ve genişlemiş dünya hâlâ kusursuz bütünleşmiş bir dünya değildi; başka bir deyişle bu dünya cisimlerin ve aralarındaki boşlukların, daha yüksek bir düzene ait bir sürekliliğin farklılaşmaları ya da modifikasyonları olarak görüldüğü bir dünya değildi. Derinlik mesafeleri hissedilmeye başlamıştı, ama bunlar sabit bir "modül" olarak ifade edilemiyordu. Kısaltılmış ortogonallerde yakınsama söz konusuydu, ama bu yakınsamada (her ne kadar mimari temsillerde kural olarak zemin çizgilerinde yükselme, tavan çizgilerinde düşme olduğunu gözlemlesek de) bırakın bütünleşik tek bir merkezi, bütünleşik tek bir ufuk çizgisi bile söz konusu değildi.[22] Uzaklık arttıkça boyutlar küçülüyordu genel olarak, ama bu küçülme kesinlikle dü-

zenli bir küçülme değildi, hatta "ölçüyü bozan" figürler yüzünden sürekli kesintiye uğruyordu. Mesafeden ve araya giren ortamdan dolayı cismin biçiminde ve renginde meydana gelen dönüşümler öylesine hünerli bir cesaretle temsil edilmekteydi ki, bu türden resimlerin üslubu modern izlenimciliğin öncüsü, hatta eşdeğeri sayılabilir; ama buna rağmen yine de bütünleşik "ışık" sağlamakta başarılı olamamaktadırlar.[23] Sadece "içinden bakmak" anlamındaki perspektif anlayışını bile dikkate alsak, sözgelimi sütun dizilerinin içinden, uzayıp giden bir manzaraya baktığımız hissinin uyanması gereken durumlarda bile (bkz. Resim 4), temsil edilen mekân yine de bir yığma mekân olarak kalmaktadır, modernliğin beklediği ve gerçekleştirdiği sistematik mekâna dönüşmemiştir.[24] İşte buradan antik izlenimciliğin sadece sözde bir izlenimcilik olduğunu açıkça anlayabiliyoruz. Çünkü "izlenimcilik" adını verdiğimiz modern hareket, daha yüksek bir birlik ve bütünlük fikrini boş mekânın ve cisimlerin üzerinde tutmakta ve onların öncülü olarak kabul etmekte, böylece bu öncülle birlikte gözlemleri daha en baştan yön ve bütünlük kazanmaktadır. Bu sayededir ki izlenimciliğin hayli ileriye götürdüğü katı biçimleri değersizleştirme ve çözündürme hamlesi, mekân imgesinin istikrarını ve tek tek nesnelerin yoğunlaşmışlığını asla tehlikeye düşürmemekte, sadece bunların üzeri örtülmektedir. Oysa antik dönem, kapsayıcı bir birlik fikrinin olmayışından ötürü, mekânsallığın hanesine yazılacak her artı puan için adeta maddesellikten ödün vermek zorunda kalmakta, böylece mekân gerçekten de nesneleri kemiriyormuş, nesnelerden beslenip onları tüketiyormuş gibi bir görüntü ortaya çıkmaktadır. Nitekim, neredeyse paradoksal diyebileceğimiz bir fenomenin, cisimler arasındaki mekânın temsilini yapmaktan kaçınmanın sonucu olarak antik sanata özgü dünyanın, modern sanatın temsil ettiği dünyaya kıyasla daha katı, yoğun ve daha ahenkli görünmesinin nedeni tam da budur; ama bu temsillere mekân dahil edildiği anda

dünya, özellikle de manzara resimlerinde, tuhaf bir biçimde gerçekdışı, tutarsız, hayal ya da serap benzeri bir görüntü almaktadır.[25]

Dolayısıyla antik dönemin perspektifi, modern mekân anlayışından temelden farklı, kendine özgü bir mekân anlayışının (ama elbette bu da, sözgelimi Spengler'ın tam aksi iddiasına rağmen, en az diğeri kadar *mekânsal* bir anlayış olarak tanımlanmayı hak ediyor) ve buna bağlı olarak da yine aynı ölçüde kendine özgü ve modern olmayan bir dünya tasavvurunun ifadesidir. Antik dünyanın mekân izlenimlerini oluştururken nasıl olup da yalnızca —Goethe'nin deyişiyle "böylesine tereddütlü, hatta yanlış"— temsillerle yetinebildiği de ancak buradan hareketle anlaşılabilir hale geliyor.[26] Antik dönemin perspektifinde acaba niçin görünüşte küçücük denebilecek bir adım daha atılarak görme piramidinin düz kesiti alınıp da sahiden eksiksiz ve sistematik bir mekân konstrüksiyonu başarılamadı? Kuramcıların açı aksiyomu geçerliliğini korudukça tabii ki mümkün olamazdı bu. Peki ama niçin bu aksiyoma riayet etmeme yolunu seçmediler, onlardan bin beş yüz yıl sonra yapılacağı gibi? Bunu yapmadılar, çünkü güzel sanatlarda ifadesini bulmaya çalışan mekân duygusunun sistematik bir mekân talebi yoktu kesinlikle. Sistematik mekân antik sanatçılar için ne denli hayal edilemezdiyse, antik filozoflar için de o denli düşünülemez bir şeydi (dolayısıyla Perrault ve Sallier'in, Lessing'in ve Klotzen'in döneminde yapıldığı gibi, "acaba antik dönemde herhangi bir perspektif kullanılıyor muydu?" sorusu ile, "antik dönemde *bizim* perspektifimiz kullanılıyor muydu?" sorularını özdeşleştirmek metodolojik açıdan son derece yanlış olacaktır). Çünkü antik mekân kuramları kendi içlerinde ne kadar çeşitlenseler de bunların hiçbiri mekânı yükseklik, genişlik ve derinlik arasındaki basit bağıntılarla kurulan bir sistem olarak ele alıp böylece (bir "koordinatlar sistemi" dahilinde) "ön" ve "arka", "burası" ve "orası", "cisim" ve "cisim olmayan" arasındaki farkları, daha yüksek ve soyut bir kavram

olan üçboyutlu uzanım (*extention/Ausdehnung*) kavramında, ya da Arnold Geulincx'in deyişiyle *corpus generaliter sumptum*'da (genel anlamda cisim) eritmeye kalkışmamıştır;[27] aksine, dünyanın bütünü radikal bir biçimde bir süreksizlik olarak kalmaktadır. Örneğin dünyanın bütününü başlangıçta salt cisimsel bir dünya olarak, bölünemez küçüklükte parçalardan oluşturup, sonra da (sırf bu parçaların hareket edebilme ihtimalini koruyabilmek için) sonsuz "boşluğu" bir *mē on* ya da var-olmayan ya da yokluk (gerçi *on*'un ya da varlığın tamamlayıcısı olarak bunun olması zaten kaçınılmazdır) diye ele alan Demokritos'ta da böyledir bu; geometrik olarak biçimlendirilmiş cisimlere indirgenebilen unsurların dünyası ile onların biçimsiz, hatta biçim düşmanı *huperdochē*'si olarak mekânı birbirine karşıt konumlandıran Platon'da da böyledir. Nihayetinde Aristoteles de, tekil cisimler için üç boyutu (yükseklik, genişlik ve derinliği) yeterli görmesine rağmen, niteliksel kategorileri temelde hiç de matematiksel olmayan bir aktarım yoluyla niceliksel kategoriler alanına geçirerek "tümel uzaya" (*topos koinos*) üst-alt, ön-arka, ve sağ-sol olarak altı boyut (*diastoseis*, *diastēmata*) atfetmiştir. Dahası Aristoteles bu "tümel uzayı", tıpkı tekil nesnelerin (*topos idios*) özgül yerini Biri ile Diğeri arasındaki sınır olarak görmesinde olduğu gibi, sadece, en büyük cisim olan gökkürenin en dış sınırı olarak düşünmektedir.[28] Aristoteles'in bu mekân öğretisi belki de, antik düşüncenin mekânın somut olarak deneyimlenebilen "özelliklerini" ve özellikle de "cisim" ile "cisim olmayan" arasındaki farkı bir *substance étendue*'nün (yer kaplayan töz) ortak paydasında bir araya getirme becerisine sahip olmadığı gerçeğini en açık şekilde ortaya koyan şeydir. Cisimler, boyut bağıntılarının oluşturduğu homojen ve sınırlandırılmamış bir sistemin içine emilmezler; aksine sınırlı, sonlu bir kabın üst üste bindirilmiş içerikleridir. Çünkü Aristoteles için tekil nesnelerin *oluş*'larının (*Dasein*) içinde çözüneceği bir *quantum continuum* (sürekli

nicelik) olmadığı gibi, tekil nesnelerin *varoluşlarının* ötesine uzanan bir *energeia apeiron* (*actual infinity* + *aperion*: koşulsuz, niteliksiz tek kaynak) kavramı da yoktur (oysa modern terimlerle düşünürseniz, sabit yıldızların oluşturduğu gökküre bile bir "tekil nesne" dir).[29] Buradan da, "estetik mekân"ın da, "teorik mekân"ın da algılama mekânını tek ve aynı hissiyatla biçimlendirdiği açıkça anlaşılıyor: Birinde bu hissiyat görsel olarak simgeselleştiriliyor, diğerinde ise mantıksallaştırılmış biçimde görünüyor.

III

Belli sanatsal sorunlar üzerine yapılan çalışmalar, baştan kabul edilmiş öncüllerden hareket ederek aynı doğrultuda devam etmenin verimsiz olacak gibi göründüğü bir noktaya vardığında, şiddetli geri tepmeler ya da daha iyi bir ifadeyle, tersine dönüşler meydana gelir ve bunlar çoğunlukla, öncülük rolünün sanatın yeni bir alanına ya da yeni bir türe aktarılmasını da beraberinde getirir; tabii eskilerden bu yana elde edilmiş başarılardan da feragatle yapılır bu; başka bir deyişle, görünüşte daha "ilkel" olan temsil tarzlarına dönüş söz konusudur. Çünkü bu dönüşler, eski yapının enkazından yeni bir yapının kuruluşu için faydalanma olanağı doğurur; araya mesafenin girmesi, eskiden zaten ele alınmaya başlamış sorunların yaratıcı bir biçimde yeniden gündeme gelmesi için uygun zemini hazırlar. Bu yüzdendir ki Donatello'nun, Arnolfo'nun taklitlerindeki solgun klasisizmden değil, kararlılıkla Gotik üslubun içinden yeşerdiğine şahit oluyoruz; aynı şekilde Dürer'in *Dört Havari*'sinin mümkün olabilmesi için de, Konrad Witz'in güçlü kuvvetli figürlerinin yerini Wolgemut'un ve Schongauer'in daha kırılgan varlıklarının alması gerekmiştir. Antik dönem ile yeniçağ arasında da söz konusu "geri tepme"lerin en büyüğü olan ortaçağ durmaktadır. Ortaçağın sanat tarihindeki misyonu, bir zamanlar (birbirlerine son derece zekice bağlanmış) tekil nesnelerin oluştur-

duğu çoğulluğu, gerçek bir birlik içinde eritmek olmuştur. Ama bu yeni birliğe giden yol, paradoksal gibi görünmekle birlikte, mevcut birliğin parçalanmasından, başka bir deyişle, eskiden hem fiziksel olarak jestler yoluyla hem de mekânsal olarak ve perspektif yoluyla birbirine bağlı olan tekil nesnelerin donmuşçasına hareketsizleşmesinden ve yalıtılmasından geçmiştir. Antik dönemin sona ermesi ve Doğu etkilerinin giderek artmasıyla birlikte (bu etkilerin ortaya çıkışı yeni gelişmelerin kesinlikle nedeni değil, bir semptomu ya da aracıdır) serbestçe uzanan manzara görüntülerinde ve kapalı iç mekânlarda çözülmeler başlamıştır; derinliğe doğru arka arkaya sıralanma görüntüsü, yerini tekrar üst üstelik ve yan yanalığa bırakmıştır; ister figürler, ister binalar ya da manzara motifleri olsun, resmin tekil unsurları o zamana dek bağdaşık bir mekânsallığın kısmen içerikleri kısmen de bileşenleri olmayı sürdürmüşken, bunlar şimdi artık, tam olarak düzleşmese de, tamamen düzlem fikrine dayanan biçimlere dönüşmekte; bu biçimler altın renkli ya da doğal bir zeminden ayrışmakta ve eski kompozisyon mantığı hiç göz önünde bulundurulmadan yan yana sıralanmaktadır. MÖ 2. yüzyıldan 6. yüzyıla kadar süren dönemin eserlerinde neredeyse adım adım izlenebilmektedir bu gelişme.[30] İtalya, Ravenna'daki San Vitale Kilisesi'nde bulunan İbrahim mozaiği (Resim 5) özellikle dikkate değerdir, çünkü perspektif fikrindeki çözülmeyi burada neredeyse somut olarak görebiliyoruz: Odysseia resimlerinde sadece bitkiler değil, yeryüzü şekilleri de resmin salt bir "pencere çerçevesi" olan kenarları tarafından kesilirken, şimdi bunların resmin kenarını oluşturan kavise ister istemez uyum sağlaması gerekmiştir. Aslında bu yeni durum en iyi şöyle ifade edilebilir: Mekânın resmin kenarları tarafından kesilip çıkarılması ilkesi yerini tekrar, resmin kenarlarıyla sınırlandırılan, içinden bakılmaktan çok içinin doldurulması gereken bir yüzey ilkesine bırakmaya başlamıştır. Nihayetinde Helen-Roma sanatındaki "kısalt-

malar" da mekân yaratmaktaki orijinal temsili anlamlarını kaybederken, sabit çizgisel biçimlerini korumuş ve son derece garip olmakla birlikte, olağanüstü bir ifade gücüne de sahip yeniden yorumlamalara uğramışlardır. Önceki "içinden bakış", kapanmaya başlamıştır. Ama aynı zamanda, resmin, fiziksel olarak jestler yoluyla oluşturulan dinamik ilişkilerini ve perspektifle kurulmuş mekânsal ilişkilerini tamamen yitiren tekil unsurlarının tam da burada, bir bakıma daha içsel diyebileceğimiz yeni bir ilişkiye eklemlenebildiği de kesin bir biçimde görülebilmektedir: Adeta maddesel olmayan ama boşlukları da bulunmayan bir dokudur bu; renklerle altının ya da kabartma heykellerde ışıkla gölgenin arasında gerçekleşen ritmik gidiş geliş sayesinde bir birlik, sadece renge ya da ışığa dayalı olmakla birlikte yine de bir birlik oluşmaktadır. Nitekim yine aynı dönemin felsefesindeki mekân anlayışında da, başka bir deyişle pagan ve Hıristiyan Yeni Platonculuğun ışık metafiziğinde de, birliğin bu belli biçiminin kuramsal analojisi bulunmaktadır. Proklos'a göre "mekân, ışığın en iyi halinden başka bir şey değildir"[31] — tıpkı sanatta olduğu gibi burada da dünya ilk kez bir süreklilik (*continuum*) olarak algılanmakta, ama aynı zamanda yoğunluğu ve rasyonelliği elinden alınmış gibi görünmektedir: Mekân homojen ve deyim yerindeyse homojenleştirici ama ölçülemez, hatta boyuttan yoksun bir akışkana dönüşmüştür.

Böylece modernliğin "sistematik mekânı"na giden yolda atılan bir sonraki adım, artık birleşmiş olmakla birlikte ışık bakımından hâlâ dalgalanmayı sürdüren bu dünyayı tekrar maddesel ve ölçülebilir hale getirmeyi gerektirmiştir. Tabii antik dönemdeki anlamında değil, ortaçağa özgü bir maddesellik ve ölçülebilirliktir buradaki. Antik yanılsamacılığa duyulan ve sürekli ortaya çıkan sempatinin birçok kez engellenmesine ve yer yer de geri püskürtülmesine rağmen, Bizans sanatında bile, mekânın yüzeye indirgenmesini tutarlı bir biçimde sürdürme çabası kendini belli etmektedir ("sür-

dürme" diyoruz, çünkü erken dönem Hıristiyanlık ve geç dönem antikçağ sanatı, henüz tam olarak çizgisel ve iki boyutlu bir dünya değildi; her açıdan yüzeye dayanmakla birlikte hâlâ bir mekân ve cisimler dünyasıydı). Dahası Bizans sanatının aynı zamanda, yeni ortaya çıkan bu iki boyutlu yüzeysellik içindeki tek sabitleme ve sistematikleştirme aracı olabilecek unsuru, çizgiyi de yüceltmek istediği anlaşılmaktadır. Ancak sonuçta antik gelenekten asla temel bir kopuş gerçekleştirememiş olan Bizans sanatı da bu gelişmeyi, geç dönem antik sanatın ilkeleriyle radikal bir kırılmaya taşıyamamıştır (tıpkı tersinden düşündüğümüzde, asla bir "Rönesans"a ulaşamamış olması gibi). Bizans sanatı adeta dünyayı resimsel bir tarzda değil, tamamen çizgisel olarak biçimlendirme kararını veremiyor gibiydi (mozaiğe tutunmasının nedeni de buydu zaten, çünkü mozaik doğası gereği, çıplak duvarın iflah olmaz iki boyutlu yapısını, duvara yayılan ışıltılı bir dokuyla gizleme özelliğine sahipti); antik ve geç antik döneme özgü yanılsamacılığın ışık hatları ve gölge izleri kalınlaştırılarak çizgiye benzer biçimlere dönüşse de, bu biçimlerin başlangıçtaki resimsel anlamları asla tamamen unutulmuyor, dolayısıyla bunlar salt sınır konturları haline gelmiyordu. Perspektif konusuna gelince: Bizans sanatı, manzara motiflerini ve mimari yapıları nötr bir arkaplan üzerindeki dekor malzemeleri olarak kullanmaktan öteye gitmeyi başarabilirdi; ne var ki bu motif ve biçimler her ne kadar artık mekânı çevrelemeseler de, mekânı ima eden unsurlar olma işlevini asla bırakmamışlardır. Bunun sonucu olarak da Bizans sanatı, bütündeki düzensizleşmeye rağmen, bizim buradaki amacımız açısından çok önemli bir noktadır ki antik perspektifin mekân yapısının tekil unsurlarını koruyabilmiş ve onları Batı Rönesansı için hazır tutabilmiştir.[32]

Sınırlarını o zamanlar Alpler'den ziyade Apenin Dağları'nın belirlediği Kuzeybatı Avrupa sanatı, geç dönem antik geleneği, Güneydoğu Avrupa Bizans sanatından çok daha radikal bir dönüşüme

uğratmıştır. Göreli olarak daha retrospektif olan ve tam da bu özelliğiyle hazırlık niteliği taşıyan Karolenj ve Otto "rönesans"larının[33] yaşandığı dönemlerin ardından, genellikle "Romanesk" diye adlandırdığımız üslup ortaya çıktı. 12. yüzyılın ortalarında olgunlaşma sürecini tamamlayan Romanesk, Bizans'ın asla tam olarak gerçekleştiremediğini yaptı ve antikçağa sırt çevirmeyi tamamladı. Şimdi artık çizgi sadece çizgiydi, başka bir deyişle, kendine özgü bir grafik ifade aracıydı, yüzeylerin sınırlandırılmasında ve süslenmesinde işlev görüyordu. Yüzey de artık *sadece* yüzeydi, başka bir deyişle, belli belirsiz bile olsa artık maddesel olmayan bir mekânsallığa işaret etmiyordu, aksine bu yüzey, maddesel bir resim taşıyıcısının hiçbir koşula bağlanmamış iki boyutlu yüzeyiydi. Sonraki dönemin son derece tutarlı bir biçimde daha da sistematikleştirdiği ve tektonikleştirdiği bu üslubun antik perspektif anlayışının son kalıntılarını da nasıl yok ettiğini gösteren sayısız örnek içinde en iyi bilineni, vaftiz temsillerinde perspektifle kısaltılmış Ürdün Nehri'nin bir su tepesine dönüşmüş olmasıdır.[34] Bizans resim sanatında ve Bizans üslubundan etkilenen resim sanatında, bir form olarak nehir kenarlarının derine doğru birbirine yaklaşması ve suyun ışıldayan şeffaflığı ilke olarak hâlâ net olarak tanınabilir haldedir — arı Romanesk üslup ise (geçiş dönemi yaklaşık 1000 yıllarında kendini hissettirmeye başlamıştır) resimsel karakter taşıyan su dalgalarını gittikçe daha büyük bir kararlılıkla plastik ve katılaşmış su tepelerine, nehrin mekânı tanımlayan yakınlaşmasını da "dekoratif" bir yüzey formuna dönüştürmüştür: Yatayda kısaltılan ve İsa'nın bedeninin ışıldamasını sağlayan nehir, dikey düzlemde yükselen bir arka fona dönüşmekte ve İsa bu fonun ardında kaybolmaktadır (ya da nehrin kimi zaman İsa'yı çevreleyen bir badem şeklini aldığına da rastlanmaktadır) — vaftiz edilen İsa'yı taşıyan düz nehir kenarı da basamaklara dönüşmekte, İsa'nın bu basamakları tırmanması gerekmektedir.

Bu radikal dönüşümle birlikte, her türlü mekânsal yanılsamadan tamamen vazgeçilmiş gibi görünüyor; hakikaten modern bir mekân anlayışının önkoşulu tam da bu dönüşümdür. Zira Romanesk resim cisimleri ve mekânı aynı yolla ve aynı kararlılıkla yüzeye indirgeyince, bunların homojenliği de ilk kez tam olarak onaylanmış ve yerleşik hale gelmiştir. Bunu da cisimlerle mekân arasındaki daha gevşek optik birliği daha sabit ve tözsel bir birliğe dönüştürerek yapmıştır: Cisimlerle mekân bundan böyle birbirine bağlı olacaktır, sonuç iyi de olsa kötü de olsa. Aynı şekilde, bir cismin yüzeyle kurduğu bu bağdan kendini tekrar kurtarması durumunda, cismin büyümesi ancak mekânın da aynı oranda büyümesiyle mümkün olabilecektir. Ama bu işlemin en etkili ve en kalıcı biçimde gerçekleştirilebildiği yer, geç dönem ortaçağ heykelciliği olmuştur. Resim sanatı gibi heykel sanatı da bir yeniden değerlendirme ve konsolidasyon süreci geçirmiştir — heykel de antik yanılsamacılığın tüm kalıntılarını elinin tersiyle itmiş, resimsel bir hareketliliğe ve ışık gölge dağılımına sahip yüzeyi stereometrik olarak bir araya toplanmış, çizgisel konturlarla bölümlenmiş bir dış yüzeye dönüştürmüştür; heykel sanatı da figürler ve onların mekânsal çevreleri, başka bir deyişle, arkaplan yüzeyleri arasında çözülmez bir birlik yaratmıştır — tek fark, buradaki birliğin, biçimlerin üçboyutlu olarak öne doğru kabarmasına engel olmamasıdır. Rölyef figürleri bir duvarın önünde ya da bir nişin içinde duran bir cisim değildir artık, figür ile rölyef zemini aynı tözün tezahür etme biçimleridir. Böylece Avrupa'da ilk kez, antik dönemdeki metop rölyefleri ya da karyatidlerde olduğu gibi binanın içine ya da üzerine yerleştirilmek yerine, bina malzemesi olan kütleden ve doğrudan ona şekil verilerek uygulanan bir mimari heykelcilik üslubu ortaya çıkmıştır. Romanesk kapı heykelleri, plastik olarak şekil verilmiş kapı dikmeleridir; Romanesk rölyefler ise plastik olarak şekil verilmiş duvarlardır. Böylece resim sanatının geliştirdiği

saf yüzey fikri, heykel sanatında karşılığını saf kütlede bulmuştur; başka bir deyişle, eserler yine üçboyutluluğa ve sağlamlığa sahiptir ama antik heykelciliğin aksine burada söz konusu olan, "cisimler"in üçboyutluluğu ve sağlamlığı değildir; çünkü antikçağda cisimlerin oluşturduğu bağlam, bu bağlamın sanatsal bir etkiye sahip olması (kendimizi tekrarlamak pahasına diyebiliriz ki) bireysel olarak belirlenmiş boyutlara, bireysel olarak belirlenmiş bir uzanıma ve bireysel olarak belirlenmiş bir işleve (organlar) sahip, birbirinden ayrılabilir parçaların birleştirilmesiyle sağlanıyordu; Romanesk üslupta ise aksine homojen bir tözün üçboyutluluğu ve sağlamlığı söz konusudur ve bunun sanatsal bir etkiye sahip olması, aynı türden, başka deyişle son derece küçük olmakla birlikte aynı uzanıma, aynı biçime ve aynı işleve (tanecikler) sahip parçaların ilişkilendirilmesiyle sağlanmaktadır. Yüksek dönem Gotik sanatında —Vitellio, Peckham ve Roger Bacon'da antik dönem optik anlayışının, Akinolu Thomas'ta ise (önemli değişimler geçirmekle birlikte) Aristoteles'in mekân öğretisinin yeniden canlandığı yüksek Gotik sanatından söz ediyoruz[35]— bu "kütle" tekrar sözde cisimsel biçimlere ayrışmış, heykel duvardan bağımsız bir yapı haline gelmiş ve rölyef figürleri neredeyse bağımsız duran heykeller gibi zeminden ayrılmıştır. Kuşkusuz cisim duygusunda yaşanan bu Rönesans, bir anlamda geçmişe, antikçağa dönme olarak yorumlanabilir (nitekim birçok yerde antikçağın sanat alımlamasına yeniden derinleşen bir ihtiyaç duyulduğu gözlenmektedir). Ancak tüm bunların sonucu antikçağa dönüş değil, "modernliğe" doğru bir hamle olmuştur. Çünkü Gotik katedrallerin tekrar cisimsellik kazanan mimari öğeleri ve tekrar "plastik" özellik kazanan heykelleri ve rölyef figürleri, Romanesk üslup sayesinde birliği ve bölünmezliği güvenceye alınmış olan homojen bütünün unsurları olmaktan vazgeçememiştir. Böylece plastik cisimlerin bağımsızlaşmasıyla birlikte —diyebiliriz ki otomatik olarak— bu cisimleri

içinde barındıran mekân alanının bağımsızlaşması da gerçekleşmiştir. Bunun en anlamlı simgelerinden biri, baldakeni olmayan bir Yüksek Gotik heykel düşünemeyecek olmamızdır; çünkü baldeken, heykeli sadece yapı kütlesine bağlamakla kalmamakta, heykel için belli bir boş alanı sınırlandırmakta, bu alanı ona tahsis etmektedir. Bir diğeri ise rölyefin, tepesinde derin bir gölge yaratan kavisli bir kemere sahip olmasıdır; bu kemerin görevi yine, artık plastik bakımdan bağımsızlaşmış olan figürler için belli bir mekânsal kuşağı garantiye almak, figürlerin eylem sahalarını bir sahneye dönüştürmektir (Resim 6). Ama bu sahne —Yüksek Gotik dönem kilise yapılarının bilinçli olarak mekânsal yapılar olması, ama buna rağmen önce birbirinden belirgin bir biçimde ayrılmış tekil bölmelere bölünmeleri ve bu bölmelerin ancak Geç Gotik dönemde iç içe geçmesi gibi— hâlâ sınırlı bir sahnedir. Yine de, başta sınırlı ve tek tek eklenen mekân hücrelerinden inşa edilmiş olmakla birlikte, doğası gereği sınırsız bir uzanım özelliğine sahip gibi görünen bir dünyanın parçasıdır ve bu dünyada cisimler ve boş alan daha şimdiden homojen ve ayrıştırılamaz bir birliğin eşdeğerli ifade biçimleri olarak geçerlilik kazanmaya başlamıştır. Aynı şekilde skolastik felsefenin coşkuyla devraldığı Aristoteles'in mekân öğretisi tamamen farklı bir biçimde yorumlanmış ve empirik kozmosun sonluluğunun yerini tanrısal varoluşun ve edimselliğin sonsuzluğu öncülü almıştır. Bu sonsuzluk —yaklaşık 1350'den itibaren kendini hissettirmeye başlayan modern görüşün aksine— henüz bizzat doğanın içinde gerçekleşen bir şey olarak düşünülüyor olmasa da, Aristoteles'in özgün yaklaşımının tersine, muhtemelen sahiden bir *energeia apeiron* (fiili sonsuzluk) anlamına gelmekte ve her ne kadar başlangıçta doğaüstü bir alanla sınırlı olmasa da, esas itibariyle doğal alanda da etkili olabilmektedir.[36]

Artık "modern" perspektifin yıldızının ne zaman parlamaya başlayacağını söyleyebiliriz: Mimaride, özellikle de heykel sana-

tında güçlenen, Kuzeye özgü Gotik mekân duygusunun,[37] Bizans resim sanatında sadece parçalı olarak korunan mimari ve peyzaj biçimlerini benimsediği ve bunları yeni bir birlik halinde birleştirdiği yerde. Aslında üsluplarında Gotik özelliklerle Bizans'a özgü özellikleri muhteşem bir sentezle bir araya getiren iki usta ressamdır bunlar: Giotto ve Duccio. Onların eserlerinde ilk kez tekrar kapalı iç mekânlar görülmeye başlamıştır ve bu iç mekânlar nihayetinde sadece, Kuzeye özgü Gotik üslubun plastik bir biçim verdiği "mekân kutuları"nın resimsel projeksiyonları olarak anlaşılabilir — ama bu iç mekânlar aynı zamanda, Bizans sanatında zaten var olan unsurlardan oluşturulmuştur. Çünkü bu unsurlar, ilgili araştırmalarda birçok bakımdan aksi iddia edilmiş olmakla birlikte[38], aslında *maniera greca*'nın* eserlerinde zaten mevcuttu. Floransa vaftizhanesindeki bir mozaik (Resim 7), hayali bir pervazın içinde, bize hiç de yabancı olmayan kaçış ekseni ilkesine dayanan bir konstrüksiyon göstermektedir; gerçekten de burada perspektif kullanılarak temsil edilen bir asma tavan bulunmakla birlikte, zemine ilişkin bilgilerin ve yan duvarlara ilişkin açık göstergelerin yokluğu hissedilmektedir.[39] Monreale'deki bir mozaikte ise (Resim 8) aksine, kısaltmayla resmin derinliğine doğru giden yan duvarlar olduğu görülmekte, ama yine zemine ve hatta bu kez tavana ilişkin bilgiler de bulunmamakta, bu nedenle de —gerçekçi bir yorum getirmek gerekirse— *Son Akşam Yemeği* boş bir avluya kurulmuş gibi görünmektedir. Aynı serideki bir başka temsilde (Resim 9) zemindeki fayans döşemenin deseni kısaltmayla gösterilmekte, bunların derinlik çizgilerinde, iki farklı merkez bulunmasına rağmen, oldukça "doğru" bir yakınsama göze çarpmaktadır. Ama bu desenin de yine resimdeki diğer mimari unsurlarla hiçbir bağıntısı

* Vasari'den itibaren İtalyan sanat literatüründe Bizans sanatının algılanış biçimi. *–ç.n.*

yoktur ve tam olarak figürsel kompozisyonun başladığı noktada bitmesi dikkate değerdir;[40] bunun bir sonucu olarak, temsil edilen nesneler büyük oranda zeminin tam üzerinde değil de, zeminden yukarıda duruyor gibi görünmektedir. Böylece Trecento* sanatının olgunluk dönemine özgü mekânsallık —çünkü iç mekân için ne geçerliyse peyzaj için de *mutatis mutandis*** aynı şey geçerlidir— bu nedenle neredeyse *ex post**** olarak kendi unsurlarından kendini inşa etmiş, sadece, bu *disjecta membra*'yı (dağınık parçalar) birleştirebilmek için Gotik üslubun mekân duygusuna ihtiyaç duymuştur.

Giotto ve Duccio'nun bu başarısı sayesinde ortaçağın temsil ilkesi aşılmaya başlamıştır. Çünkü kapalı ve açıkça bir boş cisim olarak duyumsanan iç mekânın temsili, nesnelerin birleştirilerek güçlendirilmesinden daha fazlasına işaret etmektedir; temsil yüzeyinin biçimsel değerlendirilişinde bir devrim anlamına gelmektedir: Üzerine tekil nesne ya da figürlerin aktarıldığı bu yüzey artık bir duvar ya da pano olmaktan çıkmış, tekrar şeffaf bir düzlem haline gelmiştir ve bizden beklenen de bu düzlemin içinden geçerek, her ne kadar her tarafından sınırlanmış olsa da içeriye doğru uzanan bir mekâna, boşluğa baktığımıza inanmamızdır: Bu düzlemi kelimenin tam anlamıyla "resim düzlemi" olarak tanımlayabiliriz. Antikçağdan beri engellenen "içinden geçerek bakış" tekrar açılmaya başlamıştır ve bize resmin, yine sonsuzluğa giden ama antikçağdaki örneklerine kıyasla daha katı ve birleşik bir organizasyona sahip bir mekânsallıktan alınmış bir "kesit"e baktığımız ihtimalini hissettirmektedir.

Bu hedefe ulaşılabilmesi, hiç kuşkusuz, bizim bugün tasavvur

* On dördüncü yüzyıl. Özellikle İtalya'da Rönesans'a hazırlık olarak düşünülen 1300'lü yıllar. –*ç.n.*

** *Lat.* gerekli değişikliklerin yapılması koşulu altında. –*ç.n.*

*** tahminlere değil, gerçeklere dayalı. –*ç.n.*

edebileceğimizden çok daha fazla uğraş gerektirmiştir. Çünkü Duccio'daki mekânsallık (Resim 10), önde "resim düzlemi"yle, geride odanın arka duvarıyla, yanlarda da ortogonal duvarlarla sonlanan sınırlı bir mekândan ibaret değildir, aynı zamanda çelişkilerle de doludur; nesneler, mesela son akşam yemeğinin olduğu masa, buradaki mekân kutusunun aslında içinde değil önünde duruyor gibi görünmektedir; ayrıca, örneğin yan duran yapılar ya da mobilyalar gibi asimetrik bir görünüm söz konusu olduğunda derinlik çizgileri yaklaşık olarak paralel ilerlemekte, oysa resmin merkez ekseninin temsil edilen nesnelerin merkez ekseniyle örtüştüğü simetrik bir görünüm söz konusu olduğunda bu derinlik çizgileri yaklaşık olarak bir kaçış noktasına ilerlemekte, dikey düzlemlerin ortasında ise az çok bir ufka doğru yönelmektedir.[41] Ama bu tür bir simetrik bakışta bile, tavanın çok sayıda kesite ayrıldığı yerde, orta kısım yan kısımlardan ayrışmaktadır; çünkü sadece orta kısmın derinlik çizgilerinde ortak kaçış bölgesine doğru bir yakınsama meydana gelirken, yan kısımların derinlik çizgileri bundan belli bir miktar sapma göstermektedir.[42] Dolayısıyla perspektifsel birleşmenin önceleri yalnızca "kısmi bir düzlemde" gerçekleştiğini söyleyebiliriz; tüm düzlemi kapsayan bir perspektifsel birleşmeden henüz söz edemiyoruz, tüm mekânın perspektifsel birlik kazanması ise bu aşamada kesinlikle söz konusu değil.

Sonraki kuşağın sanatçıları bu perspektif sorununa ilgi duyunca, dikkat çekici bir kırılma gerçekleşmiştir. Görünüşe bakılırsa, Duccio'nun "perspektif"ine belli bir açıklık getirmeye ve onu sistematikleştirmeye tutkulu bir ihtiyaç duyuluyordu, ama buna farklı yollardan ulaşıldı: Ressamların bir kısmı, bir bakıma muhafazakârlar diyebileceğimiz bir kısmı, Duccio'nun, deyim yerindeyse artık geride bıraktığı kaçış ekseni yöntemini şematikleştirdiler[43] ve onu tekrar salt bir paralel konstrüksiyona çevirdiler; örneğin Ugolino da Siena, Lorenzo di Bicci ya da Strazburg'daki bir resmin

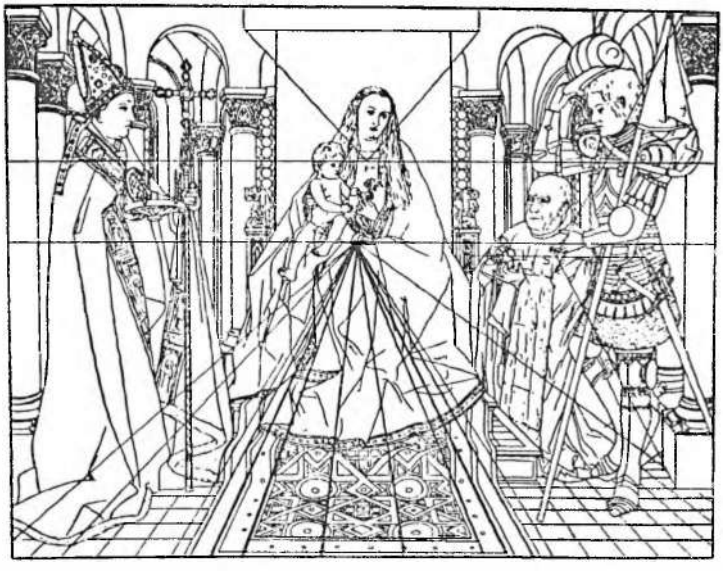
meçhul ressamı, orta kısımla ilgili bu meşum sorunu küçük çatı kuleleri ekleyerek çözmeyi denemiştir.[44] Diğer sanatçılar, bir bakıma yenilikçi olanlarsa aksine, Duccio'nun sadece tavanın orta kesitine uyguladığı yöntemi kusursuzlaştırarak sistematikleştirme yoluna gitmiş, ama bu kez zemini de aynı yönteme tabi tutmuşlardır: Bu önemli adımı atanlar, özellikle Lorenzetti kardeşlerdir. Ambrogio Lorenzetti'nin 1344 tarihli *Müjde* resmini (Resim 11) bu kadar önemli kılan, her şeyden önce zemin düzleminin görülebilen ortogonallerinin burada ilk kez bütün olarak ve kuşkusuz mutlak bir matematiksel farkındalıkla tek bir noktaya yönelmiş olmasıdır (çünkü "bütün derinlik çizgilerinin sonsuz uzaklıktaki noktalarının resmi" olarak kaçış noktasının keşfedilmesi, sonsuzluğun keşfi için adeta somut bir simgedir); resmin diğer önemi de, bu türden bir zemin düzleminin kazandığı yepyeni anlamdır: Bu düzlem sağı ve solu kapalı olan ve resmin yan kenarlarıyla sonlanan bir mekân kutusu değildir artık, bir mekân şeridinin zemin yüzeyidir. Arka kısmı hâlâ eski altın renkli zeminle, ön kısmıysa hâlâ resim düzlemiyle sınırlandırılmış olsa da, yanlardan istenildiği kadar yayılabileceği varsayılabilir. Bundan belki daha da önemlisi ise şudur: Zemin düzlemi, boyutların yanı sıra bu düzlem üzerine yerleştirilmiş tekil cisimlerin uzaklıklarını anlamamıza da yaramaktadır. Satranç tahtasını andıran fayans döşemesinin deseni —daha önce gördüğümüz gibi, Bizans etkisinin görüldüğü Monreale'deki mozaiklerde bunun ön hazırlığı tamamlanmış, ama orada bir motiften ibaret kalmış, hiçbirinde bu yeni anlamıyla kullanılmamıştır— burada gerçekten de figürlerin altından ilerlemekte, böylece hem tekil nesnelerin hem de aralıkların mekân değerleri için bir gösterge haline gelmektedir: Bunları —ve tabii her hareketin ölçüsünü— yerdeki karelerin sayısına bakarak neredeyse sayısal olarak ifade edebiliriz. Hatta bu amaçla kullanılan fayans deseninin (bizim için ancak şimdi tamamen anlaşılır hale gelen bir fanatizmle bu tarihten itiba-

ren sürekli yinelenen ve dönüştürülen bir resim motifidir bu) henüz soyut matematiksel düşünce tarafından postüle edilmeden önce, modern çağın "sistematik mekân"ını somut bir sanatsal alanda görünür hale getiren malum koordinatlar sisteminin adeta ilk örneği olduğunu söylersek abartmış olmayız; dahası, 17. yüzyılın izdüşüm geometrisi de perspektif konusundaki çabaların bir sonucu olsa gerektir: Modern "bilim"in pek çok alt alanı gibi izdüşüm geometrisi de nihayetinde sanat atölyesinden çıkma bir üründür.

Ama Lorenzetti'nin bu resmi, zemin düzleminin *tümünün* tek bir kaçış noktasına yönelecek şekilde tasarlanıp tasarlanmadığı sorusunu yine de yanıtsız bırakmaktadır; çünkü başka pek çok resimde olduğu gibi[45] buradaki iki figür de iyice kenarlara yaklaştırılmış, böylece mekânın yan kesitlerini gizlemiş oldukları için, derinlik çizgilerinin resim çerçevesinin dışından başlayıp sağda ve solda figürlerin yanından geçerek tek bir noktada birleşip birleşmediği anlaşılamamaktadır. Aksine böyle olmadığına dair bir kuşku uyanmaktadır insanda, çünkü aynı sanatçının mekânın yan kesitlerini de gösteren başka bir resminde (Resim 12), kenar ortogonallerinin ortadaki ortogonallerin ortak kaçış noktasından kurtulduğu açıkça görülmektedir;[46] bunun sonucu olarak da söz konusu sıkı bağdaşıklık sadece kısmi bir düzlem ile sınırlı kalmakta, halbuki diğer yandan tam da bu resim, geriye doğru uzanan güçlü bir derinleşme sayesinde aslında müstakbel gelişmelerin daha kararlı bir tutumla hazırlıklarını yapmaktaymış gibi görünmektedir. Orta ve yan kısımlardaki ortogonaller arasındaki bu tutarsızlık ta 15. yüzyıla kadar sayısız örnekle belgelenebilmektedir.[47] B u tutarsızlık, bir yandan sonsuzluk kavramının henüz oluşma aşamasında olduğunu, diğer yandan da, mekân her ne kadar içerikleriyle birlikte bir bütün olarak algılansa ve bu bütün hissettirilmeye çalışılsa da, mekânın çizimsel düzeninin figürsel kompozisyondan sonra geldiğini göstermektedir (sanat tarihi açısından önemi de budur

zaten): Pomponius Gauricus'un 160 yıl sonra ifade edeceği, "yer, o yere getirilen cisimlerden önce mevcuttur, bu yüzden de önce çizimsel olarak belirlenmesi gerekmektedir," fikrine henüz ulaşılmış değildir.[48]

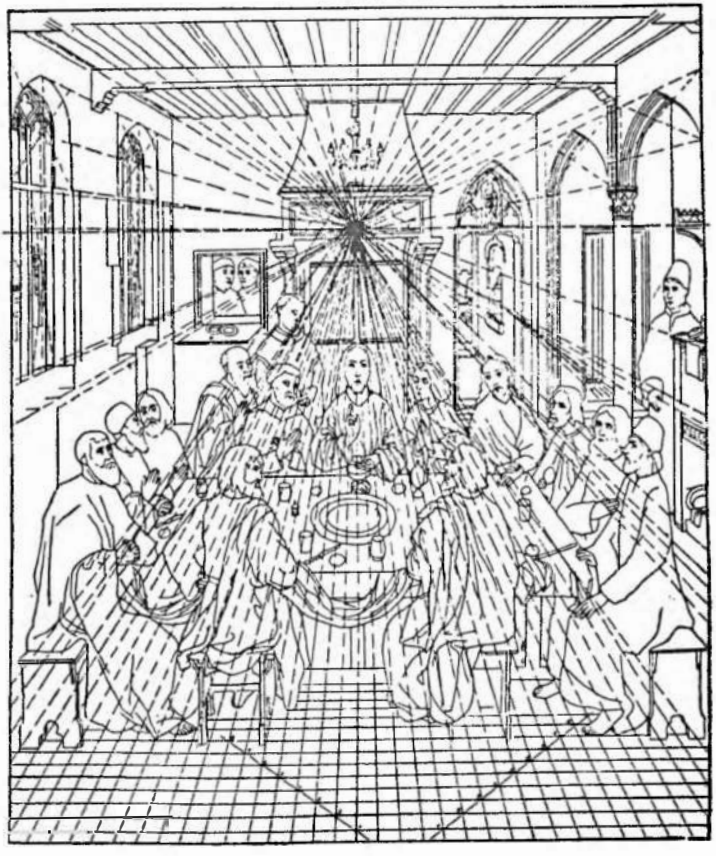
Bu yeni ve nihayet "modern" bakış açısının fethi, Kuzeyde ve Güneyde farklı yollardan gerçekleştirilmiş gibi görünüyor. Kuzey sanatında daha 14. yüzyıl ortalarına gelmeden kaçış ekseni yöntemi, yüzyılın son üçte birlik döneminde ise kaçış noktası yöntemi biliniyordu ve Fransa her ikisinde de diğer ülkelerden ilerideydi. Sözgelimi Bohemya etkilerinin sezildiği Usta Bertram yerdeki fayans döşemeyi tamamen kaçış ekseni yöntemiyle çizerken, ortadaki kritik kısmı güya rastlantıyla üzerine basan bir ayak ya da bir giysinin nedeni hemen belli olan ve komik bir zarafetle yeri örten etekleri sayesinde saklamaya çalışmaktadır (Resim 13).[49] Doğrudan doğruya Fransa'ya dayandırabileceğimiz bir sanat anlayışına sahip Usta Francke ise aksine Broederlam ve diğer Fransız ve Franko-Flaman ustaların yaptığı gibi, aynı döşemeyi Lorenzetti' nin kaçış noktası sistemine göre yapmakta, ama kendi çağdaşları ve öncülerinin çoğu gibi o da (*St. Thomas'ın Şehit Oluşu*'nun sağ tarafında oldukça açık bir biçimde görüldüğü gibi) kenar ortogonallerinde tereddüte düşmektedir: Sanatçının yan kısımlardaki derinlik çizgilerini ortadakilerle aynı noktaya doğru ilerleyecek şekilde döndürme hamlesine karşı çalışan bir direnç oluşmaktadır adeta.[50] Tek bir düzlemin tamamının —hatta artık dikey düzlemin de— tamamen bütünleşik bir yönelim kazanması bilinçli olarak ancak Jan van Eyck'in üslubu düzeyinde gerçekleştirilebilmeye başlamış gibi görünüyor (Resim 14, 15, 16, 17; Şekil 6)[51]; üstelik burada (Usta Jan'ın tamamen kişisel bir hamlesiyle) bir yenilik daha yapma cesareti gösterilmiş ve üçboyutlu mekân, resmin ön kısmıyla olan bağlarından kurtarılmıştır. O tarihe kadar, hatta Jan van Eyck'in özgün erken dönem eserlerinden biri olarak görülebilecek



ŞEKİL 6 Jan van Eyck'in *Canon van der Paele Meryemi*'nin perspektif şeması (Bruges, Güzel Sanatlar Müzesi, 1436). G. Joseph Kern'in çiziminden faydalanılmıştır.

Resim 14'teki minyatürde bile mekân, her ne kadar yanlara ve şimdi artık çoğunlukla arkaya doğru da istenildiği kadar genişletilebiliyor olsa da, önde resim düzlemine ulaşarak son bulmaktadır; Jan van Eyck'in *Meryem Kilisede* adlı resminde ise (Resim 15) mekânın başlangıcı artık resmin sınırıyla örtüşmemekte, aksine mekânın başladığı yer, resim düzlemini ortasından kesmekte, böylece mekânın başlangıcı resim düzleminden öne doğru taşmakta, hatta mesafe kısa tutulduğunda, tablonun önünde duran bir izleyiciyi bile içine alabilecekmiş gibi görünmektedir: Resim burada, hem ölçüleri bakımından hem anlamsal olarak "gerçeklikten bir *kesit*" haline gelmiştir ve *tasavvur* edilen mekân artık *temsil* edilen mekânın ötesine geçerek dört bir yana uzanmaktadır — böylece tam da

resmin sonluluğu, mekânın sonsuzluğunu ve sürekliliğini hissedilebilir kılmaktadır.[52] Bununla birlikte Jan van Eyck'in resimlerindeki perspektif, salt matematiksel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde hâlâ "eksiksiz" değildir; çünkü ortogonaller tek bir düzlemin bütününde tek bir noktaya doğru yakınsadıkları halde, mekânın bütünü için aynısı söylenemez (Şekil 6). Bu ancak Dirk Bo-



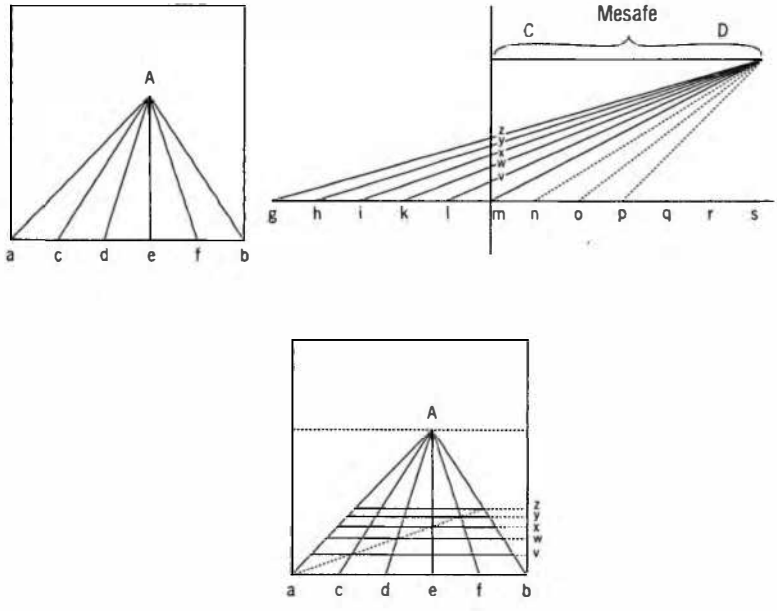
ŞEKİL 7 Dirk Bouts'un *Son Akşam Yemeği*'nin perspektif şeması (Louvain, St. Peter, 1464-1467). G. Döhlemann'dan alınmıştır.

uts'ta (Şekil 7) ya da en erken Petrus Christus'ta başarılmış gibi görünüyor.[53] Ne var ki bu başarı Kuzey sanatında başlarda ne sürekli olabildi ne de genelgeçer hale gelebildi; çünkü Hollanda'da bile, sözgelimi Rogier von der Weyden gibi burada söz konusu olan mekân sorunsalıyla pek ilgilenmeyen ve resimlerinde kaçış noktasında bütünlük sağlamaya mesafeli duran büyük sanatçılar vardı.[54] Almanya'da da, yarı İtalyan Pacher'in eserleri sayılmazsa, bütün bir 15. yüzyıl boyunca, tam anlamıyla bir konstrüksiyon içeren tek bir eser bile ortaya çıkmamış gibi görünüyor — ta ki Albrecht Dürer'in aracılığıyla, İtalyanların tamamen matematiksel olarak temellendirilmiş kuramı benimseninceye kadar.[55]

Kuzey sanatı, İtalyan Trecento sanatının yöntemlerinden hareketle esasen deneysel yollardan "doğru" konstrüksiyona ulaşmış gibi görünürken, İtalyan sanatındaki uygulamaların ilginç bir biçimde matematiksel kuramdan yardım alması gerekmiştir: Lorenzetti'den sonra Trecento sanatının resimleri, deyim yerindeyse, gitgide daha *hatalı* olmuş ve 1420 civarlarında *costruzione legittima* (meşru konstrüksiyon) —diyebiliriz ki— icat edilene kadar böyle devam etmiştir.[56] Her ne kadar hayli muhtemel görünse de, matematiksel olarak tamamen doğru bir doğrusal/lineer perspektif yöntemini gerçekten ilk olarak Brunelleschi'nin mi ortaya attığını, yoksa bu yöntemin kesin olarak Şekil 1'de gösterilen yatay ve dikey kesit konstrüksiyonlarından mı ibaret olduğunu bilmiyoruz, çünkü bu tür bir konstrüksiyon ancak iki kuşak sonra, Piero della Francesca'nın *De prospectiva pingendi*'sinde yazıyla kayda geçirilmiş gibi görünüyor;[57] ama Masaccio'nun *Kutsal Teslis* adlı freski, her halükârda tamamen doğru ve bütünleşik bir konstrüksiyona sahiptir[58] ve bundan birkaç yıl sonra, daha sonra sürekli tercih edilecek bir yöntemsel işlemin anlaşılır bir şekilde tasvir edildiğini görüyoruz: Trecento sanatında zaten bilinen, ama orada tamamen farklı bir ilkeye dayanan şeyin dolaysız uzantısı olarak ortaya çıkan bir yön-

temdir bu. Lorenzetti'ler bile ortogonallerin salt matematiksel yakınsamasını gözlemlemişti, ama "yatay, enine çizgiler" (transversal) denilen doğruların (özellikle de resmin ön kenarıyla başlayan "zemin karesi"nin sınırını oluşturanların) derinlik mesafelerini aynı kesinlikle doğru ölçmeyi sağlayacak bir yöntem henüz geliştirilmemişti. Alberti'nin söyledikleri doğruysa, onun döneminde zemindeki her bir şeridi mekanik bir müdahaleyle, önündekinden üçte bir oranda küçültmek gibi yanlış bir uygulama hüküm sürmekteydi hâlâ.[59] Bu noktada Alberti, kendisinden sonraki kuşaklar için temel oluşturan tanımlamasını şöyle ifade eder: "Resim görme piramidinin düzlemsel kesitidir." Ayrıca nihai resmin dik çizgileri artık zaten bilindiği için, söz konusu "görme piramidi"ni sadece yanal dikey kesitte yapması, istenen derinlik mesafelerini doğrudan dikey kesme çizgisi üzerinde okunabilir hale getirmesi ve bunları, kaçan ortogonallerin zaten mevcut sistemine zahmetsizce taşıması yeterli olmaktaydı (Şekil 8).[60]

Alberti'nin bu (rahat ve daha kullanışlı) yönteminin, eksiksiz yatay ve dikey kesit yönteminden türetilmiş olması muhtemeldir. Çünkü alışılagelmiş Trecento uygulamasını, görme piramidinin dikey kesitini devreye sokarak düzeltme fikri, ancak görme piramidinin bütününün sistematik konstrüksiyonunun nasıl yapılacağı biliniyorsa mümkün olabilir. Tamamen mimarlığa özgü bu konstrüksiyonun keşfini Bruneleschi'ye atfetmemek için herhangi bir neden göremiyoruz. Soyut ve mantıksal yöntemi geleneksel uygulamalarla uyumlu hale getirme, böylece somut uygulamalarda kolaylık sağlama şanını da pekâlâ amatör ressam Alberti'ye atfedebiliriz. Elbette her iki yöntem de "*intercisione della piramide visiva*" (görme piramidi kesiti) ilkesine dayanarak hem kapalı mekân konstrüksiyonunu, hem açık manzara sahnelerinin geliştirilmesini, hem de nihayetinde bunların içine yerleştirilecek tekil nesnelerin "doğru" dağılımını ve ölçülendirilmesini sağlamaları bakımından belli



ŞEKİL 8 Leon Battista Alberti'ye göre, satranç tahtası biçiminde bölümlenmiş "zemin karoları"nın perspektif konstrüksiyonu. Üstte solda: Lorenzetti'nin konstrüksiyonuyla özdeş, doğrudan tuvale uygulanmış, taslak çizim (kısaltılmış zemin karesinin ortogonalleri). Üstte sağda: Özel bir kâğıt üzerinde gerçekleştirilmiş yardımcı çizim (*v, w, x, y, z* yatay çizgilerin —transversal— aralıklarını veren "görme piramidi"nin dikey kesiti). Altta: Nihai çizim (yardımcı çizimde elde edilen derinlik değerlerinin taslak çizime aktarılması; diyagonal sadece sonuçların kontrol edilmesine yarıyor).

bir ölçüde örtüşmektedir.[61] Rönesans bu sayede, estetik açıdan daha önce birliği zaten sağlanmış olan mekân imgesini matematiksel olarak da tamamen rasyonelleştirmeyi başarmıştır. Daha önce de gördüğümüz gibi bu, mekânın psikofizyolojik yapısında geniş bir soyutlamayı ve antik dönemin otoritelerinin reddedilmesini gerektirmiştir. Ama artık ("görüş mesafesi"nin sınırları içinde) sonsuz uzanıma sahip net ve çelişkisiz bir mekân yapısı kurabilmeyi[62] ve

bu uzanımın içinde, cisimler ve onların aralarındaki boş mekân aralıklarını ilkesel olarak "*corpus generaliter sumptum*"a bağlamayı başarmıştır. Artık genelgeçer ve matematiksel olarak temellendirilebilir tek bir kural vardır ve "bir şeyin başka bir şeyle arasında olması gereken mesafe ya da aralarında kurulması gereken bağıntı," bu ilkeden hareketle belirlenmekte, "böylece temsilde sıkışıklık ya da seyreklik oluşup temsilin anlaşılırlığının bozulmaması sağlanmaktadır".[63]

Böylece yığma mekândan sistematik mekâna geçişi sağlayan bu büyük evrim nihai olmayan sonucuna ulaşmıştır. Bir kez daha, perspektif konusunda elde edilen bu başarının aslında bilgi kuramı ve doğa felsefesinde sağlanan başarıların somut bir ifadesinden başka bir şey olmadığını belirtmeliyiz: Sonsuza uzanan ve isteğe göre yeri belirlenebilen bir kaçış noktasını merkez alan mekân anlayışına sahip asıl merkezi perspektifin yavaş yavaş gelişmesiyle birlikte —ki Giotto ve Duccio'nun Yüksek Skolastiğin geçiş dönemine özgü mekân anlayışına uygun düşen mekânlarının aşıldığı yıllardır bunlar— soyut düşüncenin, Aristotelesçi dünya görüşünden o döneme dek hep perdelenmiş kopuşunun kararlılıkla ve apaçık bir biçimde gerçekleştirdiği yıllar da aynı yıllardır ve bu dönemde, dünyanın merkezini mutlak bir merkez olarak alan, kozmosu bu mutlak merkezin çevresine inşa eden, gökkürenin en dıştaki katmanını da bu kozmosu çevreleyen mutlak bir sınır olarak gören tasavvurdan nihayet feragat edilmiş, böylece sadece Tanrı' da önceden tasarlanmış olarak kalmayan, deneysel gerçeklikte de somut olarak gerçekleştirilen (adeta doğanın içindeki *energeiai apeiron* —fiili sonsuzluk— anlamındaki) bir sonsuzluk kavramı geliştirilmiştir: "Bu iki önerme arasında: 'Sonsuz güçte olmak bir çelişki değildir' ile 'Sonsuz büyüklük fiiliyatta gerçekleştirilebilir' önermeleri arasında 14. yüzyıl mantıkçıları —Ockham'lı William, Walter Burley, Saxony'li Albert, Jean Buridan— sağlam ve aşıla-

maz olduğunu düşündükleri bir bariyer inşa etmişlerdi. Bu bariyerin yıkıldığını görüyoruz; ne var ki birdenbire yıkılmayacak, 1350 ve 1500 yılları arasında içten içe zayıflayarak tükenecek, parça parça dökülecektir."[64] Aristoteles için kesinlikle imkânsız olan, Yüksek Skolastik dönem içinse sadece tanrısal bir mutlak kudret, başka bir deyişle *huperouramios topos* olarak tasavvur edilebilen fiilı sonsuzluk, bundan böyle "*natura naturata*" (yaratılmış doğa) biçimini kazanmıştır: Adeta teolojik olmaktan çıkarılan evren anlayışı (*Anschauung*) ve Gauricus'un tekil nesnelere göre önceliği olduğunu açıkça ifade ettiği mekân, bundan böyle "*quantitas continua, physica triplici dimensione constans, natura ante omnia corpora et citra omnia consistens, indifferenter omnia recipiens*" — yani, sürekliliği olan bir niceliğe dönüşmüştür, üç fiziksel boyuttan ibarettir, tüm cisimlerin öncesinde ve ötesinde doğası gereği mevcuttur, ayırt etmeksizin hey şeyi içine almaktadır. Giordano Bruno gibi bir adamın adeta bu tanrısal mutlak kudretten çıkarak gelişen mekânsal-sonsuz ve bununla birlikte giderek metrikleşen dünyayı neredeyse tamamen dinsel bir yücelikle donatması ve Demokritos'un *kenon*'una (var olmayan, varlık olmayan) Yeni Platoncu dünya ruhunun sonsuz dinamiğini atfetmesi hiç şaşırtıcı değildir; mistik renklerini hâlâ korumakla birlikte bu mekân anlayışı, daha sonra Kartezyen düşünceyle rasyonelleştirilecek, Kantçılık öğretisiyle biçim kazanacak görüşün aynısıdır.

Leonardo gibi bir dâhinin perspektifi "resim sanatının dümeni ve halatı" diye adlandırdığını duymak, ya da Paolo Uccello gibi zengin hayal gücüne sahip bir sanatçının, karısının artık yatmasına ilişkin uyarısına daha sonraları klişeleşmiş şu sözlerle yanıt verdiğini görmek bize bugün garip gelebilir: "Ama perspektif o kadar tatlı ki!"[65] Ama bugün bizler bu başarının o zamanlar ne anlama geldiğini anlamaya çalışmalıyız. Mesele sadece perspektif sayesinde sanatın "bilim" seviyesine yükselmesi (Rönesans için bir

yükselişti bu) değildir: Öznel görsel izlenim o denli rasyonelleştirilmiştir ki, tam da bu izlenim, sağlam bir biçimde temellendirilen ama tamamen modern anlamda "sonsuz" olan bir deneyim dünyasının inşası için gerekli olan temeli oluşturabilmiştir (Rönesans perspektifinin işlevini eleştirelcilik ile, Helenistik Roma perspektifini ise kuşkuculuk ile karşılaştırabiliriz) — böylece psikofizyolojik mekândan matematiksel mekâna geçiş, başka bir deyişle, öznel olanın nesnelleştirilmesi olanaklı hale gelmiştir.

IV

Ancak bu son ifademizle birlikte, perspektifin tam da teknik ve matematiksel bir sorun olmaktan çıktığı bir zamanda artık daha büyük bir sanatsal sorun haline gelmeye başlamış olduğunu da söylemiş oluyoruz. Perspektif çünkü, doğası gereği iki ucu keskin bir kılıç gibidir: Cisimlere plastik bir yayılım ve jestlerle hareket kazanacakları bir yer yaratır, ama aynı zamanda ışığa da mekânda yayılabilme ve cisimleri resimsel olarak ayrıştırma imkânını yaratır. Perspektif, insanlarla nesneler arasında mesafe yaratır (Piero della Francesca'ya göre Dürer, "Birincisi, gören gözdür, diğeri görülen nesnedir, üçüncüsü ise aradaki mesafedir," demektedir[66]) — ama sonra, insanların karşısında bağımsız bir varoluşla duran nesneler dünyasını bir bakıma kendi gözüne çekerek bu mesafeyi tekrar ortadan kaldırmaktadır. Perspektif, sanatsal görüngüyü sabit, hatta matematiksel kesinliğe sahip kurallara götürmekte, ama diğer yandan onu insana, hatta bireye bağımlı hale getirmekte, bunu da söz konusu kuralları, görsel izlenimin psikofizyolojik koşullarına dayandırarak, kuralların hangi yolla etkilerini göstereceğini de konumu istenildiği gibi belirlenebilen öznel bir bakış noktasına göre saptayarak yapmaktadır. Böylece perspektif tarihi, mesafe

koyan ve nesneleştiren türden bir gerçeklik duygusunun zaferi olarak anlaşılabileceği gibi, insanoğlunun mesafeyi reddeden iktidar çabasının zaferi olarak da, aynı şekilde dış dünyanın sabitleştirilmesi ve sistematikleştirilmesi, insan benliğinin kendi alanını genişletmesi olarak da anlaşılabilmektedir. Dolayısıyla sanatsal düşünce mecburen defalarca bu ikircikli yöntemin hangi anlamda kullanılması gerektiği sorusuyla karşı karşıya kalmıştır. Şu soruların sorulması gerekmiştir (nitekim sorulmuştur da): Özel bir durum olarak "illüzyonist" tavan resminin resim düzlemini tamamen yataylaştırarak bütün sonuçları tüm dünyanın böyle 90 derece döndürülmesinden çıkarması gibi, resmin perspektifle kuruluşunun da izleyicinin gerçek durma noktasına uydurulması gerekir mi, gerekmez mi? Ya da tersinden düşünüldüğünde, izleyicinin kendi konumunu resmin perspektifsel yapısı için en ideal olacak şekilde mi ayarlaması gerekir?[67] Ve bir de, tabii eğer sonuncusu olacaksa, merkezi kaçış noktasının resim alanının neresine yerleştirilmesi en iyi olur,[68] mesafe hangi yakınlık ya da uzaklık değerine göre belirlenmelidir[69] ve mekânın bütününde eğik görünüm uygun mudur, uygunsa hangi oranda olmalıdır? Tüm bu sorularda, modern bir terime başvurursak, özne'nin ihtirası ile nesne'nin talebi karşı karşıya gelmektedir; çünkü nesne ("nesnel" bir şey olarak) izleyici ile arasındaki mesafeyi korumayı, kendi biçimsel ilkelerini, örneğin simetrisini ya da cepheselliğini hiçbir engelle karşılaşmadan geçerli kılmayı istemekte, eksantrik bir kaçış noktasına bağımlı olmayı, ya da eğik görünümde olduğu gibi, eksenleri görüntüde nesnel olarak görünmeyen, aksine sadece izleyicinin tasavvurunda mevcut olan bir koordinat sistemiyle belirlenmeyi istememektedir. Böylece, herhangi bir kararın da ancak serbest irade ile norm, bireyselcilik ile kolektifçilik, akıldışılık ile akıl, veya herhangi benzer şekilde adlandırdığımız şu büyük karşıtlıklar içinde alınabildiğini; ve yine bu modern perspektif sorunlarının tarihsel

dönemleri, ulusları ve bireyleri daha kararlı ve görünür konumlar almaya teşvik etmiş olabileceğini görüyoruz.

Dolayısıyla perspektifin anlamını Rönesans'ın Barok'tan, İtalya'nın Kuzey'den temelden farklı yorumlamış olması son derece doğaldır. Bu ikincilerin söz konusu olduğu durumda, Kuzey'de (tamamen genel terimlerle konuşursak) nesnelci, diğerinde ise öznelci bir anlam daha önemli görülmüştür. Güçlü bir Flaman etkisinde olan Antonello da Messina gibi bir usta bile, Aziz Hieronymus'un çalışma odasını daha geniş bir mesafe kullanarak çizmiş, böylece İtalyan sanatındaki neredeyse bütün iç mekânlar gibi, aslında daha çok ön yüzeyi çıkarılmış bir mimari dış mekân ortaya çıkmıştır. Ayrıca mekânı ancak resim düzlemiyle, hatta bunun ardında başlatmış ve merkezi kaçış noktasını neredeyse tam olarak ortaya yerleştirmiştir (Resim 18). Bunun aksine Dürer, ki kesinlikle ilk değildir Dürer, bize hakiki bir "oda" göstermektedir (Resim 19); biz bile kendimizi odanın içinde zannederiz, çünkü zemin ayaklarımızın dibine kadar uzanıyormuş gibi görünmektedir; gerçek ölçülere vursak, mesafe 1,5 metreyi geçmez; merkezi kaçış noktasının son derece eksantrik konumu da nesnel mimarlık yasalarıyla değil, aksine az önce içeri giren bir izleyicinin öznel durma noktasıyla belirlenen bir temsil olduğu izlenimini güçlendirmektedir — ve bu temsil son derece "samimi" bir etki yaratılabilmesini tam da bu perspektif düzenine borçludur.[70] Perspektif konstrüksiyonun ortaya çıkışı İtalya'da, Trecento sanatında sıklıkla kullanılmakta olan ve mekânın kendisine değilse de mekânın tekil mimari unsurlarına zarar veren eğik görünüme adeta ters bir etki yapmıştır. Altdorfer gibi biri ise aynısını Münih'teki *Meryem'in Doğumu* (bkz. Resim 20) adlı resminde "mutlak olarak eğik bir mekân" oluşturmak için kullanmıştır; başka bir deyişle, içinde artık hiçbir öncephe ya da ortogonalin olmadığı bir mekândır bu; Altdorfer, coşkuyla daireler çizen meleklerin dansıyla dönme hareketini op-

tik olarak aşırıya kaçacak ölçüde artırmıştır. Böylece ilk olarak 17. yüzyılın büyük Flamanlarının —Rembrandt, Jan Steen ve özellikle de Delftli bina ressamlarının, bunların arasında da De Witte'nin— sonuna kadar faydalanacağı temsil ilkesini önceden kullanmıştır; "yakın mekân" sorununun yol açabileceği bütün sonuçların izini sürmeye çalışanların da aynı Flamanlar olması rastlantı değildir. Öte yandan aynı dönemde İtalyanlar, tavan fresklerinde "yüksek mekân" kullanmaya devam etmişlerdir. "Yüksek mekân", "yakın mekân" ve "eğik mekân": Bu üç temsil biçiminde de, sanatsal temsildeki mekânsallığa ait tüm ayırt edici özelliklerin özneye göre belirlendiği görüşü ifade edilmektedir — yine de, paradoksal gibi görünmesine rağmen, tam da bunlar (felsefi açıdan Descartes, perspektif kuramı açısından ise Desargues tarafından) bir dünya tasavvurunun somutlaşması olarak mekânın her türlü öznel müdahaleden *arındığı* ânı da simgelemektedir. Çünkü sanat neyin "üst" ve "alt", "ön" ve "arka", "sağ" ve "sol" olacağına kendisi karar verme hakkını elde edince, özneye sadece, aslında zaten baştan beri onun hakkı olanı vermiştir — yani antikçağın haksız yere (ama kuşkusuz tinsel-tarihsel bakımından bir zorunluluktu bu) nesnel özelliği olarak mekâna atfettiği şeyi özneye geri vermiştir: Modern resimsel mekânda yön ve uzaklık konusundaki keyfilik, modern zihinsel mekânın yön ve uzaklık konusunda gözettiği ayrımsızlığa işaret etmekte ve bunu onaylamaktadır. Üstelik sadece zaman bakımından değil, olgusal olarak da, kuramsal perspektif öğretisinin ulaştığı aşamayla örtüşmektedir. Nitekim bu aşamada perspektif, Desargues'in ellerinde genel projektif geometriye dönüşmüş —bu da Euklidesçi basit "görme konisi"nin yerine ilk kez her yönü içeren "geometrik ışın demeti"nin geçmesiyle gerçekleşmiştir— ve kendini bakış doğrultusunda tamamen soyutlamış, bu sayede mekânın tüm yönlerini eşit ölçüde kapsar hale gelmiştir.[70a] Bununla birlikte, sadece sonsuz ve "homojen" değil, aynı zamanda da "isot-

rop" olan bu sistematik mekânın sanatsal olarak fethedilebilmesi için (geç dönem Helenistik Roma resim sanatının her tür göstermelik modernliğine rağmen) ortaçağdaki gelişmeyi bir koşul olarak gerektirdiği bir kez daha açıkça görülmektedir. Çünkü temsil edilecek tözde homojenliği yaratan, öncelikle ortaçağa özgü o "kütlesel üslup" olmuştur. Bu homojenlik olmasaydı, sadece sonsuziuk değil, mekânda yön konusundaki farksızlık, ayrımsızlık da tasavvur edilebilir olmayacaktı.[71]

Buradan hareketle (sadece perspektif konstrüksiyona değil) perspektif mekân anlayışına birbirinden tamamen farklı iki cepheden savaş açılabildiği de nihayet açıklığa kavuşmaktadır: Platon, en mütevazı başlangıç aşamalarındayken bile perspektifi lanetlemişti, çünkü perspektif şeylerin "hakiki ölçüleri"ni çarpıtıyor, gerçekliğin ve *nomos*'un (yasa) yerine öznel görünüm ve keyfiliği yerleştiriyordu.[72] En modern estetik düşünce ise tersine perspektifi, sınırlı ve sınırlandırıcı bir rasyonalizmin aleti olmakla suçlayacaktır.[73] Antik Yakın Doğu, klasik antik dönem, ortaçağ ve Botticelli'ninki gibi bir biçimde arkaistik olan bütün sanatlar,[74] öyle ya da böyle tamamen perspektifi reddetmiştir, çünkü perspektif öznellik-dışı ya da öznellik-üstü bir dünyaya bireysel ve rastlantısal bir unsur yerleştiriyor gibi görünmüştür. Dışavurumculuk da, son zamanlarda yine yeni bir yön değişikliği gerçekleştiği içindir ki, perspektiften kaçınmıştır ama tam tersi bir nedenle; perspektif, İzlenimciliğin bile bireysel biçimlendirme iradesinden esirgemek zorunda kaldığı o nesnellik kalıntısını, yani gerçek üçboyutlu mekânı onaylamakta, güvenceye almaktadır. Ama aslında bu çift kutupluluk aynı madalyonun iki yüzünü göstermekte, itirazlar temelde tek ve aynı noktayı hedef almaktadır.[75] İster akıl ve nesnellik anlamında, ister rastlantısallık ve öznellik anlamında değerlendirilsin ve yorumlansın, perspektif anlayış, resim mekânını (psikofizyolojik olarak "verili" olandan bu denli büyük ölçüde soyutlan-

mış olmasına rağmen) temel olarak empirik görsel mekânın unsurlarına ve onun şemasına göre inşa etme istencine dayanmaktadır: Perspektif bu görme mekânını matematikselleştirmektedir, ama aslında matematikselleştirdiği görme mekânıdır demek daha doğrudur — Perspektif bir düzenlemedir, ama optik görüngünün düzenlenmesidir. Perspektif ister "hakiki varlığı" buharlaştırarak onu görülen şeylerin basit ifadesi haline sokmakla, ister özgür ve adeta tinsel bir biçim tasavvurunu görülen şeylerin basit ifadesine bağlamakla suçlansın, nihayetinde bu bir vurgu meselesinden başka bir şey değildir.

Sanatsal nesnelliğin fenomenal olanın alanına böyle alışılmadık bir biçimde taşınmasıyla birlikte, perspektif anlayış dinsel sanata büyüsel alanın kapılarını kapatmış oldu ve büyüsel alandaki mucizeyi sanat eserinin kendisi yaratır hale geldi. Aynı şekilde dogmatik-simgesel alanın kapılarını da kapadı ve bu alanda da mucizeye tanıklık eder ya da onu müjdeler hale geldi. Ama perspektif tamamen yeni bir şey olarak görsel olanın alanını açtı; bu alanda mucize, izleyicinin dolaysız deneyimine dönüştü ve bu da, doğaüstü olayların, görünüşte doğal olan kendi görme mekânına adeta zorla girmesi ve tam da bu sayede mekânın doğaüstülüğünü gerçekten "içselleştirmesi"ni sağlamasıyla gerçekleşti. Ayrıca perspektif sanata en yüksek anlamıyla psikolojik olanın alanını açtı, böylece mucize artık son sığınağını sanat eserinde temsil edilen insanların ruhunda buluyordu; nihayetinde sadece Raffaello'nun *Sistin Meryemi*, Dürer'in *Apokalypsis*'i ve Grünewald'ın *Isenheim Sunağı*, hatta belki de Giotto'nun S. Croce'deki *Patmos'taki St. John* freskinin hazırladığı Barok dönemin o muazzam fantazmagorileri değil, Rembrandt'ın geç dönem resimleri de perspektif mekân anlayışı olmadan düşünülemezdi. Perspektif mekân anlayışı *ousia*'yı (gerçeklik) *phainomenon*'a (görünüş) dönüştürerek, ilahi olanı insan bilincinin basit bir içeriğine indirgiyor gibi görünürken, diğer

taraftan da tersine insan bilincini genişleterek onu ilahi olanın kâsesine dönüştürmektedir. Dolayısıyla perspektif mekân anlayışının, sanatın evriminin şimdiye kadarki seyri içinde iki kez başarılı olmuş olması rastlantı değildir: Birincisi, antik dönem teokrasisi çöktüğünde, bir sonun göstergesi olarak; diğeri ise modern antropokrasi yükselirken, bir başlangıcın göstergesi olarak.

NOTLAR

1. K. von Lange ve F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893, s. 319, l. 11.

2. Boethius, *Analyt. poster. Aristot. Interpretatio*, 1.7 ve 1.10, *Opera* içinde, Basel, 1570, s. 527 ve 538: *perspectiva* bu iki metinde de geometrinin bir alt disiplini olarak tanımlanmaktadır.

3. Bu sözcük "içinden bakmak" anlamındaki *perspicere*'den değil, "açık seçik görmek" anlamındaki *perspicere*'den türetilmiş, sonucunda da Yunanca *optikē* terimi birebir çevrilmiş olmalıdır. Dürer'in yorumu, imgeyi görme piramidinin bir kesiti olarak ele alan yeniçağın tanımlama ve konstrüksiyonuna dayanmaktadır. Öte yandan, Felix Witting'in yaptığı gibi (*Von Kunst und Christentum*, Strazburg, 1903, s. 106), İtalyancadaki *perspettiva* ifadesinin *prospettiva*'ya dönüşmesinin ardında, bu anlayışa karşı bir itiraz olduğu hissine kapılmak ("ilki Brunelleschi'nin *punto dove percoteva l'occhio*'sunu anımsatırken, ikincisi ileriye bakmaya işaret ediyor," diyor Witting) daha da kuşkulu görünüyor, çünkü Pierro della Francesca gibi arakesit yönteminin en katı kuramcıları *prospettiva* ifadesini kullanıyorlar: Olsa olsa *prospettiva*'nın daha çok sanatsal bir sonuç elde etme fikrini (yani mekân derinliği yaratmayı) çağrıştırdığını, buna karşılık diğerinin matematiksel işlemi anımsattığını kabul edebiliriz — bu arada tamamen fonetik bir neden, üç ünsüz harf olan "*rsp*" harflerinden kaçınma isteği de, *prospettiva* tanımının zaferine uygun bir zemin hazırlamış olabilir.

4. Leon Battista Alberti, "Della pittura", *Kleinere kunsttheoretische Schriften* içinde, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, no. 11, Hubert Janitschek (haz.), Viyana, 1877, s. 79: "Bir dörtgen çiziyorum ... resmetmek istediğim şeye, açık bir pencere olarak düşünülmüş bu dörtgenin içinden bakıyorum." Ayrıca bkz. Leonardo (Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londra, 1883, no. 83) — burada da benzer bir biçimde bir "*pariete di vetro*", yani pencere camından söz edilmektedir.

5. Lessing bile *Antiquarische Briefe*'deki (Antik Mektuplar) dokuzuncu mektubunda perspektif kavramının geniş ve dar anlamları arasında ayrım yapmıştır: Lessing'e göre geniş anlamıyla perspektif, "nesneleri belli bir uzaklıktan gözümüze göründükleri halleriyle, bir yüzey üzerinde temsil etme bilimi"dir ve "bu anlamıyla eskilerin perspektifi bilmediğini varsaymak hakikaten çok anlamsız olur. Çünkü o zaman bu, sadece perspektifi değil, bütün bir çizim sanatını da bilmedikleri anlamına gelecektir, oysa bu işin piriydi onlar. Kimse aksini ileri süremez. Eskilerin perspektifi bilip bilmediğini tartıştığımızda, bunu sözcüğün dar anlamıyla yapmış oluyoruz ki sanatçılar da sözcüğü bu dar anlamıyla kullanırlar zaten. Sanatçılar bundan, çok sayıda nesneyi, mekânda içinde bulundukları kısımla birlikte temsil eden, ama bunu yaparken mekânı ve mekânın farklı yüzeylerine dağılmış bu nesneleri göze, tek bir bakış noktasından bakılıyormuş gibi görünmesini sağlamanın yollarını araştıran bilimi anlamaktadır" (*Schriften*, Berlin, 1753-1755, cilt 8, s. 25-26).

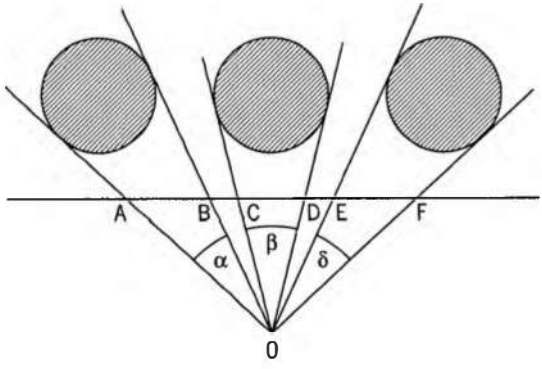
Dolayısıyla biz de esasen Lessing'in bu ikinci tanımlamasını temel alacak, sadece katı bir biçimde ifade edilmiş tek bakış noktası koşulunu hariç tutup biraz daha yumuşak formüle edeceğiz ve bu nedenle, Lessing'in aksine, Geç Helenistik ve Greko-Latin resimlerini de daha o zamandan "perspektifin kullanıldığı" karakteristik resimler olarak tanımlayacağız. Dolayısıyla perspektif bizim için tam anlamıyla şudur: Çok sayıda nesneyi, mekânın içinde bulundukları kısmıyla temsil etmek, ama bunu yaparken, maddesel tuval fikrinin yerine şeffaf bir yüzey fikrinin yerleşmesini sağlamak ve böylece, bu yüzeyin içinden, tüm nesneleri art arda sıralanmış gibi gösteren ve resmin kenarlarıyla sınırlanmayan, aksine sadece bir kesit olan hayali bir mekâna baktığımız izlenimini oluşturmak.

Bu anlamda "perspektif" olarak ayırt edilebilecek birtakım şeylerle, salt "kısaltma" (perspektife özgü asıl mekân anlayışının gelişmesi açısından gerekli ilk aşama ve önkoşuldur bu aslında) arasında elbette çok sayıda geçiş durumu söz konusudur; tek bir figürü ya da çok sayıda figürü kısaltılmış bir edikül de gösteren ünlü Güney İtalya vazoları buna iyi bir örnektir. Buradaki mekân anlayışı, büyükçe bir mekân konstrüksiyonunun çok sayıda tekil cismi kapsaması bakımından aslında perspektife yakın durmaktadır; ama resim yüzeyinin bütünü, bütünsel bir mekânda perspektif yanılsamanın elde edildiği bir projeksiyon düzlemine dönüşmemiş, bu büyük mekân konstrüksiyonu, hâlâ maddeselliğini korumaya devam eden bir resim yüzeyine yalıtılmış tekil bir nesne olarak aktarılmıştır.

6. Lange ve Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, s. 195, l. 15.

7. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, cilt 2: *Das mythische Denken*, Berlin: B. Cassirer, 1925, s. 107 vd. Psikofizyolojik mekân anlayışı açısından bakıldığında, matematik yoluyla rasyonelleştirilmemiş dolaysız görü için nitelik bakımından "nesneler"den tamamen farklı olan mekân boşluğu ile katı cisimler arasındaki farklılık, "ön" ve "arka" ve diğerleri arasındaki farklılıktan çok daha belirgindir; bu konuda bkz. E. R. Jaensch, *Über die Wahrnehmung des Raumes*, *Zeitschrift für Psychologie*, Ek 6, Leipzig: Barth, 1911, Kısım 1, Bölüm 6: "Zur Phänomelogie des leeren Raumes".

8. Kenarlarda oluşan distorsiyonlar konusunda öncelikle bkz. Guido Hauck, *Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des Dorischen Styls*, Stuttgart, 1879, özellikle s. 51 vd., ve "Die malerische Perspektive", *Wochenblatt für Architekten und Ingenieuren* IV, 1882. Tarihsel yaklaşımlar için diğerlerinin yanı sıra bkz. Hans Schuritz, *Die Perspektive in der Kunst Dürers*, Frankfurt: H. Keller, 1919, s. 11 vd. Tek tek Rönesans kuramcılarının bu biraz sıkıntılı sorun karşısındaki tutumlarının son derece çeşitli olması da ilginçtir (çünkü kenarlardaki distorsiyonlar, gerçek görmeyle elde edilen izlenim ile konstrüksiyon arasında inkâr edilmez bir tezat olduğunu açığa çıkarmaktadır — hatta bu tezat yerine göre o kadar ileri gidebilir ki, "kısaltılmış" boyut, "kısaltılmamış" olanı geçebilir); sözgelimi titiz bir perspektif ustası



ŞEKİL 9 Eşit kalınlıktaki sütunlardan meydana gelen bir portikonun doğrusal perspektife uygun çizilmiş konstrüksiyonunda kenarlarda meydana gelen distorsiyonlar: $\alpha = \delta < ß$, ama AB = EF > CD (Leonardo'dan alınmıştır).

olan Piero della Francesca, perspektif ile gerçeklik arasındaki çekişmede hiç tereddütsüz perspektiften yana taraf tutmaktadır (*De prospectiva pingendi*, C. Winterberg (haz.), Stuttgart, 1899, s. xxxi): Piero kenar distorsiyonlarını kabul etmekte ve Hauck'un (ve Leonardo'nun: bkz. Richter, *Leonardo da Vinci*, no. 544) da başvurduğu örneğe işaret ederek, bir portikonun ya da nesnel açıdan eşit ve aynı öğelerden meydana gelen benzer herhangi bir yapının perspektife tamamen uygun yapılmış konstrüksiyonunda, söz konusu öğelerin kenarlara doğru kalınlaştığını söylemektedir (bkz. Şekil 9) — ama soruna çare olacak bir çözüm getirmek yerine, daha çok bunun niçin böyle olması *gerektiğini* kanıtlamaktadır. İnsan bundan şaşkınlığa düşebilir, diyor: "*io intendo di destrare cosi eserse e doversi fare*"; ardından da katı bir geometrik kanıtlama geliyor (tabii çok basit bir kanıtlama bu, çünkü zaten tam da kanıtlamaya temel alınan öncül, yani görme piramidinin düzlemsel kesiti, kenarlardaki distorsiyonları ortaya çıkaran şey) ve hiç de maksatsız olmayan bir biçimde tam da burada perspektife büyük bir methiye düzülüyor. Daha ılımlı ve müsamahakâr olan Ignazio Danti (Jacopo Barozzi da Vignola, *Le Due regole della prospettiva pratica* içinde, hazırlayan ve yorum: Ignazio Danti, Roma, 1583) ise biraz daha az göze battıkları yerlerde (örneğin bkz. s. 62) kenarlardaki distorsiyonları tümüyle reddediyor ve daha göze batan distorsiyonlardan da, mesafe ölçüsü ve ufuk yüksekliği

için minimumlar belirleyerek kaçınmayı tavsiye ediyor (bkz. s. 69 vd.; burada merkezi kaçış noktası fazla yakın olduğunda, taban çizgilerinin yukarı doğru çıkıyormuş, tavan çizgilerininse aşağı düşüyormuş gibi göründüğüne —"*rovinano*": bu ifade Vasari'nin ileride, Not 68'de alıntılanan görüşleriyle karşılaştırılabilir—, en uç örneklerde de projeksiyonun gerçek boyutları aşabileceğine işaret ediliyor). Nihayet Leonardo, bu tuhaf fenomenin hem nedenini hem de sonuçlarını açıklamaya, başka bir deyişle, yakın mesafeli konstrüksiyonun kullanım alanını uzak mesafeli olanınkinden ayırmaya çalışmıştır; Richter, no. 86'da (ayrıca bkz. no. 544-546) kenarlardaki distorsiyon olgusunu saptamış ve psikolojideki en modern araştırma sonuçlarıyla aynı ağızdan konuşurcasına, bazı özel mekanik araçların yardımıyla gözün projeksiyonun tam merkezine odaklanması sağlandığında, bunların dengelendiğini fark etmiştir (Verant fenomeni denen bu olgu için bkz. Jaensch, *Über die Wahrnehmung des Raumes*, s. 155 vd., ayrıca bkz. Rudolf Peter'in "Studien über die Struktur des Sehraums" başlıklı muhteşem çalışması, doktora tezi, Hamburg, 1921). Paris elyazmalarında yer alan bir notta (Charles Ravaisson-Mollien, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*, Paris, 1881-1891, ms. A, fol. 40v [= Richter, no. 543]), yine modern psikoloji araştırmalarını önceleyerek, yakın mesafeli resimlerin son derece güçlü bir optik yanılsama etkisine sahip olduğunu ve bunun tam da kısaltmanın hızına ve buna bağlı olan derinlik mesafelerindeki genişlemeye dayandığını vurgulamaktadır (aynı zamanda, optik yanılsama etkisinin izleyicinin gözü projeksiyonun tam merkezinde sabitlenmiş olarak kaldığı sürece devam edeceği sınırlamasını da getirmektedir, çünkü "*disproporzioni*" —orantısızlık— ancak bu şekilde ortadan kalkabilecektir. Ona göre bu nedenle sanatçı genel olarak yakın mesafeden kaçınmalıdır: "Bir şeyi yakından resmetmek ve doğadakiyle aynı etkiyi yaratmak istediğinde, eğer izleyicinin gözü tam olarak senin nesnenin temsilini tasarlarken temel aldığın gözle ya da daha doğrusu noktayla aynı mesafe, yükseklik ve yön değerlerine sahip değilse, perspektifinin sadece talihsiz eserlerde karşılaşabileceğimiz bütün yanıltıcı görünümleri ve hatalı oranlarıyla yanlış olduğu izlenimini uyandırmaması imkânsızdır." (Dolayısıyla izleyicinin gözünü küçük bir gözetleme deliğinden bakacak şekilde sabitlemek gerekmektedir.) "Bunu yaparsan, ışık ve gölge dağılımının iyi olması koşuluyla, eserinin gerçekmiş gibi görüneceğinden hiç kuşkun olmasın, o zaman sen bile bu nesnelerin resmedilmiş oldu-

ğuna inanamayacaksın. Aksi halde, temsil edilen nesnenin en büyük yükseklik ve genişlik değerinin en az yirmi katı bir mesafe almadan bir şeyi resmetmeye kalkışma; çünkü ancak bunu yaparsan eserin, nerede durduğu fark etmeksizin bütün izleyicileri memnun edecektir."

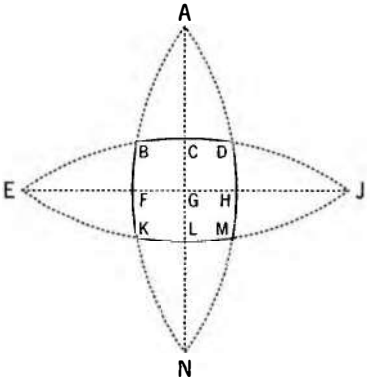
Richter no. 107-109'da da, izleyen göz projeksiyon merkezinde sabitlendiğinde, kenarlardaki distorsiyonların ortadan kalkmış gibi göründüğüne dair son derece zekice bir temellendirme bulunmaktadır (söz konusu olgunun Jaensch tarafından yapılan epey yetersiz bir açıklaması için ise bkz. *Über die Wahrnehmung des Raumes*, s. 160): bu temellendirme, *perspettiva naturale* —yani tuvalin ya da resim duvarının boyutlarında izleyicinin gözlemi sırasında yaşanan değişim— ile *perspettiva accidentale*'nin —yani ressamın gözlemi ve yeniden üretimi sırasında doğal nesnelerin boyutlarında yaşanan değişim— yarattığı ortak etkiye dayanmaktadır. Bu iki perspektif birbirine tamamen zıt bir etki yaratmaktadır. *Perspettiva accidentale* konstrüksiyonda düzlemsel perspektif uygulanmasının sonucu olarak, yanlardaki en uzak nesnelerde genişlemeye neden olurken; *perspettiva naturale* aksine, görme açısının kenarlara doğru küçülmesinin sonucu olarak, tuvalin ya da resim duvarının yanlardaki en uzak kısımlarında daralmaya yol açar (bkz. Şekil 9). Bundan dolayı, göz projeksiyonun tam merkezinde bulunduğunda, ikisi birbirini sıfırlar, çünkü o zaman tuvalin kenar kesitleri, *perspettiva accidentale* sayesinde orta kısımlar karşısında ne kadar genişliyorsa, *perspettiva naturale* sayesinde de aynı oranda daralmaktadır. Ama Leonardo bu açıklamalarında da, söz konusu iki perspektifin birbirini sıfırlamasına dayanan *perspettiva composta*'dan (bu kavram Richter no. 90'da açık bir şekilde ortaya konmaktadır) genel olarak kaçınmayı ve kenarlardaki distorsiyonların dikkat çekmemesini sağlayacak bir mesafenin kullanıldığı ve izleyici durma noktasını istediği gibi değiştirse bile resmi izleme keyfinin bozulmadığı *perspettiva semplice* ile yetinmeyi önermektedir sürekli.

Jaensch İtalyan sanat tarihçilerinin, özellikle de Leonardo'nun tüm bu görüşlerini gözden kaçırmış gibi görünüyor, çünkü (s. 159 ve devamında) Dürer'in ve Erken Rönesans ustalarının kenarlardaki distorsiyonları (ayrıca Jaensch retina kavisini gözardı ederek, bunları sadece görüntüdeki boyut ile retina imgesinin boyutu arasındaki uyuşmazlıktan çıkarıyor ve bu nedenle perspektifle kurulan resmi ve fotoğrafı retina imgesiyle doğrudan özdeş görüyor) "fark etmediğini", çünkü yaptık-

ları temsillerden ilke olarak güçlü bir optik yanılsama etkisi beklediklerini ve bu etkinin de zaten yakın mesafeli resimlerde oluşan distorsiyonlar sayesinde elde edildiğini öne sürüyor. Jaensch, güçlü bir plastik yanılsama ("*rilievo*") elde etmeye yönelik bu reddedilemez çabanın tanığı olarak Leonardo'yu gösterse de, gördüğümüz gibi, kenarlarda distorsiyon oluşması fenomenini en ince ayrıntısına kadar araştıran ve yakın mesafe ile yapılacak konstrüksiyonlar konusunda büyük bir kararlılıkla uyarıda bulunan tam da Leonardo'dur nihayetinde. *Rilievo*, Kuzeyliler için olduğu kadar İtalyanlar için de ulaşılmak istenen bir hedeftir elbette, ama İtalyanlar genel ve ilkesel olarak yakın mesafe karşısında uzak mesafeye öncelik vermişlerdir, üstelik hem teoride hem de pratikte. Jaensch'in somut örneklerini (Dürer, Rogier van der Weyden, Dirk Bouts) Kuzey sanatından alması da kesinlikle rastlantı değildir. Gerçekten de yakın mesafeli konstrüksiyon, Rönesans sanatının geneline özgü bir ideal olan güçlü plastik etkinin gerçekleştirilmesine yönelik bir araç değil, içmekânsal, bir başka deyişle, izleyiciye temsil edilen mekâna çekiliyormuş hissi veren bir izlenimin söz konusu olduğu, özellikle Kuzey'e özgü bir idealin gerçekleşmesinin aracı olarak kullanılmıştır; ayrıca bkz. bu kitapta s. 54-55 ve ileride Not 69.

9. Özellikle bkz. Hermann von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Hamburg & Leipzig: Voss, 1910, cilt 3, s. 151; Hauck, *Die subjektive Perspektive*; Peter, "Studien über die Struktur des Sehraums". Virajlı yol deneyi denilen kontrol deneyi, son derece açıklayıcıdır: Tek tek hareketli noktalardan oluşan bir dizi nesnenin (minik alevler, vb.), öznel algıda bir paralellik ve doğrusallık izlenimi oluşacak şekilde derinlere doğru uzanan iki sıra halinde düzenlendiği durumda ortaya çıkacak nesnel biçim iç bükey ve trompet biçimli olacaktır (bkz. Franz Hillebrand, "Theorie der scheinbaren Grösse bei binocularem Sehen", *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Mathematisch-Naturwissenschaftliche Klasse, no. 72 [1902], s. 255-307; onun görüşlerine getirilen eleştirilerin ise —diğerlerinin yanı sıra bkz. Walther Poppelreuter, "Beiträge zur Raumpsychologie", *Zeitschrift für Psychologie* 58 [1911], s. 200-62— bizim buradaki asıl meselemizle ilgisi yoktur).

10. Tübingen'de Doğu Dilleri ve matematik profesörü, aynı zamanda da amatör bir gravür sanatçısı ve bakır oymacısı olan Wilhelm Schickhardt, 7 Kasım 1623'te Güney Almanya'nın pek çok yerinde gözlemlenen meteor konusunu —konu güncelliğini yitirmesin diye aceleyle derlenmiş— küçük bir kitapçıkta ele almış ve pek çok saldırıya maruz kalmıştı. Bu saldırıları bertaraf etmek için Schickhardt ertesi yıl pek çok açıdan (örneğin bu türden göksel fenomenlerin neye alamet olduğunu açıklayıp açıklayamayacağımız ve nereye kadar açıklayabileceğimiz sorusu karşısındaki tutumu da dahil olmak üzere) son derece ilginç, bazı kısımları da zekâ parıltıları ve espriyle dolu bir kitapçık kaleme aldı: "Işık Küresi, geçenlerde görülen mucizevi ışık hakkında yalnızca bu özel duruma özgü bir kitap değildir, genel olarak benzer diğer meteorlarla da ilgilidir, başka bir deyişle, burada anlatılan bir tür Alman Optik'idir." Kuşku uyandıran bu gök cisminin yörüngesinin ("*Durchschuss*") öznel algıyla eğri görünmesine rağmen, nesnel açıdan aslında neredeyse düz olduğu savını kanıtlayan şu açıklamalar da yer almaktadır bu kitapta (s. 96 vd.; Şekil 10): "Eğer biraz kavisliyse bile, bu kavis her halükârda pek büyük olmasa gerek ya da pek fark edilemeyecek kadar olmalı, sadece *apparenter et optice* (görünüm ve optik) devreye girmiş ve şu iki yolla gözün yanılmasına yol açmış olmalıdır. Birincisi: Bütün doğrular, en düz olanları bile, *directe contra pupillam*, gözün doğrudan karşısında durmadıkları ya da gözün ekseninden geçmedikleri sürece, mecburen biraz kavisli görünecektir, diyorum. Ama hiçbir ressam buna inanmıyor; bu yüzden de gerçek perspektif sanatı açısından doğru olmadığı halde, resimlerinde binaların düz yüzeyleri için düz çizgiler kullanıyorlar. Ayrıca, *onmes perpendiculares apperere rectas* (tüm dikey çizgiler düz görünür) görüşüne sahip optik uzmanlarına bile saçma gelecektir bu, ki açık konuşmak gerekirse, hem doğru değildir hem de şunu kanıtlamaktadır: Paralel çizgilerin birbirlerine yaklaşıyormuş gibi göründükleri ve sonunda bir noktada birleştikleri kesindir; manastırlardaki uzunlamasına salonlarda ya da sütunlar arasındaki koridorlarda olduğu gibi, tamamen aynı genişliğe sahip olmalarına rağmen, küçülüp daralıyormuş gibi göründüklerine de kuşku yoktur, bunları reddetmek mümkün değildir. Örnek vermek amacıyla bir kareyi ya da *BDKM* köşelerinin oluşturduğu dört köşeli bir alanı ele alalım; gözü de ortaya, G noktasına yerleştirelim, böylece çizdiğimiz 4 köşenin —hepsi de gözün ön kısmında kaldığı için— dışsal 4 köşe olan *A*, *E*, *J*, *N*'ye doğ-



ŞEKİL 10 Optik eğrilere ilişkin kanıtlama (Schickardt'tan alınmıştır).

ru sivrileşmesi gerekecektir. Biraz daha anlaşılır ifade edersek: Bir nesne ne kadar yakınsa o kadar büyük görünür. Buna karşılık ne kadar uzaksa, o kadar küçük görünür; sözgelimi tek bir parmağınızı gözünüze yaklaştırdığınızda, parmağınızla bütün bir köyün görüntüsünü kapatabilirsiniz, uzaklaştırdığınızda ise bir tarlayı bile kapatamazsınız. Şekil 10'da CL, FH noktalarının oluşturduğu orta eksenler, gözden geçen ve göze en yakın çizgiler olduğu; kenar çizgileri BD, DM, MK, KB ise daha uzak olduğu için, CL, FH büyük, diğer dördü ise küçük görünecektir. Bu nedenle figür, kenar kısımlarında daralacak, dolayısıyla kenar çizgileri de mecburen kavislenecektir; C, F, H, L noktalarında çatı misali keskin köşeler değil, karın misali yumuşak kavisler oluşmaktadır. Bu yüzden ressamın düz bir duvarı kâğıda düz olarak çizmesi, doğaya uygun değildir. Ey sanatçılar, kırın kabuklarınızı!"

Benzer problemleri Kepler'in (bkz. aşağıda Not 11) yanı sıra Franciscus Aguilonius da (*Opticorum libri sex*, Antwerp, 1613, IV, 44, s. 265) ele almış, ama o, çizgilerin kavis yapmasından çok kırılması üzerinde durmuştur: "Tüm doğrular arasında hangilerinin yatay olduğunu tam olarak belirlemek gerektiğinde bu zorluk karşımıza çıkacaktır: Sadece, yatay ve dikey eksendeki değerleri birbirine eşit olanlar düz görünür, diğerleri ise *inflexas* [yazar bu terimi 'kırık' anlamında kullanırken, *incorvus*'u 'kavisli' anlamında kullanmaktadır]; bu doğrular, yatay eksende gözün özellikle sabit tutulduğu bir noktadan yukarı doğru çı-

karken, diğer tarafta aynı noktadan aşağı düşmektedir; ve yine, gözün doğrudan sabitlendiği, dikmenin ortasından geçen çizgi düz görünmekte, diğerleri ise yukarı doğru kavis çizmekte ve kırılmış gibi görünmektedir."

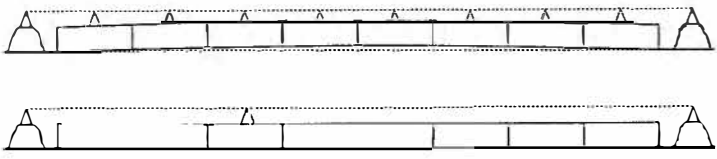
11. Johannes Kepler, *Appendix hyperaspistis* 19, *Opera omnia* içinde, 8 cilt, Christian Frisch (haz.), Frankfurt & Erlangen, cilt 7, s. 279; aynı eserde s. 292'de, bizim burada Not 10'da verdiğimiz Schickhardt alıntısını, tümüyle olmamakla birlikte tekrarlamaktadır: "İtiraf etmeliyim ki, daha önce reddetmiş olduğum, kırılmalar (*refraction*) dışında bu düz çizgilerin gökyüzünde eğri olarak temsil edilemeyeceği doğru değildir, aynı şey paralel doğrular ve başka durumlar için de geçerlidir. İtirazımı geri alınca, görülen nesnelerin projeksiyonunun sanki düz bir yüzeye yapılıyormuş gibi tasavvur edildiğini de anladım; algıların çizgiler ve perspektif yoluyla kaydedilmesi söz konusuydu ve en uzaktaki nesnelerle aradaki mesafeye uygun olarak, temsil edilen izler, resim yüzeyinde düz bir çizgi üzerinde düz olarak düzenleniyordu. Ama gerçekte bizim görmemiz düz bir levha üzerinde gerçekleşmez, bir yarım kürenin resmini düz bir levha üzerinde tasavvur etmez; kuyrukluyıldızları gördüğümüz gökyüzü görüntüsü, görmeye ilişkin doğal bir içgüdüyle kendini küresel olarak üretir; nesnelerin imgelerinin projeksiyonu uzatılan düz çizgilerle içbükey bir küre üzerine yapılırsa, bu çizgilerin temsili düz değil, gerçekten de kavisli olacaktır, tıpkı dairesel usturlabla projeksiyonda öğrettiğimiz, ortasından bakıldığında en muazzam kürenin çemberinde olduğu gibi." (Ayrıca bkz. Kepler'in *Paralipomena in Vitellionem* III, *2, 7* [*Opera*, cilt 2, s. 167]); Gözün küre şeklindeki formu, optik imgenin küre şeklindeki formuna tekabül etmektedir ve boyut tahmini, küre yüzeyinin toplamının onun ilgili parçasıyla karşılaştırılmasıyla yapılır: "Bu dünya gerçekten de görünürdür, kendi içinde içbükey ve yuvarlaktır." Boyut tahminine ilişkin bu teori, İbni Heysem, *Kitab-ül Menazir* (*Optica*) II, 37 ve Vitellio, *Perspectiva communis* IV, 17 ile de tamamen uyumludur; küre biçimli görme hipotezi için bkz. aşağıda Not 13. Optik imgedeki bükülmenin, onun kendi *yapısından* değil, görsel izlenimin yanlış bir yerde *konumlanmasından* kaynaklandığını düşündüğü içindir ki, Kepler, Schickhardt'ın aslında ressamların bütün düz çizgileri kavisli çizmeleri gerektiğine dair görüşünü mecburen reddetmek zorunda kalmıştır: "Schickhardt ayrı tutulması gereken şeyleri

birbirine karıştırıyor. Resim yüzeyinde görme açısına paralel ilerleyen düz çizgilerin bütün temsilleri, resim yüzeyindeki görüntünün bir noktasında birleşir. Diğer taraftan birbirine paralel bütün düz çizgiler resim yüzeyinde kavis yapmamakla birlikte, muhayyel görme yarıküresinde böyle olur ve gözden dosdoğru her iki yöne doğru birbirine dik olarak ilerlerken kavis yaparlar; bu nedenle ne gerçekte ne de resimde kavis yapmış olurlar, sadece görüntüde yaparlar; bu da sadece kavisli gibi göründükleri anlamına gelir. Dolayısıyla düz yüzeye uygulanmış bu resimlerde bu çizgilerin görünümünün niçin paralel olarak temsil edilmiş olduğunu soruyorsun. Bunlar hem öyle hem değil. Çizgilerin birbirlerine göre kavislendiğini dikkate alınca, göz açısının düşüncede dik olarak paralel çizgilerin ortasına düşmesine neden oluyoruz ve gözün kendisini, paralel çizgilerin dışında konumlandırıyoruz. Dahası, düzlem üzerindeki resmin tamamı, görme yarıküresinin dar kısmında olduğunda, söz konusu görme açısından dik olarak projeksiyonu yapılan düzlem, paralel ya da eğri çizgilere ilişkin görüntülerin hiçbirini içermeyecektir ve bu, özellikle de görüntü her iki yanda ve uç kısımlarda alındığı zaman geçerlidir. Gerçekten de görme açısını, düşüncede paralel çizgilerin birbirini yakınsadığı bütün diğer noktalara yönelttiğimizde ve bunu, söz konusu görme açısı paralel çizgilerin ortasına gelecek şekilde yaptığımızda, düzlem üzerindeki yapay resim, bu görmenin gerçek ve uygun bir temsili olacaktır. Ama bunları onun [Schickhart] arzuladığı gibi eğri biçiminde temsil etmek kesinlikle doğayla tutarlı bir sonuç vermeyecektir."

12. Uzaktan bakıldığında dikdörtgenlerin yuvarlak göründüğünü (bir daire yayının da belli koşullarda aksine düz bir çizgi haline geldiğini) Euklides açıklamıştır, Teorem 9 ve 22; bkz. Euklides, *Optica*, J. L. Heiberg (haz.), 1985, s. 166 ve 180 (s. 16 ve 32); ardından Aristoteles, *Problemata* XV, 6 ve Diogenes Laertius IX, 89. Bu, daha çok katı cisimlere yapılan bir uygulamadır, sözgelimi dört köşeli kulelerin uzaktan silindir şeklinde görünmesi önermesinde olduğu gibi: "Dört köşeli kuleler, belli bir mesafeden bakıldığında silindir şeklinde ve öne doğru düşüyormuş gibi görünür." ("Auszüge aus Geminos", Damian, *Schrift über Optik* içinde, Richard Schöne (haz.), Berlin, 1897, s. 22; aynı yerde Lucretius, Plutarkhos, Petron, Sextus Empiricus, Tertullian ve başkalarının buna koşut görüşleri de yer almaktadır.) "Auszüge aus Geminos"ta daha

ileride (s. 28) *entasis*'e sütun göbekliğine ilişkin ilginç perspektif açıklamaları bulunmaktadır: "Silindir şeklindeki bu sütunun, zayıflamış [bu kelimenin "kırılmış" değil, "zayıflamış" diye çevrilmesi gerekli] ve orta kısmında daha da daralıyormuş gibi görünmemesi için, mimarın bu kısımda sütunu daha geniş yapması gerekir"); bkz. Vitruvius III, 3, 13. [Ayrıca bkz. Vitruvius, *Mimarlık Üzerine On Kitap*, çev. Suna Güven, Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ekim 1998, 3. basım — *ç.n.*] Yatay mimari unsurlardaki eğrilerin gerekli olduğunu —yine denge sağlamaya yönelik bir önlem olarak— Vitruvius da eskiden beri çok tartışılan III, 4, 5 ve III, 5, 8'de belirtmektedir (bkz. Jacob Prestel'in eski görüşleri derlediği pek de güvenilir olmayan yorumları, *Zehn Bücher über Architektur des M. Vitruvius Pollo,* Strazburg: Heitz, 1912-1914, cilt I, s. 124). Stilobat (sütun sekisi) için: "Stilobat için en iyisi kademeli olmasıdır; birbirine eşit olmayan yüksekliklerin oluşturduğu kademeli blokların kullanılmasından dolayı, orta kısmında bir projeksiyon olur. Bunun kitaba uygun bir konstrüksiyon olabilmesi için, göze oyuk gibi görünecektir"; aynı şekilde sütun tabanlığı (arşitrav) ve başlığı için: "Ardından, sütun başlıklarından sonra konstrüksiyon kitaba göre yapılmadı, eşit kademelerle inşa edildi; böylece stilobatta yapılan aynı projeksiyon, yukarıdakine benzer bir projeksiyona sahip olacaktı, sütun tabanlığındaki oran da benzer bir biçimde..." Görünen o ki, Émile Burnouf'un ilk paragrafı doğru bir biçimde okuyuşu ("Explication des courbes dans les édifices doriques grecs", *Revue générale de l'architecture* 32, 1875, sütun 145-53) Alman araştırmacılar tarafından haksız yere küçümsenmiş gibi görünüyor: *scamilli* (kelime anlamıyla "tabure") sütun desteği değildir — bunlar, stilobatta bükülme yaratmayacak, sadece taban hattında bir bükülme yaratacaktır; bunlar ayarlamayı kolaylaştırmak için kesme taşa yerleştirilen yükseklik farklarını eşitleme bloklarıdır (*nivellettes*). Bu bloklar, birbirine "eşit" değilse ve orta kısma doğru küçülüyorlarsa, o zaman gerçekten de Vitruvius'un tarif ettiği dışbükey stilobat eğrisi ortaya çıkacaktır (Şekil 11).

Tüm bu açıklamalar, eskilerin optik eğrileri bildiklerini ve belli mimari motifleri sadece bu eğrilerin etkisini görsel olarak dengeleme amacı bakımından açıklamaya çalıştıklarını kanıtlıyor; tam da bu açıklama, salt sanat tarihi açısından bakıldığında, kısmen pek isabetli değilmiş ya da en azından tek taraflı bir yaklaşımmış gibi görünmekle birlikte, antik dönem sanat kuramının bu eğrilik fenomenlerine büyük önem atfettiği



ŞEKİL 11 Vitruvius'un *scamilli impares*'e ilişkin açıklaması (Burnouf'tan alınmıştır): Altta, yükseklik farklarını eşitleme blokları sayesinde stilobat düzleştirilmiş, böylece taşların düz bir çizgi oluşturması sağlanmıştır – Yukarıda, ortaya doğru (*scamilli impares*) boyutları küçülen bloklar sayesinde, yukarıya doğru kavis yapan bir eğri (*per medium adiecto*) meydana gelmiştir.

apaçık ortadadır. Ama yine de ortada ciddi bir sorun var: Vitruvius'un söz ettiği, mimaride kullanılan bu eğriler, yazılı kaynaklarda belirtilen amacın, yani optik eğrilerin etkisini sıfırlama amacının tam aksine neden olmuştur. Dahası, eğrilerin gerçekten kanıtlanabildiği durumlar da —bunların en önemlisi bilindiği üzere Parthenon'dur— Romalı yazarın söyledikleriyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Çünkü optik eğrilerin dışbükeyliğinin mimari eğrilerin içbükeyliğiyle dengelenebileceği varsayılırken, sütun sekisi (stilobat) ve sütun tabanlığının (arşitrav) orta noktasının yükseltilmesi (Nîmes ve Paestum'da olduğu gibi yatay kesitte ön cepheye öne doğru içbükey bir kavis kazandırarak da aynı etki elde edilebilir) yatay doğruların tam tersine yukarı doğru kavis şeklini almasına neden olacaktır. Guido Hauck'un "köşe-triglifinde (üçüz yiv) uyuşmazlık" denilen fenomene ya da başka bir deyişle, "köşe-triglifinde uyuşmazlığı" hafifleteceği düşünülen, yan kolonlar arasındaki daralma fenomenine ilişkin açıklaması (*Die subjektive Perspektive*, s. 93 vd.), doğal olarak böyle bir "köşe-triglifi uyuşmazlığının" olamayacağı Dor tarzı olmayan tapınaklarda da benzer eğrilerin keşfedilmesi sonucunda geçersiz hale gelmiştir; G. Giovannoni, çürütülen bu açıklamanın yerine yenisini koymaya çalışmıştır ("La Curvatura delle linee nel Tempio d'Ercole a Cori", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, Römische Abteilung, XXIII, 1908, s. 109-30). Giovannoni'ye göre bilincimiz, perspektifle oluşan görüntü ile nesnel gerçeklik arasındaki karşıtlığa karşı son derece hassastır, öyle ki perspektif değişimlerini bir bakıma fazla telafi etmekte, başka bir deyişle, nesnel açıdan yanlış olanı doğru görmeye, birçok durumda da nesnel açıdan doğru olanı yanlış-

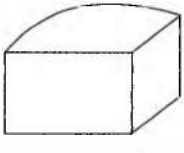
mış gibi algılamaya alışıktır: Fizyolojik açıdan yukarı doğru inceliyormuş izlenimi veren silindir biçimli sütunlar, yine Giovannoni'ye göre, psikolojik açıdan, yukarı doğru adeta kalınlaşıyormuş gibi algılanmaktadır, çünkü tam da perspektif yakınsama, o kadar güçlü bir fazla telafiye maruz kalmaktadır ki, ancak çok *daha* güçlü bir yakınsama, sözgelimi nesnel olarak hafif koni biçimine sahip bir yapı, gerçekten tam bir silindirik biçim izlenimi yaratabilmektedir; böylece düz çizgilerin görünüşteki dışbükeyliği, o kadar güçlü bir biçimde fazla telafi edilir ki, gerçekten düz olan çizgileri içbükey olarak algılarız ve buna bağlı olarak da paradoksal bir biçimde, gerçekten düzçizgisellik izlenimi sadece hakikaten dışbükey olan çizgilerde mümkün hale gelir. — Bu açıklama ne kadar karmaşık ve cambazlık gerektiren bir açıklama olursa olsun, bugün bizim tasavvur edemeyeceğimiz bir biçim duygusuna dayanan bir hassasiyet ve duyarlılığa sahip olmak koşuluyla, oldukça anlaşılır görünüyor; hatta dolaylı olmakla birlikte, yukarıda Geminos'un kulelerle ilgili sözlerinden yapılan alıntıyı pekiştirdiği de söylenebilir belki de. Çünkü orada, uzaktan bakıldığında kulelerin "öne doğru düşüyormuş" gibi göründüğü söylendiğine göre, buradan, antik dönem bilincinin Giovannoni'nin belirttiği anlamda bir "fazla telafi" gerçekleştirmeye gerçekten de alışık olduğunun düşünülebileceği sonucu çıkıyor. Çünkü dikey yapılardaki perspektif kısaltma, çok kuvvetli olduğu noktalarda (örneğin yakın mesafeden bakıldığında) "geriye doğru düşüyormuş" gibi bir izlenime neden olmaktadır — Vitruvius'un pervaz/kiriş eğimi konusundaki talimatlarının nedeni de budur (III, 5, 13); uzak mesafeden bakıldığında olduğu gibi, böyle güçlü bir kısaltmanın meydana gelmediği, normal, nesnel dikeyliğe uygun izlenimin haklı olarak beklendiği durumlarda, sadece fazla telafi yüzünden öne doğru düşme yanılsaması ortaya çıkabilir.

Ayrıca Giovannoni'nin teorisini dayandırmak üzere analiz ettiği Cori'deki Herkül Tapınağı'nın eğrilerinin, sadece rastlantı eseri olduğu kısa bir süre önce anlaşılmıştır (bkz. Armin von Gerkan'ın isabetli görünen sunumu, "Die Krümmungen im Gebälk des dorischen Tempels in Cori", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, Römische Abteilung, XL, 1925, s. 167-80).

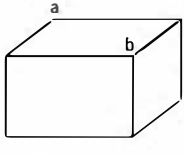
Köşelerin uzaktan bakıldığında yuvarlak göründüğünü söyleyen antik dönem kuramının en yeni psikolojik araştırmalara uygun düşmesi de son derece ilginçtir: H. Werner, köşeli bir yapı "parçalı" bir yapı ola-

rak düşünülmediğinde, başka bir deyişle "köşe"ler iki ayrı biçimin karşı karşıya gelmesi değil, tek bir biçimde ortaya çıkan bir kırılma olarak görüldüğünde, köşelerde yuvarlaklaşma etkisinin arttığını kanıtlamıştır (bkz. "Studien über Strukturgesetze", *Zeitschrift für Psychologie*, XCIV, 1924, s. 248 vd.). Bu fenomen, sözgelimi "bütünsel" algıyı sürdürmesi istenen bir denek tarafından tekrar tekrar kırık bir çizgi çizildiğinde, ama aynı zamanda mesafe fazla olduğunda görüşün bulanıklaşması "parçalı algı"yı zorlaştırdığı, böylece "bütünsel" algıyı kolaylaştırdığı durumlarda da ortaya çıkmaktadır. Bunun tersine denekten "parçalı" algı beklendiğinde, köşelerde içbükey bir sivrilme eğilimi giderek artmaktır. Segesta'da da böyle bir durumun söz konusu olduğu söylenebilir; ön cephedeki sivrilme sayesinde, yapının net bir biçimde "parçalı" olan biçimini uzaktan bakıldığında ortaya çıkan yuvarlaklaşma riskine karşı korumaktadır.

Böylece ortaçağa özgü çok sayıda minyatürde (en iyi bilinen örnekler Reichenauer elyazmalarıdır, Bavyera Devlet Kütüphanesi, Münih, Cim. 57, 58, 59, Georg Leidinger tarafından *Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München* dizisi içinde yayımlanmıştır) içinde çocuk İsa'nın bulunduğu prizma şeklindeki yemliğin, ayrıca kule ve benzerlerinin Şekil 12A'da görüldüğü şekilde tuhaf temsil edilmesinin nedenine de ışık tutmuş oluyoruz: Arka köşenin buradaki gibi kendine özgü yuvarlak bir biçim kazanması, ortaçağlı sanatçıların, temel aldıkları (muhtemelen Hıristiyanlık öncesine ait) modellerdeki perspektif kısaltmalarını artık anlayamıyor olmalarıyla açıklanabilmektedir; bu arada tıpkı mesafenin fazla olduğu durumlarda biçim algısında ortaya çıkan fiziksel belirsizliğin yaptığı gibi, biçim tasavvurundaki bu psikolojik belirsizlik de "parçalı" olarak algılamanın baskılanmasına uygun zemin hazırlamış olmalıdır. Başlangıçtaki biçimin (Şekil 12B) sivri köşeleri, yuvarlaklaşmaktan doğası gereği kurtulmuş-



ŞEKİL 12A



ŞEKİL 12B

tur, ama geniş açılı köşelerde de, öndeki köşe (b), bu köşeden başlayan dikey çizgi sayesinde bir bakıma garantiye alınmıştır; böylece, sözgelimi prizmatik nesnenin üzerinde alt köşesini kapatan bir örtü olmadığı sürece, yuvarlaklaşma arka köşeyle (a) sınırlı kalacaktır; aksi halde bu köşe de yuvarlaklaşma etkisine maruz kalabilir (bkz. *a.g.y.*, Cim. 57 [=cod. lat. 4452], pl. 28).

13. Bkz. Damian, *Schrift über Optik*, s. 2, art. 11: "Görme konisinin ucu, gözbebeğinin içindedir ve bir kürenin noktasıdır..." (Ayrıca bkz. s. 8 vd.) Buradan da, bir yandan görülen büyüklükleri açılarla bu kadar yakından ilişkilendirirken, diğer yandan düz çizgilerin görünüşteki kavisliliğini bu kadar güçlü bir biçimde vurgulamanın temelinde aynı düşünme —ya da daha doğrusu görme—biçiminin yattığı kendiliğinden ortaya çıkıyor.

14. Euklides, *Definition* (*horos*) 4-6, *Optica*, s. 154 ve s. 2.

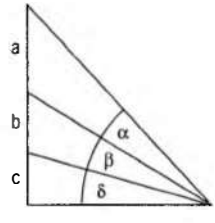
15. Euklides, Sekizinci Teorem, *Optica*, s. 164 (s. 14): "Eğer eşit boyutlara sahip iki nesne farklı uzaklıklarda bulunuyorsa, uzaklıklarının oranına göre görülmezler." Mesafeler arasındaki farklılıkların açılar arasındakinden daha büyük olması ve sadece açıların (önceki notta söz edilen aksiyoma göre) görsel büyüklükler için belirleyici olması, bu teoremi kanıtlamaktadır.

16. Jean Pélerin (Viator), *De artificiali perspectiva*, Toul, 1505, A. De Montaiglon tarafından yayımlanan tıpkıbasım, Paris, 1860, fol. C8r. Bilindiği üzere Dürer'in *Onbin Şehit Portresi*'ne dayanan söz konusu illüstrasyon, ilk olarak 1509 edisyonunda bulunmaktadır (açıklama için bkz. Şekil 4).

Boyut küçülmesi konusunda doğrusal perspektifle ulaşılan sonuca, başka bir deyişle, eşit doğruların görünüşteki büyüklüklerinin göze olan uzaklıklarıyla ters orantılı olması fikrine Leonardo'nun "*per inperienza*" (tecrübeyle) varmış olması son derece açıklayıcıdır (*Das Buch von der Malerei*, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, no. 15-17, 3 cilt, 2. ciltte, Heinrich Ludwig (haz.), Viyana, 1881, art. 461; ayrıca bkz. Richter, *Leonardo da Vinci*, no. 99, 100, 223). Belli ki doğrusal perspektife özgü düşünme biçimi, somut gözlem yoluna işaret etmektedir ve Leonardo gerçek-

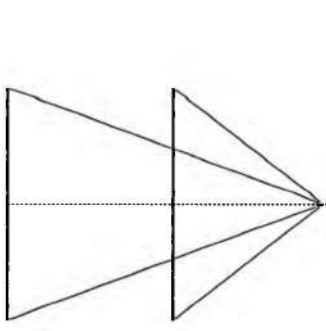
ten de, "tecrübeyle" bulduğu "*perspectiva naturalis*" yasasını formüle ettiği yerde de bir "resim yüzeyi"nden ("*pariete*") söz etmektedir. Burada nesnelerin zihinsel olarak bu resim yüzeyine projeksiyonunu mu yaptığı, yoksa (ki bu bize daha muhtemel görünüyor) aslında çok iyi kullandığı cam panel aparatıyla gözlemler yaptığı ve bu renk gözlemlerinin sonuçlarını mı aktardığı (100, 200, 300 arşınlık mesafelerde, aynı nesnelerin renklerinde zayıflama, solma olduğunu söylüyor) fark etmemektedir. Bkz. *Das Buch von der Malerei*, art. 261; ayrıca bkz. Richter no. 294. Dolayısıyla bunun bir yasa haline gelmesi, geometrik-perspektif konstrüksiyonun ötesine geçen bir "ilerleme" değildir kesinlikle (Heinrich Brockhaus da son derece yararlı Pomponius Gauricus, *De sculptura* [Leipzig, 1880, s. 47 vd.] edisyonunda aynı şeyi söylemektedir), daha çok onun sonuçlarının nesnelerin doğrudan gözlemlenişine aktarılması, yani bir anlamda, "*perspectiva artificialis*"in tersinden "*perspectiva naturalis*" üzerinde etkili olması söz konusudur.

Başka durumlarda, sözgelimi doğal nesnelerde (başka bir deyişle düzlemsel projeksiyonun söz konusu olmadığı durumlarda) Rönesans'ta bile antik döneme özgü açısal perspektif tekrar devreye girmektedir: Euklides'in Yedinci Teoremi'ne, ayrıca antik dönem heykellerinde sıklıkla gözlemlenen bir uygulamaya, yani görme açısının küçülmesinden kaynaklanan yuvarlaklaşmayı önlemek için yüksek bir yere yerleştirilmiş bir figürün oranlarını yukarıya çıktıkça aynı oranda artırma alışkanlığına uygun olarak Dürer de örneğin, bir evin duvarına yazılan satırları, aynı yüksekliğe sahip görünebilsinler diye, ilgili görme açıları aynı olana kadar yukarıya doğru büyütmeyi önermektedir (Şekil 13: eğer $\alpha = \beta = \gamma$ ise, a, b'ye, b de c'ye eşit görünür; *Unterweisung der Messung*, 1525, fol. k10); aynı zamanda bkz. Daniello Barbaro, *La Practica della prospettiva*, Venedik, 1569, s. 9 (burada Dürer'e açık bir gönderme vardır); Athanasius Kircher, *Ars manga lucis et umbrae*, Roma, 1646, s.

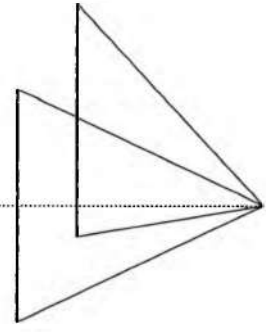


ŞEKİL 13

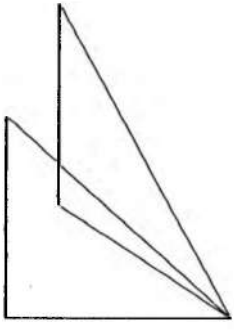
187 vd. (Trajan Sütunu örneği ve Vitruvius'tan bir alıntı verilmektedir, VI, 2.1 vd., ve aynı "*detractiones et adiectiones*" —azaltma ve artırma— tartışılmaktadır); ya da Sandrart, *Teutsche Akademie*, Nürnberg, 1675, I, 3, 15, s. 98. Leonardo da (Not 8'de sözünü ettiğimiz) tuvalin kenarlarında meydana gelen "doğal" kısaltmalara ilişkin öğretisinde, açı aksiyomunu da üstü kapalı olarak zaten varsaymış olmaktadır. Nitekim genel olarak *perspectiva naturalis*, yapay perspektif öğretileri hakkındaki bilimsel yazılara giriş niteliği taşıdığı yerlerde bile (Barbaro'nun yanı sıra Serlio, Vignola-Danti, Pietro Cataneo, Aguilonius ve diğerlerinde olduğu gibi) neredeyse her zaman açı aksiyomunun hükmü altında olmuştur; ancak *perspectiva naturalis* kurallarıyla kuşkusuz çelişen, çünkü derinlik arttıkça boyutların küçülmesiyle ilgili olan Euklides'in Sekizinci Teoremi ya gözardı edilmekte ya da metnin değiştirilmesi yoluyla zararsız hale getirilmektedir (bir sonraki nota bakınız). Hatta *perspectiva naturalis* söz konusu olduğunda Rönesans'ın, Euklides'i sadece Arapçasından ve biraz da değiştirilmiş olarak bilen ortaçağdan bile daha katı Euklidesçi olduğu görülmektedir: Sözgelimi Roger Bacon (*Perspectiva* II, 2, 5; 1614 tarihli Frankfurt edisyonunda s. 116 vd.), açıkça İbni Heysem'e dayanarak (*Kitab-ül Menazir* [*Optica*] II, 36 vd.; Risner'in 1552 tarihli Basel edisyonunda, s. 50 vd.) görme açısının, boyutları algılamak için tek başına yeterli olmadığını, boyut tahmininin sadece nesneyi, başka bir deyişle görme piraminin tabanını görme açısı ve göz mesafesiyle karşılaştırma yoluyla gerçekleştiğini, bu mesafeninse arada duran nesnenin tecrübeyle bilinen boyutlarından hareketle tahmin edildiğini öğretmektedir. Vitello da (*Perspectiva communis* IV, 20; 1552 tarihli Risner edisyonunda s. 126'da) şöyle demektedir: "Daha geniş açıyla görülen her şey daha büyük görünür, daha küçük bir açıyla görülen her şey de daha küçük görünür. Aynı şey, daha büyük açıyla görüldüğünde, daha küçük açıyla görüldüğünden daha büyük görünür. Genel olarak bir şeyin boyutlarının oranı, doğrudan açının oranına ya da aynı görme açısına göre ortaya çıkmaktadır ... ; ama her halükârda, şeylerin yandan görüldüğü ya da bir şeyin yandan, diğerininse karşıdan görüldüğü durumlarda bu böyle değildir." Şekil 14A'da görülen boyutlar, görme açısıyla orantılı, buna karşılık Şekil 14B ve 14C'de değildir. Euklides'ten sapan bu anlayış için Bacon'ın öne sürdüğü gerekçe, ilginçtir ama tamamen psikolojiktir: Belli bir eğimle bakılan bir karede (Şekil 15) $COB > BOA$ olacaktır, buna rağmen AB ve BC kenarları eşit algılanır — sade-



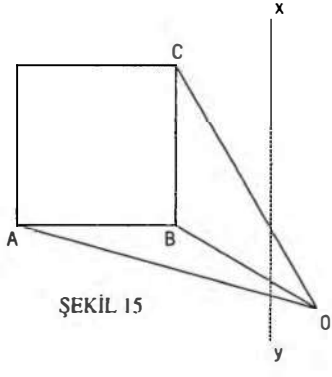
ŞEKİL 14A



ŞEKİL 14B



ŞEKİL 14C



ŞEKİL 15

ce bilincin "sabitleme eğilimi" (bkz. bu kitapta s. 13) ile açıklanabilecek bir izlenimdir bu. Ama ortaçağ *perspectiva naturalis*'indeki bu Euklides eleştirisinin, yeniçağın modern *perspectiva artificialis*'inden farklı bir motivasyonu olduğu görülmektedir. *Perspectiva artificialis*'e göre, söz edilen son durumda, görülen boyutlar arasındaki fark (*AB* ve *BC*'nin *XY* çizgisi üzerine projeksiyonu), *COB* ve *BOA* açıları arasındaki farktan çok daha fazla olmalıdır.

17. Euklides'in Sekizinci Teoremi'nin geçirdiği değişimi (yapay perspektifle ilgili metinlerin çoğunda olduğu gibi basitçe tamamen gözardı edilmediği durumlarda) neredeyse adım adım izlemek mümkündür. Tamamı yayımlanmış ilk çeviri olan Zamberto çevirisi (Venedik, 1503) *proportionaliter*'in önüne *intervallis*'i koyarak bir parça yanlış anlamaya yol açsa da, metni sözcüğü sözcüğüne yansıtmaktadır: "*Aequales magnitudines inaequaliter expositae intervallis proportionaliter minime spectantur*" (Farklı mesafelere yerleştirilmiş eşit boyutlar daha az oranlı görünür; fol.A.A.6 v). Dürer (ve sözüne güvendiği Latince uzmanı) bu çevirideki belirsizliğin kurbanı olmuştur: *Proportionaliter*'i *spectantur* yerine *expositae* ile, *minime*'yi ise *proportionaliter* yerine *spectantur* ile ilişkilendirmiş, böylece cümle bütünüyle anlaşılmaz hale gelmiştir: "Farklı mesafelere yerleştirilmiş oranlı farklılıklara sahip eşit boyutlar görülemez" (Lange ve Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, s. 322, l. 23; Lange ve Fuhse'nin s. 319, l. 21'den s. 326, l. 19'a kadarki metni tamamen Euklides'ten çeviridir; bunun hakkında bkz. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, Berlin: Reimer, 1915, s. 15 vd.). Johannes Pena'nın sonraki dönem boyunca hep esas alınan çevirisinde ise (Paris, 1557, s. 10 ve 1604, s. 8) bu nihayet düzeltilmiştir: "*Aequales magnitudines inaequaliter ab oculo distantes, non servant eandem rationem angulorum quam distantiarum*" (Gözden farklı uzaklıklarda bulunan eşit boyutların, mesafelerinin farklı olması gibi, açıların oranları da eşit değildir). Metnin Ignazio Danti tarafından yapılmış İtalyanca çevirisi de (*La Prospettiva di Euclide*, Floransa, 1573, s. 27), Roland Fréart de Chantelou'nun Fransızca çevirisi de (*La Perspectiva d'Euclide*, Le Mans, 1663, s. 19) tümüyle Pena çevirisiyle uyum içindedir. Açıların mesafelerle orantılı olmadığı öncülü konusunda uzlaşılmış ve asıl, görülen boyutların oranı için mesafelerin değil açıların oranının belirleyici olduğu önermesi, basitçe gözardı edilmiştir — böylece, Euklides'in kanıtlaması değiştirilmeden devralındığı içindir ki gerçekten de bir *demonstratio per demonstrandum* (kanıtlama için kanıtlama) söz konusudur.

18. Vitruvius söz konusu bölümde (I, 2, 2; antikçağın perspektif konstrüksiyon yöntemi açısından önemi hakkındaki tartışmalar için bkz. bir sonraki not) dar anlamıyla *scenographia*'yı, ister mimari ister teorik amaçlar için olsun, yapıların yüzey üzerinde perspektife uygun temsili olarak ele alıyor: *Ichnographia*, yapının yatay kesitteki temsili

anlamına gelirken, *orthographia* yapının dikey kesitteki temsilidir; *scenographia* ise yapının cephe görünüşünün yanı sıra yan kısımlarını da gösteren perspektif diyagramıdır ("*frontis et laterum abscedentium adumbratio*"; ayrıca bkz. bir sonraki notta yine bu konuyla ilgili olarak alıntılanan paragraf, 7, Prooemium [Önsöz]). — Ancak *scenographia* kavramının bir de geniş anlamı vardır ve bu anlamıyla kavram, bir bütün olarak optik yasalarının güzel sanatlara ve mimarlık sanatına uygulanmasını ifade eder. Dolayısıyla *scenographia*, sadece yüzey üzerine yapılan temsil kurallarını değil, görme işleminden kaynaklanan distorsiyonları (bkz. Not 12 ve 16) ortadan kaldırmakla ilgili mimari ve plastik konstrüksiyon kurallarını da ifade etmektedir. Ama kavramın en açık ve en eksiksiz tanımlamasını Geminos'ta buluyoruz ("Auszüge aus Geminos", Damian, *Schrift über Optik* içinde, s. 28):

Skenografi nedir?

> Optik biliminin bir kolu olan skenografi, yapıların resimlerinin tam olarak nasıl yapılması gerektiğini araştırır. Yapıların gerçekte oldukları ve göründükleri gibi temsil edilmesi mümkün olmadığı için, [skenograflar] gerçek oranları temsil etmenin değil, inşa edildiklerinde nasıl görüneceklerse öyle temsil etmenin yollarını araştırırlar. Mimarın amacı, konstrüksiyonun oranlarının, konstrüksiyonun yaratacağı izlenimde doğru olmasını sağlamak ve yanıltıcı görünümleri ortadan kaldırmak için çözüm yolları keşfetmektir, ama bunu gerçek oranlardan yola çıkarak değil, görsel izlenimin oranlarından yola çıkarak yapar. Dolayısıyla, silindir şeklindeki bir sütunun orta kısmı zayıflayıp daralıyor gibi görüneceğinden, mimar bu kısmı daha geniş tutar. Bir daire çizmek istediğinde, bunu daire değil elips olarak, kareyi dikdörtgen olarak ve farklı boyutlara sahip bir grup sütunu da boyutları bakımından farklı bağıntılar içinde çizer. Anıtsal eserler veren bir heykeltıraşın yöntemi budur ve oranları, bitmiş eserde nasıl görünmesi gerekiyorsa öyle belirlerler; bu nedenle, eser doğru oranlara sahip gibi görünebilsin diye gerçek boyutlar temel alınmayabilir. Dolayısıyla ürünler, konstrüksiyonlarında gerçekte olduklarından farklı görünebilirler.

Bu metne göre, o halde skenografi şudur: (1) Yapıları temsil ederken yapıların hakiki ölçülerini değil, görünen ölçülerini kullanması gereken ressamların yöntemidir; (2) Soyut matematiksel bakış açılarına göre güzel olarak tanımlanan oranları uygulamak yerine, "*pros opsin euruthmia*"yı (görsel izlenime bağlı oranları), başka bir deyişle öznel izlenim açısından hoş bir görüntü oluşturan biçimleri elde etmeye uğraşması gereken mimarların yöntemidir; bunu sağlamak için sütunların orta kısımlarını kalınlaştırarak göz yanılsamalarını önlemeye çalışır, daireyi elips, kareyi dikdörtgen yapar, farklı boyutlara sahip bir grup sütunu da boyutları bakımından başka oranların (yani soyut bir bakış açısıyla gerekli görülenlerden başka oranların; bu noktada Schöne'nin çevirisinin doğruluğunu sorgulayabiliriz) içine yerleştirirler; (3) Anıtsal eserler veren heykeltıraşların yöntemidir ("*toioutos d' esti logos kai toi kolossopoioi*"; Schöne, *kai* [ve] sözcüğünü çevirmiyor ve *kolossopios* sözcüğünü de fazlasıyla silik bırakarak "anıtsal eserler veren kişi" diye çeviriyor, çünkü anlaşılan mimardan sonra sırada heykeltıraşların olduğunu gözden kaçırıyor); çünkü heykeltıraşlar da skenografiden, kendi sanat eserlerinin yaratacağı optik izlenim konusunda bilgi edinir, böylece eserlerinin soyut ve matematiksel tasavvura göre anlamsız bir biçimde "simetrik" olması yerine, optik izlenime göre uyumlu olmasını sağlarlar; bkz. Platon'un "*ousai summetrai*" —gerçek simetriler— yerine "*doxousai einai kalai*"nin —güzel görünenler— konulmasına karşı çıktığı *Sofist*'teki ünlü paragrafı, 235 E-236A.

Vitruvius ya da Polybius gibi yazarlar bir bütün olarak skenografiden sadece ilk maddeyi (bir temsil biçimi olarak perspektifin resimle ilgili kısmını) çekip aldıklarında, Platoncu Proklos için de tersine, gayet anlaşılır ve karakteristik bir durum olarak, üçüncü madde öne çıkıyor: Proklos'a göre *scenographia* sadece, uzaktan seyredileceği düşünülen ya da yüksek bir yere yerleştirilen sanat eserlerinde, görünüşte meydana gelen distorsiyonları ortadan kaldırmaya yarayan araçlarla ilgili bir öğretidir: "Skenografi, nesnelerde mesafe ve yüksekliğe bağlı olarak ortaya çıkan orantısız ya da bozuk görünümleri önlemenin yollarını gösterir" (Proklos, *In primum Eucidus elementorum librum commentarii*, Gottfried Friedlein (haz.), Leipzig, 1873, s. 40, l. 12). Kuşkusuz bu alıntıyı, Richard Delbrück'ün yaptığı gibi ("Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive in der griechischen Kunst", doktora tezi, Bonn, 1899, s. 42) deyim yerindeyse, perspektif karşıtı dengeleyici önlemlerle ilişki-

lendirmek yerine, perspektifle yapılan temsil kurallarıyla ilişkilendirmek mümkün değildir.

Erich Frank'ın, *Plato und die sogenannten Phthagoräer* (Tübingen, N. Niemeyer, 1923) adlı metninde, antik sanatçıların skenografiyi "dar anlamda optik" olarak tanımladıklarını söylerken bu savı hangi gerekçeye dayandırdığını saptayamıyoruz. Proklos'a göre "genel anlamda optik" daha çok üçe ayrılmakta ve bunların arasında *skenographia* ve *idiōs kaloumenē optikē* ("genel olarak optik denilen bilim"; sanatla özellikle ilişki kurmadan optik yanılsamaların nedenlerini araştıran bir öğreti kastediliyor burada) yan yana durmaktadır, üçüncüsü ise *katoptrik*'tir [yani optik biliminin ışık yansımalarını ele alan kolu].

19. Vitruvius'un metni ve aynı konuya ilişkin Prooemium'daki kısım (aslında bu metinler, antik dönemde matematiğe dayanan konstrüksiyonların var olduğunu düşündüren nadir belgelerdendir, çünkü diğer belgelerin hepsi, o dönemde sanatçıların eserlerini yaratırken optik yasalarını dikkate aldığını ortaya koymakla birlikte, bunlardan, perspektif yasalarına tamamen uyan temsiller oluşturmalarını sağlayacak geometrik yöntem bilgisine ulaştıkları sonucu çıkmamaktadır) şöyledir: (1) "Skenografi cephelerin ve yan kısımların optik yanılsamaya sahip reprodüksiyonu [*skiagraphia* ile aynı anlama gelen *adumbratio*'nun en iyi çevirisi herhalde budur; *skiagraphia* kavramı için bkz. Ernst Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Münih: Bruckmann, 1923, cilt 1, s. 620 ve 678, Pfuhl burada biraz aşırı olan daha önceki görüşünü hatırı sayılır derecede sınırlandırıyor, "Apollodoros *Ο ΣΚΙΑΓΡΑΦΟΣ*", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* XXV, 1910, s. 12 vd.] ve tüm çizgilerin dairenin orta noktasına [aslında "pergel ucu"] göre belirlenen karşılıklarıdır. (2) "Aiskhylos'un tragedyalarını sahneye koyduğu dönemde, bir *skena* yapan [bu "yapmak" çoğunlukla "resmetmek" olarak anlaşılmakla birlikte, doğrusunu söylemek gerekirse metinde yoktur] ve geriye bu konuda bir inceleme bırakan ilk kişi Agatharkhos olmuştur. Ondan ilham alan Demokritos ve Anaksagoras da aynı konuda yazmış ve sabit bir yer orta nokta olarak belirlendiğinde [ya da en azından şöyle bir ifadeyle: "pergel sabit bir noktaya yerleştirildikten sonra"; gerçi Vitruvius burada genellikle hep *ponere* (koymak) ya da *conlocare* (düzenlemek) fiilini kullanıyor] çizgilerin, doğa yasaları gereği, görme yetisinin gözün bulunduğu yere ve görme ışınlarının dikçizgisel uzanı-

mına (*extention*) uygun düşmesi gerektiğini, buna bağlı olarak da sahne resimlerinde belirsiz nesnelerin ["belirsiz" denmesinin nedeni, belli bir uzaklığın kastediliyor olmasıdır; bkz. 3.5.9'daki *incertus* terimi] belirgin imgelerinin oluşturulması yoluyla yapıların görüntüsünün yeniden üretilebildiğini, böylece düz ve cephesel yüzeylerde temsil edilen şeylerin kısmen geriye gidiyor kısmen de dışarıya doğru çıkıntı yapıyor gibi göründüğünü söylemişlerdir." Resim yüzeyinde bir *circini centrum*'un, hatta *centrum certo loco constitutum*'un olması konusundan söz edilmediği gibi, çizgilerin resim yüzeyinde bulunan bir "kaçış noktasında" birleşmesinden ya da çizgilerin bu noktadan çekilmesi gerektiğinden de söz edilmemektedir. (Tıpkı Jakob Prestel'in *Zehn Bücher über Architektur*, s. 339'da *centrum* karşılığında "sabit resim yüzeyi", *ratione naturali* karşılığında "doğal sıralanım" ve *extentio radiorum* karşılığında "gözden kaybolma noktaları" ifadelerini kullandığı neredeyse vahşi denebilecek çevirisi gibi, Frank'ın *Plato und die sogenannten Pythagoräer*, s. 243'teki çevirisi de son derece keyfidir.) Meister bile, günümüzde hâlâ okunmaya değer olan *Novi commentarii soc. reg. Gotting* (no. 5, 1775) içindeki incelemesinde, bu paragraflar hakkında merkezi perspektifle ilişkilendirerek yapılan ve Caseriano, Rivius ve Barbaro'nun dönemlerinden beri yeniçağlı yorumculara akla yakın görünen yorumlara son derece haklı gerekçelerle itiraz etmektedir (tıpkı dâhi Johann Heinrich Lambert'in *Freye Perspektive*, Zürih, 1774, cilt 2, s. 8 vd.'de ve daha yakın zamanda, o kadar tatmin edici argümanlarla olmamakla birlikte Felix Witting'in *Von Kunst und Christentum*, s. 90 vd.'de yaptığı gibi). Bu zor metinlere ilişkin nihai açıklamaları ise işin uzmanlarına bırakmalıyız, çünkü metinde Yunan optik bilimine özgü mümkün olduğunca çok terim ve aksiyomu bir cümleye sıkıştırma çabası kendini hissettiriyor. Ama şu kadarını söyleyebiliriz: Metinler bizim bir varsayım olarak ortaya attığımız dairesel konstrüksiyonun varlığına dair herhangi bir kanıt sunmadıkları gibi, aynı şekilde (yukarıda adı geçen yazarların yanı sıra Delbrück, "Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive", s. 42; Christian Wiener, *Lehrbuch der darstellenden Geometrie*, Leipzig, 1884, cilt 1, s. 8 ve L. F. Jos. Hügel, "Entwicklung und Ausbildung der Perspektive in der classischen Malerei", doktora tezi, Würzburg, 1881, s. 68 ve devamında da savunulan) genelgeçer görüşün aksine, antikçağda modern düzlem perspektifinin bilindiğini kanıtladıkları da hiçbir şekilde söylenemez.

Vitruvius'tan yapılan ikinci alıntıdaki tarihsel verilere ise, arkeologlar haklı olarak, sözgelimi Frank'tan çok daha kuşkucu yaklaşmıştır (bkz. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, s. 666 vd. ve August Frickenhaus, *Die altgriechische Bühne*, Strazburg: Trübner, 1917, s. 76 vd.); Demokritos ve Anaksagoras'ın perspektif öğretileri çok büyük bir olasılıkla Euklidesçi optik anlayışını takip ediyordu, hatta Demokritos' un kayıp olmakla birlikte başlığını bildiğimiz bir metni olan *Aktinographiē* (Işınların Çizimi) de adından dolayı bu savı destekliyor, ama bunların ressamlara yönelik konstrüksiyon öğretileri olmadığı da anlaşılıyor.

20. Antik dönemin kısaltma ve perspektif tekniği için (tabii bina temsillerinde kontrol edilebildiği kadarıyla) Delbrück ve Hügel'in alıntılanan çalışmalarının yanı sıra bkz. özellikle Guido Hauck, *Die subjektive Perspektive*, s. 54 vd. Hauck'un bu çalışmasında gelişmeleri dört aşamaya ayırarak göstermesinin tarihsel değil daha çok sistematik bir anlamı vardır; ayrıca bkz. Heinrich Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig: Hinrichs, 1919, cilt 1, s. 59 vd. ve özellikle Wladimir de Grüneisen, "La Perspective dans l'art archaïque oriental et dans l'art du haut moyen âge", *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome* XXXI, 1911, s. 394-434. Buna karşılık J. Six'in makalesinin ("La Perspective d'un jeu de balle", *Bulletin de correspondance hellénique* XLVII, 1923, s. 107 vd.) burada ele alınan sorunlarla hiç ilgisi yoktur. Antik dönemden yeniçağın başlangıcına kadar yaşanan gelişmelerin tümü için bkz. Richard Müller, "Über die Anfänge und über das Wesen der malerischen Perspektive", Rektörlük konuşması, Darmstadt, 1913) ve Ludwig Burmester, *Beilage zur Münchner allgemeinen Zeitung*, no. 6, 1906); bunların yanı sıra özellikle bkz. G. Joseph Kern, *Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule*, Leipzig: Seemann, 1907, ve yine aynı yazarın önemli makaleleri olan "Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts", *Mitteilungen des Deutschen kunsthistorischen Instituts in Florenz* II, 1912, s. 39 vd. ve "Perspektive und Bildarchitektur bei Jan van Eyck", *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXXV, 1912, s. 27-96. Antik dönem perspektifinin gelişimi hakkındaki kendi görüşlerimizi ise aşağıda Not 24'te özetlemeye çalıştık.

21. Bkz. özellikle Kern, "Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion" içinde, muhtelif yerlerde.

22. Kern'e göre (özellikle *Die Grundzüge der perspektivischen Darstellung*, s. 33 vd. ve "Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion", s. 62'de; aynı şekilde onu hiç tereddütsüz kopyalayan G. Wolf'un eseri *Mathematik und Malerei*, 1916, s. 49'da) antikçağda ama özellikle de ortaçağda "uzaklaşan paralellerin bir noktada birleşiyor gibi görünüp görünmediklerine" dair süregiden bir tartışma yaşanmış olmalıdır; çünkü Vitellio optik anlayışına ilişkin çalışması *Perspectiva communis*'in 4. kitabındaki 21. teoreminde (s. 127) kaçış noktası teorisine karşı çıkıyor. Ama burada, modern dönemin yapay perspektif düşüncesinden türetilen alternatif bir fikir, kabul edilemez bir biçimde, antikçağ ve yüksek ortaçağ dönemlerinin tartışmalarına taşınmış gibi görünüyor. Çünkü Vitellio'nun "tüm belagat hünerini kullanarak" karşı çıktığı şu "kaçış noktası" (aslında bu hüner de şu tek cümleyle sınırlı: "Tüm çizgilerin bir noktada birleşiyormuş gibi görünmesi gerekmekle birlikte, birleşiyor gibi görünmezler, çünkü bunlar her zaman belli bir açıdan görülür"), bu paralellerin sonsuz uzaklıktaki noktalarının temsili olan noktadır. Dolayısıyla deneysel psikolojinin bakış açısından, iki paralel arasında tam anlamıyla bir yakınsama görüntüsünün ortaya çıkması pek muhtemel değildir ("görme yetimiz sonsuza giden mesafelere dek uzanamaz, nitekim gerçekte sonsuza uzanan çizgiler yoktur ... kendimizi daha doğru ifade etmek istersek şöyle demeliyiz: Bir resimdeki paralel çizgiler, eğer yeterince uzatabileceğimiz şekilde temsil edilmişse, bu uzantılar yine resimde tek bir noktada birleşecekmiş gibi görünür," diyor Guido Hauck son derece isabetli bir yaklaşımla: *Lehrbuch der malerischen Perspektive*, Berlin: Springer, 1910, s. 24). Tabii bu durumda 17. yüzyılda bile sık sık alıntılanan (örneğin Aguilonius'ta, *Opticorum libri sex* IV, 45, s. 260, ya da Risner'in 1660'ta yayımladığı ve kendi yorumlarını da içeren Petrus Ramus'un *Opticae libri sex* II, 70'te) Lucretius'un bazı tanıdık dizelerinde, uzanımı mecburen çok kısıtlı olan, birbirine paralel iki sütun dizisinin bir noktada birleşmediğinin, aksine sadece "*obscurum coni acumen*"e (bir koninin belirsiz tepe noktası) doğru gitmeye çalıştığının söylenmesi de bizi şaşırtmıyor. Ama matematiksel açıdan değerlendirildiğinde kaçış noktası teorisi limit kavramıyla, başka bir deyişle, sonsuza uzanan paralellerin arasındaki mesafenin ve

buna bağlı olarak da bu paralellerin en uzak noktalarının görünebildiği görme açısının 0 olduğunu tasavvur edebilme olanağıyla ilişkilidir. Çünkü kaçış noktası ilkesi gerçekten de kusursuz şeklini daha henüz kazanmış değildir ve Aguilonius'ta bile ancak "sınırlı sonsuzluk" kavramı yardımıyla matematiksel olarak gerekçelendirilebilmektedir: "Sonsuza uzanan paraleller kendi aralarında ve merkez ışınlarda birbirine yaklaşır. Dolayısıyla bu noktanın merkez ışının üzerine çizilmiş olduğu varsayılır ve gözden ayrı, ölçülemez bir mesafede bulunmaktadır" (Aguilonius, *Opticorum libri sex* IV, 45, s. 266). Kaçış noktası kavramının gerçekten yeterli bir tanımını (bu tanım için herhangi bir tasarım geometrisi ders kitabına bakınız; örneğin yukarıda zaten alıntıladığımız Guido Hauck'un yanı sıra Karl Doehlemann, *Grundzüge der Perspektive*, Aus Natur und Geisteswelt, no. 510, Leipzig & Berlin: Teubner, 1916, s. 20 vd.) Burmester'in belirttiğine göre (*Beilage*, s. 44) ilk olarak Desargues'te buluyoruz.

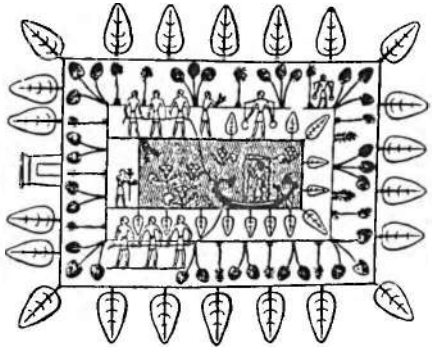
Dolayısıyla Vitellio iki paralelin, kesintisiz bir biçimde birbirlerine doğru ilerlemelerine rağmen gerçekte asla kesişemeyeceklerini belirttiğinde, buna gerekçe olarak da paralellerin karşılıklı iki noktasının çok küçük de olsa her zaman bir açıyla görülebileceğini gösterdiğinde (Kern'e göre "matematiksel nokta kavramına tutunuyor"), *concursus* (kesişme) kavramında, dönemin matematik anlayışı açısından mutlaka gerekli olan bir daralmaya yol açıyor ve limit kavramıyla henüz tanışmamış bir optik anlayışı için mümkün olabilecek tek görüşü formüle etmiş oluyor; ama bunu yaparken, aslında varolmaları o tarih için kesinlikle imkânsız olan muhaliflerle polemiğe de girmiyor, çünkü bu limit kavramı Vitello'ya olduğu kadar, eğer varolsalardı bu muhaliflere de yabancı olacaktı. Nesnel açıdan birbirine artık paralel olmayan iki çizginin (Vitello ikiden fazla çizgiden hiç söz etmiyor) bir çizim yüzeyinde kesişmesi gerektiği fikri kanıt gerektirmeyecek kadar açıktır; Vitello da bu fikri kesinlikle reddetmezdi. Ama Vitello temsilin yasalarına değil, görmenin yasalarına kafa yormuştur ve bu bakış açısından hareketle gerçekten bir *concursus*'un gerçekleşme olasılığını sorgulaması, kendi döneminin matematiksel tasavvur biçiminde henüz sonsuzluk kavramına yer olmadığını kanıtlamaktadır, nitekim bu kavrama ulaşmak, gerçekten de ancak sonraki dönemde mümkün olabilmiştir (bkz. bu kitapta s. 49).

23. Bkz. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, cilt 2, s. 885 vd.

24. İkinci Pompei üslubu denilen üslubun perspektife tamamen uygun temsillerini önceleyen gelişme hakkında yerli İtalyan unsurların bu gelişimde oynadığı —en azından Etrüsk dönemine ait kül kavanozları ve aynaların (aynalar için bkz. Not 40) kanıtladığı gibi— rol hakkında ne yazık ki çok fazla bilgiye sahip değiliz. Günümüze ulaşan eserlerde eksik parçalar olduğu ve malzemeler kısmi olarak ele alınabildiği için, bu karanlığa günün birinde ışık tutup tutamayacağımız kuşkulu görünüyor. Arkeolojiyle uzmanca bir ilişkisi olmayan bir sanat tarihçisine bu konuda söz düşerse, bence gelişme şu aşamalardan geçerek gerçekleşmiş gibi görünüyor:

a) Birinci dönem, belli istisnaları barındırmakla birlikte, eski Doğu üslubunun etkilerinin görüldüğü, siyah figürlü vazo ressamlığının büyük bir kısmını içine alan "arkaik" dönemdir. Bu dönem, cisimsel nesneleri mümkün olduğunca sade yatay ve dikey kesit planlarına indirgemeye çalışmıştır. Dolayısıyla nesneler arasındaki mekânsal ilişkiler ya iki biçim tipolojisinin kombinasyonuyla (su yüzeyini yatay kesitte, ama suyu çevreleyen ağaçları dikey kesitte gösteren, bu nedenle de köşelerdeki dört ağacı diyagonal yerleştiren şu ünlü Mısır bahçe resimlerinde olduğu gibi, Şekil 16) ya da kesitlerin yan yana ya da üst üste yerleştirilmesiyle ifade edilir. Bu sonuncu yönteme dikey ya da yanal "kademelileştirme" denir, ama (Schäfer'in *Von ägyptischer Kunst*, s. 119'da belirttiklerinin aksine) bunun bir "eğik görünüş" olarak yorumlanamayacağını, burada bir "görünüş"ten çok, sadece kesitlerin sıralanmasının söz konusu olduğunu da belirtmek gerek.

b) 6. yüzyılın yaklaşık ikinci çeyreğinden itibaren izleyebildiğimiz ikinci gelişmenin karakteristik özelliği ise "yanal kademelileştirme" ilkesinin tekil nesnelere aktarılmasıdır, tabii bunlar doğal olarak ön ve arka dikey kesitlerine ayrılabilir nesnelerdir: Bunların arasında at gövdesinin özel bir yeri vardır; arka kısmın dikey kesiti —aynen figürlerin bütün olarak kademelileştirilmesinde olduğu gibi— ön kısmın dikey kesitinin yanına konur: Bu döneme ait siyah figürlü vazo grubunun tamamının karakteristik özelliği olan keskin bir "kısaltma" ancak bu yolla elde edilmektedir (bkz. Resim 21) ve antik Selinus kentindeki C Tapınağı'nda bulunan ünlü dört atlı metop bunun plastik sanatlardaki bire bir



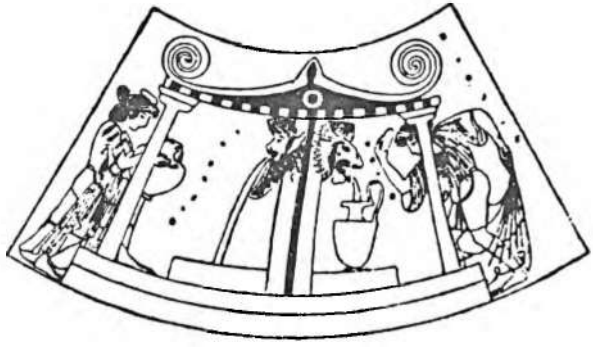
ŞEKİL 16 Mısır bahçe temsili, Yeni Krallık dönemi (Schäfer'den alınmıştır).

karşılığıdır. Kısa bir süre sonra sandalyeler, triklinler ve buna benzer başka nesneler de arka ayakları ön ayaklarının yanına iki "kademe" oluşacak şekilde yerleştirilmeye başlamıştır (bkz. örneğin Ernst Buschor, *Die griechischen Vasenmalerei*, Münih: Piper, 1913, Resim 141/2). Arka kısmın dikey kesiti ön kısmın dikey kesitinin sadece yanına değil (adeta dikey kademe yanal olanla kombinasyon oluşturacak şekilde) onun biraz daha yukarısına koyulduğu ve bu ikisi nihayetinde aynı nesneye ait olduklarından birleştirici çizgilerle birbirine bağlandığında, söz konusu ikinci dönemin tipik bir biçimi olan "paralel perspektif" ortaya çıkmıştır, ama başlangıçtaki uygulamalarda yer çizgisi çizgi olarak kalmaya devam etmiş, daireler ise ilk kez elips şeklinde gösterilmiştir (örneğin Buschor, *a.g.y.*, Resim 103'teki kalkan biçimini 127'dekiyle karşılaştırınız). Figürlerin yüzlerinde ve göğüs kafeslerinde dörtte üç oranında bir dönüş, ayrıca ağırlığı taşıyan bacak ile boşa çıkan diğer bacak arasında ayrışma görülmekte, ama yer çizgisinin korunmasına uygun olarak açıkta kalan bacak ağırlığı taşıyan bacağın arkasına henüz çekilmemekte, aksine her ikisi de aynı yatay düzlemde yer almaktadır. Bu nedenle, çok sayıda nesnenin arka arkaya sıralandığını göstermenin tek yolu hâlâ kademelileştirmedir, ama bu kademelileştirme artık sadece figürlerle sınırlı kalmamakta, figürlere ait yeryüzü ya da kaya parçalarına da yayılmaktadır ("Polygnotus" vazolarında, hatta Cista Ficoroni denilen vazolarda; bu sonuncusu, arkeolog Francesca Ficoroni tarafından

bulunmuş silindirik biçimli vazolardır). Polygnotus'un sanatına Hauser' in yaptığı gibi son derece gelişmiş bir mekân temsil becerisi atfeden Ernst Pfuhl, şimdi neredeyse Lessing'in görüşüne yakın bir pozisyona geri çekilmektedir (*Malerei und Zeichnung der Griechen*, cilt 2, s. 667: "Yüzey üzerinde dikey kademelileştirme ile elde edilen ilkel sözdeperspektif); Pfuhl'un bu yeni yaklaşımına göre (*a.g.y.*, s. 620 vd.) Apollodoros bile "Polygonotus'un o muazzam sanatında yüzey üzerinde gösteriien güçlü mekân derinliğini kusursuz olmasa da öyle ya da böyle ikna edici bir perspektifle gerçekten temsil etme düzeyine ulaşmayı başaramamıştır."

c) Bizim özellikle Platon'un manzara resimleri ve yanıltıcı *skenographia* hakkındaki (küçümseyici) görüşlerinden çıkarsayabildiğimiz mekânsal bütünleşme fikrini —muhtemelen sahne ressamlığından yola çıkarak— hazırlayan koşullar ancak 5. yüzyılın sonlarına tekabül ediyormuş gibi görünüyor. Ancak Platon'un sözlerinden —ve onun su ya da camdan kaynaklanan parıldamaların temsilleri ya da (Antiphellos'un alev püsküren oğlu gibi) farklı ışık efektlerinin reprodüksiyonları hakkında yazdıklarından— 4. yüzyılda bilimsel optik anlayışındaki deneyimlerin resim sanatında bir dereceye kadar kullanıldığı dışında pek fazla bilgi edinemiyoruz; dolayısıyla aynı çağda ya da söz konusu çağa yakın dönemde yazılmış metinlerin bir sanatsal temsilin "doğallığını" ancak o dönemde halihazırda başarılmış ve buradan hareketle de tasavvur edilebilir hale gelmiş örnekler karşısında değerlendirebildiğini de hep göz önünde bulundurmak gerekiyor (örneğin Boccaccio, daha sonraki bir gözlemcinin "üslup" olarak değerlendireceği Giotto tablolarını "aldatıcı biçimde gerçek yaşama uygun" bulmuştur). Bu nedenledir ki, Platon'un döneminin "yanılsamacı resimleri" hakkında sarf ettiği sözlerden bizim hemen Esquiline manzarası gibi bir şey çıkarsamamızda da bir çelişki yok — her ne kadar örneğin Zeuksis'in bir resmindeki perspektif planı Lukianos gibi birinin daha keskin gözlerine netlikten uzak görünse, ve bir figürün yalnızca geride mi yoksa aynı zamanda yukarıda mı durduğunun anlaşılmadığını söylese de (Lessing, *Antiquarische Briefe* IX).

Kesin olan iki şeyden söz edebiliriz: Birincisi, (başlangıçta sadece ayakların yerle kesişmesinden ibaret olan) yer çizgisi zamanla yer düzlemine dönüşmüştür (Metrodoros'un mezartaşı, Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* içinde, Resim 746; Etrüsk dönemi aynaları).



ŞEKİL 17 Hypsis, kırmızı figürlü bir *hydria*'dan çeşme görüntüsü. Roma, Torlonia Koleksiyonu, yak. MÖ 500 (Buschor, *Griechischen Vasenmalerei*'den alınmıştır).

İkincisi, yapıların asma tavanları perspektifle o kadar "derinleştirilmiştir" ki, nesneler ve insanlar gerçekten de mimari yapının "içinde" duruyormuş gibi görünmektedir (Güney İtalya vazoları). Bu derinlik başlarda elbette paralel perspektifle elde ediliyordu. Tabii bu arada ön klasik ve klasik dönem vazo ressamlığında karşımıza çıkan ve sadece "dikey kesite" sahip olan yapı temsillerinde olduğu gibi (örneğin Buschor, *Die griechischen Vasenmalerei*, Resim 77 ve 108; Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Resim 286; ve bu kitapta Şekil 17) kiriş uçları ve asma tavanların paralel perspektife uygun olarak nasıl kısaltıldığını ve giderek Güney İtalya vazolarındaki ediküllere dönüştüğünü de tahmin etmek zor değil. Bu türden ediküllerin simetrik biçime sahip olması gerektiği yerlerde, işin doğası gereği kaçış ekseni ilkesine dayalı bir perspektif ortaya çıkmaktadır (bkz. Resim 3). Bu perspektiften daha önce ayrıntılı olarak söz etmiştik; bu tür örneklerde orta kısımda meydana gelen tutarsızlığın gizlenmesi tercih edilmezse, söz konusu tutarsızlık, "yakınsama"nın lehine bir etki yaratacak şekilde, mutlak paralellikte zayıflamaya yol açıyordu (bkz. Resim 1; Guido Hauck'un da vurguladığı gibi, Trecento'da bile simetrik görüntülerde ortogonallerde bir yakınsama meydana geldiğini, "yanal" görüntülerde ise paralelliğin devam ettiğini gözlemliyoruz); uygulanmaya başlayan bir başka şey de, yan kısımlardaki ortogonallerin deyim yerindeyse "yön değiştirmesi", başka

bir ifadeyle ortogonallerin eğiminin yatay/dikey eksene yaklaşmasıdır; tabii bunun altında yatan asıl niyet, yan duvarların genişletilebilmesidir. Ama Güney İtalya vazolarında bile yerle temas çizgisinin yer düzlemine dönüşmesi sürecinde duraksamalar yaşanmış ve çelişkiler ortaya çıkmıştır. Muhtemelen MÖ 280-220 yılları arasında resimlenmiş olan Helikso mezartaşında zemin (Rudolf Pagenstecher, *Nekropolis*, Leipzig: Giesecke, 1919, s. 77) perspektifin gerektirdiği şekilde yukarı kalkmış gibi görünse de, burada figürleri onun üzerine yerleştirme cesareti gösterilmemiştir: Figürler zemin yüzeyini yer düzlemi olarak kullanmamakta, neredeyse Kuzey İtalya vazolarındaki gibi, yerin arka tarafta kalan sınırını yer çizgisi olarak kullanmaktadır; böylece figürlerin tam zemin çizgisinin üzerindeymiş gibi değil, daha yukarısındaymış gibi görünmesi sağlanmaya çalışılmıştır.

d) Gerçek bir "iç mekân" ve gerçek bir "manzara" ancak Geç Helenistik dönemde ortaya çıkmış ve resmin tekil unsurlarının kısaltılmış resim düzleminin gerçekten üzerine yerleştirilmesi de bu dönemde öğrenilmiştir. Nitekim bu dönemdeki gelişmeyi, yavaş ilerlemekle birlikte dikkatle deneylerin yapıldığı bir süreç olarak tasavvur edebiliriz: Pompei öncesi resim sanatından kalma nadir örneklerde mekân derinliği ya (*Büyük İskender'in Savaşı* tablosunda ya da Dioscurides mozaiğinde olduğu gibi) sadece figürlerin bulunduğu tabakaya kadar uzanmakta, ya da Niobe freskinde (tabii buradaki eğer mimari kopyacıların eklediği bir şey değilse) ya da Pagasai'deki ünlü Hediste mezartaşında (MÖ 2. ve 1. yüzyıllar, Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Resim 748, ve diğer yerlerde) olduğu gibi, mekânda derinleşme çok sayıda katmanın arka arkaya yerleştirilmesiyle elde edilmektedir. Ama üst üste binmeler ve boyut farklılıkları sayesinde derinlik mesafeleri bakımından bir farkındalık yaratılmış olsa da, bunların kısaltılmış bir yatay düzlemle belirgin bir biçimde ilişkilendirilmesi ve açıkça fark edilebilecek hale gelmesi söz konusu değildir. Aslında bu, mekân yanılsaması yaratmak için biraz zorlama hatta negatif bir yöntemdi. Bu yöntemde tek tek derinlik katmanları birbirinin hem arkasında hem de yanında duruyormuş gibi görünüyordu. Greko-Latin/Helenistik Roma dönemine özgü rölyef resimlerinin çoğunda (katmanlar ister arka arkaya sıralanmış olsun ister yan yana) derinlik mesafeleri sıfır olduğu kadar sonsuz olarak da düşünülebilir. Resmin yapıldığı yüzeyde kalan boşluklar hem bir ideal mekân simgesi hem de resim yapılan maddesel yüzey olarak yorumlanabi-

lir (bkz. ancak sonradan varlığından haberdar olduğum başka bir öğretici çalışma olan Arnold Schober, "Der landschaftliche Raum in hellenistischen Reliefbild", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* II, 1923, s. 36 vd.). Günümüze ulaşan materyalden, mekânda derinlik yaratan aralıkların ilk olarak Roma topraklarında gerçekten kontrol edilebilir hale geldiği ve resim yapılan maddesel yüzey fikrinin yerine kuşkuya yer bırakmayacak bir biçimde artık maddesel olmayan resim düzlemi fikrinin geçmesinin de bu döneme tekabül ettiği anlaşılıyor: İzleyicinin karşısına hâlâ nesnel ve somut bir şey olarak çıkmaya devam eden nesneler dünyası ilk olarak burada bir "görünüme" dönüşmüştür — bu etkinin en belirgin olduğu yer de, söz konusu "görünüm" karakterinin rastlantısal olduğu, özellikle de başka bir şeyin içinden bakıldığı yanılsamasıyla vurgulandığı örneklerdir. Yeniçağda Donatello'dan beri bilinen, gerçekten perspektif kurallarına uygun yapılmış rölyefler antikçağda hiç üretilmemiştir; bununla birlikte rölyef sanatında tuvalin maddeselliğinde bir incelme gerçekleşmiş ve bu sayede hiç değilse, rölyef zemini cisimsel bir levhanın üzerindeki bağdaşık bir yüzey olarak değil, küçük ve çoğunlukla gölgelerle kaplı olan, bu sayede daha ziyade mekânı andırma işlevine sahip küçük parçalarla gösterilmiştir. Başka bir karakteristik özellik de, rölyefin genelde, daha önceki dönemin anlayışına göre gerçek anlamda bir boşluğun olması beklenen yerlere yerleştirilmiş olmasıdır: Sözgelimi Ara Pacis'teki* rölyefler yapının üst kısmında bulunmaktadır, oysa Pergamon sunağının aynı kısmında aralıklı sütunlar bulunmakta, rölyefler yapının alt kısmında yer almaktadır. Ara Pacis'in alt kısmında ise süsleme işlevine sahip levhaların bulunduğu görülmektedir.

Mekânın resimsel temsilinde yaşanan (ve itiraf etmeliyim ki sadece varsayımsal olan) bu gelişme, *skēnē*'nin (sahne düzeni) evrimiyle ilginç bir paralellik gösterdiğinden, bir bakıma ihtimal dahilinde gibi görünüyor: 5. yüzyılda bağımsız bir plastik yapı olan ve sadece orta kısımdaki kapısı kayalıklar, mağaralar vb. gibi değiştirilebilir temsillerle dolu olabilen *skēnē*, Helenistik dönemde, izleyicilerin mekânından yapısal olarak hâlâ ayrı duran düz bir rölyef sahnesi haline gelmiş ve ancak Roma döneminde gerçek bir boşluk mekânına dönüşmüş, izleyicilerin mekânının da dahil olduğu kapalı bir mimari bütünlük ancak bu dönemde

* Roma İmparatoru Agustus tarafından yaptırılan, MÖ 13 tarihinde hizmete giren Görkemli Barışın Sunağı. –*ç.n.*

oluşabilmiştir. *Skēnē* izleyicinin karşısına artık bağımsız bir yapı olarak çıkmamakta, aksine doğrudan izleyicinin varoluş alanının içine yerleşmekte ve artık kendini "görünüm" resmi örneklerine uygun bir biçimde bir "resim sahnesi" olarak ortaya koymaktadır. Hatta edebiyat alanında, en belirgin biçimde de, sınırlı olmakla birlikte, Paul Friedländer'in olağanüstü araştırmasıyla aydınlatılmış olan *ekphrasis* (sanat eserlerinin tasviri) alanında benzer bir evrim sürecinin yaşandığı izlenmektedir. Tasvir edilen (tabii genelde kurmaca olan) sanat eserlerinde temsil edilen sahneleri, "aynı efsanenin üç ânını seçerek, içerik bakımından birbirleriyle ilişkilendiren" ilk Mochus olmuştur. Ve bu birleştirme isteği giderek yaygınlaşmıştır. İlk mitolojik örneklerin tümünde aslında yabancı bir süsleme unsuru niteliğinde olan (çok farklı olabilmekle birlikte yine de aynı etkiyi veren) tasvir, burada ilk kez, onu çevreleyen nazım metinle içsel bir bağın içine dahil olmuştur. Önümüzde sergilenen, uzak geçmişe ait tarihin bir parçası değildir sadece, aksine her şey geleceğe işaret etmektedir: Nasıl ki İnek İo* "tuzlu yollardan geçiyorsa", boğa [kılığına giren] Zeus da daha sonra "kuru toynaklarıyla engin dalgaları aşacak", dahası İo'nun kaderi Avrupa'nın kaderini de hazırlayacaktır. Ataları gibi onun da denizleri aşması, korkuyla ve yoklukla baş etmesi, ama nihayetinde kendi kurtuluşuna ulaşması gerekecektir" (Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig & Berlin: Teubner, 1912, s. 15). Ardından Helenistik dönemde hem resim sanatında hem de *ekphrasis*'te, nesne kümesi içindeki tekil motiflerde bir tür birleşme gerçekleştiği için, Vergilius, bunun sonucunda oluşan bütünsel resme aynı zamanda izlenimsel bir gevşeklik ve izleyicinin öznel alanıyla sağlam bir ilişki de kazandırmıştır: "Şair bütünü veremez, vermeyi de kesinlikle istemez, sadece birkaç sahneyi çekip çıkarır. Böylece bizim tasavvurumuza biçimden yoksun bir öğe yerleşir, bunun içinden tek tek imgeler doğar, ve tanrıların mucizesi olsa gerek, hesapçı zihinden ve kuşkucu gözden uzaklaştırılır... Epik sanat eserinin bütünü ile ara oyunu birbirine bağlama denemeleri yapılınca, Vergilius için yeni ve belki de yine Yunan'a özgü olmayan bir şey ortaya çıkmıştır. Antik dönemde ve Helenizmin erken dö-

* İo, Argos kralı İnakhos'un kızıdır. Zeus'un İo'ya olan ilgisini fark eden Hera kıskançlığa kapılır, Zeus da İo'yu korumak için onu beyaz bir ineğe dönüştürür. –*ç.n.*

nemlerinde süslemeden başka bir şey olmayan *ekphrasis*, Helenizmin geç dönemlerinde bütünün bağlamına daha çok dahil edilmeye başladı ve bütünün içeriğiyle ilişkilendirildi. Vergilius'ta *ekphrasis* bu içeriğe işaret etmek yerine, tıpkı şiirinde şiirin tamamen dışında bir boyutun, şairin mevcudiyetinin oluşu gibi, bu içerik üzerinden dışsal bir şeye uzanıyordu. Aeneas'ın kalkanı konusunda da, cehenneme inişte de tarihsel malzeme alınarak yakın geçmişin aydınlık günlerine kadar getirilmektedir ve Ara Pacis'in Parthenon frizlerini ya da Trajan sütununun anıtmezarı izlemesi gibi, Vergilius da Yunanlı öncülerini izlemektedir" (Friedländer, *a.g.y.*, s. 20 vd.).

25. Bu yazının argümanları, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* (Münih: Wolff, 1924) kitabımdaki argümanlarla, daha genel sorunlar bakımından örtüşmektedir. Oradaki farklılık, perspektif tarihine özgü bir araştırmanın nispeten daha fazla kontrol edilebilir sonuçlarından yola çıkarak belli bir gerekçelendirme zemini bulunabilmiş görünmesidir. Ne yazık ki burada artık kullanamayacağımız dâhiyane bir çalışmada, Ernst Garger, *Die Reliefs an den Fürstentoren des Stephansdom*, Viyana: Krystall, 1926, s. 35'te şu cümle yer alıyor: "Antik dönemde, neredeyse Rönesans'taki gibi gerçek anlamda mekân vardı." Bizim bu yazımızın meselesi de işte bu "neredeyse"de yatıyor.

26. Goethe, "Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeii, Herculaneum und Stabiae", *Jahrbuch der Literatur*, 1830, bölüm VIII.

27. Bkz. Ernst Cassirer'in bu kitapta s. 12'de alıntılanan görüşü.

28. Aristoteles, *Fizik*, 4. Kitap.

29. Aristoteles'in sonsuzluk kavramı için bkz. özellikle Pierre Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*, cilt II: *Ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu*, 1909, tekrar basımı: Paris: F. de Nobele, 1955, s. 5 vd.

30. Erken Hıristiyan sanatının biçimsel ve yapısal ilkeleri için Alois Riegl'in geç dönem Roma sanat endüstrisi hakkındaki ünlü yazısının yanı sıra daha yakın zamana ait bir çalışma olarak bkz. Hans Berstl, *Das*

Raumproblem in der altchristlichen Malerei, Bonn & Leipzig: Schroeder, 1920 ve Fritz Saxl'ın olağanüstü çalışması, "Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 2, 1923, s. 63 vd.; burada bir yandan pagan Roma döneminde yaşanan gelişmenin hazırlık niteliğindeki göstergeleri, diğer yandan da Doğu etkisinin sonuçları ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Örneğin Cosmas Indicopleustes minyatürlerinde*, Doğu'nun her zamanki perspektif karşıtı etkisi daha da güçlü bir biçimde fark edilmektedir, çünkü bu minyatürlerde, Not 24'te söz ettiğimiz eski Mısır bahçe temsillerinde olduğu gibi, "korunağın" zemini yatay kesitte, duvarlar ise dikey kesitte gösterildiğinden, dört köşe dikmesi mecburen diyagonal bir pozisyon almıştır (*Le miniature della topografia cristiana di Cosma Indicopleuste*, Cosimo Stornajuolo (haz.), Milano: Hoepli, 1908, Resim 15 ve 17). Ama Helenistik etkinin görece çok daha güçlü olduğu ünlü Viyana Yaradılış Elyazması'nda bile perspektif mekânının yavaş yavaş parçalandığı açıkça görülebiliyor (örneğin aslında öne doğru duran bir ayağın kısaltması olan ve aşağıya doğru dönmüş görünen ayağın "kararsız" konumu, ya da çizime uygulanınca plastik değerini kaybeden dörtte üçlük profilden meydana gelen yuvarlak sırtın yüksek omuzlu ya da kambur gibi görünen biçimi, kısaltılmış mekân biçiminin figür temsillerinin alanında süsleme niteliğindeki bir yüzey biçimine nasıl dönüştüğünü gösteren örneklerdir). Wilhelm von Hartel ve Franz Wickhoff, 1894-95 edisyonunun (Viyana, 1895) VI. resminde daha sonra neredeyse tamamen ortadan kaybolan, kendi içine kapalı iç mekân hâlâ mevcuttur (bu kitapta Resim 22). Ama asma tavan basit bir yüzey projeksiyonuyla [iki boyutlu olarak] çizilmiştir ve kapıdan geçerek mekândan çıkan adamın bedeninin üst kısmı odanın dışında kalmakta, bu da bize, sadece içeriyi gösteren iç mekânın artık iç ve dış görünüşleri birleştiren bir temsile dönüştüğünü müjdelemektedir ve son değindiğimiz konuyla yakından ilgili olan asıl önemli nokta da şudur: İç mekânın kendisi artık resim alanının tamamını doldurmamakta, bu mekânın ötesinde doğal zemin de bulunmaktadır; projeksiyon düzlemi burada da yine resim düzlemine dönüşmüştür ve bu dönüşümün tersine dönmesi an-

* Kelime anlamıyla "Hindistan'a giden Cosmas". Cosmas, İmparator Justinyen döneminde birkaç kez Hindistan'a giden bir seyyah. Eseri *Christian Topography*'de dünyanın ilk haritalarından bazıları bulunmaktadır. –*ç.n.*

cak Duccio ve Giotto'yla tamamlanacaktır (bkz. Şekil 9). Yayınlayanın dikkat çektiği gibi, XXXV no.lu resimde firavun asimetrik yandan görünüşe göre kısaltılmış sütunlu bir salonun "önünde" uyumakta, ama aslında salonun içinde yatmalıdır — sadece, temel figürle kesişmesini önlemek için, öndeki iki sütun yere kadar indirilmemiştir.

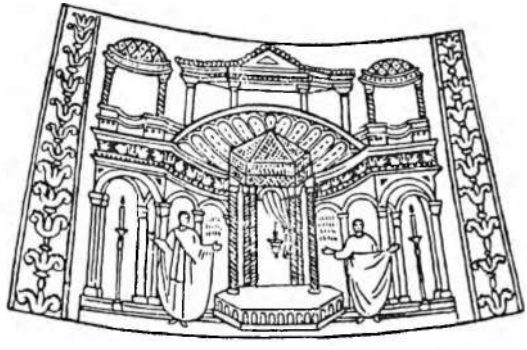
İki boyutlu düzlem fikrine dayanan düşünme biçiminde neredeyse normal karşılanan bu kesişme korkusundan dolayı —mekânsal açıdan bakıldığında— gerideki nesnenin konturları "öndekinin" konturlarını çevreleyecek şekilde çizilmekte ve sanki öndeki geridekini kesintiye uğratmış gibi gösterilmektedir; kesişmelerden duyulan bu korku, "tersten perspektif" denilen yönteme özel bir ilgi duyulmasının sebeplerinden biri olabilir. Gerçi tersten perspektif eskiden de sıkça görülüyordu (ünlü Capitoline güvercin mozaiği, MÖ 3. yüzyıla ait Anapa perspektif kıvrım desenleri, M. I. Rostovtsev, *Antichnaia dekorativnaia zhivopis' na iugie Rossii*, St. Petersburg: Imp. Arkhaeologicheskoi kommissii, 1913-1914, Resim XVII/i, ve Güney İtalya bölgesine ait vazolarda görülen perspektif dentiller —bu kitapta Resim 2— buna örnektir) ama söz ettiğimiz bu örneklerde eski Hıristiyan-Bizans ve ortaçağ sanatındaki kadar genelleşmemiş ve temel bir anlam kazanmamıştı henüz. Grüneisen'in de ("La Perspective dans l'art archaïque oriental et dans l'art du haut moyen âge", s. 408 vd.) vurguladığı gibi, birçok bakımdan Doğu etkisinin —Helenistik Roma sanatındaki yer düzleminde eski Doğu sanatındaki yer çizgisine doğru— bir geri gidişi beraberinde getirmesi, şüphesiz tersten perspektifin ortaya çıkması için uygun koşulları yaratmıştır; böylece mimarideki kiriş çizgileri eğimini korurken, bir uzaklaşma görüntüsü meydana gelmektedir (bkz. bu kitapta Resim 23; tam anlamıyla Doğu'ya özgü bir eğilim olan bu derinlik çizgilerinde düzleştirme —ki bu da "kısaltma"nın ortadan kalkması anlamına gelir— kimi zaman alt ve üst tavan çizgisini de etkilemekte, bunun sonucunda da tuhaf çarpıklıklar ortaya çıkmaktadır (bkz. sözgelimi Viyana Yaradılış Elyazması, XLIV no.lu resim, bu kitapta Resim 24 ya da Amédée Boinet, *La Miniature caroligienne*, Paris: Picard, 1913'ün 33. notunda belirtilen minyatür: Resim CXXIIIa). Oskar Wulff'un (*Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet*, Leipzig: Hiersemann, 1907, s. 1 vd.), "tersten perspektif"in normal perspektifin tam anlamıyla tersine çevrilmesi olduğuna, ama bu sırada resmin dışarıda değil, içeride duran bir izleyicinin bakış noktasıyla ilişkilendirildiğine ilişkin görüşü ilkesel

olarak reddedilmelidir; buna karşılık diğerlerinin yanı sıra bkz. Karl Doehlemann, "Zur Frage der sogenannten 'umgekehrten Perspektive'", *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXXIII, 1910, s. 85 vd.

31. Proklos, *Elements of Physics*, 142a, diğerlerinin yanı sıra, alıntılayan Eduard Zeller, *Die Philosophie der Griechen*, Leipzig: Reisland, 1920-1923, cilt III, 2, s. 810.

32. Yapıları ve manzara unsurlarını adeta dekor parçalarıymış gibi doğal bir fona yerleştiren, ve perspektif kullanmayan temsil biçiminin ötesine çok nadiren geçmiş ve anlaşılan o ki bunu da sadece İtalya topraklarında yapmış olan Bizans sanatındaki mekân tasavvuru için, diğerlerinin yanı sıra bkz. Joh. Volkmann, "Die Bildarchitekturen, vornehmlich in der italienischen Kunst", doktora tezi, Berlin, 1900; özellikle bkz. Wolfgang Kallab, "Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert", *Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 21, 1900, s. 1 vd. ve Oskar Wulff, "Zur Stilbildung der Trecentomalerei", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 27, 1904, muhtelif yerlerde, ama özellikle s. 105 vd. ve 234 vd. Ayrıca bkz. bu kitapta s. 33 ve 38 ile Not 38 ve devamında yer alan benim kendi görüşlerim.

33. Özellikle Krolenj sanatında, antik dönemin perspektif motiflerini gerçekten yeniden canlandırarak düzleşme eğilimini engelleme, hatta belli örneklerde bu eğilimin başarılarını tersine çevirme çabası sıklıkla görülmektedir. Sözgelimi 781-783 tarihli Godescalc İncili'ndeki yaşam çeşmesi imgesi (Boinet, *La Miniature carolingienne*, 1913, IVb no.lu resim, buradan da bu kitapta Resim 25) Strzygowsky'ye göre, Eçmiyadzin İncili (Resim 26) tarzındaki Suriyeli bir modelden ileri gelmektedir ve çeşmenin arkadaki dört sütunu da gösterilmesine rağmen, tam anlamıyla Doğu'ya özgü bir üslupla zemin ve tavan çizgisini düzleştirme tekniği ikisinde de ortaktır (Strzygowski, *Byzantische Denkmäler*, cilt 1, 1891, s. 58 vd.). Bir kuşak sonra Soisson İncili'nde (Boinet, *La Miniature carolingienne*, 1913, XVIIIb no.lu resim, buradan da elinizdeki kitapta Resim 27) ise çeşme tekrar o kadar "plastikleşmiştir" ki, tüm bu çeşme tipolojisine model alınarak türetilen antik Macellum'un (Resim 28) görünüşüne epeyce yaklaşmıştır. Modellerini başta Suriye sanatındaki güçlü düzleştirici etkinin görüldüğü temsiller arasında arayan Ka-



ŞEKİL 18 Selanik'teki St. George Kilisesi'nin kubbe mozaikleri, 5. yüzyıl başları.

rolenj sanatının, bundan böyle Batı'nın görece daha plastik özellik taşıyan temsillerine döndüğünü görüyoruz. Hatta bu durumda, Batı modelinin karakteristik özellikleri konusunda somut bir fikir de oluşturabiliriz: Felsefe doktoru von Reybekiel, Selanik'teki St. George Kilisesi'nin kubbesinde 5. yüzyılda yapılmış mozaiklere dikkatimizi çekiyor; bu mozaikler tam da Eçmiyadzin İncili'nde henüz ortaya çıkmamış motifler bakımından Soisson İncili'ndeki minyatürlerle örtüşüyor (niş mimarisi, özellikle de kuş desenli frizler; bkz. Marguerite van Berchem ve Étienne Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IV^me^ au X^me^ siècle*, Cenevre, 1924, no. 72 ve 78, bu kitapta Şekil 18). Bu "perspektif rönesansı"nın diğer kanıtları ise, Utrecht Mezmurlar Kitabı'ndaki yer yer ışıltılı çizilmiş yapılar (bkz. örneğin Boinet, *La Miniature Carolingienne*, LXXVIIIb) ve özellikle Londra'daki Alcuin İncili'nde bulunan kaçış eksenli konstrüksiyonla üstesinden gelinmiş iç mekândır (Boinet, *a.g.y.*, Resim CLIV, bu kitapta Resim 29). Kern de bu sonuncusunun, ortaçağda çok nadir görülen perspektif tavan çizimi örneklerinden biri olduğuna işaret etmektedir ("Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion", s. 56 vd. ve Şekil 15; bkz. ayrıca burada s. 38 ile Not 38 ve devamında belirttiğim benim kendi görüşlerim). Bununla birlikte Karolenj Rönesansı'na ait tüm bu perspektiflerin asıl anlamları ve kendilerine özgü bağıntıları kesinlikle tam olarak anlaşılmış değildir: Son olarak değindiğimiz iç mekânda da görülüyor aslında bu; mekânın yan duvarlarının ortogonal kısaltma ile derine doğru gitmesi beklenir; ama bu duvarlar, as-

lında kısaltmaya uğramamış daire ve perdelerle doludur ve ön cephe yüzeyleri olarak ele alınmış gibi görünmektedir; aynı elyazmasında eğimli olarak kısaltılmış bir yapı bulunmaktadır ve bu yapının temsilinde, iki boyutlu yüzey fikri son derece kendine özgü bir yanlış anlamaya yol açmıştır: Tavan çizgilerinin perspektiften dolayı yukarı doğru çıkıyormuş gibi göründüğünü kavrayamayan sanatçı, bu yukarı doğru çıkışın, iç tavandaki bir köşenin görünmesine yol açması gerektiğini düşünmüş ve buna uygun olarak da bu köşeyi —şimdi gerçekten "yukarı doğru çıkan"— tavanın altında bırakmıştır. Dolayısıyla tüm bu perspektif "rönesansı"nın kısa ömürlü olmasına ve Codex Aureus'un (Boinet, *a.g.y.*, CXVIII) yaşam çeşmesindeki "ön" ile "arka"nın tamamen karışmasına şaşmamak gerekiyor (bkz. Resim 30). Bundan sonraki dönemde, daha önce eğik görünümle çizilen tüm yapıların düzleştirilmesi daha da kararlılıkla, her türlü "kısaltma" kayboluncaya kadar sürdürülmüştür — ama bu aynı zamanda, üstelik aynı elyazmasında, eğik görünümün belirgin bir biçimde korunduğu yapılara rastlanmadığı anlamına gelmemektedir.

34. Bkz. Josef Strzygowsky, *Iconographie der Taufe Christi*, Münih, 1885. Bizans minyatürleri ve Bizans etkisinin görüldüğü minyatür örnekleri için III/4 ve IV/1-4 no.lu resimler (Adolph Goldschmidt, *Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar*, Berlin: Bard, 1910, Resim 4 özellikle aydınlatıcıdır); Otto Rönesansı'na ait geçiş dönemi özellikleri taşıyan örnekler için IX/2-5 no.lu resimler; 10. yüzyıl Doğu sanatından güzel bir örnek (Elmalı Kilise'deki fresko) de Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1920, Resim 131'de görülmektedir. Eski Mısır sanatında bir körfez ya da koy temsili yapılmak istendiğinde de benzer bir biçimlendirme tekniğine başvurulmuş olması ilginçtir (Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, 26/2 ve 32 no.lu resimler ve s. 126). Tek fark, orada yatay ve dikey kesitin kombinasyonuyla elde edilen bir sonuç söz konusuyken (koy yatay kesitte, temel su yüzeyi dikey kesitte gösterilmiştir) burada gerçek anlamda bir perspektif kısaltmanın eski haline çevrilmesi söz konusudur: Perspektife uygun olmayan her iki düzlemsel imgenin kombinasyonu ve perspektife uygun bir mekân imgesinin düzleştirilmesi, birbirine çok benzer olmakla birlikte, anlam bakımından birbirinden temelden farklı sonuçlara götürmüştür.

Buna karşılık, kısaltılmış nehrin bir "su tepesi"ne dönüşmesine ilişkin olarak, şu âna kadar işaret etmediğimiz bir olguyla da gerçek bir analoji kurulabilir: Esquiline'deki [Roma'nın yedi tepesinden biri] Odysseia manzaralarında en güzel örneklerini gördüğümüz ve resmin çok sayıda alanında sürdürülen manzara görünümleri ortaçağda da korunmuş, ama görünüşe göre salt süsleme niteliğindeki bir şerit ya da kuşağa dönüşmüştür: Bkz. örneğin Styria, Pürgg'deki freskler (Richard Borrmann, *Aufnahmen mittelalterlicher Wand-und Deckenmalereien in Deutschland*, Berlin, 1897, 17 ve 18 no.lu resimler), bu resimlerde görülen kesintisiz zemin şeridi, antik dönem arazi temsillerinin süsleme niteliğindeki kalıntıları olarak görülebilir kuşkusuz (bu kitapta Resim 31). Nasıl ki 15. yüzyıl vaftiz temsillerinde karşımıza çıkan "su tepesi" yeni yöntemlere başvurularak yeniden perspektife uygun olarak kısaltılmış bir nehre dönüşüyorsa, kesintisiz manzara görünümü motifi de Ghent Sunağı'nda muazzam bir yeniden doğuş göstermiştir.

35. *Perspectiva*'sı muhtemelen 1270 civarlarına ait olan Vitellio konusunda bkz. Clemens Baeumker'in monografisi, *Witelo*, Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, cilt 3, no. 2, Münster: Aschendorff, 1908). Mekân sorununun daha sonraki epistemolojik gelişimi konusunda bkz. bu kitapta Not 36 ve s. 49 vd.

36. Bkz. yine Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*, s. 37 vd. Burası tam da şu soru sorulduğunda başka spekülasyonların başlayabileceği noktadır: Bir *energeiai apeiron*'un olabilirliğini daha baştan reddetmek zorunda olan Aristoteles'tekinden farklı olarak, deneysel dünyanın ardında tanrısal bir sınırsız kudret biçiminde böyle bir *energeiai apeiron*'un varlığı artık kabul edildiğine göre, bizi bunun kendini sonsuz evrene doğru genişleterek deneysel dünyanın içinde de somutlaşabileceğini varsaymaktan ne alıkoyabilir?

37. Kuzeye özgü Gotik resim sanatındaki mekân anlayışının heykel sanatındaki mekân anlayışının gerisinde kaldığı izlenimi yanılsamadan başka bir şey değildir: Mekân anlayışı dönemin heykel sanatıyla kesinlikle aynı düzeydedir; tek fark, başlangıçta çizginin ve çizgiyle sınırlanan renk yüzeylerinin resim sanatının ifade aracı olmaya devam etmek zorunda kalmış olmasıdır, çünkü gerçek bir çizim düzlemi tasavvuru,

daha yaratma sürecinde parçalanan ve sadece bir ideal olmaya devam eden blok düzlem tasavvurundan daha güçlü bir bağlayıcı kuvvet içermektedir. Tabii şunu da belirtmek gerekir ki, Villard de Honnecourt bile yapıların diyagramlarını oluşturması gerektiği durumlarda, son derece tutarlı bir biçimde, içbükeyliği çizgileri aşağı doğru kırarak ya da bükerek, dışbükeyliği ise aksine çizgileri yukarı doğru kırarak ya da bükerek hissettirmektedir (bkz. Bibliothèque Nationale'in resmi yayını olan *Album de Villard de Honnecourt*'ta içbükeylik temsilleri için XI ve LX no.lu resimler, dışbükeylik için XII, XIX, LXI no.lu resimler), aynı şekilde pencerelerin tepe noktaları, eğer bir içbükeylik söz konusuysa, orta eksenden uzaklaşırken, tam tersi geçerli olduğunda yaklaşırlar (aynı şapelin içbükey ve dışbükey formlarının temsil edildiği LX ve LXI no.lu resimleri karşılaştırmak son derece açıklayıcı olmaktadır). Öte yandan Villard de Honnecourt'ta, yatay ve düşey kesitlerin ilkel gibi görünen bir karışımını buluyoruz (XLIV no.lu resimdeki ahşap atölyesi bunun tipik bir örneğidir) — ama bunlara hep hakiki kısaltmalar da eşlik etmektedir.

38. Bkz. Wulff, "Zur Stilbildung der Trecentomalerei"; ayrıca Kern, "Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion". Heykel sanatının Giovanni Pisano'dan beri üst üste dikey kademelendirmeyi bilmesine rağmen *maniera greca*'ya eklemlenememesi, ama "perspektife uygun" rölyefe ancak Brunelleschi ve Alberti'nin başarılarına dayanarak ulaşabilmesi önemlidir.

39. Tonoz mozaiklerinin tarihini belirlemek kolay değildir; ama burada söz konusu olan resmin 1300'den öncesine ait olduğu kesindir (bkz. Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, cilt 5, Milano: Hoepli, 1907, s. 218 vd. ve Raimond van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, cilt 1, Lahey: Nijhoff, 1923, s. 267 vd.). Duccio ve Giotto'dan önceki dönemlerde de kaçış eksenli konstrüksiyonlara *mineria greca* eserlerinde ara sıra rastlanabilmektedir, yine 1300'den öncesine —Dr. Curt H. Weigelt'in samimiyetle paylaştığı bir bilgiye göre muhtemelen 1270'lere (bkz. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, cilt 1, Resim 235; ayrıca bkz. Lionello Venturi, "A Traverso le marche", *Arte* 18, 1915, s. 2)— ait olan Fabriano'daki fresk parçalarından birinin dikkat çekecek denli kararsız tavanı buna örnektir.

Selanik'teki St. Demetrius Kilisesi'nin muhtemelen 7. yüzyılda yenilenmiş yapısının perspektife uygun kirişleri, ara aşamalardan birini simgelemektedir (Georg Dehio ve G. Von Bezold, *die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, cilt 1, Stuttgart, 1892, Resim 31, no. 9 ve Charles Diehl, Marcel Le Tourneau ve Henri Saladin, *Les Monuments chrétiens de Salonïque*, Paris: Leroux, 1918). Ayrıca Giotto ve Duccio öncesindeki gelişmelere ilişkin bilgilerimizin hâlâ çok eksik olduğunu da açıkça itiraf etmeliyiz; örneğin Roma'daki Santa Maria Maggiore Kilisesi'nin ön cephesinde, alt kısımda bulunan mozaikler daha ayrıntılı bir inceleme yapmaya değer; dahası buna gerek de var, çünkü bu mozaikler henüz "kapalı" (başka bir deyişle resim yüzeyinin *tamamını* kaplayan) iç mekân temsillerine ulaşılmamış olmasına rağmen Cavallini'nin düzeyinden ilerdeydiler.

40. Zemin döşemelerindeki desenlerin temsiline antik dönemde ilginç bir biçimde sadece Etrüsk aynalarında sık rastlandığı anlaşılıyor, ama (bu motiften ortogonal bir koordinat sistemi olarak faydalanmak antikçağa o kadar uzaktı ki) bu temsillerde zemin kaplaması, ilke olarak, köşesinin üzerine yerleştirilmiş karelerden, çoğunlukla da üçgenlerden oluşturulmuş gibi görünmekte ve Monreale'deki örneğe çok benzer bir biçimde, figürlerin tam olarak ayaklarının altından geçmemekte, aksine birdenbire yatay bir çizgiyle sonlanmaktadır. Bkz. örneğin Eduard Gerhard, *Etruskische Spiegel*, 5 cilt, Berlin, 1843-1897, cilt 5, no. 27, 28, 32, 40, 57, 64, 67, 109, 139/1 vb.; bizim burada Şekil 19'da verdiğimiz örnek (Gerhard, cilt 5, no. 146) son derece açıklayıcı görünüyor; burada da temelde perspektif öncesine ait mekân algısının kendine özgü biçimi ortaya çıkmaktadır; bununla birlikte bu tek mekânın duvarları sağda ve solda sınırlandırılmış olsa, hatta duvarların içinde yer alması gereken figürler kısmen bu duvarları kesintiye uğratsa da, oldukça ileri düzeyde bir iç mekân temsili olduğu kendini belli ediyor. Bu türden fayans zeminlerin hiç anlaşılamamış kalıntıları yüksek ortaçağ dönemi Batı resimlerinde de kimi zaman korunmuştur; bkz. örneğin Emile Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris: Armand Colin, 1922, Şekil 12'de görülen minyatür (bunda da aynı şekilde *üçgen* zemin fayansları vardır). Monreale'deki mozaiğin bir bakıma karşıt örneği ise Bargello'daki ünlü mozaik ikonadır (12. yüzyıl): Burada dama desenli zemin, her ne kadar figürlerin altında kesintiye uğramasa da, her türlü



ŞEKİL 19

kısaltmadan da mahrumdur, bunun sonucu olarak da yarısı açılıp serilmiş bir halı gibi durmaktadır; Monreale'de figürler ve yer döşemesi arasındaki ilişki, hacimsel bir üst üste binmeden yüzeysel bir üst üste durmaya, tabii böylece iki boyutlu bir art ardalığa çevrilmiştir.

41. Duccio'nun perspektifi hakkında daha fazla bilgi için bkz. W. Kallab, "die toscanische Landschaftsmalerei", s. 35 vd., ayrıca Curt H. Weigelt, *Duccio di Buoninsegna*, Leipzig: Hiesemann, 1911, s. 53 vd. ve Kern,"Perspektive und Bildarchitektur", s. 61.

42. Çatının yan kesitlerinin ortogonalleri, önce çatıyı bölen desteklere tamamen paralel ilerlemekte (yani tam anlamıyla kaçış eksenli konstrüksiyondur bu) ardından kenarlarda —yan duvarlarla kesişince— hepimizin antik dönemden bildiğimiz biçimiyle (bkz. yukarıda Not 24) yön değiştirmektedirler. Ayrıca Duccio'nun katedral resmindeki (*The Washing of the Feet / Müritlerin Ayaklarının Yıkanışı, The Sending Out of the Apostles / Havarilerin Gönderilişi* ve *Son Akşam Yemeği*) birbirine benzer üç iç mekân temsilinde, merkez ortogonallerin kaçış merkezinin küçük bir eşkenar dörtgenle vurgulandığı (sadece *Son Akşam Yemeği*'nde İsa'nın halesi bunu kapatmaktadır) gözden kaçmamaktadır.

43. Kern'in, kaçış eksenli konstrüksiyonların ilk olarak Duccio'dan *sonra* antik döneme yeniden ve deyim yerindeyse, kendiliğinden bağlanarak tekrar Trecento sanatına girdiğine ilişkin görüşü ("Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion", s. 56) bir yandan, kaçış ekseninin —"9. yüzyılın ortalarından 13. yüzyıla kadar bunun hiçbir örnekle kanıtlanamadığı" iddiasına ters düşecek şekilde— Dugento'da bile görülmesi olgusuyla çelişmektedir (Not 39'da verilen örnekler genişletilmiş bir materyal bilgisiyle daha da artırılabilir) hatta bu konstrüksiyon yöntemi belki Bizans geleneğine de dayandırılabilir; diğer yandan bizzat Duccio'nun Not 42'de değinilen üç iç mekânda çatının yan kısımlarını (ve dikey duvarları) adeta şu "antik dönem" ilkesine göre ele almış olduğu gerçeğiyle de bir çelişki ortaya çıkmaktadır. Sadece herhangi bir arkitektonik eklemle bölünmemiş, görece daha dar bir tavan/çatı söz konusu olduğunda (Duccio'da zemin kaplaması zaten yoktur), sözgelimi Kern'in altını çizdiği katedral sunağındaki *Müjde* resminde olduğu gibi kısmi düzlem ile bütünsel düzlem, deyim yerindeyse, örtüştüğünde, kaçış ekseni ilkesinden vazgeçilmiştir; sebebi de Duccio'nun bunu bilmemesi değil, aksine bu türden özel bir durumda bile tamamen bunun üstesinden gelebilecek olmasıdır.

44. Kern, *a.g.y.*, Şekil 6. Asma tavanlardaki gölgelerin artık gölge olarak anlaşılmayıp, simetrik bir desen olarak kullanılması ilginçtir.

45. Lorenzetti'de bkz. örneğin Siena akademisindeki *Melekli ve Azizli Meryem* (Resim 32); Kuzey sanatından eserler arasında ise örneğin Melchior Broederlam'ın ünlü eseri *Tapınakta Takdim*.

46. Bu nedenle, Kern'e hak vererek ("Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion", s. 61) Lorenzetti'de bir düzlemin tümü için kaçış noktasının fethedilmesinden söz etmemiz mümkün değil; çünkü salt perspektif açısından düşünüldüğünde, temelde burada da basit bir kısmi düzlem söz konusudur ve zeminin yanlarda birleşen kısımları eğer figürler tarafından örtülmemişse, bu kısmi düzlem, yine kaçış ekseni konstrüksiyonu ilkesine göre çizilmiş yanal düzlemlerin arasına yerleştirilmiş gibi görünecektir. Ancak bu kısmi düzlem, artık son derece bilinçli olarak ve matematiksel bir kesinliğe dayandırılarak, daha büyük bir kaçış bölgesine değil, tek bir kaçış noktasına doğrultulmuştur ve Lorenzettiler, kısmi düzlemin zaman zaman resimsel mimarinin sınırla-

rını aşabilmesi bakımından da Duccio'nun ötesindedir: bkz. Pietro Lorenzetti'nin 1342 tarihli Siena tarzındaki *Meryem'in Doğumu*; bu resimde iki resim alanına yayılan ana mekân, zeminde bütünleşik bir yönelimin gerçekleştirilmesi sayesinde, perspektif açısından da bütünleştirilmiş gibi görünmektedir (bununla birlikte üçüncü kanatta temsil edilen bekleme odası istisnai durumunu korumayı sürdürür). Duccio'da çok sayıda resim alanının buradaki gibi perspektif açısından birleştirilmesi henüz söz konusu değildir; iki resimde aynı yapının içinde ve aynı anda gerçekleşen eylemlerin temsil edildiği durumlarda (*İsa Pilatus Önünde* ve *Aziz Petrus'un İnkârı*) Duccio daha çok, kendine özgü bir çözüme başvurarak mekânın bu iki kısmını, mekânları birbirinden ayıran kısma bir merdiven ekleyerek —başka bir deyişle, perspektife başvurarak değil, mimari ve işlevsel olarak— birbirine bağlamıştır.

47. Bu tutarsızlığa çeşitli yerlerde, örneğin Kern ("Perspektive und Bildarchitektur", s. 58; son derece karakteristik bir Cologne Annunciation reprodüksiyonudur bu) ya da Alfred Stange tarafından işaret edilmiştir (*Deutsche Kunst um 1400*, Münih: Piper, 1923, s. 96); ama her zaman bir "belirsizlik" ya da "yanlış anlama" olarak yorumlanmıştır: *Kısmi* düzlemin bütünleşik hale getirilmesinin, bütün düzlemin bütünleşik hale getirilmesi için bu konudaki gelişmelerin tarihinde İtalya da dahil olmak üzere gerekli bir ön aşama olduğu ve ancak homojen ve sınırsız uzanım (*Ausdehnung*) kavramı tasavvur edilebildiği zaman bütünleşikleşmenin sağlanabildiği gözden kaçmıştır. Bütünsel düzlemin yan yana duran kesitleri için geçerli olan, düzlemin çapraz bölümlendiği durumda da, yani arka arkaya duran kesitler için de geçerlidir: Bu kesitlerin de her birinin kendi kaçış noktaları vardır (pek çok başka örnek var ama sözgelimi 1350-1378 arasında yapılmış bir Kuzey İtalya minyatürünü anımsayabiliriz; reprodüksiyonu için bkz. Georg Leidinger, *Meisterwerke der Buchmalerei aus Handschriften der Bayrischen Staatsbibliothek in München*, Münih: Schmidt, 1920, 25a no.lu resim; ya da başka bir örnek olarak Martin Schaffner'in Hamburger Kunsthalle' deki adak resmi). Ancak şu olgu da son derece dikkat çekicidir: Halıların bir tahtın basamaklarından yere kadar indiği durumlarda (örneğin Lorenzetti'nin Siena tarzındaki Meryem'inde, Resim 32) ya da Altenburg'daki Meryem'de (reprodüksiyonu için bkz. *Kunstgeschichtliche Gesellschaft für photographische Reproduktion* III, no. 8), halının zemine serildiği, yani

zeminle gerçekten tek bir düzlem oluşturduğu kısımda da halının ortogonalleri zeminin kaçış noktasını değil, aksine sadece halının derinlik çizgileri için geçerli olan bir kaçış noktasını izlemektedir. Somut "halı" kavramının bütünlüğü, hâlâ formel "bütünsel düzlem" kavramının bütünlüğünden daha güçlüdür (bkz. ileride Not 51).

48. Pomponius Gauricus, *De sculptura*, s. 192: "Her cisim belli bir durum içinde bulunur ve bu, belli bir yerde mevcut olabilmek için gereklidir. Bu şekilde mevcut olan şey, ilk önce var olandır, dolayısıyla bundan daha önce var olanı düşünmeliyiz. Yerin nesneden daha önce var olması gerekir. Bu nedenle önce yer belirlenmelidir, buna da düzlem diyorlar." Mekânın tekil nesneler karşısında öncelikli olduğu (Leonardo' nun Floransa tarzı *Mecusi'nin Tapınması*'nın arka planı için yaptığı ünlü perspektif çalışması bunu açıklıkla ortaya koyan bir örnektir), daha sonra 16. yüzyıl boyunca gittikçe daha da belirgin olarak vurgulanmış ve bu, Teleiso ve Bruno'nun klasik formülasyonlarına kadar böyle devam etmiştir (bu kitapta s. 50'de alıntılanmıştır; ayrıca bkz. L. Olschki, "Giordano Bruno", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 2, 1924, s. 1-79 ve özellikle s. 36 vd.).

49. Duccio ve ardıllarının mekân temsili konusundaki başarılarının daha Jean Pucelle'nin atölyesinde biliniyor olduğunu belirtmek gerek; çünkü *Breviaire de Belleville*'de (Belleville Dua Kitabı - 1343'ten öncedir) tamamen İtalyan sanatına özgü "mekân kutusu"na rastlıyoruz (bkz. Georg Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei*, Leipzig: Quelle und Meyer, 1907, s. 184'teki kısa açıklamalar). Rothschild koleksiyonunda muhafaza edilen Dua Vakitleri Elyazması'ndaki *Müjde* (Léopold Delisle, *Les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris: Morgand, 1910, fol. 16), doğrudan Duccio'nun Sienalı *Annunciation of The Death of the Virgin / Meryem'in Ölümünün Duyurulması* adlı eserinin tarzında bir modele dayanıyor olmalıdır. Pucelle'nin sanatı —özellikle daha sonraki değil daha önceki bir tarihe ait olan "Tour de la Garderobe"un mekânsallıktan tamamen uzak freskleri göz önüne alındığında— arı bir Paris sanatı olduğu için, Avignon sanatının, İtalyan sanatının Kuzey'de alımlanması konusunda oynadığı rolün küçümsenmemesi gerektiği de açıkça görülüyor; burada, Papa'nın sürgünü gibi tek bir olaya bağlı olduğu düşünülemeyecek kadar esaslı bir hareketle karşı karşıyayız; Papalar 14. yüzyıl-

da Roma'da kalmış olsalardı da, bu gelişme daha farklı gerçekleşmezdi diyebiliriz.

50. Usta Francke'nin *St. Thomas'ın Şehit Oluşu*'nda resmin sol yarısındaki kenar ortogonalleri orta kısımdaki ortogonallerle birbirlerine oldukça yaklaştırılmışken, resmin sağ yarısındaki ortogonaller güçlü bir sapma göstermektedir: Dolayısıyla "kısmi düzlem" ilkesi burada neredeyse yarı yarıya aşılmıştır. Ayrıca yan ortogonallerin her iki tarafta da sapma gösterdiğine o kadar sık rastlanır ki, aslında örnek göstermeye bile gerek yok (çok sayıda örnek için bkz. Camile Couderc, *Album de portraits d'après les collections du département des manuscrits*, Paris: Beerthaud, 1910, Kesim XX, LVI, LVIII, vb.). Ama bunun yanı sıra kaçış ekseni ilkesi de 15. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür (bkz. örneğin Lüneburg'daki Goldene Tafel; reprodüksiyonu için Carl Georg Heise, *Norddeutsche Malerei*, Leipzig: Wolff, 1913, Resim 47). Duc Berry'nin Brüksel Dua Vakitleri Elyazması'nın iki sayfasına yayılan ünlü ithaf resminde (iki sayfanın tamamını içeren iyi bir reprodüksiyon için bkz. Eugène Bacha, *Les Très belles miniatures de la Bibliothèque royale de Belgique*, Brüksel: Oest, 1913, Resim VI, bizim bu kitabımızda Resim 33) bir tarafta Lorenzetti, Broederlam ve diğerlerinin anladığı anlamda (tabii tam belirgin olmayan) bir kaçış noktası perspektifi görülürken, Meryem'in olduğu sayfada aksine Lorenzo di Bicci ya da Ugolino da Siena'nın anladığı anlamda salt bir kaçış ekseni ilkesi görülmektedir: Duccio'nun ardılları tarafından geliştirilen iki yöntem, tek ve aynı eserde birbiriyle çarpışmaktadır!

Tabii bir sanatçının belli bir modeli izleyerek "mekân kutusu"nun yan duvarlarında (ve zemin karesinin yan sınırlarında) daha da güçlü bir yakınsama yaratması gerektiğini hissederken, bitişik ortogonalleri buna uygun olarak aynı oranda döndürmeye cesaret edememesi ilginç bir durumdur: Bunun sonucunda çoğunlukla sanatçının yan sınırları, ortogonal olarak yer döşemesinin içinden geçirdiği görülmektedir (bkz. örneğin Couderc, *Album de portraits*, Resim LX ve LXXV). Böyle bir diyagonalleşme başlarda olguların mantıklı ve nesnel koşullarına uygun düşmüş olsa gerek; çünkü bu koşullar da, Yüksek Gotik dönemin heykel sanatından yeniçağa özgü mekân anlayışının çıkması konusunda belirleyici olan son derece önemli bir süreçte temellenmektedir: Diyagonalleşme, kendini Gotik heykel baldakenlerinden iki boyutlu yüzey sanatı-

na vakfederken ortaya çıkan poligonal mekâna öyle ya da böyle bilinçli denebilecek bir bağlılıkla ilişkilendirilebilir. Çünkü anıtsal heykelcilik, 13. yüzyılın başlarına dek çoğunlukla küçük ölçekli heykeller ve özellikle de resimsel modellerin anıtsal boyutlara aktarılmasıyla beslense de (son süreç ile ilgili sayısız örnek için bkz. Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle*, muhtelif yerlerde; ilk süreç için bkz. örneğin Karolenj dönemine ait, fildişinden belli bir İsa tipolojisinin alınarak önce Hildesheim Katedrali'nin kapılarındaki *Noli me tangere / Bana Dokunma* rölyefine, ardından da —her ne kadar kompozisyonun bütünü Burgonya ve Güneybatı Fransa kaynaklı modellere bağlı kalsa da— Peterhausen kökenli olan ama şimdi Karlsruhe Müzesi'nde muhafaza edilen *Ascention* timpanumuna aktarılmıştır) Gotik heykel sanatının ortaya çıkmasıyla birlikte bu ilişkide radikal bir dönüşüm gerçekleşmiştir ve artık küçük ölçekli heykeller, ayrıca resim sanatı da, büyük ölçüde anıtsal mimariden beslenmektedir (tek bir örnekte, istavroz temsilinde bunun mükemmel bir kanıtı için bkz. Adolph Goldschmidt, "Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrichsmuseum in Berlin", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XXXVI, 1915, s. 137 vd.; ayrıca bkz. örneğin Villard de Honnecourt'un çizimleri ya da St. Gereon'un vaftiz şapelindeki St. Helena figürü; reprodüksiyonu için bkz. Paul Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf: Schwann, 1916, Resim XXXVI; bu figür apaçık bir biçimde Magdeburg Meryemi tarzında bir heykel tipolojisine dayanmaktadır (bkz. Goldschmidt, *Gotische Madonnenstatuen in Deutschland*, Ausburg: Filser, 1923, Resim 12). 15. yüzyılda tekrar tersine dönen bu büyük süreç boyunca, poligonal baldakenler ve kısa bir süre sonra da plastik figürlerin yine aynı şekilde poligonal olan taban levhaları, iki boyutlu biçimlere çevrilmiştir (rahatlıkla ulaşılabilecek örnekler şunlardır: Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, Berlin & Leipzig: De Gruyter, 1921, cilt II, Resim 404-405, basit düzlemsel projeksiyonlar olarak; Resim 407 ise "perspektifli"dir). Böylece yarısı resim yüzeyinden dışarı çıkıyormuş gibi görünen bir poligonal mekân ortaya çıkmıştır ve bu mekânın eğik arka duvarları zemini elbette diyagonal kesmek zorundadır; bu "baldaken mekân"ın daha geniş boyutlara, anıtsal mimari boyutlarına ulaşması hakkında bkz. Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, cilt V, Şekil 558 ya da 602, ya da Broederlam'ın Dijon Müzesi'ndeki ünlü eseri *Tapınakta Takdim*.

Ayrıca en çok Kuzey'de olmak üzere, bir şekilde yenilikçi olan bu zemin perspektiflerinin yanı sıra, zemin düzleminde her türlü kısaltmadan uzak duran, basit bir geometrik plana sahip, son derece ilkel temsillere de rastlamaktayız.

51. Eycklerin perspektifi hakkında bkz. özellikle Kern'in daha önce Not 20'de alıntıladığımız çalışmaları; aynı şekilde Doehlemann, "Die Entwicklung der Perspektive in der Altniederlandischen Kunst", *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXXIV, 1911, s. 392 vd. ve s. 500 vd.; ayrıca "Nochmals die Perspektive bei den Brüdern van Eyck," *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXXV, 1912, s. 262 vd. Yatay düzlemin tamamında gerçek bir bütünleşmenin Trecento'da değil de, bu üslup aşamasında gerçekleşmesi, bütünleşik kaçış noktası ilkesinin şimdi —ancak şimdi— dikey düzleme de aktarılabilmesi olgusuyla da örtüşmektedir; oysa bu döneme kadar dikey düzlemin üstesinden gelmek için hep paralel perspektife ya da simetrik görünümlerde, öyle ya da böyle serbestçe uygulanan kaçış eksenli konstrüksiyona başvuruluyordu. Aynı şekilde yatay düzlemin tamamında gerçek bir bütünleşmenin bu aşamada gerçekleşmesi, çok sayıda basamağa yayılan halının (bkz. yukarıda Not 47) ortogonallerinin ilgili düzlemlerin her birinin ortogonallerini izlemesinin şimdi —ancak şimdi— gerçekleşebilmesi olgusuyla da örtüşmektedir. Tüm bunlar, sonsuz mekânın sonlu nesneler karşısında öncelik kazanmasına giden yolda atılmış adımlardır, ancak bunun eksiksiz bir biçimde gerçekleşmesi için, tüm düzlemlerin ortogonallerinin tek bir noktaya doğru kaçması gerekmiştir.

52. Torino-Milano Dua Vakitleri Elyazması'ndaki çok tartışılan minyatürler Hubert van Eyck'e atfedilirse —ancak ve ancak bu yapıldığında— Berlin'deki *Meryem Kilisede* (Resim 15) adlı eserin de Jan van Eyck'e ait olması muhtemel görünüyor, ama 1433-34 öncesine ait olması pek mümkün değil. Bu eserin daha erken bir tarihe ait olduğu ve Hubert'e atfedilebileceği savlarının ardında yatan başlıca neden (erken dönem minyatürlerin yazarının gerçekten o olduğunu varsayarsak) eserin Torino-Milano Dua Vakitleri Elyazması'ndaki *Office of the Dead* / *Ölü İçin Dua Vakti* ile (Resim 14) akrabalığıdır. Ama her iki örnekte de Gotik bir kilise benzer bir açıdan, kuvvetli bir biçimde yana kaydırılmış bir merkezi kaçış noktasından resmedilmiş olmakla birlikte, bu daha ziya-

de somut akrabalıklar diyebileceğimiz benzerliklerin aksine, özellikle perspektif mekân anlayışı konusunda üslup bakımından farklılıklar taşıdıkları belirgin bir biçimde görülmektedir. Milano minyatüründe, mekân resmin kenarlarıyla kesilirken, mekânın nesnel başlangıç yerinin resim düzleminin bu tarafıymış gibi görünmesini sağlama adımını atma cesareti gösterilememiştir; daha çok, iç mekânlar görünür kılınmasına rağmen, yapıları plastik olarak kendi içine kapalı bir dışsal cisim olarak ortaya koyan daha eski temsil tarzıyla son derece önemli bir uzlaşma içinde hareket edilmekte ve binanın sanki tamamlanmamış gibi göründüğü tuhaf, hayali bir durum ortaya çıkmakta, tamamlanmış kısımlar resim düzleminin diğer tarafında duruyormuş gibi bir izlenim oluşturulmakta ve yapının bütünü bu yolla resim mekânına sığdırılmaktadır (ilk kısmın kemer ve tonozları güya rastlantıyla kırılmış gibi görünmektedir). Buna karşılık *Meryem Kilisede* adlı eserde, artık nesnel olarak kesintiye uğrayan bir mekân değil, öznel olarak kesilip çıkarılan bir mekân olduğunu görüyoruz (Palazzo Doira ve Antwerp Müzesi'ndeki eski kopyalara bakıldığında, bu etkiye, resmin daha sonradan küçültülmesinin neden olmadığı anlaşılıyor) — bu mekân, resim düzleminden dışarıya doğru uzanıyor, adeta resim düzlemi mekânı kesiyor, bunun sonucunda izleyici mekânın içindeymiş gibi görünüyor ve mekânın tasavvurumuzda oluşabilmesini, temsilin mekânı sadece bu tür bir "kesit" olarak göstermesi sağlıyor. Böylece perspektif açısından bakıldığında, *Meryem Kilisede*, 1434 tarihli Arnolfini portresiyle (Resim 17) aynı çizgiye yerleşiyor, çünkü *Meryem Kilisede* ile *Ölü İçin Dua Vakti* arasında mekân anlayışı bakımından nasıl bir ilişki varsa, bu resim ile Torino-Milano Dua Vakitleri Elyazması'ndaki *Birth of the Baptist / Vaftizci Yahya'nın Doğumu* (Resim 16) arasında da aynı ilişki var: Oradaki kilise mekânı gibi, buradaki burjuva tarzı yaşama mekânı da (tavan kirişlerinin ortogonallerle bölümlendiği özellikle göze çarpıyor!) resim düzlemi tarafından sınırlandırılmamakta, aksine kesintiye uğruyor gibi görünecek şekilde temsil edilmektedir ve mekân burada da gösterilmemektedir, gerçekten mevcuttur. Diğer her şey de buna uygundur: Sadece *Meryem Kilisede*'nin çocuğu, *Lucca Madonna*'nın çocuğuna kardeşiymişçesine benzemekle kalmamakta, Meryem de Dresden mihrap panosundaki Aziz Katherine'ye ve özellikle de Arnolfini portresindeki Jeanne de Chenany'ye (kumaşın kıvrımlarına varıncaya dek) kız kardeşi kadar benzemektedir: Olgun dönemindeki Jan'ın sorunu, ışık ve gölgeyle

dolu açık mekân illüzyonunu, tekil nesnelerin heykelsi kesifliği ve plastik yuvarlaklığıyla birleştirmekti (daha sonra hafif bir katılaşma ve düzleşme ortaya çıktı; Antwerp'teki *Meryem Çeşme Başında* adlı eserde kumaş kıvrımlarındaki köşeli üsluptan, yüzeye doğru adeta zorla çevrilmiş çocuktan ve neredeyse arkaik denebilecek bir tutumla açık manzara görüntüsünden vazgeçişten de fark edilmektedir bu) ve *Meryem Kilisede*'de tam da bu problemin aynen Arnolfini portresinde ve *Lucca Madonna*'da olduğu gibi ortaya konulduğunu ve çözüldüğünü görüyoruz. Torino-Milano Elyazması minyatürlerinde figürler küçük ve incedir, neredeyse cisimsizdirler ve tamamen mekâna tabidirler — otuzlu yılların ortalarına ait eserlerde mekân ile figürler arasında tam bir denge sağlanmıştır, figürler büyük ve iridir ve 13. yüzyılın anıtsal heykellerini anımsatan ağır kumaşlara sarınmıştır ve çeşitli resimsel incelikleri sayesinde son derece plastik bir his uyandıran *Meryem Kilisede* yukarıya doğru o kadar kuvvetli bir biçimde çıkmıştır ki, sanatçı, engel yaratabilecek çakışmaları önleyebilmek için koro triforyumunu yükselterek mekân sağlamak zorunda kalmıştır. Torino-Milano Elyazması'ndaki *Ölü İçin Dua Vakti*'nin kilise mekânının yapısal formlarındaki üslup bakımından Berlin'deki Meryem resminin üslubundan tuhaf ve ilk bakışta paradoksal gibi görünen bir biçimde farklılaşması da rastlantı değildir: Daha erken tarihli olan eserde, geç dönem Gotik sanatındaki zayıf ışık ve gölge şeritlerinin içinde bir anlamda tamamen çözülmüş, sütun başlığı olmayan incecik sütunlarla karşılaşıyoruz ve tüm bunlar dönemin bütününe hâkim olan, plastik ve strüktif olmayan anlayışa uygun düşüyor — daha *geç* tarihli eserde ise, Amiens ve Reims katedrallerindeki "klasik" Gotik üsluba özgü, plastik açıdan gelişmiş, güçlü bir biçimde farklılaşmış ve sütun başlıklarıyla da kendi statik işlevini dile getiren demet sütunları buluyoruz. Dolayısıyla *Meryem Kilisede* adlı eserde, Jan'ın sanat anlayışıyla Hubert'inkinin aşılmasının mı, yoksa —ki Friedländer'e katılarak bunun çok daha fazla ihtimal taşıdığını söyleyebiliriz— olgun Jan'ın sanat anlayışıyla genç Jan'ın sanat anlayışının mı aşılmasının kutlandığı konusunda seçim yapılabilir; ancak her iki durumda da, bu aşma hamlesini küçük kardeşe atfetmeli ve tarih olarak da yaklaşık Arnolfini ile aynı dönemi almalıyız.

Ayrıca *Meryem Kilisede*'nin mekân imgesini taklit eden sayısız sanat eseri arasından en eskilerinin, bu eserdeki dâhiyane cesaret karşısında adeta bir adım geri çekilmesi ve tam da burada son derece büyük

bir kararlılıkla aşılan mekân anlayışına uygun olarak yeniden stilizasyona gitmiş olması önemlidir: Hem Hildegard Zimmermann tarafından Eyck çizimi olarak yayımlanan, Wolfenbüttel'deki gümüş uçlu kalem kâğıdı ("Eine Silberstiftzeichnung Jan van Eycks aus dem Besitze Philipp Hainhofers", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XXXVI, 1915, s. 215) hem de Hamburg Heiligenthal Ustası'nın kilise resmi (reprodüksiyonu için bkz. Heise, *Norddeutsche Malerei*, Resim 90, bu kitapta Resim 34) resmin mimarisine önce nesnel bir kapanış sağlama ihtiyacına boyun eğmiş —Rogier'in Chevrot triptiğinde ve Cambrai mihrap resminde de aynısı, ama daha incelikli araçlarla uygulanmıştır— ve mekânın iç görüntüsü, bir dışsal mimari parçasıyla "tamamlanmıştır"; gerçekten de Heiligenthal Ustası, Eyck tarzı iç mekânın yanına, bütün bir giriş salonunu eklemiştir; bu salonun zemininin kendi kaçış noktası bulunmaktadır.

53. Bu sorun için bkz. *Repertorium für Kunstwissenschaft* XXXIV (1911) ve XXXV'te (1912) Kern ve Döhlemann arasında yaşanan fikir alışverişi; Kern, Petrus Christus'un 1457 tarihli Frankfurt *Meryem*'inin tüm mekân için tek bir kaçış noktasına göre yapıldığı konusunda haklı olabilir gibi görünüyor; ama buradan hareketle Kuzey sanatında perspektifi kusursuzlaştıran nihai dokunuşu doğrudan Jan van Eyck'e dayandırmak ve bunun için de söz konusu nihai dokunuşun ancak görece daha önemsiz bir taklitçiden ziyade çığır açan bir öncüden beklenebileceğini göstermek biraz fazla ileri gitmek olacaktır. Çünkü tekrar Lessing'i alıntılarsak: "Perspektif dâhilerin işi değildir." Jan van Eyck'in, yapısı bakımından henüz tam olarak rasyonelleşmemiş düzçizgisel resim iskeletinde "her renk nüansıyla karşılaştığında uyurgezerce bir kesinlik" (Friedländer) yoluyla ulaşmayı başardığını, doğrusal perspektifi tamamen sağlamlaştırarak garantiye alma çabası olsa olsa Petrus Christus'un ihtiyatlı mizacından beklenebilir. Hatta Petrus Christus portreler konusunda da öncülünden bir adım ileri gitmiştir: Jan van Eyck bütün yarım boy portrelerinde basit bir koyu renkli arkaplanla yetinir, ama bu arka plan —şu uyurgezerce kesinlikten dolayı— yine de ölü bir monokrom yüzey etkisine yol açmazken, Petrus Christus "köşe-mekân" (*corner-space*) portrelerini yaratmıştır (bkz. Sir Edward Grymestone portresi, Earl of Verulam koleksiyonu, National Gallery, Londra) ve bu portrelerde, Eyck'in mekân "kesiti" ilkesi konusunda daha da çaba harcaya-

rak, rasyonel araçlardan yararlanarak figüre bir mekân alanı yaratmaya çalışmıştır. Burada bir parantez açarak belirtelim: Bir Frankfurt gümüş uçlu kalem çizimi olan, son zamanlarda sık sık Jan'a atfedilen ve Grymestone portresinin planına neredeyse aynen uyan şahinli adam resmi (bkz. Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, Berlin: Cassirer, 1924-1937, cilt 1, Resim XLVIII, s. 124) tam da bu nedenle, Petrus Christus'un (ya da ondan sonrakilerin) bir çalışması olarak değerlendirilebilir.

Bouts'un perspektifi için (15. yüzyılın diğer tüm Kuzeylileri gibi o da uygulamalarında, ileride Not 60'ta tarif ettiğimiz yöntemi kullanmıştı) bkz. Kern, "Zur Frage der Perspektive in den Werken des Dirk und Aelbrecht Bouts", *Monatshefte für Kunstwissenschaft* III, 1910, s. 289.

54. Bladelin sunağında sadece kâhin kadının olduğu sol kanat, tek bir bütünleşik mekânsal kaçış noktasına sahipmiş gibi görünüyor: Bu durumda kaçış noktası Meryem'in kucağındaymış gibi duruyor —ki Meryem'in kucağında olması Rogier'in dramatik açıdan yoğunluklu, zihniyet bakımından pek de rahat olmayan sanatsal karakterine tamamen uygundur— ve böylece kompozisyonun içerik bakımından ağırlık noktasına da tamamen denk düşüyor.

55. 15. yüzyıl Alman resim sanatında, özellikle de Dürer'in eserlerinde perspektif için bkz. Schuritz, *Die Perspektive in der Kunst Dürers*; bir perspektif kuramcısı olarak Dürer konusunda ise bkz. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, 1915, s. 14 vd. Uzun süren geometrik konstrüksiyonun yerine geçmesi için yapılan ve Dürer'in de özellikle uğraştığı çeşitli mekanik yardımcı araçlar ise Daniel Hartnaccius'un *Perspectiva mechanica* (Lüneburg, 1963) adlı kısa yazısında ele alınmaktadır.

56. Cennino Cennini'nin resim sanatına ilişkin elkitabında da (*Das Buch von der Kunst, oder Tractat der Malerei*, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, no.1, Albert Ilg (haz.), Viyana, 1871, Bölüm 85 ve 87) sadece, manzaranın uzaktaki kısımlarının öndeki kısımlara göre daha karanlık gösterilmesi gerektiği (Leonardo'nun Trattatto, md. 234'te açıkça mücadele ettiği bir görüştür bu) ve yapılarda çatı-kiriş çizgilerinin aşağı düşmesi, taban profil çizgilerinin yukarı çıkması ve ortadaki kiriş çizgilerinin de düz, yani yatay ilerlemesi gerektiği belirtilmektedir.

57. Bkz. diğerlerinin yanı sıra, Schuritz, *Die Perspektive in der Kunst Dürers*, s. 66 vd.

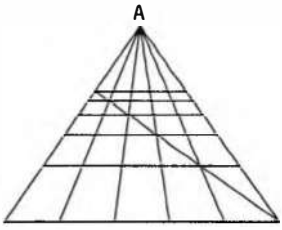
58. Bkz. Kern, "Das Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XXXIV, 1913, s. 36 vd., ayrıca Jacques Mesnil, "Massaccio et la théorie de la perspective", *Revue de l'art* XXXV, 1914, s. 145 vd.

59. Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, s. 81.

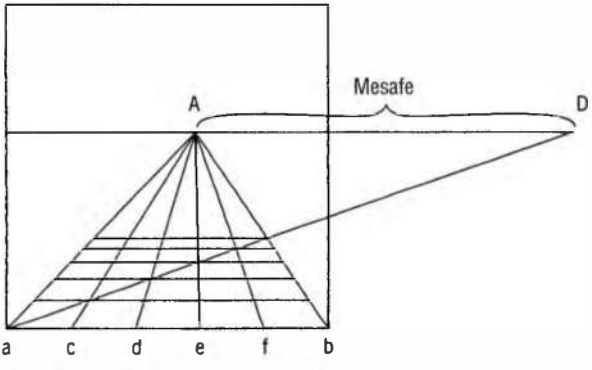
60. Alberti'nin önceleri sık sık, o iyi bilinen "mesafe-noktalı konstrüksiyon" ile özdeşleştirilen perspektif yöntemi hakkında artık uzlaşma sağlanmıştır; bkz. Panofsky, "Das perspektivische Verfahren Leon Battista Albertis", *Kunstchronik*, N. F. 26, 1914/15, sütun 505 vd.; Kern, "'*Costruzione legittima*' oder 'Distanzkonstruktion' bei Alberti?", *a.g.y.*, sütun 515; ve yakın tarihli sentezleyici bir çalışma olarak H. Wieleitner, "Zur Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive", *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLII, 1920, s. 249 vd.

Görme piramidinin kesitini alma fikrinden geliştirilen tam anlamıyla perspektifsel yöntemden önce Kuzey'de derinlik mesafelerinin doğru ölçülebilmesi için (tabii doğru ölçmeye önem verildiği oranda), "zemin karesi"nin ortasından geçirilen diyagonaller kullanılmış gibi görünüyor. Bu diyagonaller İtalya'da, örneğin Alberti'de, başka bir yoldan gerçekleştirilen konstrüksiyon için bir kontrol aracı olarak kullanılmıştır; ama diyagonellerin, ortogonallerle kesişme noktalarının, istenen yatay çizgilerin (transversal) yerini doğrudan vermesi yoluyla, dolaysız bir konstrüksiyon aracı olarak kullanılması da mümkündü; Kuzey'de bu türden bir zaanatçılık uygulamasının olduğunu, 1546'da (Frankfurt'ta) yayımlanmış olmasına karşın modern rasyonel kuramla hiç temas etmeyen, Hieronymus Rodler'in *Perspectiva*'sından öğreniyoruz. Bu kitapta salt el becerisine dayanan bir uygulama olan söz konusu yöntem açık ve anlaşılır bir biçimde anlatılmıştır: Önce ortagonaller belli bir kaçış noktasına çekilmelidir, ardından derinlik mesafelerini belirleyebilmek için, "bir yarım diyagonal çizgi çizilir ve bu yarım diyagonal çizgi, döşeme taşlarının geniş mi yoksa dar mı istendiğine bağlı olarak, yukarı ya da aşağı götürülür. Çünkü bu yarım ya da tam diyagonal çizgi ile yukarıya

doğru ne kadar kısa bir yol katedilirse, bu diyagonal çizgi taşlarda kayıpların yaşanmasına neden olacağından, taşlar da o kadar geniş ve biçimsiz olacaktır; tabii mekânda ne kadar derinde yer alıyorlarsa, mesafeleri ne kadar fazlaysa, kayıp o kadar fazla olacak ya da o kadar küçüleceklerdir" (sütun A.4v vd. ve bu kitapta Şekil 20). İtalya'da ilk olarak 1583 yılında sadece Vignola-Danti'nin derslerinde öğretilen, mesafe noktalı yöntem denilen yöntemin (Şekil 21; Serlio yüzeysel olarak benzer ama aslında yanlış olan bir yöntemi, ve Uffuzi Galeri'de Vincenzo Scamozzi'ye ait, ama yine Alberti'nin yöntemiyle yapılmış bir perspektif çizimini aktarıyor: cart. 94, no. 8963) Kuzey'de Jean Pélerin-Viator ve onun bazı izleyicilerinde (Jean Cousin ve Vredeman de Vries) görülmesindeki tuhaflık, belki de bu tür bir yöntemin mevcudiyetiyle açıklanabilir; çünkü kuramsal açıdan konudan tamamen bihaber olan Hieronymus Rodler'de aktarıldığı biçimiyle (arka planı genişletebilmek uğruna iki bakış noktalı bir konstrüksiyon önermekten bile imtina etmemiştir!) bu zanaatçılık uygulaması, deyim yerindeyse, mesafe noktası olmayan bir mesafe-noktalı yöntemdir: Söz konusu uygulama, diyagonallerin doğrudan yatay/enine çizgilerin derinlik mesafelerinin göstergesi olması bakımından bu yöntemle örtüşmektedir; buradan da asıl mesafe noktası yöntemine daha kolay varılabileceği tahmin edilebilir, nitekim İtalya'da böyle olmuştur: Görünüşe göre, Rodler'in açıkça ifade ettiği gibi, diyagonaller yukarıya doğru ne kadar "yol alırsa", kısaltmanın o kadar hızlı gerçekleşeceği anlaşılmaktaydı; buradan sadece bir adım daha atıldığında, bu diyagonallerin kesişme noktasını kaçış noktasının ufkundan ayıran uzaklığın, göz ile resim düzlemi arasındaki mesafe ile kurallı bir ilişki içinde olduğu bilgisine ulaşılabilmişti (çünkü bu uzaklığın göz mesafesine eşit olduğunu apaçık bir biçimde söylememişti Pélerin-Viator, tersine, ona göre [fol. A5r], "*tertia puncta*" ya da "*tiers points*", başka bir deyişle "mesafe noktaları", "gösteren kişinin konumuna ve görülen nesnenin varlığına ya da uzaklığına göre" kaçış noktasına yakın ya da uzak olabilmektedir). Dolayısıyla Vignola-Danti'nin bu somut ve derinlemesine incelenmiş mesafe-noktalı yöntemi, L. B. Alberti'nin *costruzione legittima*'sı (meşru konstrüksiyon) gibi, muhtemelen eski bir zanaatçılık geleneğinin kuramsal olarak arındırılmış ve sistematikleştirilmiş biçimidir; tek fark bunun Kuzey sanatındaki çizim uygulamalarında başvurulan bir gelenek olması, Alberti'nin yönteminin ise İtalyan Trecento sanatının bir yadigârı olmasıdır.



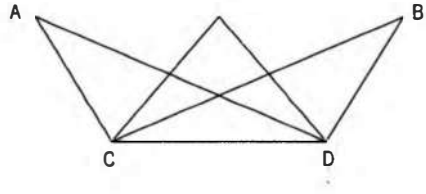
ŞEKİL 20 "Mesafe-noktalı yöntem"in öncüsü Hieronymus Rodler'e göre satranç tahtası şeklindeki "zemin karoları"nın perspektif konstrüksiyonu: Diyagonal sadece kontrol amaçlı kullanılmıyor, derinliğin mesafe aralıklarını da veriyor, ama konumu keyfi olarak belirlenmiş.



ŞEKİL 21 Satranç tahtası şeklindeki "zemin karoları"nın "mesafe-noktalı yöntem"e göre perspektif konstrüksiyonu: Derinlik mesafeleri diyagonallerden elde edilmiştir; bu diyagonallerin uç noktası *D*, ufuk üzerindeki kaçış noktası *A* ile arasında belli bir "mesafe", yani gözün resim düzlemine uzaklığı kadar bir mesafe olacak şekilde yerleştirilmiştir.

Vignoli-Danti'den önceki dönemde İtalya'da mesafe noktalı yöntemin bilinip bilinmediği konusunda ise en iyi ihtimalle şüpheli denebilir. Piero della Francesca'nın bu yöntemi bilmediğini Wieleitner de teslim etmektedir (*Repertorium für Kunstwissenschaft*'ta Panofsky'ye cevaben, XLV, 1925, s. 86); Leonardo ile ilgili olarak da, Schuritz tarafından *Die Perspektive in der Kunst Dürers*, Şekil 15'te gösterilen çizim (Ravaisson-Mollien, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*, ms. A, fol. 40r) sadece, bir küpün üst ve alt yüzeylerindeki diyagonallerin aynı noktada birleştiği olgusunun bilindiğini gösteriyor; aynı yazarın Şekil 16'da gösterdiği çizimin ise (*a.g.y.*, ms. M, fol. 3v, burada, aşağıda Şekil 22) perspektifle belki de hiç ilgisi yoktur; çünkü tam da olmazsa olmaz bir çizgi, yani karenin arka tarafı eksiktir, oysa *AC* ve *BD* çizgileri perspektif açısından tamamen gereksizdir: Muhtemelen burada sadece taban uzunlukları ve yükseklikleri eşit üçgenlerin alanlarının da aynı olduğu ilkesi bir çizimle gösterilmek istenmiştir.

Bu bağlamda Pomponius Gauricus'un yöntemine de kısaca değinebiliriz. Brockhaus'un *De sculptura*, s. 51'deki yorumlama denemesi Paul Kristeller tarafından haklı nedenlerle reddedildiğinden bu yana (*Andrea Mantegna*, Berlin: Cosmos, s. 104 vd.) Gauricus'un betimlemesi an-



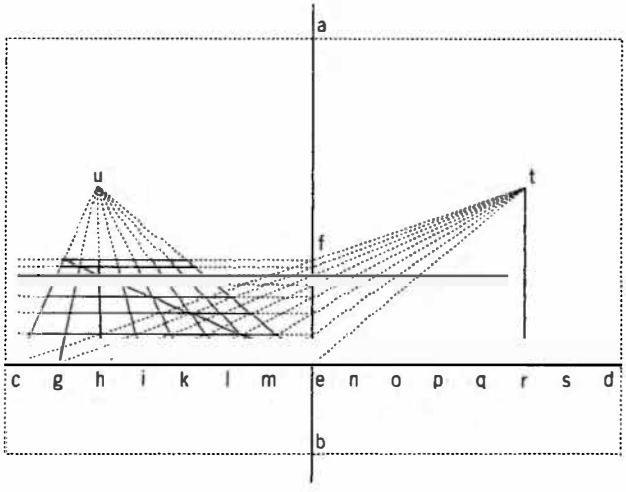
ŞEKİL 22 Leonardo, perspektif taslağı (yeniden çizilmiştir).

lamlandırılamaz kalmış, yerine başka bir açıklama da konmamıştır (bkz. ayrıca Schuritz, *Die Perspektive in der Kunst Dürers*, s. 104). Metni sözcüğü sözcüğüne ele alırsak ve sürekli araya giren "*hic*" ve "*sic*" sözcüklerinin de gösterdiği gibi metnin işlevinin aslında sadece çizime eşlik etmek olduğunu, bu nedenle de kimi yerlerde boşluk ve eksiklikler taşıyan bir metin olduğunu akılda tutarsak, ancak o zaman tatmin edici bir açıklama elde edebiliriz (*De Sculptura*, s. 194 vd.).

> Ortadan [yani çizim kâğıdının ortasından!] bir dikme çekin; daha sonra buradan yarım daireler çizin. Kesiştikleri noktalardan geçen bir yatay çizgi çekin. Şimdi de figürleri düzenlerken hata yapmamak için, bize öğretildiği gibi, şu şekilde hareket etmek gerekir: Dört köşeli panoda —çünkü çoğunlukla böyle bir şey kullanırız— bu [yatay] çizginin zaten olması gerekir. Peki ama zemin planının sınır çizgisi [kısaltılmış zemin karesinin arka tarafı, ki perspektif konstrüksiyon yönteminin her zaman başlıca görevi bunu elde etmektir, ufuğu değil!] yatay çizgiden ne kadar uzaklıkta olmalıdır? Cisimleri nereye yerleştireceğiz? Önüne/karşıya bakan biri, doğrudan kendi ayaklarına bakmıyorsa, ayaklarından öteye, en azından kendi bedeninin uzunluğu kadar mesafeyi görecektir. Dolayısıyla bu çizginin, istediğin ayak sayısı kadar uzatılması gerekir. Böylece buraya [belli bir uzunlukta değil!] belli bir uzaklıkta, bir insan boyunda başka bir çizgi çekmelisiniz, şöyle. Bu çizginin tepe noktasından, yatay çizginin başına kadar bir çizgi çizin, şöyle. Aynı şekilde bütün bu doğru parçalarının sonuna da çizgiler çekin, şöyle. Şimdi burada, bu merkez dikmenin [bir insan boyundaki çizginin] tepe noktasından yatay çizginin başlangıcına kadar çekilen çizgi ile kesiştiği yer, işte tam orası, zemin karesinin sınır çizgisinin yeri olmalıdır. Şimdi siz de benim yaptığım gibi, yatay çizgiden bu sınır çizgisine, bir taraftan diğerine olmak üzere sayısız çizgi çekip bunların kesişme noktalarını birbirine bağlarsanız, o zaman figürlerin düzenleneceği yerin sınırlarını belirlemiş olursunuz, zira bu figürler tam da bu mesafelerde, uygun bir biçimde birbirleriyle bağıntılı ve birbirlerinden uzakta olacaklardır.

Karmaşık ve daha önce belirttiğimiz gibi bazı boşlukları da olduğu kuşku götürmeyen bu metinden öncelikle şu sonuçlar çıkıyor: Zemin karesinin arka kenarının bulunduğu yer, dikey bir çizgiye aktarılmalıdır ve bu, bir insan boyundaki bir başka dikey çizginin tepe noktasından görme ışınını yatay çizginin başlangıcına kadar çekerek yapılmalıdır; ayrıca bu ikinci dikmenin taban noktası göz mesafesine uygun olacak kadar yana doğru kaydırılmalıdır. O bakımdan Gauricus'un tarif ettiği bu işlemler, Alberti'nin yardımcı çiziminde (bu kitapta Şekil 8, üst sağ)

yaptığı gibi, görme piramidinin yanal dikey kesitini oluşturmaktan başka bir şey değildir; üstelik bunlar, yatay çizginin tek tek eşit parçalara ayrılması ve uç noktalarının aynı şekilde bir insan boyundaki dikmenin tepe noktasıyla birleştirilmesi bakımından da Alberti'nin yöntemiyle örtüşmektedir. Dolayısıyla zemin karesinin arka kenarı nasıl en üstteki görme ışınının "merkez dikme" ile kesişim noktasıyla belirleniyorsa, diğer yatay çizgilerin (transversaller) de, diğer görme ışınlarının yine bu orta dikme ile kesişim noktalarından hareketle belirlenmesi gerektiği hemen tahmin edilebilir. "Yatay çizgiden zemin karesinin (arka) sınır çizgisine" çekilmesi gereken çizgilerin ortogonaller olduğu bellidir (tek fark, bu çizgilerin tepe noktası ile aynı yükseklikte duran bir merkezi kaçış noktasına doğru yakınsamaları gerektiğinin açıkça ifade edilmemiş olmasıdır; ama buradaki gibi, açıklamalarını doğrudan tamamlayıcı grafiklerle destekleyen bir metinde buna değinilmemiş olması doğası gereği mazur görülebilir) ve "kesişmeleri birbirine bağlamak için" çizilen çizgiler de nihayetinde hiç kuşkusuz zemin karesinin diyagonalleridir ve bütün konstrüksiyonun kontrolünü ve bitirilmesini sağlayan da yine bunlardır. Dolayısıyla bütününe bakıldığında, Pomponius Gauricus' un yöntemi, başından sonuna kadar Alberti'nin yöntemiyle, ya da daha doğrusu, Dürer, Piero della Francesca ve Leonardo'dan öğrendiğimiz ve Dürer'in "daha kestirme yol" diye tanımladığı yöntemle özdeştir; bu yöntemin Alberti'nin yönteminden ayrıldığı nokta ise tüm konstrüksiyonun ayrı bir yardımcı çizim olmadan tek bir çizim kâğıdında gerçekleştirilmesidir (tabii bu çizim kâğıdının da asıl "resim alanı"ndan daha büyük olması gerekmektedir); bu nedenle Gauricus'un konstrüksiyonun nasıl yapılacağına ilişkin tarifleri son derece tutarlı bir biçimde bu büyük çizim kâğıdının bir orta dikme ile ortadan ikiye bölünmesiyle başlamaktadır, çünkü böylece yanal dikey kesitin konstrüksiyonu yana doğru açılabilmektedir; daha çok uygulamacı bir ressam gözüyle düşünen Alberti, bu yanal kesit konstrüksiyonunu ayrı bir çizime taşımak zorunda kalmıştır, çünkü ressamın tuvalinde bunun için yer yoktur (bkz. Panofsky, "Das Perspektivische Verfahren Albertis", sütun 513). O halde modern terimlerle ifade edersek, Gauricus'un yönteminin (bkz. Şekil 23) şöyle tarif edilmesi gerekir: Resim yüzeyinin tümünü bir merkez/orta dikme *ab* ile bölüyorum ve bu dikmenin üzerindeki *e* noktasından yatay çizgiyi *cd* geçiriyorum. Bu yatay çizgiyi *g, h, i, k, l, m, n, o, p, q, r* ve *s* noktalarıyla eşit parçalara bölüyorum ve *r* noktasından yukarıya *rt*



ŞEKİL 23 Pomponius Gauricus'a göre satranç tahtası şeklinde bölümlenmiş "zemin karoları"nın perspektif konstrüksiyonu. Bu yöntem nesnel olarak Leon Battista Alberti'nin yöntemiyle (Şekil 8) özdeştir.

dikmesini çıkıyorum; *t* noktasını *c, g, h, i, k, l, m* ve *e* noktalarıyla birleştiriyorum. *tc* ile *ab*'nin kesişim noktası bana zemin karesinin arka sınır çizgisinde *f* noktasının yerini, *tg, th* ve benzerlerinin *ab* ile kesişim noktası da yatay/enine çizgilerin yerini veriyor. Bunun ardından, *cd*'ye uzaklığı *rt*'ye uzaklığına eşit olan ama yanal konumu istenildiği gibi seçilebilen bir *u* noktası belirliyorum ve bu noktayı *c, g, h, i, k, l, m* ve *e* ile birleştiriyorum. Bu birleştirme çizgileri bana zemin karesinin ortogonallerini veriyor, daha sonra bu zemin karesinin içinde, ortogonallerin az önce belirlenen yatay çizgilerle kesiştiği noktaları birleştirerek diyagonal çizgileri çizebiliyorum (böylece yine, Alberti'de de olduğu gibi, konstrüksiyonun doğruluğu kontrol edilmiş oluyor, çünkü doğru kısaltılmayan bir karenin içindeki çeşitli karelerin köşe noktaları düz bir çizgi ile birbirine bağlanamaz).

Gauricus'un metnine ilişkin bu yorum güvenilir görünüyor, çünkü metne en küçük bir zorlamada bulunmaksızın, bütün bir İtalyan perspektif kuramında eskiden beri bilinen ve Gauricus'un sadece bildiği değil, zaten bilmek zorunda olduğu bir yönteme varıyor. Bu durumda

Brockhaus'un varsaydığı ayrı bir "Padua perspektif okulu" da kuşkusuz geçersiz hale geliyor.

60. nota ek: Hieronymus Rodler, daha çok "malzeme" sağlamak için, resimde iki kaçış noktası kullanmayı önerirken, Lukas von Leyden Berlin'de *Satranç Oyuncuları* adlı eserinde, daha büyük bir derinlik sağlayabilmek için, satranç tahtasında sekiz ortogonale karşı 12 yatay (transversal) kare dizisi kullanmaktan çekinmemiş, böylece resmi içeriye doğru dönmüş bir oblatuma dönüştürmüştür. Normal bir satranç tahtasında daha hızlı bir kısaltmayla, aynı etkiyi doğal olarak verebilirdi kuşkusuz, ama —zaten asıl mesele de budur bizim için— aslında bugüne kadar fark edilmemiş somut bir hatayı biçimsel bir katılığa tercih etmiş gibi görünüyor.

61. Zemin ve dikey kesit yönteminden çok daha basit olan Alberti' nin yönteminin tek bir dezavantajı vardır, o da bu yöntemin tıpkı mesafe-noktalı konstrüksiyonda da olduğu gibi (bölme, çoğaltma, kaydetme ve sınırlama, ya da yükseltme yoluyla) kareden türetilemeyecek yapılarda başarılı olamamasıdır: Ama bu dezavantaj uygulamada çok da belirleyici değildir, çünkü Piero ve Dürer'in bu konudaki tüm çabalarına rağmen, perspektife tam anlamıyla uygun bir konstrüksiyon, "gündelik uygulamalar"da özellikle insan ve hayvan bedenlerini zaten dikkate almamaktır.

62. Bkz. Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, s. 81: "Ortogonaller, sonsuza gidiyormuş gibi görünen bu çizgiler, bana her bir yatay çizginin niceliğinin görsel olarak nasıl değiştiğini gösteriyor."

63. Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, s. 200: "Bütün nesnelerin belli ilkeler dahilinde genel olarak perspektifle ve bulundukları konumda görüldüğü konusunda uzlaşılmıştır, mesela bir nesnenin diğerinden ne kadar uzakta durması ya da birbirleriyle ne kadar yakın bir bağıntı içinde bulunması gerektiği, ya da konunun aşırı bir yığılmadan dolayı karmaşıklaşmaması ya da tersine, az nesne kullanılmasından dolayı zayıf kalmaması için kaç nesnenin gerekli olduğu gibi."

64. Bkz. Duhem, *Études sur Léonard de Vinci*, s. 45. Prof. Cassierer' in bize gösterme teveccühünde bulunduğu gibi, ortaçağın temel kozmo-

loji anlayışından modernliğinkine geçiş özellikle Nicolaus Cusanus'ta açıkça görülüyor. Cusanus'a göre dünya henüz tam anlamıyla "sonsuz" (*infinitus*) değilse de "sınırsızdır" (*indefinitus*) ve dünyanın mekânsal merkezi de (tinsel merkezi eskiden olduğu gibi yine Tanrı'dadır) —tıpkı perspektif konstrüksiyonda temsil edilen dünyanın "merkezlenmiş" gibi göründüğü "kaçış noktası"nın tamamen serbestçe belirlenebilmesinde olduğu gibi— Cusanus'un, mekândaki istenilen herhangi bir noktanın evrenin merkezi olarak "görülebileceği" açıklamasıyla birlikte görelilik kazanmıştır.

64a. [Burada ve Not 70a'da not numaraları Almanca orijinal metinle paralelliği korumak için Panofsky'nin verdiği şekliyle bırakılmıştır. –*ed.n.*] L. Olschki, "Giordano Bruno"; bkz. ayrıca Jonas Cohn, *Geschichte des Unendlichkeitsproblem in abendländichen Denken bis Kant*, Leipzig, 1896. Burada Bruno'nun Aristotelesçi ve Yüksek Skolastik döneme özgü görüş karşısında kendi sonsuz mekân kavramını "otoritelere" dayanarak temellendirebilmek için bilinçli bir şekilde geçmişe dönüp Sokrates öncesinden fragmanlara, özellikle de Demokritos'un öğretisine başvurması son derece ilginçtir: Bir anlamda —ve Rönesans için adeta tipik denebilecek bir işlemle— bir antikçağ diğerine karşı müsabakaya sokulmuş ve sonuç, her halükârda yeni, üçüncü bir antikçağ, özellikle "modern" olan bir antikçağ olmuştur. Bruno'nun mekânı bir "*quantitas continua, physica triplici dimensione constans*" —üçlü fiziksel boyutta varlığını sürdüren kesintisiz kütle— olarak formüle ettiği güzel tanımına karşı son derece dikkat çekici bir karşıtlık, ortaçağda (Parma'nın Vaftizhanesi'nde) dört boyutun (dört Evangelist, dört cennet ırmağı, dört element ve benzerlerine paralel olarak) kişileştirilerek temsil edilebilmesidir.

65. Vasari, *Le Vite de' più eccelenti pittori, scultori ed architettori*, 7 cilt, Gaetano Milanesi (haz.), Floransa: Sansoni, 1878-1885, cilt 2, s. 207: "Oh, che dolce cosa è questa prospettiva!" – "Ama perspektif o kadar tatlı ki!"

66. Lange ve Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, s. 319,1.4 ve Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, s. 1. İkisi arasındaki örtüşme için bkz. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, s. 43, ve görünüşe göre

bundan bağımsız olarak Schuritz, *Die Perspektive in der Kunst Dürers*, s. 30.

67. Bilindiği kadarıyla, daha 15. yüzyılda bu alternatif tavan resimlerinde birbirinden tamamen farklı iki sistemin ortaya çıkmasına neden olmuştur: Bunlardan biri, mevcut tavan mimarisini perspektif sayesinde daha yüksekmiş gibi göstermeyi, hatta içinden geçiyormuş gibi bir görüntü oluşmasını belli ölçüde reddeden ve ilerde Correggio tarafından devam ettirilip geliştiren Mantegna ve Melozzo "yanılsamacılığı"; öbürü ise, diğer sanatçıların mevcut tavan mimarisini işlevselliği görünür kılarak olumlayan —ve ortaçağın basit yüzey bölümlemesi ilkesinin Rönesans'a özgü bir biçimde geliştirilmesi diye tanımlayabileceğimiz— nesnelciliğidir (Raffael'in tavanları, özellikle de Chigi Şapeli'nin tavanı bu iki seçeneğin sentezini temsil ediyor; Michelangelo ise mekânı daha genişmiş gibi göstermek yerine rölyef tabakaları yerleştirerek daha daralmış gibi göstermiş, böylece tamamen bireysel bir yol izlemiştir). Daha 17. yüzyılda bile kuramsal açıdan akademik denebilecek bir konuma yerleşen Bernini vakur bir tutkuyla öznel-yanılsamacı sisteme karşı saf tutmuştur (bkz. Panofsky, "Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammungen* XL, 1919, s. 264 vd.).

Asıl duvar ressamlığı alanında da resmin izleyicinin durma noktasını dikkate almasının, böylece duvarları süslenen mekânın bir anlamda genişlemesinin gerekip gerekmediği soruları da belli bir anlam taşımaktadır (bu konuda bkz. Karl Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei im Cinquencento*, Leipzig, 1912, s. 68 vd., özellikle Lomazzo'nun görüşlerinin ele alındığı yerler; ayrıca bu kitapta, aşağıda Not 68). Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* de etkileyici bir örnektir, ama Castagno'nun St. Apollonia'nın yemekhanesinde bulunan *Son Akşam Yemeği* de salonun tam ortasında duran bir izleyici için (30 metrelik bir salonda yaklaşık 15 metrelik bir mesafe söz konusudur) salon mimarisinin resimde perspektif olarak devam ediyormuş gibi görünmesini sağlayacak şekilde yapılmıştır.

İzleyicinin gözüne gerçekten dik olan noktanın resmin perspektif merkezi ile örtüşmesinin gerekip gerekmediği ya da ne ölçüde örtüşmesi gerektiği sorusu, modern psikolojinin bakış açısıyla von Öttingen tarafından araştırılmıştır: "Das Beurteilen perspektivischer Abbildungen

in Hinsicht auf den Standpunkt des Beschauers", *Annalen für Naturphilosophie* V., 1906, s. 394-478.

68. Leonardo (*Das Buch der Malerei*, md. 416) merkezi kaçış noktasını orta boylu bir insanın gözünün yerden yüksekliğine göre belirlemeyi öneriyor, ama aynı noktanın yanal konumu için herhangi bir belirleme yapmıyor. Vignola-Danti (*Le Dve regole di prospettiva*, s. 86) ise tavan resimlerinde ilke olarak merkeze yerleştirilmiş bir kaçış noktasının bulunması gerektiğini söylüyor, ama örneğin geçiş koridorlarında trafik akışının yana kayması gibi durumlarda farklı oranlar kullanmak gibi bir istisnanın meşru görülebileceğini de belirtiyor. Kaçış noktasının "merkez dışında" ya da "merkezde" konumlanması sorunu konusunda daha yakın tarihli bir çalışma olarak bkz. Ernst Sauerbeck, "Ästhetische Perspektive", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* VI, 1911, s. 420-55, 546-89 ve Theodor Wedepohl'un problematik açıdan çok daha kısıtlı olmakla birlikte metodolojik açıdan da pek kusursuz sayılamayacak, üstelik pek çok açıdan yanlışlar da içeren kitabı *Ästhetik der Perspektive*, Berlin: Wasmuth, 1919.

Rönesans'ta kaçış noktasının resim alanı içindeki konumu ve izleyicinin durma noktası ile ilişki sorununun nasıl bir ciddiyetle tartışıldığına dair en dikkat çekici ve ilginç örnek Martino Bassi'nin *Dispareri in materia d'architettura et perspettiva con pareri di eccelenti et famosi et architetti, che li risoluono* (Brescia, 1572) başlıklı kitapçığıdır (belli bölümleri Giovanni Bottari ve Stefano Ticozzi'nin *Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, cilt 1, Milano, 1822, s. 483'te basılmıştır; bkz. ayrıca Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Viyana: Anton Schroll, 1924, s. 368 ve 376). Bu kitapçığın ortaya çıkmasına neden olan olay şudur: Milano Katedrali'nde, yerden on yedi *braccia* [bir *braccio* yaklaşık elli dokuz santimetredir] yükseklikte bir rölyef vardır ve rölyefte anlatılan *Müjde*, kenarları sekiz *braccia* uzunluğunda olan ve perspektife uygun olarak temsil edilen kare şeklinde bir odada vuku bulmaktadır. Bu sanat eserinin yaratıcısı, on dokuz *braccia*'lık bir mesafe olduğunu varsayarak hareket etmiş ve kaçış noktasına asimetrik bir konum vermiştir (Resim 35). Pellegrino Tibaldi ise kaçış noktasının müjdeyi getiren meleğin gözüyle aynı yükseklikte olması gerektiğini öne sürerek aynı rölyefe ikinci bir kaçış noktası yerleştirmiştir ve bu kaçış noktası resim alanının ortasında ve diğerinden on beş *pollici* [yakla-

şık otuz üç santimetre] kadar daha yukarıdadır; Tibaldi, bu yeni kaçış noktasını takip eden çizgiler için mesafe olarak da sadece dört *braccia* hesaplamıştır (Resim 36). Bunun üzerine Milanolu uzmanlar arasında büyük bir kargaşa kopmuş, yine aynı Martino Bassi kendini onların sözcüsü ilan etmiş, ardından dikbaşlı günahkârla yapılan nafile pazarlıklardan sonra, nihayetinde Palladio'ya, Vignola'ya, Vasari ve Mantaulu mimarlara ve Vitruvius yorumcusu Giovanni Bertani'ye bir anket gönderilmiştir. Bassi, anketin gönderildiği otoritelere olayı anlatmış, aynı zamanda da iki değişiklik önerisi getirmiş ve onlardan bu konudaki görüşlerini istemiştir: Kaçış noktasının her halükârda tekrar bütünleşik hale getirilmesi gerektiğini öne sürmüş ve başlangıçtaki durumda bir düzelme sağlanabilmesi için ya kaçış noktasının eskisinin yüksekliğinde ama yenisinin eksenine yerleştirilmesi (Resim 37) ya da resmin tüm mimarisinin izleyicinin gerçek durma noktasına göre yeniden düzenlenmesi, yani kaçış noktasının resmin alt kenarının on yedi *braccia* aşağısında olduğunu varsayan bir *prospettiva di sotto in sù* —aşağıdan görülen perspektif— olarak düzenlenmesi gerektiğini belirtmiştir (Resim 38).

Halihazırdaki iki kaçış noktalı durumun kabul edilemeyeceği fikrine elbette anketin tüm katılımcıları hiç tereddütsüz katılmıştır, ama değişiklik için önerilen uygulamalara bakıldığında, aynı dönemde faaliyet gösteren çok sayıda sanatçının bu türden perspektif sorunları konusunda kendilerine özgü sanat anlayışlarına uygun olarak son derece farklı pozisyonlar alabildiği görülmektedir.

Konuyu salt mimari açıdan değerlendiren Palladio, kaçış noktasının bütünleşik olmakla birlikte eksantrik bir konumda yer aldığı seçeneği zaten reddetmekte ve bunu da, tamamen dogmatik bir tutumla, "bütün perspektif kurallarına göre merkezi kaçış noktası ortada bulunmalıdır" ki böylece temsil "*maestà e grandezza*" —haşmetli ve azametli— olabilsin iddiasıyla ifade etmektedir. Böylece Palladio, Bassi'nin ilk değişiklik önerisini (bu öneriyi özünde daha sempatik bulduğu şüphesizdir) kabul etmekle birlikte, estetik ilkelerden çok mantıksal ilkelere uygun düşen bir kaygıyla (ona göre bu kadar derinde yer alan bir durma noktasından yukarıya, temsil edilen mekânın koridoruna bakmak şeylerin doğasına ve mantığına aykırıdır) ikinci öneriyi (başka bir deyişle, salt *prostettiva di sotto in sù*'yu) tercih etmiştir. "Sizin bana yazdığınız sırayla yanıtlarsam, söz konusu mermer eser hakkındaki ilk görüşün kuşkusuz yanlış olmadığını söyleyebilirim, çünkü burada kaçış noktası [kul-

landığı terim "*orizzonte*", eski terminolojide her zaman "kaçış noktası" anlamına gelmektedir] mermerin bir tarafında yer almaktadır. Aslında bütün perspektif yasalarına göre, bu kaçış noktası ortada olmalıdır; çünkü nesnelerin gözümüze daha haşmetli ve azametli görünmesini sağlamak için, bunların temsillerinde kenarlarından kaçış noktasına uzanan çizgiler eşit olmalıdır. Dolayısıyla bana göre, iki kaçış noktası olması gerektiğini söyleyen ikinci görüş kuşkusuz terk edilmelidir. Sizin de son derece isabetli bir biçimde işaret ettiğiniz nedenden dolayı da böyle olması gerekir, çünkü dediğim gibi, ortada yer alan bir kaçış noktası, bu türden eserlerin karakteristik özelliğidir. En kusursuz şahsiyetlerde bu karakteristiğe rastlandığını görüyoruz ve sağlam bir nedenle aksini yapmanın daha iyi olacağına ikna olmadığım sürece, ben kendi eserlerimde onların otoritesinin dışına asla çıkmayacağım. Şimdiye dek söylediklerimden hareketle, tek kaçış noktası olması gerektiğini söyleyen üçüncü görüşü, diğer iki görüşten daha tatmin edici bulduğumu anlamışsınızdır, çünkü figürlerin üzerinde yer alması gereken eğik mekâna uygun değildir bu. Aslında nesnelerin doğası ve mantığı açısından da bir çelişki söz konusudur, çünkü böyle bir düzlem, yerden ancak on yedi *braccia* yükseklikten görülebilir. Bu nedenle, her ne kadar mermer eserlerle, özellikle büyük rölyeflerdeki figürlerle karşılaştırıldığında doğruluk oranının daha az olması da kabul edilebilmekle birlikte, eşit ya da daha az yüksekliklere sahip resimlerde de bundan kaçınılmıştır. Buna bağlı olarak son görüşünüzü çok beğendim, çünkü hem perspektif ilkeleri dikkate alınıyor hem de doğanın ilkelerinden sapılmıyor, nitekim eserlerimizin övgüye layık ve doğru olmasını istiyorsak, uymak zorunda olduğumuz ilkeler bunlardır."

Vignola da birinci durumu pek kabul etmiş gibi görünmüyor, ama Palladio kadar uzlaşılması imkânsız bir tutum da sergilemiyor (merkezi kaçış noktasının bazı özel durumlarda eksantrik bir konumda yer almasının meşru görülebileceğini kabul ediyor) ve o da "*prospettiva di sotto in sù*"yu aşağıdan görülen perspektifi tercih ediyor ama daha ılımlı bir yaklaşım öneriyor ve kaçış noktasının haklı olarak on yedi *braccia* daha aşağıya yerleştirilmesi isteğinin çizgilerde kuvvetli bir eğime neden olacağını, bu nedenle "*discrezione*" ve "*boun guidizio*" yapmak, başka bir deyişle mekânın zeminini yukarıdan göstermemek, ama diğer yandan, "*prospettiva di sotto in sù*"nun da etkisini tüm gücüyle göstermesine izin vermemek gerektiğini söylüyor: "Şimdi öncelikle, perspektifle

gerçekleştirilmiş Müjde rölyefini ele alırsak, bence ilk mimar bakış noktasını ortaya koysaydı daha iyi olurdu, tabii belli bir etki elde etmek uğruna bunu yapmamaya mecbur kalmadığı sürece. İki kaçış noktasının olmasını isteyen ikinci mimarın görüşüne gelince, bence bu konuda konuşmaya bile değmez, çünkü perspektiften zerre kadar anlamadığı belli oluyor. Yukarıda bahsi geçen eser konusunda benim hislerime gelince, ben özgün perspektif yasalarının görüldüğü dördüncü resimde siz lord cenaplarının görüşünü tercih ederim. Başka bir deyişle, kaçış noktası bu resimde olması gereken yerdedir ya da hiç değilse düzlem görülmeyecek kadar aşağıdadır; üstelik bu kadar yukarıya çıkararak düzlemi görünür haie getirmeye de izin yoktur. Pek çokları kullanıyor olsa da, bu gerçekten tamamen yanlıştır; ama her halükârda resimde, heykelde olduğundan daha rahat tolere edilebilir, çünkü bir resim duvara asılacak bir şey olarak da yapılabilir. Sienalı uzman Baldassarre Peruzzi, Roma'daki A. Maria della Pace Kilisesi'nde gerçekten de böyle yapmıştır. Ahşap bir çerçeveyi duvardaki menteşelerin askısı gibi göstermiştir ve böylece bunun bir duvar resmi olduğu anlaşılmamakta, kanvas üzerine yapılmış bir tablo olduğu düşünülmektedir. Oysa, benzer bir etki heykelde yaratılamamaktadır. Ben olsam kaçış noktasını duruma göre mümkün olduğunca aşağıya değil —sizin ılımlı yaklaşımınıza ve sağlam muhakeme gücünüze de güvenerek— eserin fazla eğim kazanmaması için daha yukarıya yerleştirirdim."

Vasari, bir uygulamacının önyargısızlığıyla, aynı zamanda da gerçek bir maniyerist sanatçının özgürlük ihtiyacına yaptığı vurguyla, Vignola'dan daha müsamahakârdır (bkz. Panofsky, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Studien der Bibliothek Warburg, no. 5, Leipzig & Berlin: Teubner, 1924, s. 41 vd. ve 101 vd.): "Uzun lafın kısası, her şey gözü memnun etmek için yapılmaya başladığından beri, sanatımızda, doğası gözün hoşuna gitmeyen hiçbir ürün, bu ürünlerde görüntünün bozulduğu ve tatmin edici bir sonuca ulaşmadığı hiçbir durum, ne göze hitap etsin diye yapılmış bir sanat olarak kabul edilebilir ne de bunların mükemmellik ya da kusursuzluğa vakfedilmiş olduğu söylenebilir, üstelik çok sayıda uzman tarafından onaylanmış olması ya da ölçülere uygun olarak yapılmış olması da bunu değiştirmez. Göz, kurallara ya da oranlara ters düşen bir nesneyi kabul etmeyecektir. Bu nedenle muhteşem Michelangelo —sağduyulu bir yargıya varabilmek için— insanın elinde değil, gözünde bir pergel olması gerektiğini söyle-

miştir. Dolayısıyla Michelangelo'nun figürleri kimi zaman on iki - on üç baş kadar daha uzundur ... ve bu nedenle Michelangelo sütunlar, diğer unsurlar ve gruplar konusunda her zaman ölçülere değil, zarafete çok daha fazla önem vermiştir (bkz. bu konuda Vasari'nin Michelangelo biyografisindeki ilgili kısımlar, Karl Frey edisyonu, *Sammlungen ausgewählter Biographien Vasaris*, Berlin, 1887, cilt 2, s. 244). Dolayısıyla, ölçüler ve zarafet bakımından, tek bir kaçış noktasına sahip olan, kuralların bozulmadığı ilk Müjde resminden hoşlanmamış değilim. İki kaçış noktasına sahip olan ikinci resim asla kabul edilemez ve bakış böyle olmamasını gerektirmektedir. Üçüncüsü daha iyidir, çünkü sadece kaçış noktası düzeltilmektedir, ama ilk görüşten tam olarak vazgeçirecek kadar da güçlü değildir. Dördüncüsünü beğenmedim, çünkü ilkinin bir başka çeşidinden başka bir şey değil; çok aşağıda yer alan bir bakış gerektirdiği için, o kadar keskin bir düşüş söz konusu ki, uzman olmayan kişiler rahatsız olabilir; aslında idare eder nitelikte olmasına rağmen, zarafetten eser kalmamıştır."

Dolayısıyla fikri sorulanlar arasında, merkezi kaçış noktasının merkezden yana kaydırılması fikrini temel alan ilk çözüme esasen karşı olmayan tek kişi Vasari'dir; Vasari'ye göre halihazırdaki durum elbette kabul edilemezdir ve ilk değişiklik önerisi özünde memnuniyetle karşılanabilir, ama esaslı bir düzeltme yapıldığı anlamına gelmez bu, çünkü görüntü "zenginleşmemektedir"; ikinci değişiklik önerisi övgüye değerdir, ama aşağıdan bakışla dikkatle incelendiğinde çizgiler o kadar kuvvetli bir düşüş gösterecektir ki ("*rovinare*"; bkz. Vignola-Danti'nin daha önce Not 8'de alıntıladığımız ifadesi) uzman olmayan kişiler bunu itici bulacaktır.

Bertani ise son derece kişisel nitelikteki yazısında Bassi'nin perspektife ilişkin görüşlerinin doğruluğunu reddetmeyi istememektedir, ama perspektifle yapılan rölyeflere karşıdır; bunu söylerken de, konumları yüksekte olmasına rağmen zemini yukarıdan gösteren Septemius Severus kemerine ve antik döneme ait başka anıtlara değinmektedir. Perspektifle yapılan rölyefler sorununu kurmaca ile gerçekliğin karışımı olarak keskin bir dille ele almış ve pek çok kez Leonardo'nun *Das Buch von der Malerei*, md. 37'de dile getirdiği düşünce silsilesine değinmiştir: "Diğer taraftan, işte Lord Corsatalio'nun Cavallo dağının tepesindeki bahçesinde Kaledonya domuzlu ve oklu, yaylı, mızraklı bir sürü başka figürleri olan Meleager heykeli var. Tüm bu sahneler ve fabl-

lardaki figürler perspektif düzlemler üzerinde değil, doğal düzlemleri üzerindedir. Bundan dolayı ben eskilerin, uygulamalarını perspektif düzlemler üzerinde gerçekleştirmekten bilerek kaçındıkları görüşündeyim, çünkü onlar rölyef figürlerinin perspektif düzlem üzerinde duramayacağını, dursa da hatalı olacağını biliyorlardı. Bizzat ben de aynı nedenle konutlar, küçük evler ya da sahnelerin arka planında yer alan kısımlar söz konusu olmadığı sürece, gerçeklikle karışmış konumlardan hoşlanmıyorum. Hakikatin doğal rölyef ve konumda, kurmacanınsa perspektifte aranması gerektiği görüşündeyim. Tabii siz lord cenapları daha iyi bilirsiniz. Donatello da, eski Bronzino'nun torunu Ceccotto da —bu gerçektir— kendi düzlemlerini perspektifle yapmakta, bu düzlemin üzerinde de rölyef figürlerini yaklaşık bir inç'ten daha kalın ve bir *braccio*'dan daha uzun yapmamaktadırlar. Yine Cavallo tepesindeki Frangipani malikânesinde, onun [yani Ceccotto'nun?] bir resminde bu görülebilmektedir. Bu figürler bu türden bir perspektif sanatı, marifeti ve bilimiyle yontulmuştur; bu sanatın rahle-i tedrisinden geçen bütün mahir insanlar ve uzmanlar bunları görünce şaşırıp kalmıştır. Eski zamanlara ait başka örnekler de hatırladım, hepsi de mevcut düzlemler konusuna uymaktadır, ama lütfen beni affedin, bunlar hakkında daha fazla konuşamayacağım, çünkü hastalığım tüm ağırlığını hissettiriyor ve devam etmeme engel oluyor." (Bertani'nin bu uzman görüşü hakkında daha fazla bilgi için bkz. Lomazzo'daki görüşler, *Trattato della pittura* VI, 13, Milano, 1584, burada Bassi'nin kitapçığındaki bilgiler de kendini gösteriyor.)

69. Örneğin Leonardo, mesafenin en büyük nesnenin boyutlarından yirmi ya da otuz kat daha büyük olmasını (yukarıda Not 8'deki alıntı) ya da resmin en büyük boyutundan üç kat daha büyük olmasını önermektedir (Richter, *Leonardo da Vinci*, no. 86). Lamazzo da (*Trattato* V, 8) yine aynı şekilde yakın mesafenin yol açacağı bozulmalara karşı uyarıda bulunmakta, ölçü olarak figür boyutlarının en az üç katını almayı önermektedir. Vignola-Danti (*Le Due regole di prospettiva*, s. 69 vd.) minimumu, resimdeki en büyük boyutun bir buçuk katı (hatta daha iyisi iki katı) olarak belirlemektedir; bu en büyük boyut ise, özel bir hassasiyet gösterilerek, çevreleyen çemberin çapı ile, başka bir deyişle dört köşeli resim alanının diyagonali ile belirlenmektedir; asimetrik yerleştirilmiş bir merkezi kaçış noktası söz konusu olduğunda, bu dairenin yarıçapı,

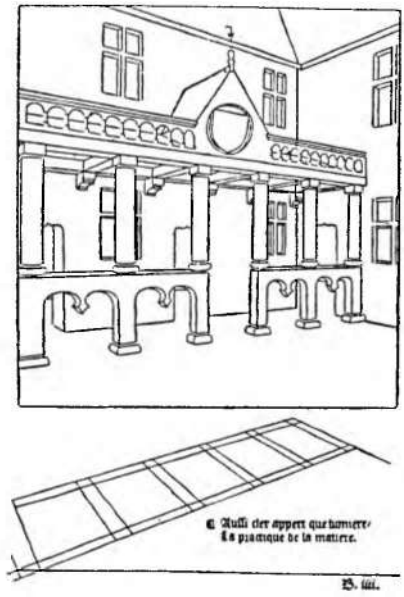
merkezi kaçış noktası ile resmin köşeleri arasındaki olası bağlantı çizgilerinden en uzun olanıyla belirlenmektedir. Tavan resimlerinde oda yüksekliğinin yeterli olmadığı durumlarda, tavanın çok sayıda bölüme ayrılması ya da boyanmış bir kirişle hem gerçekten küçültülmesi hem de yükselmiş gibi görünmesi gerekmektedir.

Kısa dik mesafelerin konstrüksiyonu konusunda ayrıca bkz. Hans Jantzen'in kısa ama içerik bakımından zengin makalesi "Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* VI, 1911, s. 119-23, ve *Das niederländische Architekturbild*, Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1910, s. 144; aynı şekilde Mesnil, "Masaccio et la théorie de la perspective". Buna eklenmesi gereken tek şey, Kuzey sanatında 15. ve 16. yüzyıllardaki iç mekân temsillerinde istisnasız bir biçimde kısa dik mesafenin tercih edilmiş olmasıdır; 17. yüzyılın Flaman ressamlarında olduğu gibi, burada da öznelcilik istenci hâkimdir; tek fark, görmenin fizyolojik koşullarından (ön planın net olmaması, vb.) faydalanacak kadar kapsamının genişletilmemiş olmasıdır ve orada olduğu gibi burada da manzara resmindeki uzak mekân, iç mekân resimlerindeki yakın mekânın gerekli bir bağdaşığıdır (bkz. ayrıca Panofsky, "Dürer's Stellung zur Antike", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* I, 1922, s. 86 vd.). Wedepohl'ün görüşleri (*Ästhetik der Perspektive*, s. 46 vd.) neredeyse Hans Cornelius'un görüşleri kadar doktrinerdir. (Cornelius *Elementargesetze der bildenden Kunst*, Leipzig & Berlin: Teubner, 1908, s. 23 vd., metninde kısa göz mesafesiyle yapılan konstrüksiyonu adeta yasaklamakta ve daha uzun bir mesafe kullanılarak yeniden çizilmesini önermektedir.)

70. Karl Voll'un her iki sanat eseri arasında yaptığı zekice karşılaştırmada (*Vergleichende Gemäldestudien*, 1907, cilt 1, s. 127 vd.) perspektif planları arasındaki karşıtlık üzerinde dikkat çekecek kadar az durulmaktadır. Ayrıca bkz. Wedepohl (*Ästhetik der Perspektive*, s. 50) ya da Fritz Burger'in (*Die Deutsche Malerei,* Handbuch der Kunstwissenschaft, 3 cilt, Berlin-Neubabelsberg: Athenaion, 1913-1979, cilt 1, s. 112 vd.) yergi dolu sözlerinin yanı sıra, Schuritz'deki Dürer'in oymalarının rekonstrüksiyonu ve perspektif açısından analizi (*Die Perspektive in der Kunst Dürers*, s. 34); bununla birlikte, büyük pencerenin beş değil dört kanadının olması gerektiği, böylece temsilin "doğaya sadakati"ne karşı argümanların daha da zayıflatılabileceği görüşüne itiraz edilebilir.

70a. Bkz. Burmester, *Beilage*, s. 45.

71. Eğik görünümün evrimi hakkında (bkz. Kern, *Sitzungsberiche der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, Ekim 1905; Sauerbeck, *Ästhetische Perspektive*, s. 58 vd; ve Wedepohl, *Ästhetik der Perspektive*, s. 9 vd.) birçok bakımdan tam netlik kazanmayan görüşler hâkim; bunlarda mekânda resmin mimarisine eğik bir konum vermek ile *mekânın* kendisini çevirmek/eğmek arasında tam olarak ayrım yapılmıyor. İlk görüşteki gibi eğik bir görünüm Trecento'da bile sıkça karşımıza çıkmakta, özellikle de plastiğe meyilli olan ve neredeyse mimiksel denebilecek araçlarla derinlik yaratan motifleri özel bir hoşnutlukla karşılayan Giotto'da (bkz. Arena Şapeli'ndeki fresklerin yanı sıra, St. Croce'deki *Raising of Drusiana / Drusiana'nın Canlandırılışı* — burada duvar eğik görünüm ile bütün bir sahneyi kapatmaktadır) ve onun okulunda (Taddeo Gaddi, *Presentation of the Virgin / Meryem'in Arınışı*, St. Croce) görülmektedir. Kuzey'de ise bkz. Gaddi'den kopyalanan Chantilly, *Très riches heures*'de yer alan *Presentation of the Virgin / Tempelgang*'ın yanı sıra, örneğin Broederlam'ın *Müjde*'si, Bavyera Ulusal Müzesi'ndeki ya da Karlsruhe "Hieronymianum"daki Konstanz Gölü ustasının ilginç Çile serisi — tüm bu örneklerde Duccio'nun büyük sunağındaki (Maestà) *Versuchung Christi / Temptation of Christ / İsa'nın Günahı*'nda olduğu gibi, bükülerek eğim kazandırılan yapıların zeminleri de görünür hale getirilmiştir. Ama 15. yüzyılda, Kern'in de haklı olarak özellikle vurguladığı gibi (*Sitzungsberichte*, s. 39), bu eğik görünüm formu İtalya'da giderek daha nadir görülmeye başlamış, böylece Masaccio'nun *Betrayal of Judas / Judas Verrat / Yehuda'nın İhaneti* gibi bir eseri (*Catalogue des collections de Somzée*, cilt 2, Brüksel, 1904, Resim XXVIII, no. 306) Vasari'nin uzman gözlerine oldukça dikkat çekici görünmüştür (*Le Vite*, Milanesi ed., cilt 2, s. 290). Ama bu sorun Kuzey'de, en baştan beri göz önünde bulundurulmuş ve gerçekten döndürülmüş mekân, kendine özgü bir biçimde daha geniş ve öznelci bir anlamda ele alınmıştır. "Boccaccio of Jean sans Peur"de bile (Henry Martin (haz.), Brüksel: Oest, 1911, Resim 16, no. LXI, bu kitapta Resim 39) bağımsız bir iç mekânı (Lokri Tapınağı'nın iç mekânı) eğik görünümle temsil etme denemesiyle karşılaşıyoruz; ne var ki normal görünen ön kısmın bir parçası görünür halde bırakılırken, eğik resim mimarisinin önceki çerçevenin mimarisine aktarılması, temsilde tuhaf bir çelişkiye



ŞEKİL 24 Jean Pélerin'den (Viator) eğik mekân, *De artificiali perspectiva*, 1505.

de neden oluyor; Jean Fouquet'nin Étienne Chevalier Dua Vakitleri El-yazması'nda ise hem ithaf sayfasında Meryem'in durduğu tarafta, hem de *Annunciation of the Death of the Virgin / Meryem'in Ölümünün Duyurulması* temsilinde benzer denemelerin, o kadar göze batmasa da benzer çelişkiler taşıdığını görüyoruz. Bir sonraki adımı da Gerard David'in *Judgement of Cambyses / Cambyses'in Yargısı* adlı eseri atmıştır: Burada resmin önplanının tamamı bütün yapılarla birlikte döndürülmüş gibi görünmektedir; bununla birlikte arkaplanda kaçış noktasının ve hatta ufuğun değişmesi sonucunda neyse ki normal bir pazar meydanı gibi görünmektedir. Nihayet Viator, mesafe-noktalı yöntemi bilmesi sayesinde, eğik görünüm sorununun üstesinden tamamen perspektifsel olarak gelebilen bir sanatçı olarak, *De artificiali perspectiva,* fol. blVr ve bVr'de, bütün ön cephelerden ve ortogonallerden feragat edilmiş ve tamamen döndürülmüş iki mekân örneği vermektedir (bkz. Şekil 24).

Altdorfer de pek çok örnekteki uygulamalarında bu kazanımdan yararlanmayı bilmiştir (bkz. örneğin Münih'teki *Birth of the Virgin / Meryem'in Doğumu* ve bunun ilginç taslak çizimi [bizim bu kitabımızda Resim 20]; Elfried Bock, "Eine Architekturzeichnung Altdorfers", *Berichte der Berliner Museen* XLV, 1924, s. 12 vd.'de bunu sadece detayları bakımından düzeltme gerektiren iyi bir perspektif mekân analiziyle birlikte yayımlamıştır; ayrıca bkz. sözgelimi St. Florian'da *Judgement of Pilate / Pilatus'un Yargısı* ya da Holbein'ın *Ölüm Dansı*'nda 18. ve 36. resimler). Dolayısıyla Jantzen'in sık sık tekrarlanan argümanına (*Das niederländische Architekturbild*, s. 150, ve ayrıca bkz. s. 95 vd.) karşı olarak, iç mekânın (ya da arkiteknotik olarak çevrelenmiş dış mekânın) tamamen diyagonal biçimde, köşesinin üzerinde döndürülerek yerleştirilmesinin 16. yüzyılın erken dönemlerinde Alman ve Fransız sanatlarında da başarılabildiği ve 1650 civarında Hollanda sanatının (Delftli bina ressamlarının yanı sıra özellikle Jan Steen ve Cornelis de Man; ama aynı zamanda bkz. Rembrandt gravürleri B.112 ve B.285; ancak Rembrandt, üslubunun genel gelişimine uygun olarak, bu tür mekân biçimlendirmesinden, ilginçtir ki tamamen kaçınmıştır) Kuzey sanatının en baştan beri kendine sorduğu ve daha yüz elli yıl öncesinde göreli anlamda benzer çözümlere ulaştığı bir sorunu burada nihayete ulaştırdığı söylenebilir.

Eğik görünümle ilişkili bu gelişmenin Kuzey'de gerçekleşmesi rastlantı değildir; bununla birlikte özellikle Kuzey'e özgü form vermenin tözü olan "kütle", doğası gereği kendine özgü bir yön farksızlığına sahiptir (bu konuda bkz. Herman Beenken'in Panofsky üzerine *Die deutsche Plastik* incelemesi, *Zeitschrift für bildende Kunst* içinde, "Die Kunstliteratur" eki, 1925, cilt 1, s. 1-6) ve perspektifle temsil biçimi kabul edildikten sonra bu farksızlığın da hemen "resim mekânı"na aktarılması gerekmiştir; çünkü İtalya'yla kıyaslandığında, Kuzey'in resim mekânının kendisini bile "kütle" olarak, başka bir deyişle, homojen bir töz olarak algıladığını, açık mekânın, ışığın mekânının da neredeyse içine dağıtılmış tekil nesneler kadar yoğun ve "maddesel" hissedildiğini söyleyebiliriz. Buradan hareketle, tersinden düşünüldüğünde, geometrik perspektif yöntemi eğitiminin nasıl olup da İtalyanlarda sürdürüldüğü de anlaşılır hale geliyor; İtalyanlar için mekânın fethedilmesinin, öncelikle cisimlere açılım serbestliği ve *dispositione* sağlama arzusundan ileri geldiği, bu nedenle de resimsel olmaktan çok stereometrik bir so-

run olduğu anlaşılıyor. Homojen ve sınırsız mekânın sanatsal olarak somutlaşması, bu yüzdendir ki, ancak Kuzey ile Güney'in ortak çalışması sonucunda mümkün olabilmiş, taraflardan biri sorunu "*sub specie quanti*" (niteliksel), diğeri "*sub specie qualis*" (niceliksel) olarak kavrayabilmiştir.

Ama eğik görünüm sorununda belli sanatçıların ve okulların kendilerine özgü yaklaşımları da önemli bir rol oynamıştır. Altdorfer bütün bir iç mekânın diyagonal yerleştirilmesini tekil durumlarda ve neredeyse de Witte'nin kararlılığıyla uygularken, görebildiğimiz kadarıyla Dürer bundan tümüyle kaçınmıştır; Rogier van der Weyden döndürülmüş mekânı değilse de, mekânda döndürülmüş resim mimarisini bilirken (Baldelin sunağının orta panosu), Flémalle Ustası'nda ve Jan van Eyck'te istisnasız katı bir cephesellik hâkimdir. Aksine özünde eğik görünümden hoşlanmayan, hatta Barok dönemde bile bunu genel olarak reddeden İtalyan sanatı, çoğunlukla da etkiyi zayıflatan modifikasyonlarla, 16. yüzyılda döndürülmüş mekân motifini yer yer benimsemiştir ve bu örnekler ilginçtir ki, istisnasız sadece Kuzey'in müdahalesinin ya da hiç değilse etkisinin olduğunu bildiğimiz durumlarda karşımıza çıkmaktadır: bkz. örneğin Defendente Ferrari'nin Berlin'deki *Adoration of the Child / Çocuk İsa'nın Sevgisi* ya da daha ileri tarihlerden, sözgelimi Santi di Tito'nun *Marriage at Cana / Kana Düğünü* (Collazi'de Villa Bombicci, reprodüksiyonu için bkz. Hermann Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin: Grote, 1920, cilt 2, Resim 148) ya da Jacopo Ligozzi'nin Verona'daki Museo Civico'da bulunan ve başka yönleriyle de son derece güçlü bir biçimde "Kuzey sanatını andıran" büyük *Handing over of the Keys of the City of Verona / Verona Şehrinin Anahtarlarının Teslim Edilmesi* (Voss, *Malerei der Spätrenaissance*, s. 414, Resim 160). Santi di Tito büyük kemerlerle normal görünümlü bir manzaraya sakinleştirici bir seyrin önünü açarken, Ligozzi, neredeyse resmi enlemesine tamamen kaplayan ve eğik duran senato merdivenlerine rağmen, mekânın arka bitiş duvarını aslında son derece çelişkili bir şekilde cepheselleştirmiştir; bahsedilen bu son iki örnek (Titian'ın Urbino'daki *Son Akşam Yemeği*'nde de bir bakıma benzer bir durum söz konusudur) burada sözünü ettiğimiz etkiler bakımından son derece açıklayıcıdır.

72. İlgili görüşleri bir araya toplayan iyi bir çalışma için bkz. E. Pfuhl, "Apollodoros *Ο ΣΚΙΑΓΡΑΦΟΣ*", *Jahrbuch der Kaiserl. Arch. Instituts* XXV, 1910, s. 12 vd.

73. El Lissitzky'nin Kiepenhauer Yayınevi 1925 yılı almanağında, s. 103 vd.'ndaki makalesi, itiraz edilebilir olduğu halde —ya da belki tam da bu nedenle— oldukça açıklayıcıdır. Burada eski perspektifin "mekânı sınırlandırdığı, sonlu hale getirdiği, kapadığı", onu "Euklides geometrisinin yaklaşımına göre katı bir üçboyutluluk" olarak gördüğü ve en güncel sanatın tam da bu zincirleri kırmaya çalıştığı belirtilmektedir: Bunu da ya "görme merkezini parçalayarak" tüm mekânı da bir anlamda paramparça etme yoluyla (fütürizm) ya da derinlik mesafelerini artık "kısaltmalarla" temsil etmeyi bırakıp, psikolojideki en modern görüşlere uygun olarak, farklı yerleştirilmiş, farklı gölgelendirilmiş ve sadece bu yolla farklı mekân değerleriyle donatılmış resim yüzeylerinin birbirleriyle girdikleri karşılıklı oyunla yaratılan yoğun bir illüzyon yoluyla yapmaya çalışmaktadır (Mondrian ve özellikle Malevich'in "suprematizmi"). Yazar ayrıca üçüncü bir yolun daha önerilebileceğini düşünüyor: Mekanik olarak hareket ettirilen ve tam da bu hareket sayesinde belli dönme ve salınma figürleri üreten cisimlerle "hayali bir mekânın" fethedilmesi (örneğin dönen bir çubuk görünüşte bir daire, ya da başka bir konumlanış içinde görünüşte bir silindir vb.ni üretmektedir) — böylece El Lissitzky'nin görüşü, sanatı Euklides karşıtı pangeometrinin durduğu noktaya yükseltmiş oluyor (ama biliyoruz ki dönen "hayali" cisimlerin mekânı da bütün diğer deneysel mekânlar gibi yine "Euklides" mekânıdır).

74. Botticelli'nin perspektif mekân anlayışı konusunda gittikçe daha da belirginleşmiş antipatisi bir yana, perspektif konstrüksiyon konusunda ne kadar usta olduğuna dair kanıtlar için bkz. J. G. Kern, "Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei Sandro Botticelli", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* XXVI, 1905, s. 137 vd.

75. Bunun doğruluğunun ölçüsü, perspektif karşıtlığı sıklıkla dile getirilmiş olan ve belli açılardan ortaçağın düşünce ve yaratımlarıyla tekrar temasa geçen, dinsel ve dogmatik bir dünya görüşünün yeniden canlanması olan bir maniyerizm ile, "sanatsal özgürlüğe" duyulan bir

arzunun —bütün rasyonel, özellikle de matematiksel sınırlamalara karşı çıkan bir arzunun— uyanışının el ele gitmesinde yatmaktadır (bkz. Not 68). Dönemin yaygın görüşüne karşı oldukça hararetli ifadeler kullanan Bruno, matematiğe karşı büyük bir öfke duyacak kadar ileri gitmektedir (bkz. Olschki, "Giardano Bruno", s. 41 ve 51).

RESİMLER



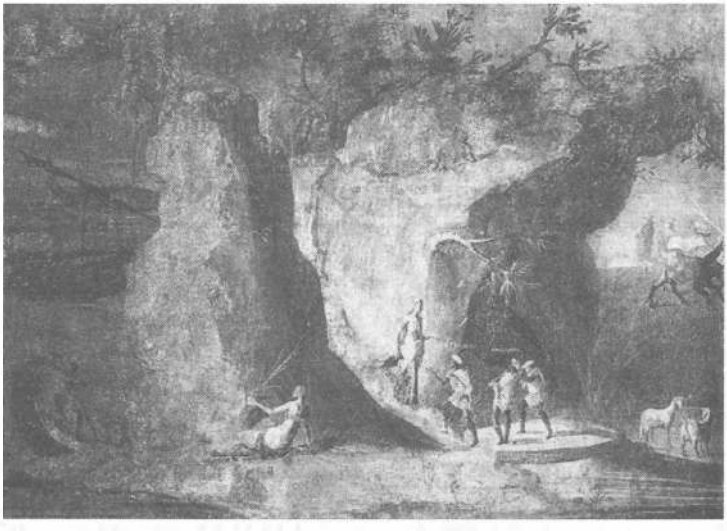
RESİM 1 Sıva ve boya ile yapılmış duvar süslemesinden bir bölüm, Boscoreale'den, "dördüncü stil"de yapılmış, MS 1. yüzyıl, Napoli, Museo Nazionali.



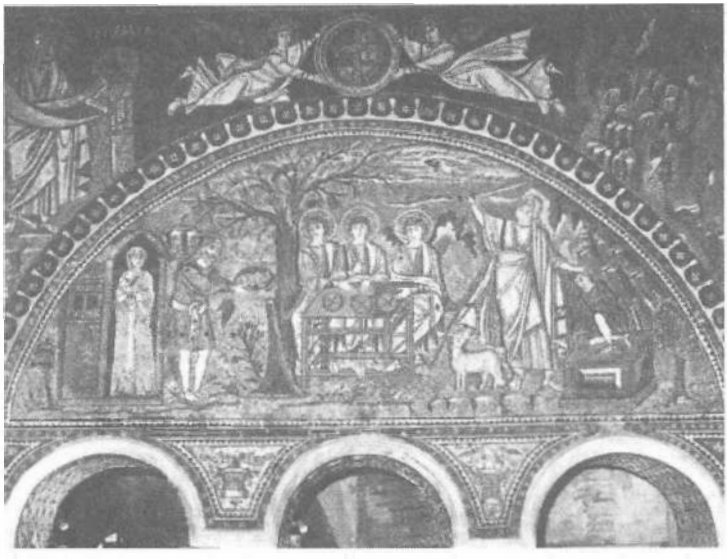
RESİM 2 Perspektifli pervaz, bir Güney İtalya vazosunun boyun süslemesi, MÖ 4. yüzyıl sonu, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Bkz. Resim 3 ve Not 30).



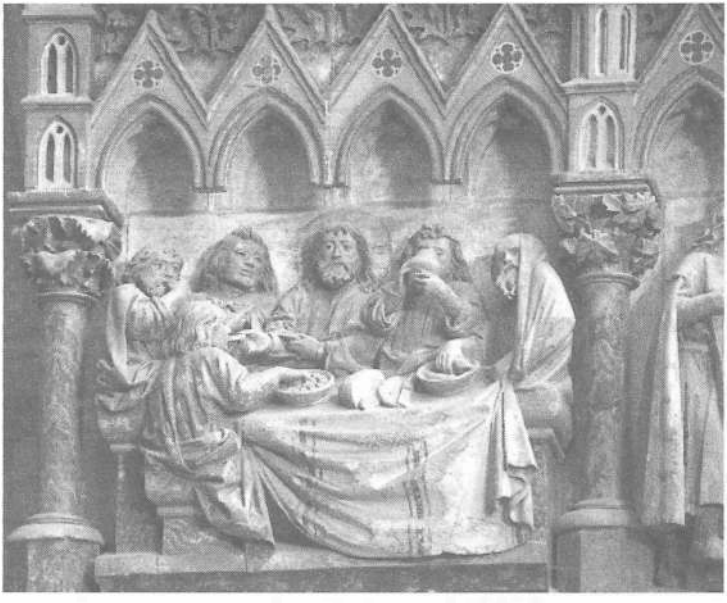
RESİM 3 Bir Güney İtalya vazosu üzerinde yer alan mimari temsil, MÖ 4. yüzyılsonu, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Bkz. Resim 2).



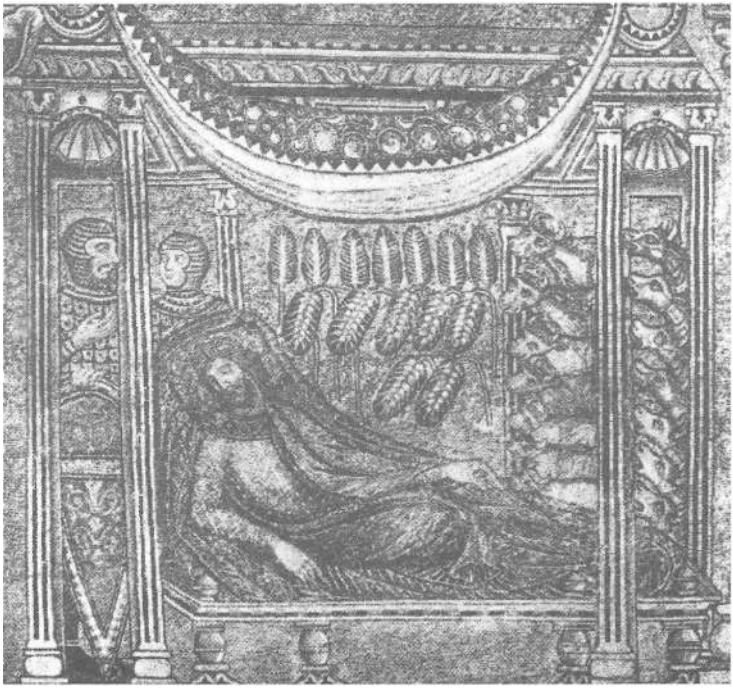
RESİM 4 *Odysseia Yeraltında*, "ikinci stil"de yapılmış boyalı friz, Roma, Esquiline tepesinde, Via Graziosa'dan, MS 1. yüzyıl, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.



RESİM 5 *Meleği Dinleyen İbrahim* ve *İshak'ın Kurban Edilişi*, mozaik, MS 6. yüzyıl ortaları, Ravenna, San Vitale Kilisesi.



RESİM 6 *Son Akşam Yemeği*, koro bölümü batı panosu üzerinde rölyef, yak. 1260, Naumburg Katedrali.



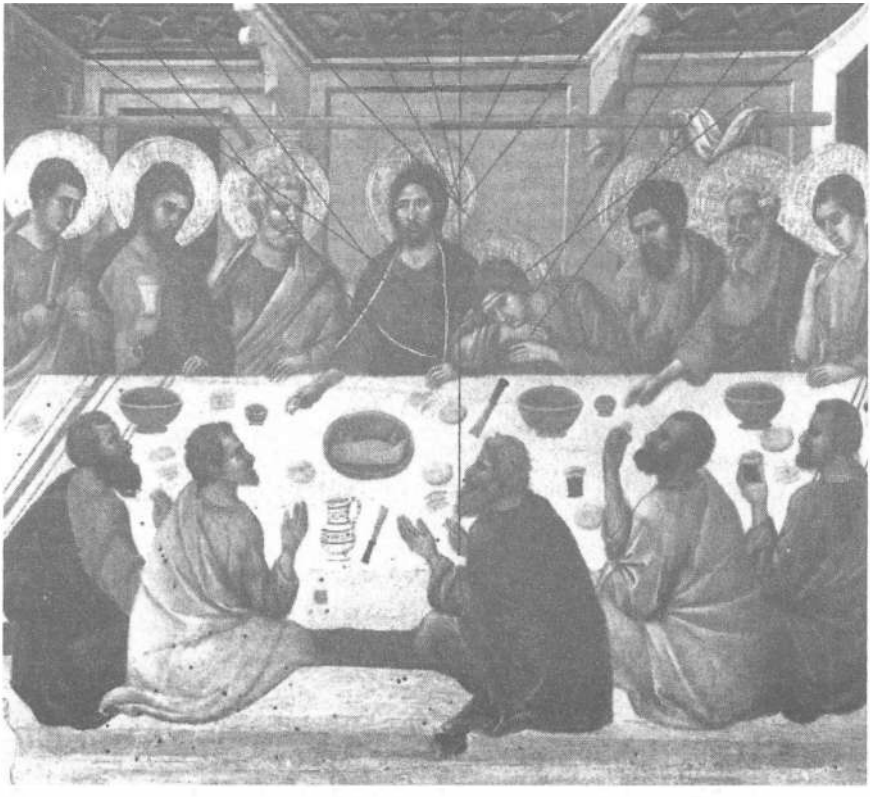
RESİM 7 *Firavunun Rüyası*, mozaik, 13. yüzyıl sonu, Floransa, Vaftizhane.



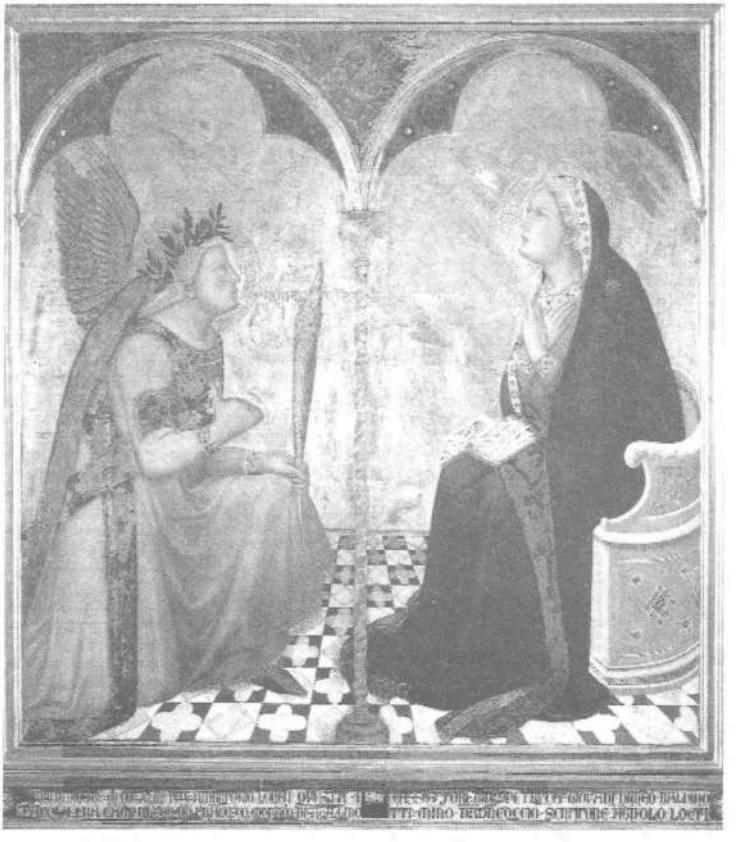
RESİM 8 *Son Akşam Yemeği*, mozaik, 12. yüzyılın ikinci yarısı, Monreale Katedrali.



RESİM 9 *Sakatların Şifa Buluşu*, mozaik, 12. yüzyılın ikinci yarısı, Montreale Katedrali.



RESİM 10 Duccio di Buoninsegna, *Maestà*'dan (1301-1308) *Son Akşam Yemeği*, Siena, Museo dell'Opera del Duomo.



RESİM 11 Ambrogio Lorenzetti, *Müjde*, 1344, Siena, Pinacoteca.



RESİM 12 Ambrogio Lorenzetti, *Tapınakta Takdim*, 1342, Floransa, Uffizi.



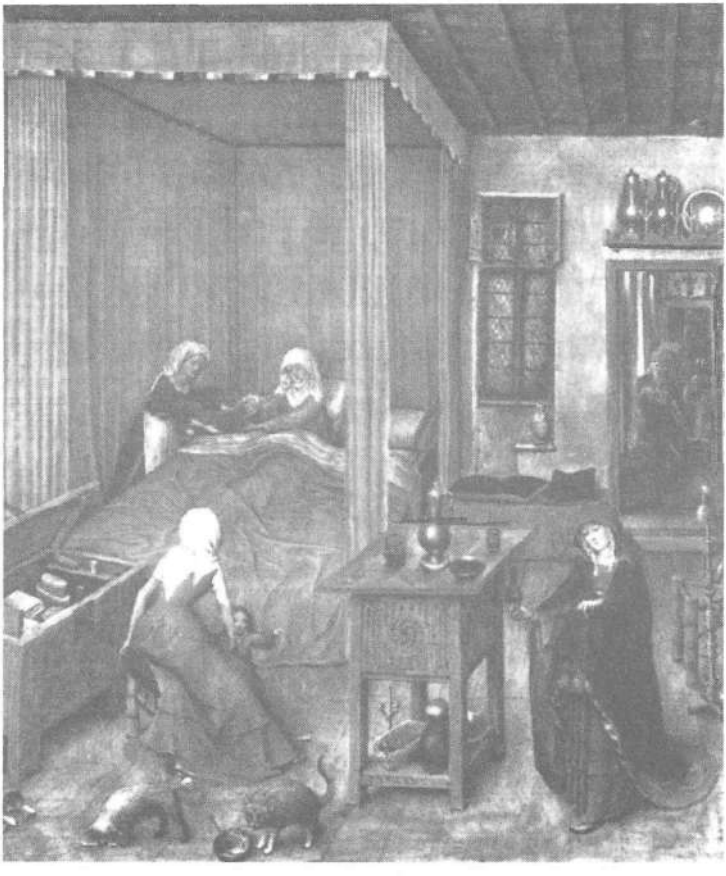
RESİM 13 Mindenli Usta Bertram, *Semanın Yaradılışı*, Petri mihrabından, 1379, Hamburg, Kunsthalle.



RESİM 14 Jan van Eyck, *Ölü İçin Dua Vakti*, Torino-Milano Dua Vakitleri Elyazması'ndan minyatür, 1415-1417 arası, Torino, Museo Civico (Bkz. Not 52).



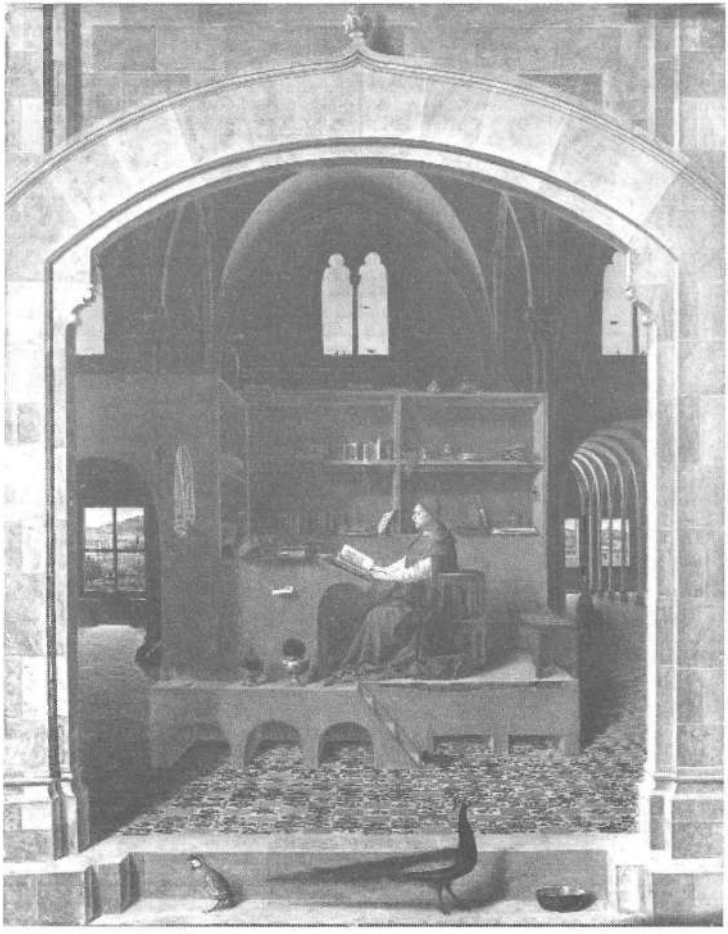
RESİM 15 Jan van Eyck, *Meryem Kilisede*, yazarın kanaatine göre yak. 1432-1434, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.



RESİM 16 Jan van Eyck, *Vaftizci Yahya'nın Doğumu*, Torino-Milano Dua Vakitleri Elyazması'ndan minyatür, yak. 1415-1417 arası, Torino, Museo Civico (Bkz. Not 52).



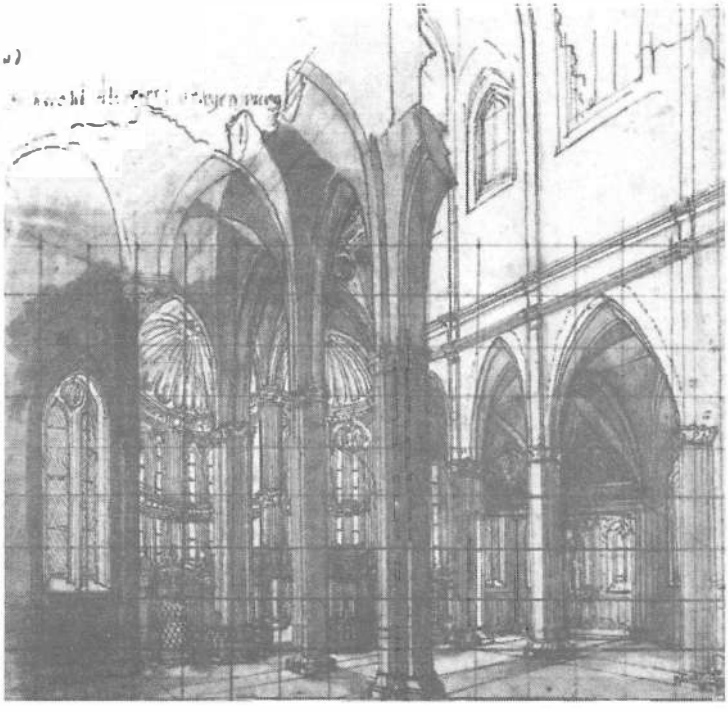
RESİM 17 Jan van Eyck, *Giovanni Arnolfini ve Karısı Giovanna Cenami*, 1434, Londra, National Gallery (Bkz. Not 52).



RESİM 18 Antonella da Messina, *Aziz Jerome Odasında*, Londra, National Gallery.



RESİM 19 Dürer, *Aziz Jerome Odasında*, gravür, 1514.



RESİM 20 Albrecht Altdorfer, Münih'teki *Meryem'in Doğumu* için taslak çizim, 1520'den kısa süre sonra, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.



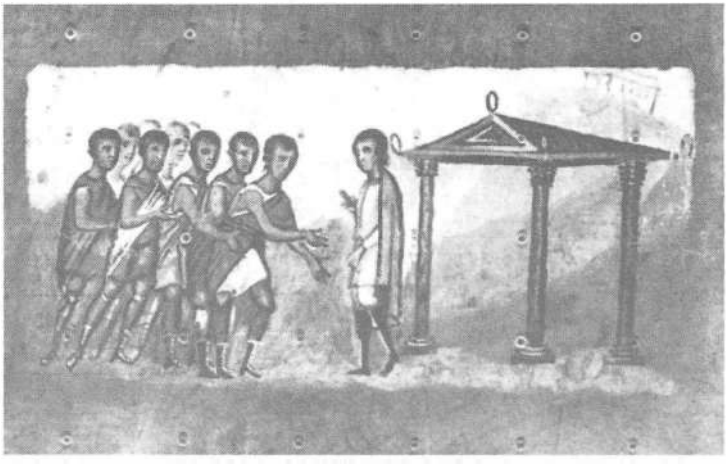
RESİM 21 Siyah figürlü vazo, MÖ 6. yüzyılın ikinci yarısı, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Bkz. Not 24).



RESİM 22 *Nuh'un Utancı*, Viyana Yaradılış Elyazması'ndan minyatür, yak. MS 500, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek (Bkz. Not 30).



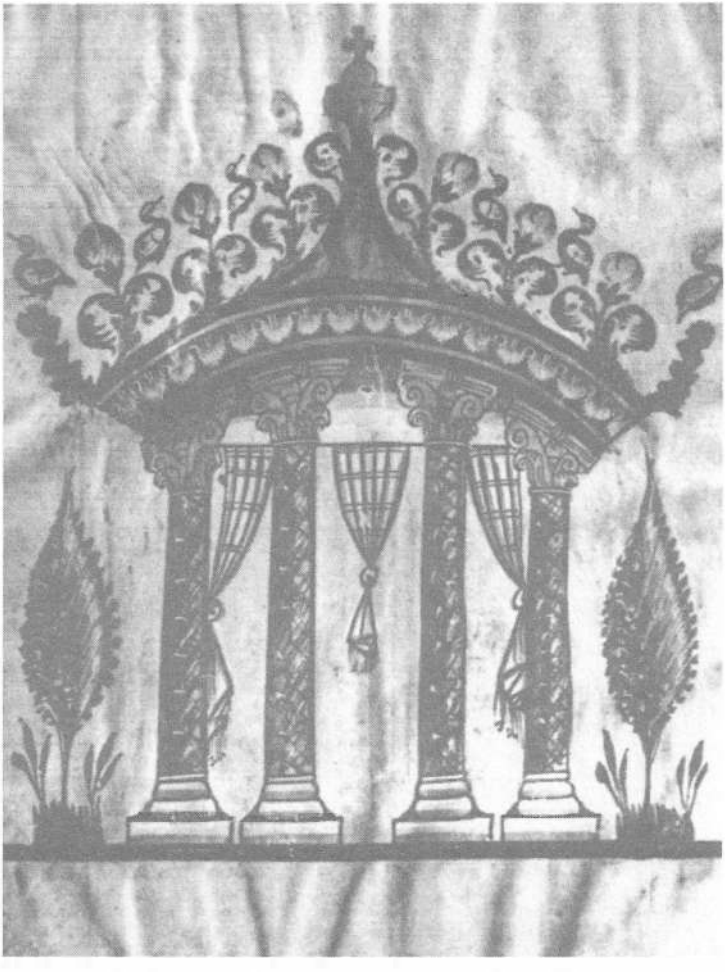
RESİM 23 *Aziz Petrus'un İnkârı*, mozaik, MS 6. yüzyılın ilk çeyreği, Ravenna, S. Apollinare Nuovo (Bkz. Not 30).



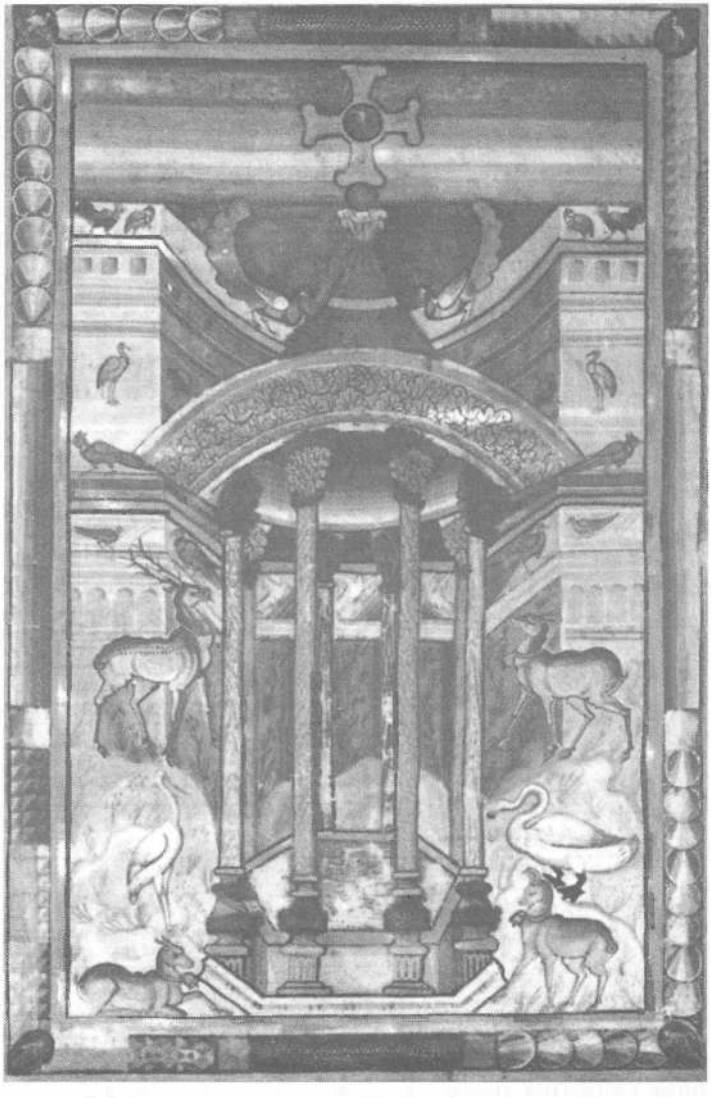
RESİM 24 *Yusuf'un Kardeşleri Kâhyasının Önünde*, Viyana Yaradılış El-yazması'ndan minyatür, yak. MS 500, Viyana, Österreichische Nationalbibliothek (Bkz. Not 30).



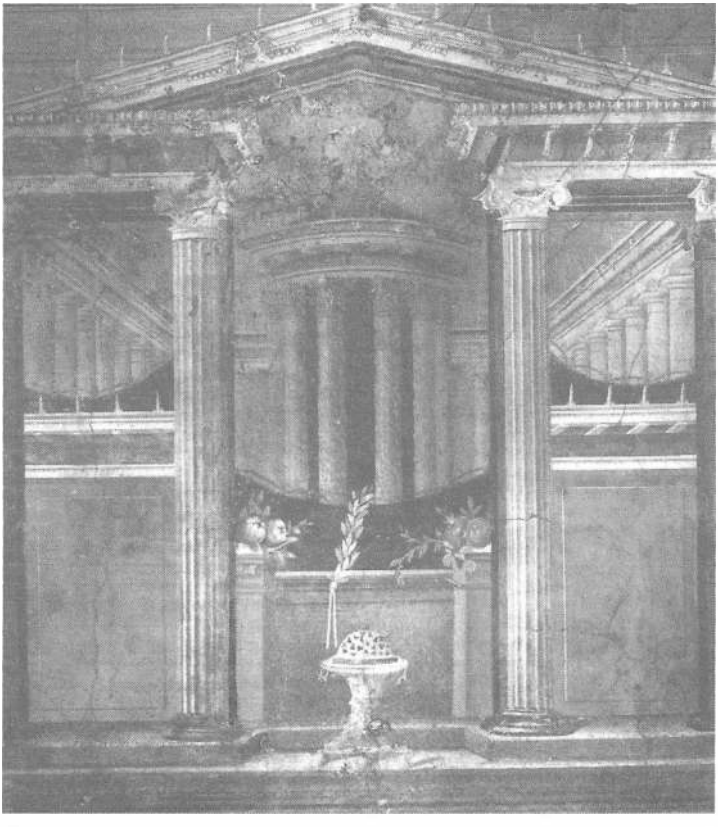
RESİM 25 *Yaşam Çeşmesi*, Godescalc İncili'nden minyatür, 781-783, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1993 (Bkz. Not 33).



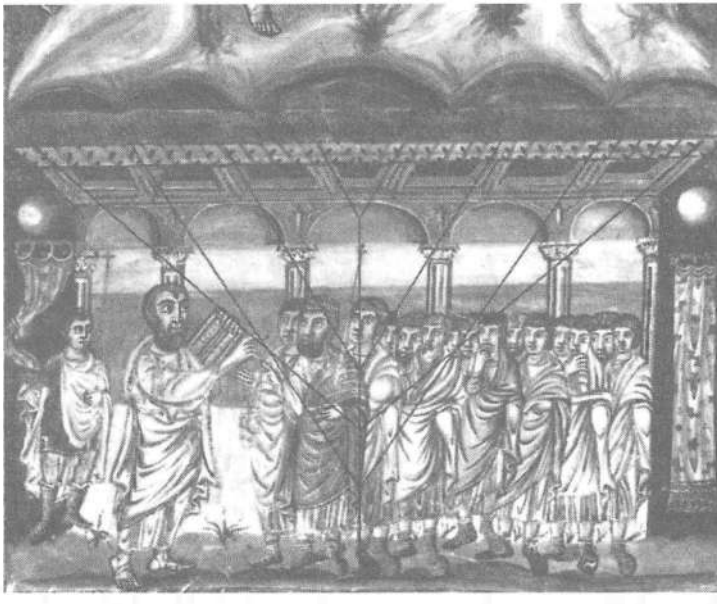
RESİM 26 *Yaşam Çeşmesi* (?), MS 6. yüzyıla (?) ait Suriye minyatürü, Eçmiyadzin İncili, Manastır Kütüphanesi (Bkz. Not 33).



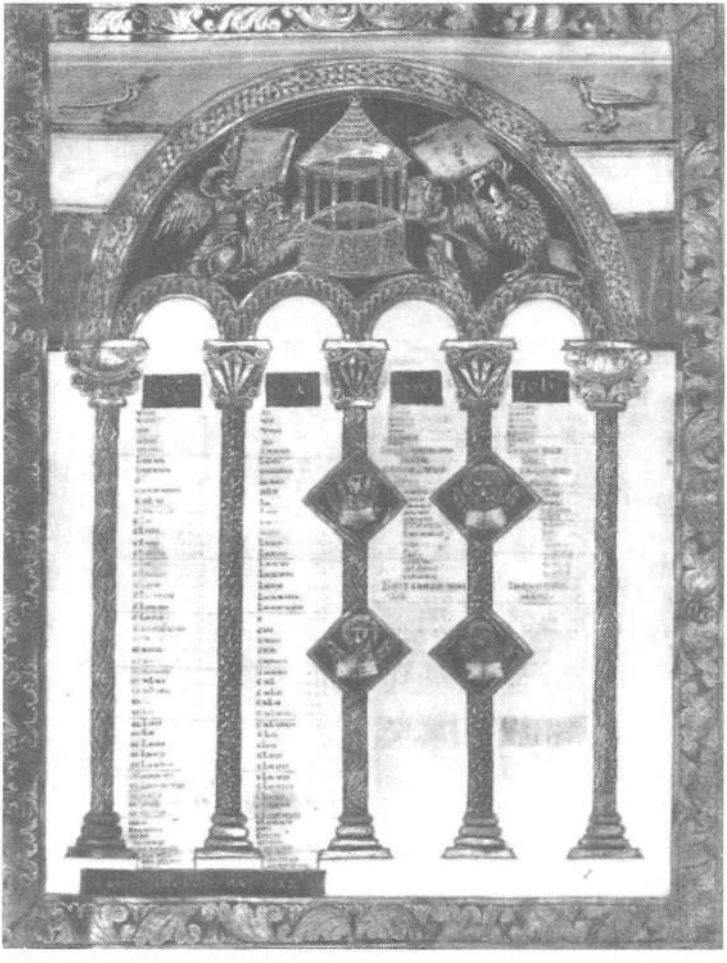
RESİM 27 *Yaşam Çeşmesi*, Soissons St. Médard İncili'nden minyatür, tahminen 827 civarında tamamlanmış (W. Köhler'e göre 814'ten önce), Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 8850 (Bkz. Not 33).



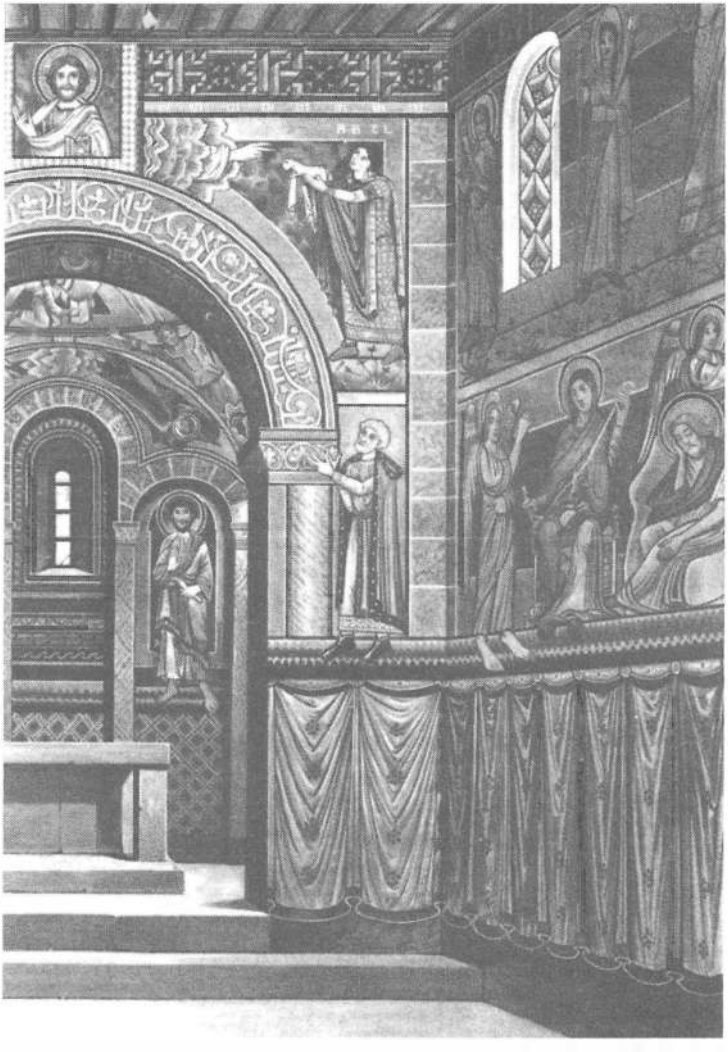
RESİM 28 Macellum, "ikinci stil"de yapılmış bir fresk, Boscoreale'de bir villadan, MS 1. yüzyıl, New York, Metropolitan Museum (Bkz. Not 33).



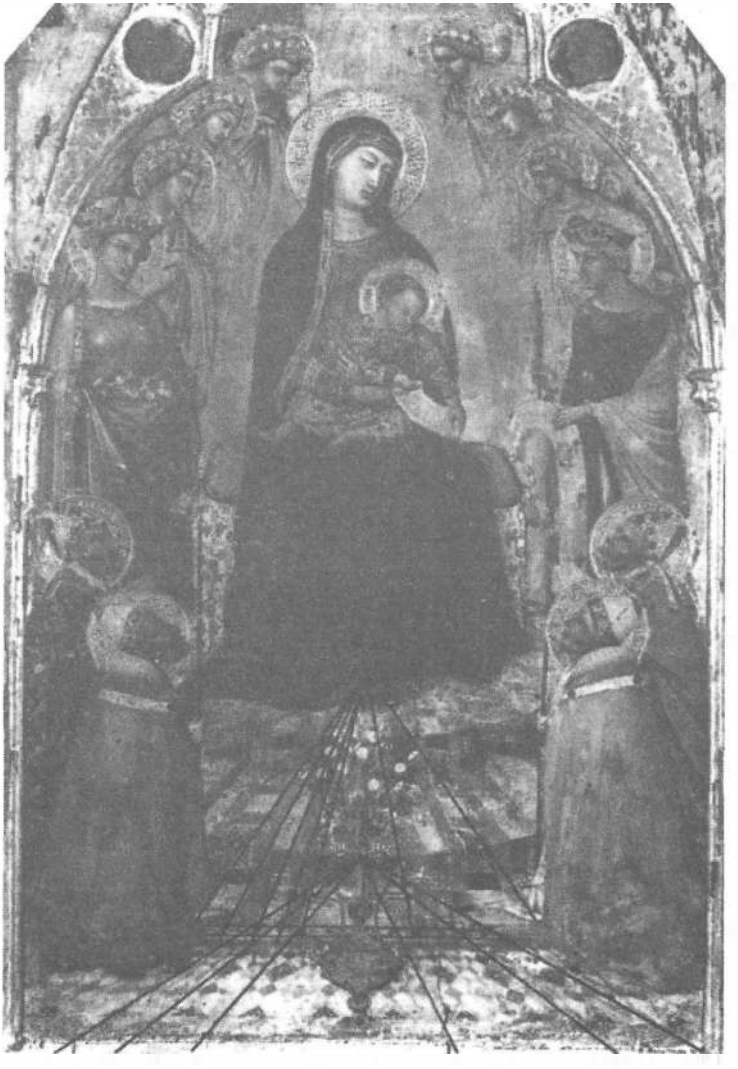
RESİM 29 *Kanun Tabletlerinin Takdimi*, Londra Alcuin İncili diye anılan elyazmasından minyatür, 9. yüzyılın ikinci çeyreği, Londra, British Museum, ms. Add. 10546 (Bkz. Not 33).



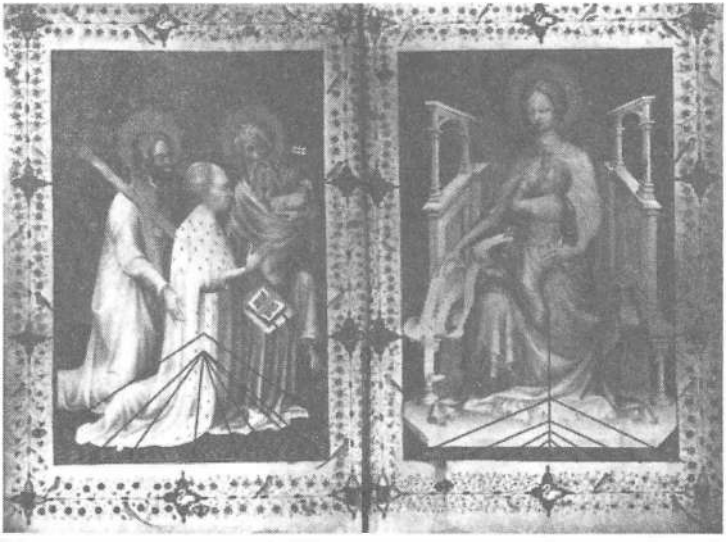
RESİM 30 Aziz Emmeram'ın Codex Aureus elyazmasından sayfa, 870'te tamamlanmış, Münih, Bayerische Staatbibliothek, cod. lat. 14000 (Bkz. Not 33).



RESİM 31 Styria, Pürgg St. Johannes Şapeli'nde freskler, 12. yüzyılın ikinci yarısı (Borrmann'dan alınmıştır; bkz. Not 34).



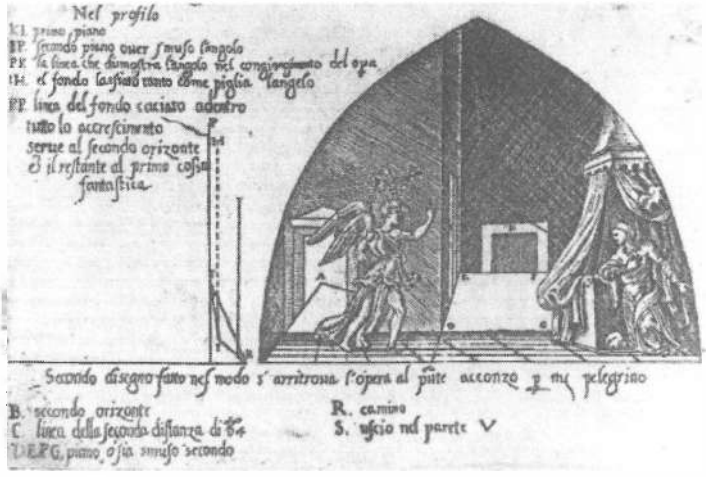
RESİM 32 Ambrogio Lorenzetti, *Melekli ve Azizli Meryem*, Siena, Pinacoteca (Bkz. Not 47).



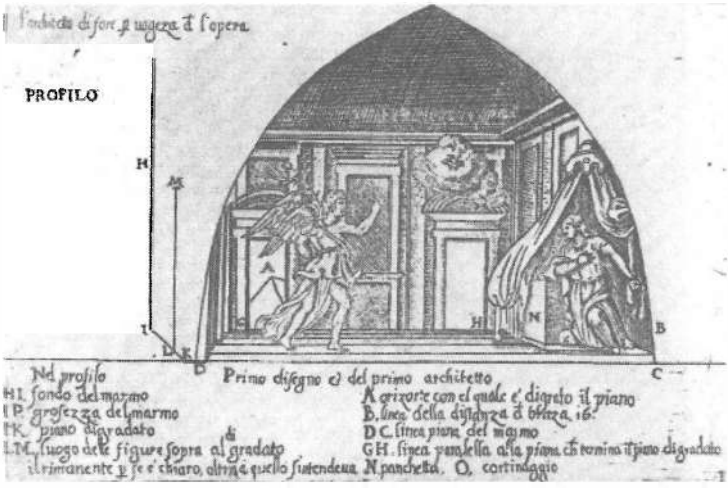
RESİM 33 André Beauneveau (?), *Dük Jean de Berry'nin Azizler Andrew ve Yahya ile Meryem'e İbadeti*, Duc de Berry Brüksel Dua Vakitleri Elyazması'nda ilk ithaf resmi, yak. 1395, 1402'den önce olduğu kesindir. Brüksel, Bibliothèque Royale Albert 1, ms. 11060; bu sayfa, Jacquemart de Hestin'in atölyesinde yapılmış daha sonraki bir elyazması içinde ciltlenmiştir (Bkz. Not 50).



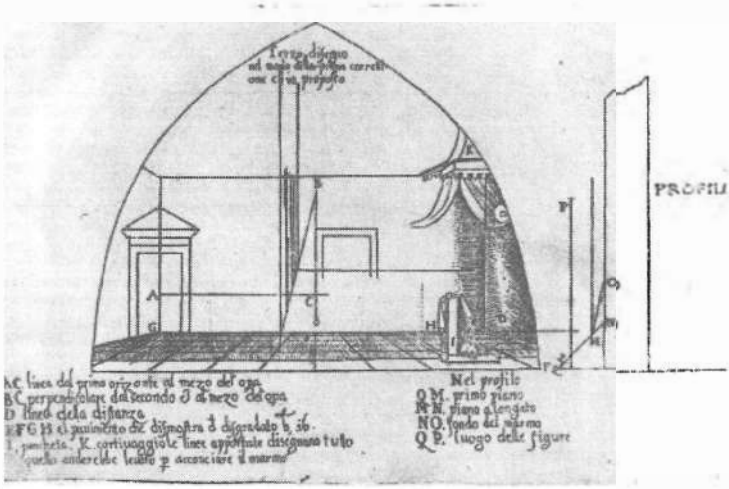
RESİM 34 Heiligenthal Ustası (Konrad von Vechta?), *Aziz Andrew Vaftiz Ederken*, yak. 1445, Lüneburg, St. Nicolas (Bkz. Not 52).



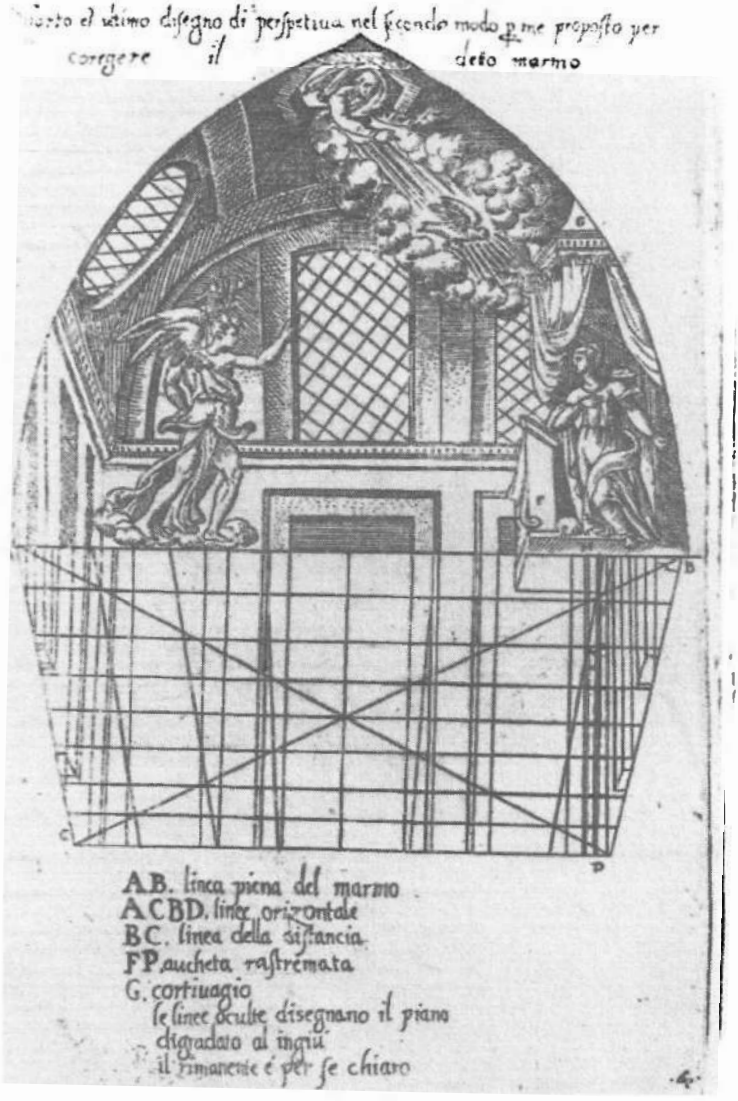
RESİM 35 Pelligrino Tibaldi'nin yaptığı değişikliklerden önce Müjde rölyefi. Milano Katedrali, Gravür Martino Bassi, *Dispareri im Materia d'Architettura et Prospettiva*, Brescia, 1572'den (Resim 35-38 için bkz. Not 68).



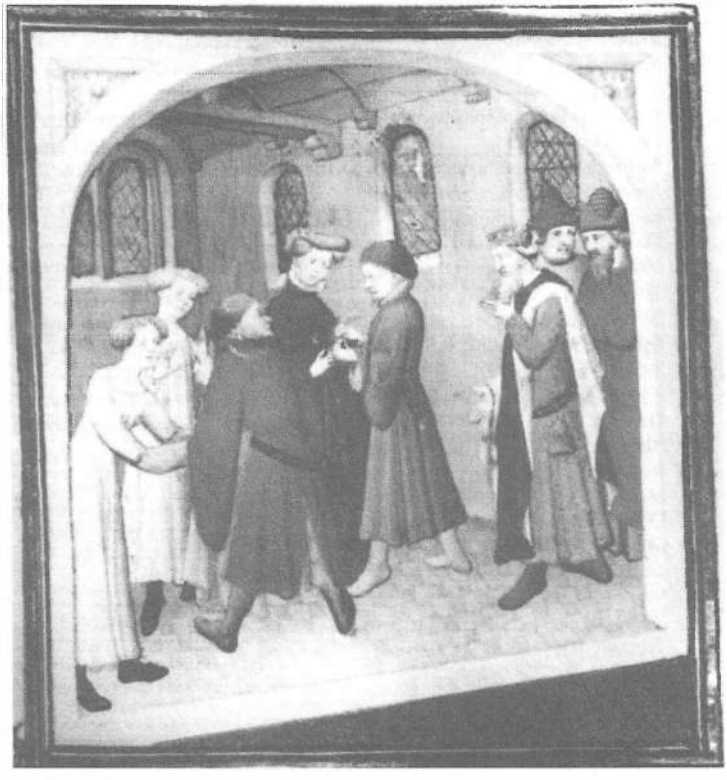
RESİM 36 Pelligrino Tibaldi'nin yaptığı değişikliklerden sonra Müjde röl-yefi. Milano Katedrali.



RESİM 37 Martino Bassi'nin, Milano Müjde rölyefinde istediği ilk geliştirme tavsiyesi.



RESİM 38 Martino Bassi'nin Milano Müjde rölyefi için yaptığı ikinci geliştirme tavsiyesi.



RESİM 39 *Lokrili Bakirelerin Sirakuzalı Tiran Dion Tarafından Yağmalanışı*, Jean sans Peur'ün Boccaccio elyazmasından minyatür, 1409 ile 1419 arasında, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5193 (Bkz. Not 71).

METİS YAYINLARI

Hubert Darnisch

BULUT KURAMI

Resim Tarihi İçin Bir Katkı

Çeviren: E. Burak Şaman

Sanat göstergebilimi alanında ilk ve hâlâ en önemli çalışmalardan biri olan *Bulut Kuramı*, Batı resminde bulut "göstereninin" kullanımlarını hem eşzamanlı hem de tarihsel perspektiflerden ele alıyor; Correggio'nun ünlü Parma kubbelerinden yola çıkıp Leonardo da Vinci'ye ve Turner'a, hatta Çin resmine kadar uzanıyor. Çalışmanın amacı, bulutun işlevlerini açıklamaktan ziyade, bu örnek üzerinden resim dilinin incelemesine yönelik bir keşfe çıkmak ve sanatta anlamın oluşumu üstüne evrensel kapsamlı bir düşünme serüvenine atılmak.

Sanat tarihi alanında bugün klasikleşmiş bir yöntem kitabı olan *Bulut Kuramı*, sanat tarihi ve felsefesinin yanı sıra göstergebilimle ilgilenenlerin de severek okuyacağı özgün, felsefi açıdan zengin ve ufuk açıcı bir çalışma.

METİS YAYINLARI

Görme ve Görsellik Üzerine

Algılanan Dünya, Maurice Merleau-Ponty
Başka Bir Estetik, Alain Badiou
Bulut Kuramı, Hubert Damisch
Çoğul Estetik, Jale Nejdet Erzen
Dünyanın Teni, Zeynep Direk (Haz.)
Filmler ve Rüyalar, Thorsten Botz-Bornstein
Filmlerle Sosyoloji, Bülent Diken, Carsten Bagge Laustsen
Filmozofi, Daniel Frampton
Görme Biçimleri, John Berger
Görme ve Cinsellik, Jacquline Rose
Görmenin Diyalektiği, Susan Buck-Morss
Görsel Düşünme, Rudolf Arnheim
Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar, John Berger
Göz ve Tin, Maurice Merleau-Ponty
Gözlemcinin Teknikleri, Jonathan Crary
Işık Sözcükleri, Eduardo Cadava
Kör Alan ve Dekadrajlar, Pascal Bonitzer
Özgürleşen Seyirci, Jacques Rancière
Perspektif: Simgesel Bir Biçim, Erwin Panofsky
Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, John Berger
Sinemada Göstergeler ve Anlam, Peter Wollen
Sınırlar ve Hayaletler, Nermin Saybaşılı
Tahta Gözler, Carlo Ginzburg
Tersten Perspektif, Pavel Florenski

Erwin Panofsky

Perspektif: Simgesel Bir Biçim

Panofsky'nin 1927 tarihli bu küçük kitabı, beklenmedik etkilere yol açan o büyük kitaplardan biri: Son yüzyılda perspektif üzerine yapılmış bütün sanat tarihi ve felsefe tartışmalarına damgasını vurdu, modern düşünce tarihinin büyük eserlerinden biri olarak klasikleşti. Kitap bu etkisini, yazarının özgün sanat tarihi yönteminin erken dönemini en iyi biçimde sergileyen bir örnek olmasına ve sanat tarihi çalışmalarının alışıldık kapsamıyla sınırlı kalmayıp, bilgi ve kültürel değişim kuramlarındaki daha geniş çaplı gelişmelerin bağlamına yerleşmesine borçlu. Panofsky burada sanat tarihi, klasik felsefe, teoloji, bilim ve optiği içeren muazzam bilgi birikiminden faydalanarak, insanlığın görme, bakış ve tasarım konusunda bir tür arkeolojisini ortaya koyar.

Panofsky'nin elinde perspektif, mükemmelleşmiş bir teknik olmaktan çıkar, tarihselliğini kazanır, ve ağırlıklı olarak Batı'ya özgü bir "biçim verme istemi"nin temel bir bileşeni haline gelir. Bu istem belli bir kültürün toplumsal, bilişsel, psikolojik ve özellikle teknik uygulamalarını birbirine bağlayarak birbiriyle uyumlu ve bütünleşik biçimler oluşturan bir şemanın ifadesidir. Panofsky her tarihsel kültürün veya dönemin biricik olduğunu ve her birinin farklı ama eşit ölçüde geniş bir dünya görüşü doğurduğunu gösterir. Bu ayrı mekânsal/uzamsal sistemlerin uzunca bir zaman içinde birbirleriyle nasıl eklemlendiğini, ve içinden çıktıkları kültürleri niteleyen bilgi, inanç ve değiştokuş biçimleriyle tutarlılıklarını ayrıntılarıyla açıklar. Günümüz modernliğinin de, soyut ve homojen bir uzamdaki sonsuzluk kavramına ilişkin kendi özel matematiksel ifadesinden ayrılamayacağını gösterir.

Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-975-342-835-4

Metis Yayınları
www.metiskitap.com