
Daniel Arasse
Yakın Bakış
RESİM OKUMALARI
metis

Daniel Arasse

# Yakın Bakış

## Resim Okumaları

Cezayir, Oran doğumlu Fransız sanat tarihçisi (1944-2003). Ecole Normale Supérieure'de eğitim gördü. Mezun olduktan sonra lisansüstü çalışmaları için Sorbonne'a girdi, İtalyan Rönesans sanatına yöneldi. Yazdığı tezin çalınması üzerine tez konusunu ve hocasını değiştirerek Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales'a (EHESS) geçiş yaptı. 15. yüzyıl - 19. yüzyıl modern sanat tarihi üzerine birçok yerde ders verdi. 1971 yılında L'Ecole française de Rome'a üye olmasının ardından, Floransa'daki Fransız Kültür Merkezi'nin yöneticiliğini yaptı ve Fransız Film Festivali'ni düzenledi. 1993 yılında buradaki işinden ayrıldı, EHESS'e araştırma yöneticisi olarak döndü. Ölümünden kısa bir süre önce, Lüksemburg Sarayı Müzesi'ndeki Botticelli sergisinin küratörlüğünü yaptı. France Culture radyosuna sanat tarihiyle ilgili sevilen bir program hazırladı. Renkli üslubuyla geniş çevrelere ulaşmayı başardı. Kitapları arasında *L'Univers de Léonard de Vinci* (1978, Leonardo da Vinci'nin Evreni), *La Guillotine et l'Imaginaire de la terreur* (1987, Giyotin ve Terörün İmge Dünyası), *L'Annonciation italienne: Une histoire de perspective* (1999, İtalyan Müjdesi: Bir Perspektif Hikâyesi), *Le Portrait du Diable* (2010, Şeytan'ın Portresi) sayılabilir.

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

Yakın Bakış
Resim Okumaları
Daniel Arasse

Fransızca Basımı:
On n'y voit rien
Descriptions
Denoël

© Éditions Denoël, 2000
© Metis Yayınları, 2015
Çeviri Eser © Orçun Türkay, 2015

İlk Basım: Eylül 2015

Yayına Hazırlayan: Savaş Kılıç

Kapak Resmi:
Baba Bruegel, *Müneccim Kralların Tapınması* (detay)
1564, Ulusal Galeri, Londra

Kapak Tasarımı: Emine Bora

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: 978-605-316-018-2

Daniel Arasse

# Yakın Bakış

## RESİM OKUMALARI

Çeviren:
**Orçun Türkay**



metis

# İçindekiler

Cara Giulia

*9*

Salyangozun Bakışı

*21*

Kara Bir Göz

*41*

Mecdelli'nin Etek Kılları

*65*

Sandıktaki Kadın

*83*

Ustanın Gözü

*119*

# Cara Giulia



Tintoretto, *Vulcanus'un Bastığı Mars ile Venüs*
Yaklaşık 1550
Alte Pinakothek, Münih

*Cara Giulia*,*

Bu biraz uzun mektup seni şaşırtabilir, hatta belki sinirlendirebilir. Umarım bana çok kızmazsın, ama bunları yazmam gerekiyor. Sana damdan düşercesine söylediğim gibi, nasıl oluyor da kimi zaman resme baktığın halde ressamla tablonun sana gösterdiği şeyi göremiyorsun, anlayamıyorum. Resme olan tutkumuz aynı; ama nasıl oluyor da kimi yapıtları yorumlarken birbirimizden bunca uzaklaşabiliyoruz? Yapıtların tek bir anlamı olduğunu, dolayısıyla da tek bir "doğru" yorumun olabileceğini ileri sürecek değilim. Böyle bir şeyi Gombrich söylemişti, onunla ilgili ne düşündüğümü biliyorsun. Hayır, benim kafamı kurcalayan şey daha çok kimi anlarda neredeyse ne pahasına olursa olsun kendinle yapıt arasına çekmek istediğin şu perde –seni sözümona yapıtın ışıltısından koruyacak, akademik topluluğumuzun temelini oluşturan ve kendinden bir şeyler bulduğun alışkanlıklara kol kanat gerecek şu güneşlik: metinler, alıntılar ve dışsal göndermeler. Düşüncelerimizin uyuşmaması ilk kez olmuyor, ama bu kez sana yazıyorum. Söyleyeceklerime inanmanı beklemiyorum aslında, ama belki kendini sorgulamanı ve senin gözünde tartışma götürmez düşüncelermiş gibi duran, bana göreyse seni kör eden şeyleri sarsabilirim.

Zucchi'nin *Psyche ile Cupido*'sunu bir kenara koyuyorum. Geçen ay senin önerdiğin okumadan sonra, tahmin edeceğin üzere, söylenebilecek çok şey var oysa. Belki başka bir vesileyle. Ben yalnızca Tintoretto'nun *Vulcanus'un Bastığı Mars ile Venüs* resmi üs-

* *İt.* Sevgili Giulia – *ç.n.*

tüne sunduğun bildiriden söz edeceğim. Birçok kez doğru noktalara parmak basıp görmediğim şeyleri görmemi sağladın. Örneğin, yatağa ve Venüs'ün çıplak bedenine doğru eğilen Vulcanus'un bir *nympha*'yla karşılaşmış *satyr*'i akla getirdiğini söylemekte haklısın. Karısının güzel bedeni karşısında kocanın beklenmedik arzusu – bu düşünceyi seviyorum. Ama göreceğin gibi, seninkilerden çok farklı sonuçlar çıkarıyorum ben ondan. Aynı şekilde, gözlerimizin önüne sere serpe uzanmış bu bedenin erotizminin resme bakan kadınları aşk tanrıçasıyla özdeşleşmeye ittiğini söylerken de savın iyi başlıyor. Ne var ki sonrasında, yalnız Vulcanus'un saygıdeğer, Venüs'ünse utanç içinde, Mars'ın da gülünç olduğu bahanesiyle, bu yönlendirmenin ahlaki olduğunu, Tintoretto'nun imgenin güçlerini ve fırçasının çekiciliğini kadın arzusunu belli bir tarafa çekmek için kullandığını (bunlar senin sözlerin değil, ama üç aşağı beş yukarı aynı kapıya çıkıyor) söyleyince, seni anlayamıyorum. Sözgelimi, Venüs'ün basılınca çıplaklığını gizlemeye çalıştığını söylüyorsun; tam tersine Vulcanus'u ayartmak için o çıplaklığı açığa çıkarmadığı ne belli? Neden bu resimde mizah olmasın? Genelde güleç biri olmana karşın sanat tarihiyle uğraşırken şen şakrak davranmak istemediğin izlenimine kapılıyorum. Hani gülmemek, hatta gülümsememek mesleki bir görevmişçesine. Öylesi ciddi olmazmış gibi. *Serio ludere*, "oyunu ciddi oynamak", oysa Rönesans'ın bu deyimini de, ondaki kahkaha ve çelişki merakını da bilirsin. Anlaşılan, ciddi olmak için kendini ciddiye almalı, İtalyancada dediğiniz gibi *seria* değil *seriosa** olmalı, bilim dallarının sözde saygınlığına bürünüp iç karartıcı bir bilgi adına resmin karşısında asla gülünmemesini isteyen o mezar bekçilerine kendini kabul ettirmelisin. Sen mi *seriosa* olacaksın, Giulia? Yapma gözünü seveyim!

O zaman, bu mektubu daha atmadıysan, baştan başlayayım. Ben de Tintoretto'nun bu resimde beylik *Vulcanus'un Bastığı Mars ile Venüs* konusunu beklenmedik bir biçimde işlediğini düşünüyorum. Genelde, Mars ile Venüs zina yatağına çıplak uzanmış, Apollo'nun haber verdiği Vulcanus'un üstlerine attığı ağa yakalanmış olurlar.

* Burada "ciddi değil, çok ciddi" denebilir. –*ç.n.*

Münih'te korunan resimde bunların hiçbiri yoktur. Venüs çıplak, orası kesin, yatağa da uzanmış. Ama yatakta yalnız; Mars zırhlar içinde, başında tolgasıyla masanın altına sığınmış, o sırada bir dizini yatağa koyan Vulcanus karısının cinsel organını örten hafif kumaşı kaldırır. Yanda, pencerenin altında, bir beşikte, Cupido dalmış uyumaktadır. Bu konunun bu biçimde işlenişine ne daha önce, ne daha sonra rastlanmıştır. Sana göre, Tintoretto konuyu böylesine paradoksal bir biçimde betimleyerek, evlilikte bağlılığın değerlerini bir karşı örnekle yüceltmek istemiş. Venüs'ün zinasının genç evlilere korku salmak için kullanılması ilk kez olan bir şey değilmiş. Buraya kadar tamam. Savını desteklemek için, Venedik'te zinayı ve erotik imgeleri yermek için yayımlanmış birçok metni ileri sürüyorsun. İşte o zaman kafam karışıyor. O metinler var diye, hatta resmin yapıldığı tarihlerde yayımlandılar diye, ille o resmin açıklanmasını sağlamaları gerekmiyor. Öylesi çok basit olur. Belli bir zamanda, belli bir toplumda birbiriyle çelişen bakış açıları ya da tutumlar bulunabilir. Sen de bunu en az benim kadar iyi biliyorsun. Bakış açını desteklemek için, resmin Tintoretto'nun özel yaşamından bir olaya anıştırma yapabileceğini ve onun genç karısına yönelik olabileceğini söylemeye vardırıyorsun işi. Bu noktada, kesinlikle çok ileri gidiyorsun. Öncelikle öyle bir olay olup olmadığını hiç bilmiyoruz, ayrıca resmin tarihi aşağı yukarı 1550'yse (bu tarihi öneren sensin), bu hiç kuşkusuz Tintoretto'nun evlendiği yıl, ama o sırada otuz iki yaşında. Yaklaşık kırk yıl sonra Vulcanus'a benzeyeceği için resimde daha o zamandan kılık değiştirmiş bir otoportre, hatta kendisinin bir temsilcisini görmek gerekmiyor. Anlaştık mı?

Asıl konuya dönüyorum. Senin yorumun basit bir ilkeye dayanıyor, aşağı yukarı şu sözcüklerle dile getiriyorsun: Tintoretto'nun *Vulcanus'un Bastığı Mars ile Venüs*'ü konunun alışıldık betimlemelerinden değil, öyleyse bir alegori. Pek yeterli bir açıklama değil doğrusu! Alışılmadık olan her şey ille de alegorik olacak diye bir şey yok. Ne bileyim, karmaşık, paradoksal, parodili olabilir. Gülünç olabilir. Sen de kafasında tolgasıyla masanın altına yarım yamalak saklanmış Mars'ın gülünç olduğunu söylüyorsun haklı olarak. Ama ahlaki boyutu bu vodvil sahnesine dayandırarak çok acele ediyor-

sun: Sana göre, Mars'ın gülünç konumu aldatılan yaşlı kocanın hüzünlü saygınlığına daha çok değer kazandırmak için kadının yasak aşkını küçük gösteriyor büyük olasılıkla. Ama hangi hüzünlü saygınlıktan söz ediyorsun sen? Vulcanus da bir o kadar gülünç! Baksana! O aldatılan koca tam olarak ne yapıyor? Karısının uylukları arasında ne arıyor? Aradığı nasıl bir kanıt? Mars orada nasıl bir iz bırakmış olabilir ki? Uzatmayayım. Hareketleri, bakışı bana ahlaki bir çağrıdansa Aretino'nun açık saçık yazılarını düşündürüyor. Üstelik, bu *zavallı Vulcanus Tintoretto'nun* bize sergilediği haliyle yalnızca topal da değil; örskemiğine vura vura, duvar gibi sağır olmuş olsa gerek. Kanıt mı istiyorsun? Köpeğini bile duymuyor. Oysa epey gürültü yapıyor o it: Mars'ın nerede olduğunu göstermek için var gücüyle havlıyor. Ortalığı ayağa kaldırıyor küçücük haliyle. Ama Vulcanus hiçbir şey duymuyor! Neden biliyor musun? Sağır olduğundan değil; asıl başka bir şey düşündüğü için. Tam o sırada (Tintoretto bize bir ânı betimlediğini göstermek için elinden geleni yapmış), Vulcanus ne aramaya geldiğini unutuyor. Dalıp gitmiş. Orada, karısının uyluklarının arasında gördüğü şey onu başka her şeye kör (ve sağır) etmiş. Ondan başka bir şey görmüyor, başka bir şey düşünmüyor. Uydurmuyorum. Bir sonraki anda olup bitecek şeyi görmek için onun arkasındaki büyük aynaya bakmak yeter.

Yeri gelmişken, şu ayna üstüne bir-iki söz söyleyeyim. Tuhaf bir yere konmuş olduğuna işaret etmemişsin. Karşımızdaki pencerenin bir bölümünü kapatması bir yana, çok alçağa, neredeyse Venüs'ün yatağıyla aynı düzeye, en azından Cupido'nun uyuduğu beşikten daha alçağa yerleştirilmiş. Nitekim, iyi bakarsan görürsün, duvara asılı değil; Mars'ın altına saklandığı masa yüzünden göremediğimiz bir mobilyanın üstüne konmuş olmalı. İyi de orada ne yapıyor? Öylesine alçak bir yere konmuşken neye yarayabilir ki? Venüs'ün sevişmelerini yansıtmaya mı? Olabilir kuşkusuz. XVI. yüzyılda Venedik'te böyle düzenlerin olduğuna kuşkum yok. Ama bu varsayım bizi ahlaki bir betimlemeden daha da uzaklaştırıyor. Tabii söz konusu olan gerçekten bir aynaysa. Sen bunun Mars'ın kalkanı olabileceğini söylüyorsun. Öyleyse, tuhaf bir kalkan. Beni rahatsız eden şey yalnızca boyutu değil (gerçekten çok büyük), özellikle ayna görevi

görebilmesi. Medusa'yı taşa çevirebilecek denli düz ve parlak olanın Perseus'un kalkanı olduğunu sanıyordum. Aineias'ın da bir ayna-kalkanının olduğu doğrudur. Erasmus Weddigen bu resimle ilgili olarak anımsatır bunu. *Kyklop*'ların ürettiği bu kalkan, yüzünde Roma'nın gelecekteki görkemli yazgısını gösteren büyülü bir kalkandır. Bu keyfi bir benzerlik (kaldı ki, sen ona değinmiyorsun), ama bana uyar. Diyeceğim, Tintoretto'nun ayna-kalkanında ne görüyoruz tam da? Sen yalnızca çerçevenin dışına, sahnede bizim bulunduğumuz yana yerleştirilmiş (doğru dürüst görünmeyen) ikinci bir aynanın yansımasından söz ediyorsun: Bu Venüs'ün süslenip püslenirken kullandığı, yatağın kenarına konmuş ve Mars'ın kalkanına yansıyan ayna olabilir. (Sırası gelmişken söyleyelim, paylaşılan arzunun güzel bir imgesi bu: Birinin aynası ötekinin kalkanına yansıyıp onu aşkın aynasına dönüştürüyor.) Weddigen de çerçevenin dışında kalan bu aynadan söz ediyor, ama sen onun metninden hiç söz etmediğin için, onun önerdiği görsel yeniden yapılandırmayı ve ondan çıkardığı sonuçları bir kenara koyuyorum. O sonuçlar seninkilerden çok uzak, ama bunun çok önemi yok. Sana göre, görmediğimiz o ayna, o gizli ayna Venüs'ün, sırtını kapıya dönse bile Vulcanus'un arkadan geldiğini görmesini sağlıyor – aldatmanın aracı olan o aynayı duvara dayalı duran ötekiyle, gerçeği ortaya çıkaran aynayla karşı karşıya getiriyorsun parlak bir biçimde. Haydi öyle diyelim. Peki ama ortadaki gerçek ne?

Weddigen de, sen de Venüs'ün Mars'ın kalkanındaki yansımasından çokça söz ediyorsunuz. Güçlükle görünen bir ayrıntıyla ilgilendiğiniz için sizi eleştirecek halim yok kuşkusuz. Ama aynı kalkanda açıkça görünen bir şeyle ilgili hiçbir şey söylemiyorsunuz: Venüs'ün bedeninin üstüne eğilmiş, sırttan görünen Vulcanus'la ilgili. Oysa, daha yakından bak, bu özel, tuhaf, olağandışı bir yansıma. Çünkü Vulcanus Venüs'ün yanı başındaki hareketiyle aynadaki yansıması arasında konumunu değiştirmiş. Baksana! Ön planda, yalnızca sağ dizi yatağın üstünde; sol bacağı uzanmış, hafif gergin (bir topal için doğal), sol ayağı da yatağın epey uzağında, yerde duruyor. Aynadaysa, tersine, senin gösterdiğin ayrıntının da açıkça kanıtladığı üzere, Vulcanus (yansımada sağ dizi olan) sol dizini de ya-

tağın kenarına koymuş gibi görünüyor. Bunun ressamın bir beceriksizliği ya da dikkatsizliği olduğunu sanmıyorum, hem de hiç. Tersine, karşımızda açık seçik görülen ayna resmin ön planında betimlenmiş andan bir sonraki anda neler olup biteceğini gösteriyor: Vulcanus yatağa çıkacak – e, gerisini kestirmek de güç değil. Bu düşünce sana saçma mı geliyor? Pek öyle sayılmaz: Söz konusu olan Mars'ın ayna-kalkanıysa, Aineias'ınki gibi işleyip bu vodvil sahnesinin (yakın) geleceğini gösteriyor. Senin düşündüğün gibi, gerçeği ortaya çıkaran bir aynaysa da, gördüğümüz sahneden alınacak derse, masaldan çıkarılacak ahlaki sonuca işaret ediyor. O zaman geriye bu gerçeğin, bu ahlaki sonucun ne olduğunu öğrenmek kalıyor.

Gerçekte Vulcanus'un başından geçen nedir? Gelip Venüs'le Mars'ın (daha başlamamış) sevişmelerine engel olmuştur. Gelgelelim, köpeği dinlemek yerine, varsayılan talihsizliğinin kanıtını karısının uyluk arasında arar, ama aynanın gösterdiğine bakılırsa, orada gördüğü şey geriye kalan her şeyi kendisine unutturur. Karısının cinsel organının çekiciliğine kapılıp, senin de söylediğin gibi bir *nympha*'yla karşılaşmış *satyr* gibi azıverir. Başkalarının yanı sıra Weddigen de Lucretia'ya tecavüz etmeye hazırlanan Tarquinius'a değiniyor. Bu benzetme çelişkili görünüyor – sonuçta Vulcanus'la Venüs evli, üstelik aldatan kadın. Ama oldukça akıllıca bir bakış açısı aslında, çünkü Vulcanus'un kendini kaptırıverdiği cinsel azgınlık Berlin'de korunan hazırlık deseninde çok açık: Mars, Cupido ve köpeğin yokluğunda, Venüs kaçmaya çalışıyor gibi görünüyor, o sırada Vulcanus harekete geçen tecavüzcüyü andırıyor tam da. Resimde, bu tipik pozun bağlama oturtulması ondaki açık şiddetin yitmesine yol açmış: Vulcanus (ön planda) artık dinçliğini (aynada) korumuş yaşlı bir adamdan başka bir şey değil. Bence, sahneyle yansıması arasındaki bu (sıradışı) fark Tintoretto'nun tablosuyla ilgili düşüncesi açısından, *invenzione* adı verilen şey açısından çok önemli: Resmin gülünç düğüm noktasıyla Tintoretto'nun Ovidius'tan hareketle kafasında canlandırdığı küçük güldürüden çıkarılacak ahlak dersini özetliyor.

Çünkü bu resim gülünç. Üstelediğim için özür dilerim Giulia, ama bunu yapmam gerekiyor, senin aklının ucundan bile geçmiyor



Tintoretto, *Vulcanus'un Bastığı Mars ile Venüs* için hazırlık resmi
yaklaşık 1550; tebeşir, kalem, suluçizi
Staatliche Museen, Berlin

böyle bir düşünce – biraz kabalık ediyorsam kusura bakma! Dolaba saklanan gizli sevgili gibi masanın altına saklanmış Mars gülünç. Venüs'ün kukusuyla kör olup bir kez daha oyuna getirilen Vulcanus gülünç. Kudurmuşçasına ama boşuna havlayan küçük köpek de gülünç. Uyuyan Cupido bile gülünç: Gösterdiği çabadan bitkin düşmüş, kendi kendini yenmiş (*Omnia vincit Amor* değil, *Amorem vincit Amor**). Pencerenin pervazına konmuş cam vazonunsa anlamı daha kapalı, bunun nedeni de kuşkusuz daha saygısız olması: İnsanı gülümsetiyor, çünkü ister istemez "erkek-eli-değmemiş" Meryem'in bekâret vazosunun saydamlığını getiriyor akla. Perspektif yapısının bile üstü örtülü, gülünç bir işlevi olabilir doğrusu: Bakışı Vulcanus'un girdiği kapıya yönlendirerek sahneyi acıklı bir hale sokuyor sokmasına ama, aynı bakışı, Mars'ın uzattığı parmağın da vurguladığı bir hareketle söndüğü belli olan bir ocağa sürüklüyor. Vul-

* *Lat.* "Her şeyi yener aşk" değil, "aşkı yener aşk". –*ç.n.*

canus'un ocağı mı bu? Yoksa Vulcanus'un, kendi hatasıyla soğuttuktan sonra yeniden yakmak için çabalayacağı Venüs ocağı mı?

Sonuçta bir tek Venüs gerçekten gülünç değil. Hiç kuşkusuz, rahatsız bir durumda; küçük düşüp gülünç olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmış. Ama bir kez daha ve Ovidius'un anlattıklarının tersine, ufacık bir çabayla paçasını kurtaracak – hatta ufacık bir bedel karşılığında: Venüs'ün vizitesi ne kadar olabilir? Doyuma ulaşan kocası ona nasıl bir armağan alır? Sonuçta, Vulcanus bu kez onu yakalayamayacak ve tüm tanrıları kendine güldürecek. Öylesine dalıp gitmiş ki, zırhlar içindeki Mars'ın parmak uçlarında çıktığını ne görecek, ne de duyacak. Kaldı ki, bu masaldan çıkarılacak bir ders varsa –açık saçık ve maço bir ders kuşkusuz–, burada yatıyordur işte: Bizi, biz erkekleri aldatan, körlüğümüzü sömüren, bizimle ve arzumuzla canlarının istediği gibi oynayan, gırtlağımıza (aslında cinsel organımıza) basan ve bizi ya bir masanın altına gizlenmek zorunda olan genç hıyarağaları ya da halinden hoşnut boynuzlular arasına katan şu kadınların hepsi aynı, hepsi kaltak, hepsi aşüfte.

Dolayısıyla, benim çıkardığım sonuçlar seninkilerden kökten farklı. Tüm bunların eğlenceli, hoş, düzgün olduğunu, ama bunun öznel bir yorumdan başka bir şey olmadığını, elimde ileri sürdüğüm şeyleri doğrulayacak metin bulunmadığını söyleyeceksin. Yanılıyorsun! Senin yüzünden, senin sayende, sana yazabilmem ve beni ciddiye alman için, metinler aradım. Çok da sürmedi bulmam. Bu onur benim değil; Beverly Louise Brown, bu resimle ilgili olarak o dönemde Venedik'te yayımlanmış, Iuvenalis'in, Boccaccio'nun ya da Erasmus'un izinden giden, evliliğe düşman bir sürü metne değiniyor. Anton Francesco Doni'yi, Lodovico Dolce'yi, ama aynı zamanda yalnızca uyumsuz çiftlerden, aldatılan kocalardan ve gülünç boynuzlulardan söz eden güldürüleri, öyküleri ve başka *commedia erudita*'ları* anıyor. Makalesi eksiksiz ve, doğrusunu istersen, onun önerdiği bağlam senin başvurduğun kaynaklardan daha akla yakın, daha inandırıcı geldi bana. Ama son noktada bunun çok önemi yok. Bana daha anlamlı gelen şey, resimde olup biteni *görmek* için metne

* *İt.* Bilgiye dayalı güldürü – *ç.n.*

gerek duymuyor olmam. Öğrencilerim de buna tanıklık edebilir: Uzun zamandır böyle yorumluyorum. Belki de bizi ayıran şeyin özü bu. Görünüşe göre, hani ressamın ifade etmek istediği şeyi ne görmek için kendi gözlerine ne de kendiliklerinden göstermeleri için resimlere güveniyormuşsun gibi, metinlerden yola çıkıyor, resimleri yorumlamak için metinlere gerek duyuyorsun.

Bir şey daha var. Bu resimde ne olursa olsun evlilikle ilgili bir konu bulmak istiyorsun. Neden olmasın? Evliliğe karşı bir resim yapmak da evlilik konusunu işlemektir sonuçta. Ama sen bir "evlilik" resminin evliliği yüceltmesini istiyorsun. Bu basmakalıp bir düşünce yalnızca, tüm çıplak kadın resimlerinde "evlilik resimleri" görme düşkünlüğünün (bence Anglosakson kökenli bir düşkünlük) zararlı bir sonucu. Başlangıçta, varsayım yanlış değildi, iyi sonuçlar verdi. Ayrıca, Rönesans döneminin Hıristiyan toplumunda cinselliği meşru kılan şey evlilik. (Marguerite de Navarre onun bir "örtü" olduğunu söylüyor.) Mitolojiyle birlikte, çıplaklık gösterisine izin veren şey o. (Haydi öyle diyelim...) Ama basite kaçmamak gerek. 1550'de, çıplak kadın resimde sıradan bir şey. Tam da bu yüzden Kilise onunla ilgilenmeye başlıyor. Üstelik bu *Vulcanus'un Bastığı Mars ile Venüs*'le ilgili olarak, resmin ne için yapıldığı konusunda bir bilgi var mı? Sen de söyledin: Ne kökeni ne de hangi koşullar altında sipariş edildiği biliniyor. Biçemle bağlantılı nedenlerden ötürü, şimdilerde yaklaşık 1550 yılına tarihlendiriliyor, ama hâlâ ne kimin için, ne de kimin siparişi üzerine yapıldığı biliniyor. Cupido' nun pozu Mantovalı Gonzaga'ların elindeki bir Michelangelo mermerine gönderme yaptığından, resmin Gonzaga'lar için yapıldığı varsayıldı zaman zaman. Ama 1623'te satılan Gonzaga koleksiyonunda yok, dolayısıyla bu varsayım hâlâ pek sağlam görünmüyor. Aslında, İngiltere'de 1682 yılında satılmadan önce, resim üstüne hiçbir şey bilinmiyor. Daha da kötüsü, Beverly Louise Brown'ın da vurguladığı gibi, çağdaş sanatçıların yapıtlarında en ufak iz bırakmamış. Başka bir deyişle, tamamlanır tamamlanmaz, dolaşımdan çıkmış. Böyle bir ustanın resmi söz konusu olunca şaşırtıcı bir şey her şeye karşın... Bir varsayım ortaya atalım: Ya âşıklarından birinin –neden genç bir Gonzaga olmasın?– siparişi üstüne Venedikli

önemli bir kibar fahişe için yapıldıysa? Sana bu varsayımı önerdiğimde, oralı olmadın. Neden? Sen de benim gibi Venedik'te kimi kibar fahişelerin sayılan, hayran olunan, el üstünde tutulan kadınlar olduğunu biliyorsun – kuşkusuz Kilise tarafından değil, ama birtakım din adamları tarafından. Bu kadınların hizmetçi odalarında, iğrenç genelevlerde yaşadıklarını mı düşünmek zorundayız? Konuklarını ağırladıkları, kimi zaman davet verdikleri odalarda hiç resim yok muydu? Güzel Tullia d'Aragona'yı düşünüyorum da *Vulcanus'un Bastığı Mars ile Venüs*'ün onun salonunda, yatak odasında ya da giriş odasında çok iyi duracağını, eski deyişle "adab"a uyacağını ve ondaki gülünç damarı herkesin duraksamadan algılayacağını düşünüyorum.

Sen böyle düşünmüyorsun, biliyorum. İleri sürdüğüm şeyi kanıtlayacak ne metin var elimde, ne de arşiv belgesi; dolayısıyla tarihsel açıdan ciddi bir şey değil söylediğim. Ama korkarım, bu tarihsel ciddilik gittikçe "siyaseten doğru"ya benziyor, bizi düşünmekten alıkoyup hiç "doğru olmayan" ressam olmadığına inandırmak isteyen bu sözümona tarihçilere özgü, baskın düşünceyle savaşmak gerektiğini düşünüyorum ben. Yoksa klasik ikonografinin ilkesi hiçbir şeyi açıklayamaz duruma gelebilir, doğruluğunu yitirebilir. Jean Wirth *Image médiévale*'inin (Ortaçağ İmgesi) başında bu konuyla ilgili güzel şeyler yazıyor.

Yazdıklarımı sonuna kadar okudun mu bilmiyorum. Umarım okumuşsundur: Böyle bir mektubu ancak sana yollayabilirdim. Senin de yerleşik düşünceleri tartışmaya açmayı sevdiğini anımsıyorum – söz konusu düşünceler seninkiler olsa bile. Mantegna'nın *Karı Koca Odası* (*Camera degli sposi*) adlı resmi üstüne tartışmamızı anımsıyor musun? O zaman da anlaşamamıştık. Yoksa evlilik miydi bizi ayıran?

*Con tanti abbracci vigorosi**

L'Hospitalet,
Temmuz 2000

* *İt.* "Sımsıkı kucaklıyorum" diye çevrilebilir. – *ç.n.*

# Salyangozun Bakışı



Francesco del Cossa, *Meryem'e Müjde* (detay)
yaklaşık 1470-1472
Gemäldegalerie, Dresden



NE DİYECEĞİNİZİ BİLİYORUM: Yine abarttığımı, kendimce eğlendiğimi ama aşırı yoruma kaçtığımı söyleyeceksiniz. Kendimce eğlenme konusuna diyeceğim yok, daha ne isterim ki, ama aşırı yoruma gelince, asıl sizsiniz abartan. Evet, bu salyangozda bir sürü şey gördüğüm doğru; ama her şey bir kenara, ressam onu bu şekilde resmettiyse, görülsün ve orada ne işi olduğu düşünülsün diye yapmıştır bunu. Sizce bu normal mi? Meryem'in görkemli sarayında, Müjde'nin verildiği anda (ah nasıl da kutsal bir andır), gözlerini ileri doğru dikmiş, Melek'ten Meryem Ana'ya doğru ilerleyen o koskoca salyangoz üstüne söyleyecek bir şeyiniz yok mu sizin? Hem de en ön planda! Biraz çaba göstersek, arkasında bıraktığı sümüksü izi görebileceğiz neredeyse! Öylesine temiz, öylesine saf Meryem'in, Günahsız Bakire'nin sarayında, bu sümüklü böcek düzeni bozuyor daha çok ve üstelik göğsünü gere gere en önde ilerliyor. Ressam onu saklamak şöyle dursun, ıskalamayacağımız şekilde gözümüze sokmuş. O kadar ki ondan başka bir şey göremez, ondan başka bir şey düşünemez oluyor insan: Ne işi var orada? Şimdi kalkıp da buna

ressamın bir fantazisi demeyin. Kuşkusuz, Francesco del Cossa'nın bir *capriccio*'su bu aynı zamanda, belki de benzersizliğin ifadesine bu paradoksal biçimi ancak Ferraralı bir ressam kazandırabilirdi. Ama *capriccio* her şeyi açıklamıyor, siz de bunu benim gibi biliyorsunuz. Bu salyangoz yalnızca ressamın bir fantazisi olsaydı, resmi sipariş eden kişi karşı çıkar, salyangozu siler ya da üstünü kapatırdı. Oysa orada öylece duruyor işte. Dolayısıyla, öyle bir yerde, öyle bir anda orada bulunmak için çok geçerli bir nedeni olsa gerek.

Sizin bir çözümünüz var. Hep aynı çözümü öneriyorsunuz zaten: ikonografi. Bir kez daha kaygılarınızı yatıştırıyor ve tüm sorularınıza yanıt veriyor o. Bir araştırmacının Cossa salyangozunu "açıklayan" metni ve resmi verdiği, *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*'u ben de okudum. Çok basitmiş. Bu Erken Rönesans sanatçıları salyangozun çiyle döllendiğine inandıklarından, salyangoz Tanrı'nın tohumuyla gebe kalması zaman zaman yağmurun toprağı döllemesine benzetilen Meryem'i temsil eden bir figüre dönüştürülebilmiş: *Rorate coeli...* "Gökler damlatın çiylerinizi..." İkonografi uzmanı araştırmacı ileri sürdüğü şeyin kanıtını da ortaya koyduğu için kendinden çok emin: Meryem'e ilişkin bu metnin üstünde, bir resim, çirkin bir gravür, gökten inen koca koca damlalarla ıslanan birkaç salyangoz. Sizin için nedeni anlaşıldı, her şey halloldu: Salyangoz Müjde ânında bir Meryem simgesi – *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* de bundan böyle bunun kefili. Hop! Satıyorum, satıyorum! Sattım!

Ne var ki ben duraksıyorum. Kuşkularım var. Madem bu simge o kadar güzel, o kadar "doğal"dı, başka Müjde salyangozları da görmemiz gerekirdi. Oysa, ikonografi uzmanları size soruyorum, başka salyangoz biliyor musunuz? En azından, benim bildiğim kadarıyla çok seyrek rastlanıyor onlara. Açıkça söyleyeyim size: Ben onlardan yalnızca bir tane daha gördüm – o da kesin değildi. Girolamo da Cremona'nın Siena Resim Müzesi'nde bulunan sıradan bir *Meryem'e Müjde*'sinde, zeminde, Cebrail'in zambağına düşey olarak duran, azıcık, çok azıcık boş kabuklara benzeyen iki-üç çakıl gördüm galiba. Hayır, salyangozlara, Diriliş ya da cenaze resimlerinde rastlanır (çünkü onlar tıpkı Yargı Günü'nde ölülerin çıkacağı gibi

kabuklarından çıkarlar). Müjde resimlerinde o kadar azlar ki sorgusuz sualsiz bu, Tanrı'nın insan bedeninde ortaya çıktığı anda görülen Meryem'in olağan bir simgesidir diyemezsiniz. Bir kez daha amacınıza eriştiniz: Sizi rahatsız eden şeyi dümdüz edip geçtiniz, dikkatinizi çeken seyrek bir şeyi sıradanlaştırdımz. İkonografiniz görevini tamamladı: Salyangozu ezdi. Artık kimseyi rahatsız etmiyor. Hiç kuşku yok ki ikonografi uzmanları sanat tarihinin itfaiyecileridir: Ortalığı yatıştırmak, herhangi bir aykırılığı tutuşturabilecek yangını söndürmek için görevlerinin başındadırlar, çünkü aykırılıklar sizleri daha yakından bakmak ve her şeyin sizin gönlünüzden geçirdiğiniz kadar basit, kesin olmadığını düşünmek zorunda bırakacaktır.

Eğri oturup doğru konuşalım: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*'taki araştırmacı Cossa'nın tuhaf buluşunun olanaklılık koşullarından birini ortaya çıkarmış. Cossa'nın *Meryem'e Müjde*'sine salyangozu koyabilmesi için, ona müşterilerinin gözünde –aynı zamanda kendi gözünde– kabul edilebilir bir anlam yüklemesi gerekiyordu. Ama araştırmacı, salyangozun orada, tablonun en ön planında, burnumuzun dibinde ne işi olduğunu açıklamıyor. Gerekçesi de bunun ikonografinin görevi olmaması. Ressamın onu neden oraya yerleştirdiğini bize söylemek zorunda değil, bu konu onun yetkinlik alanının dışında. Yine de tabloda asıl sorulması gereken soru şu: O salyangozun orada ne işi var?

Buna yanıt verebilmek için, bence, öncelikle o yerin neresi olduğuna, tabloda salyangozun nerede durduğuna bakmak gerek. Ne demek istediğimi anlamıyor musunuz? Gözünüzden kaçan ve gereksiz gördüğünüz sorulardan bu da. Kılı kırk yarmanın ne gereği var? Nerede olduğu pekâlâ görülüyor işte; neden kafa patlatalım? Böyle diyorsunuz çünkü apaçık ortada olanı kabullenerek (orada işte, en ön planda, tablonun kenarında), işin özünü, ressamın görmenizi istediği şeyi kaçırıyorsunuz. Bunu size söylememin nedeni, benim de uzun zaman Cossa'nın düşüncesini kavramaya çalışmak için salyangozun tablonun kenarında durduğunu söylemenin yeterli olduğunu sanmam. İlginç bir açıklama gelmişti aklıma –hatta çok parlak bir açıklama diyeceğim, aramızda sahte alçakgönüllülüğün ge-

reği yok–, ama vazgeçtim: Gerisi getirilebilecek gibi değildi, pek temelsiz bir açıklamaydı. Yine de anlatacağım size onu. Bir hayli eğlenceliydi.

Salyangoza ayrılan yerin anlamının perspektifin kuruluşundan ayrılmaz olduğu düşüncesinden hareket etmiştim. Hâlâ da böyle düşünüyorum, çünkü yapıt gerçek bir perspektif gösterisi, bu konuda etkileyici bir beceri sergiliyor. Kaçış çizgileri doğal olarak merkezde toplanıyor, ama görkemli sütuna öyle iyi dayanıyorlar ki uzam bir yandan Meryem'in hemen yakındaki odasına, öteki yandan da sarayların uzaklarda yitip gittiği kente açılıyor. Özetle, Cossa burada 1469'da İtalya'da çok seyrek rastlanan bir ustalık sergiler. Bu yapıda gözlemlenen, tam Ferrara tarzı, gelişkin ustalık kişilerin düzeniyle daha da güçlenir, bu düzen Cossa'nın özgünlüğe ne kadar önem verdiğini kanıtlamaktadır. Bütünüyle sıradışı biçimde, Melek'le Meryem'i yanlamasına, derinleşen bir perspektifte resmeder: Ön planda solda dizlerinin üstüne çöken Cebrail neredeyse sırttan görülürken, revakın ikinci gözünde, ortada duran Meryem'in yüzünün dörtte üçü görülür. Oysa, fark ettiniz mi bilmiyorum, bu düzenin görünüşte paradoksal bir sonucu vardır: Cebrail'le Meryem bulundukları mimari yapının içinde, merkezdeki sütunun iki yanında neredeyse saklambaç oynamaktadırlar. Bu hemen göze çarpmaz kuşkusuz, ama tartışma götürmez: Merkezdeki büyük sütun onları birbirine bağlayan eksenin üstünde bulunmaktadır neredeyse. Dikkat! Bu Cossa'nın bir hatası ya da beceriksizliği değildir; ressam ne yaptığını gayet iyi bilir ve bununla birlikte, Cebrail'le Meryem'in arasına bir sütun koyan da yalnızca o değildir. Büyük Piero della Francesca da 1470'te Perugia poliptiğinin tepesindeki *Meryem'e Müjde*'sinde aynı yola başvurmuştur. Thomas Martone'un konuyla ilgili yazdıklarını okuduysanız, kuşkusuz biliyorsunuzdur bunu. Orada da, Cebrail'in karşısında bir sütun vardır; melek, Meryem'i onun içinden görür. Bunda rahatsız edici bir şey yok: Tanrı'nın bakışı dağları deler, bir başmeleğinki de bir sütundan geçebilir. O bakış bir sütundan geçiyorsa, bu da bir rastlantı değildir: Sütun Tanrı'nın, hem Baba'nın hem de Oğul'un ünlü, neredeyse sıradan bir simgesidir ve Düzmece-Bonaventura *Meditationes*'inde (Düşünce-



Francesco del Cossa, *Meryem'e Müjde* (resmin bütünü)
yaklaşık 1470-1472
Gemäldegalerie, Dresden.

ler), Cebrail ne kadar hızlı uçarsa uçsun Teslis hep onun önünde gider der, başmelek Meryem'in odasına girdiği anda o zaten oradadır, görünmez ya da tanınmaz durumdadır. İkonografik açıdan konuşursak –bu sizin hoşunuza gidecektir–, sütun Meryem'e Müjde sahnesinde Tanrı'nın mevcudiyetine görünürlük kazandırır. Kaldı ki Cossa bunu neredeyse vurgular, Cebrail'in Meryem'e doğru kaldırdığı eli gözle görülür biçimde o sütunun gövdesine dokunur: Meryem'i kutsarken, Tanrı'nın görkemli ve gizemli mevcudiyetine işaret eder.

Salyangozun resimdeki konumunu önce bu saptamadan hareketle açıklamaya çalışmıştım. Cossa'nın sergilediği ustalığa bakarak, derinlemesine ve yanlamasına, aşağıdan yukarıya doğru Cebrail/onun sağ eli/sütun/Meryem öğelerini birbirine bağlayan eksene karşılık olarak daha az göz önünde olan, yine sütunla meleğin elinden geçen, salyangozu perspektifte derinlerde ve tablonun üst kısmında bulunan bir öğeye bağlayacak başka bir eksen daha var mı diye düşünmüştüm; bu öteki eksen karındanbacaklının anlamını ortaya çıkarabilirdi. Siz böyle yöntemlerden uzak durursunuz. Haksız da değilsiniz: Ben de ressamların "gizli geometri"sine inanmam. Geometri ruhu sanatçıdansa yorumcuya egemendir. Ama burada, kompozisyon açıkça geometriktir, aradığım düzen de var olsaydı basit olacaktı; tablonun genel havasına uygun düşeceği için denemekle hiçbir şey kaybetmezdim. Ne olacağı hiç bilinir mi? Salyangoz/meleğin-sütunun-üstündeki-eli ekseninin bakışlarını gökyüzüne, Baba Tanrı resmine sürüklediğini fark edince (hani derler ya) şaşkınlıktan küçük dilimi yutuyordum. Baba Tanrı'nın görünüşünün, bulutuyla birlikte, tuhaf biçimde salyangozunkine benzediğini görünce bu kez sevinçten (böyle denmez ya neyse) küçükdilimi yutuyordum, üstelik boyutları da hemen hemen aynıydı. Resmin yapısı salyangozun gökteki Tanrı'nın yeryüzündeki "eşdeğerlisi" olduğunu düşündürüyordu.

Peki nasıl bir eşdeğerlilik söz konusu olabilirdi? İyi soru: Ne kadar aradıysam da, Tanrı'yı salyangoz olarak betimleyen bir metin bulamadım, bunun tersine de rastlamadım. Besbelli, Tanrı-salyangoz ya da Salyangoz-tanrı Hıristiyan yorumlarında dikkate alınmamıştı. Doğrusu, benim bakış açıma göre (sizinki öyle değil tabii),

bir ressamın yeni bir yorum yaratmasına engel olacak hiçbir şey yok – hatta daha ileri gidersem, tablosu onun adına düşünmüş olabilir bunu. Demek istediğim şu ki Cossa'nın düşlediği düzen kendiliğinden ressamın düşünmediği bir anlam etkisi yaratmış olabilir. Bu yorumumu eğlendirici bulup arada sırada öğrencilerime aktardım. Bütünüyle inandığım bir şey değildi ama yararsız da sayılmazdı: Bir tabloya baktıklarında düşünebileceklerini ve düşünmenin ille de iç karartıcı bir şey olmadığını gösterecekti bu onlara. Öte yandan, konu uzun zaman önce Bologna'daki bir buluşmada düşüncemi paylaştığım ünlü bir ortaçağ tefsirleri uzmanına çekici geldi. Ona göre, yapıtlarda bu salyangozun bir eşine daha rastlanmasa da, Baba Tanrı'yı simgelediğini düşünmek hiç de saçma değildi. Çünkü, diye açıkladı, ortaçağ müfessirlerinin kafalarını kurcalayan sorulardan biri Âdem'le Havva'nın Günahı'yla Meryem'e Müjde arasındaki sürenin katlanılmaz uzunluğuydu; bu süre Araf ve Araf'ta Kurtarıcı'yı bekleyen zavallı insanların hali gibi sorunları gündeme getirir – öte yandan, Augustinus'a göre, Kurtarıcı Diriliş'ten bile önce, ölür ölmez Araf'a gider. Neden, diye sorar müfessirler, bizleri kurtarmak için insan bedenine bürüneceğini ezelden beri bilmesine karşın, neden Tanrı bunu yapmak için onca zaman bekledi? Neden o kadar yavaş davrandı? Başka bir deyişle, neden bir salyangoz gibi hareket etti? Dolayısıyla, salyangoz Meryem'e Müjde bağlamında Tanrı'nın öylesine hızlı biçimde insan bedeninde ortaya çıkmasından önce sergilediği yavaşlığı anımsatacak kusursuz bir araç olabilirdi. Umberto belli bir ortaçağ metninin aklına gelmediğini, ama istersem bulabileceğini, bulamazsa da kendisinin yazabileceğini söyledi bana; hiç de acemi sayılmazdı bu konuda.

Salyangozun Tanrı'mn insan bedenine bürünmekte sergilediği akıl ermez yavaşlığı anımsattığı düşüncesi çekiciydi. Cossa'nın kendini kabul ettirmiş bir Meryem simgesi olan salyangozu aynı zamanda Tanrı'yı simgelemek üzere kullandığı düşünülebilirdi. Bir biçimde ikisini birbirine katmış ve salyangoz tek başına İnsan Bedenine Bürünüş'ün simgesi haline gelmiş olabilirdi. Yine de, inanın, aklıma tam yatmamıştı bu. Canımı sıkan şey, bu salyangoza resimde seyrek rastlanmasıydı. Gerçekten de yalnızca Meryem'in değil,

Tann'nın da salyangoz biçiminde betimlenebilecek olduğu düşünülseydi, başka Meryem'e Müjde resimlerinde de bunun örneklerine rastlanması gerekirdi. Kaldı ki, tek örneğin bu olup olmadığım bilmesem de, herhangi bir kardeşini bulamadım hâlâ; dolayısıyla tarihsel açıdan onun bir Tann simgesi olduğunu söylemem güç. Gördüğünüz üzere sağduyumu bütünüyle yitirmedim daha. Ama salyangozun orada ne işi olduğunu anlamaya çalışmaktan da vazgeçmedim. Cossa'nın konumlandırdığı yer salyangoza özel bir anlam yüklediğini gösteriyor; bununla birlikte Cossa tüm dikkatimizi onun üstünde toplayalım, onun mevcudiyetini sorgulayalım diye elinden geleni yapmış. ("Biz" derken, öncelikle bu bir sunak tablosu olduğu için, aynı zamanda papazı da düşünüyorum: Mayasız ekmeği kutsamak için havaya kaldırdığında, hemen yanında, salyangozu görmemesi imkânsızdı, mevcudiyetini belki de sorgulamıştır.) Derken bu "salyangoz sorunu"yla durmadan uğraştım ve en sonunda salyangozun resmin kenarında, benim bakışıma, ona bakmış olan ve yüzyıllar boyunca bakacak olan herkesin bakışına ressamın çağrısı, sorduğu bir soru olduğunu düşünmeye başladım.

Siz de bilirsiniz: Düşünürsünüz, düşünürsünüz, ilerleyemezsiniz ve derken, birdenbire, oluverir, aradığınızı görürsünüz. Gözünüzün önünde olanı, apaçık ortada olmasına karşın göremediğiniz şeyi görürsünüz. Diyeceğim, günün birinde, bu tablonun en ön planda bana sessizce gösterdiği şey gözüme çarpıverdi: Bu salyangoz koskocaman, dev gibi, neredeyse canavarsıydı. Bana inanmıyorsanız, onu Cebrail'in ayağıyla karşılaştırın, o da tablonun en ön planında. Kimsenin bir meleğin ayak ölçüsünü alamayacağını biliyorum, ama ne zaman ki melek bir insan görünümüne bürünür, bir *sub specie humana** ortaya çıkar, kabul edelim ki ayağı da *mutatis mutandis*** insan ayağına bürünecek ve dolayısıyla yirmi beş-otuz santimetre uzunluğunda olacaktır.

Oysa Cebrail'in ayağıyla karşılaştırıldığında, münasebetsiz karındanbacaklı sekiz ya da dokuz santimetre yüksekliğinde, yakla-

* *Lat.* İnsan kılığında. – *ç.n.*

** *Lat.* Gerekli değişiklikler yapıldığında. – *ç.n.*

şık yirmi santimetre uzunluğunda görünüyor. Çok ama çok büyük. Özetle, salyangoz çevresindekilere göre orantısız, onlarla karşılaştırılabilecek gibi değil. Bu şekilde kocaman oluşunun nedenlerini sorgulayabilirdim – ama hayvanın ikonografik yorumunu daha da karmaşıklaştırırdı bu. Apaçık ortada olanla yetinmeye karar verdim. Bu salyangoz tablonun *üstüne* çizilmiş ama tablonun *içinde* değil. Kenarda, kurgusal uzamıyla ona baktığımız gerçek uzanın sınırında duruyor. Salyangozun durduğu, az önce size sözünü ettiğim yer orası işte.

Şaşırmış gibi yapmayın. Cossa bir figürü bizim uzamımızda bulunuyormuş gibi ilk kez resmetmiyor ki. Birkaç yıl sonra, Ferrara'daki Schifanoia Sarayı'nın Aylar Salonu'nda da betimlemenin kenarına bir insan koyar: Salonun duvar planına uyan alçak bir duvarın üstüne oturmuş adamın bacakları o alçak duvardan öne doğru sarkar ve dolayısıyla, kurgusal olarak, salonun gerçek uzamına girer. Üstelik Cossa bu tür ayrıntıları resmeden ne ilk ressamdır ne de tek. Bu konuda size verebileceğim iyi bir örnek var: Filippo Lippi'nin Floransa'da Santo Spirito Kilisesi'ndeki *Meryem'e Müjde*'si. Lippi'nin yarısı betimlemenin içinde, yarısı da dışında kalacak biçimde, Cebrail'le Meryem arasına, tablonun kenarına, topraktaki bir oyuğa koyduğu saydam vazoyu anımsıyor musunuz? Salyangozun tohumlanmış Meryem'in seyrek rastlanan bir eğretilemesi, saydam vazonunsa bilinen bir simge olduğu göz önünde bulundurulursa, bu karşılaştırma daha da akla yatkın hale geliyor: Nasıl ki ışık vazonun cephesinden kırılmadan geçiyorsa, Meryem'den de öyle geçiyor, vb. Kaldı ki, Cossa'nın salyangozunun konumu Lippi'nin vazosununkine benziyor. Dolayısıyla, aynı izleği işleyen iki tabloda da benzer bir yere konmuş, bir bakirenin İsa'ya gebe kalmasına anıştırma yapan bu iki Meryem simgesi, salyangozla vazo benzer bir rol üstleniyor olmalılar. Nedir bu rol? Okumadıysanız, Louis Marin'in Filippo Lippi'nin bu vazosu üstüne yazdıklarını okuyun: "panoda betimlenen uzamın ucuyla insanların ona baktığı sergileme uzamının ucu *arası*"na yerleştirilmiş vazo "izleyicinin bakışıyla tablo arasındaki görünmez alışveriş"e işaret eder, onun "üstüne basar": O bakışın tabloya giriş yerini gösterir.

Bana diyeceksiniz ki, varsayalım Marin Filippo Lippi'nin düşüncesini anlamış, Francesco del Cossa'nın düşüncesi ne peki? Nasıl olmuş da (eğretilemeli anlamda olsa da) bir salyangozu bakışımızın tabloya giriş yeri haline getirebilmiş? Ben diyorum ki boynuzlarını dikip, gözlerini faltaşı gibi açan bu karındanbacaklı özel bir bakış istiyor bizden. Peki ama nasıl bir bakış bu?

Sizi düş kırıklığına uğratacağım ama yanıt basit: Eğretilemeyi olduğu gibi ele almak yeter. Bir salyangozun Tanrı'nın anası, Bakire Meryem'in bir simgesi olabileceğini kabul edelim; tabii görsel açıdan ona hiç benzemediğini de kabul edeceğiz o halde: Meryem'in salyangoza benzer bir yanı yok. Aksini iddia etmek delilik (gösterge olarak nesneyle şey olarak nesneyi karıştırmak) ya da dine saygısızlık olur. Tüm bunlar ortaçağ sonunun alegorik bağlamında çok olağan şeyler. Ama Cossa salyangozunu kurgusal uzama değil de burada yaptığı gibi gerçek yüzeye, tablosunun kenarına konumlandırarak, onu bir biçimde "öne çıkarmış" ve böylece bizi düşünsel bir denklem kurmaya itmiştir: Nasıl ki, sizin de bildiğiniz gibi, bir salyangoz gerçekte Meryem'e *benzemiyorsa*, baktığınız bu *Meryem'e Müjde* de ondan yaklaşık bin beş yüz yıl önce Nasıra'da meydana gelmiş olan Meryem'e Müjde olayına benzemiyordur. Söz konusu olan, yalnızca kişilerin tam da XV. yüzyılı yansıtan, Hıristiyanların 0 yılından kısa bir süre önceki Filistin'ine hiç benzemeyen buluşma yeri ve davranışları değildir. Asıl tablodur, betimlemedir söz konusu olan. Tabloda ön plana konmuş, Meryem'in kendisine benzemeyen simgesi salyangoz, bu tablonun da anlattığı olayın, özellikle de Cebrail'le Meryem arasındaki buluşmanın olağanüstü öneminin –ki betimlemeyi meşrulaştıran da budur– o olaya benzemeyen, kaçınılmaz olarak yetersiz kalan bir betimlemesi olduğunu anlamamızı sağlar. Başka bir deyişle, Meryem'in Tanrı tarafından döllenmesinin simgesi olan salyangoz bir *Meryem'e Müjde* tablosunun asla Meryem'e Müjde'nin mucizevi konusunu –Kurtarıcı Tanrı'nın İnsan Bedenine Bürünüşü'nü– gösteremeyeceğini kanıtlamaktadır bize. Cossa'nın dehası salyangozu betimlemenin eşiğine, sınırına koyarak o betimlemenin *sınırını* belirlemesinde yatar.

Tüm bunlar bir tanecik salyangozla mı oluyor? İşte yine, buraya

kadar söylediklerime karşın, aşırı yorumdan söz ediyorsunuz. Yine de diretiyorum, böyle yaparken bazı gerekçelerim de var. Öncelikle, Ferrara'da, aynı yıllarda, Cossa'nın meslektaşı Cosimo Tura da bir *Meryem'e Müjde* çizmiştir, ondaki perspektifin görkemli yapısında da görünüşe göre aynı bahse rastlanır – en azından Campbell'ın kusursuz çözümlemesi bu sonuca varır. Ayrıca Cossa bu şekilde, tablonun kenarına, betimlemenin durumunu tartışmaya açan bir hayvan ya da bir nesne yerleştiren tek ressam değildir. Örneğin, 1484'te Carlo Crivelli'nin çizdiği, Londra Ulusal Galeri'de sergilenen *Meryem'e Müjde*'nin kenarındaki o elmayla kabak (ya da salatalık) vardır. Aynı şey değil mi? Haklısınız: Tablonun ön planında sanki birden ortaya çıkıveren kabak bir göz aldanması yaratır ve betimlendiği haliyle, (doğrudan sokağın kurmaca zeminine konmuş) varlığının münasebetsizliği her şeyden önce perspektifin yapaylığını ve görsel marifetlerini açığa vurur. Crivelli'de, her şeye gücü yeten Tanrı insan geometrisiyle alay eder, panonun yüzeyinde, gökyüzünün derinliklerinden dümdüz Meryem'in odasına giren ve bu yolla panonun maddiliğini anımsatarak betimlenmiş uzamın kurmaca derinliğini yadsıyan o altın rengi ışın da saldırgan bir tutumla bunu göstermektedir. Cossa'nın salyangozuysa bir göz aldatmacası değildir, çünkü tablonun üstüne resmedilmiştir ve kendi uzanımında birdenbire ortaya çıkmış gibi görünmez. Tabloya konan tüm o sinek resimlerine daha yakındır. Ama Flaman kökenli o sinekler de göz aldanması yaratırlar. (Bir anımı anlatmama izin verin. Bu göz aldatıcı sineklerin etkisine ben de maruz kaldım: Metropolitan Sanat Müzesi'ne girdiğimde, uzaktan, Crivelli'nin *Çocuk İsa'yla Meryem* adlı küçük bir tablosunun üstüne kocaman bir sineğin konduğunu sandım. Özellikle Amerika'daki bir müzede sinek olması karşısında çok öfkelendiğimi anımsıyorum. Ne zaman ki böceği kovalamak için yaklaştım, işte o zaman hatamı anlayıp bir gözbağcının oyununa gelen biri gibi keyiflendim. Kendimi biraz aptal hissettim: Crivelli'nin tablolarına sinek çizmeyi sevdiğini anımsamam gerekirdi. Ama böyle terslikler sizin başınıza gelmez: Siz asla bildiğinizi unutmazsınız. Ne var ki sonuçta, ben bu tür bir oyuna kanmayı, resme ve onun varlığına şaşırmayı sürdürmeyi yeğliyorum.)



Carlo Crivelli, *Çocuk İsa'yla Meryem*
yaklaşık 1480
Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Salyangozumuza dönelim. Ona en çok benzeyen şey çekirgedir: Lorenzo Lotto *Günah Çıkaran Aziz Hieronymus*'larından Budapeşte'de korunan birinin kenarına çizmiştir onu. Yine betimlemenin geri kalanıyla orantısız olan çekirge (uzunluğu en az azizin başının genişliği kadardır), azizin günah çıkardığı çöle ait değildir kesinlikle; kurgusal olarak, bizim uzamımızda durmaktadır, tablonun üstüne konmuştur. Önceleri, çerçevesinin üstüne (çerçeve bugün kaybolmuştur), tablonun sergilendiği, o çerçeve ve talancı böcek aracılığıyla kendini hissettiren uzamla bu tabloda betimlenen uzanın sınırına konmuş gibi bir havası vardı. Başka bir deyişle, tıpkı Lippi' nin vazosu, Cossa'nın salyangozu gibi, Lotto'nun çekirgesi de tabloda bakışımızın giriş yerini belirler. Bize neye bakmamız gerektiğini değil, gördüğümüz şeye nasıl bakmamız gerektiğini söyler. Hatta o çekirgenin bizi ne tür bir bakışa çağırdığı da söylenebilir sanırım. Çekirgelerin nasıl gördüklerini düşünmeye gerek yok. Lotto' nun bu konuda hiçbir bilgisi yoktu ve bunu kesinlikle dert de etmiyordu. Umurunda bile değildi, çünkü onun resimde neyin göstergesi olabileceğini biliyordu. Tanrı'nın onun buyruğuna karşı koyan firavunu ezmek için Mısır'a gönderdiği sekizinci belaya kimi zaman resimlerde İsa'nın elinde de rastlanır, ama bu kez tersine ulusların Hıristiyanlığa dönüşünü simgeler. *Günah Çıkaran Aziz Hieronymus*'ta resmedildiği haliyle ise, bize işaret eder: İçinde bulunduğumuz uzamla tablonunkinin birleşip yer değiştirdikleri noktayı belirleyerek, bizi düşünsel olarak resme girmeye, bu resmi kendimize uyarlamaya (XVII. yüzyılda sofuların söyleyeceği gibi – Lotto'nun sofu olup olmadığını Tanrı bilir!), Aziz Hieronymus'un kendi evreninde yaptığı şeyi evrenimizde yapmaya çağırır bizi: yeryüzünün çekiciliklerinden uzak durmak, kendimizi hiçbir ölçü tanımaksızın (mazoşizme varıncaya dek) Mesih aşkına adamak.

Bu çekirge konusunda siz de böyle düşünüyorsunuz. Gelgelelim, Lotto tuhaf bir adamdı, tablonun bu yorumu onunla ilgili bildiğiniz şeylere uyuyor: Aretino'nun kendisine (kötü niyetle) yazdığı gibi "erdem kadar erdemli" olan Lotto, Katolik olmasına karşın, Protestanların Mesih-merkezciliğine yakınlık duyacak ve kendisini Meryem'in evinin olabildiğince yakınına, Loreto Tapınağı'na, bir

Dominiken giysisiyle tabutsuz gömdürecek kadar ateşli bir Hıristiyandı.

Sizin için üzülüyorum ama olayları daha da karmaşıklaştıracağını: Aziz Hieronymus'un çekirgesi Meryem'in salyangozunu açıklamıyor. Onu anlatarak bir dolambaca saptım yalnızca. İstedikleri kadar aynı yerde dursunlar ve birbirlerine benzesinler, aynı değiller. Küçücük ama kesin bir fark var aralarında. Çekirge bir çöl hayvanı. Vaftizci Yahya dünyadan el etek çektiğinde, söylendiğine göre, onunla beslenirmiş; çekirge gizemli deneyimlerinde keşişlere de sık sık eşlik edermiş. Lotto günah çıkaran azizinin çevresine çizmemiş ondan (*yalnızca iki yılan ve bir kuş* iskeleti koymuş), dolayısıyla bir şekilde çekirgenin tablodan uçup evrenimize geldiği, bizi resme daha iyi sokabilmek için resimden çıktığı söylenebilir. Mauro Lucco' nun tablonun evreniyle bizimki arasındaki "geçirgenlik" olarak tanımladığı şeyi yansıtıyor o. Kaldı ki, bu geçirgenlik var olabiliyorsa, nedeni çekirgenin varlığının Aziz Hieronymus'un evreninde mantıklı, beklenebilir bir şey olmasıdır. Salyangozunsa, tersine, ilkbaharın güzelim güneşi altında, Meryem'in çiçek gibi sarayında yeri yoktur. Cossa'nın buluşu daha çelişkili, daha şaşırtıcıdır – hadi çekinmeyelim şöyle diyelim: Entelektüeldir, kuramsaldır. Aman! Damarınıza bastım. Siz kuramı sevmezsiniz. Ne var ki, kuramdır burada söz konusu olan.

Cossa'nın salyangozu, yineliyorum, kendisine zemin oluşturan perspektif gösterisinden ayrı düşünülemez. O zemin sayesinde, onun üstünde ve ona karşı, salyangoz tablonun uzamının dışında görünür. Söylediklerimi takip edebiliyor musunuz? Kendimi ifade etmekte zorluk çekiyorum çünkü söylemek istediğim şeyi görmek için aslında kurama gerek yok. Tabloyu görmek yeterli. Ben de Dresden'e gidip gördüm. Akıllıca bir hareketmiş, çünkü çifte şaşkınlık yaşadım onu görünce. Öncelikle tablo anımsadığımdan daha küçükmüş. Tıpkıbasımları üstünde çalışmıştım ve boyutları istendiği kadar verilsin (yüksekliği 137, genişliği 113 santimetre), farkına varmıyor insan. Meryem'in sarayının mimarisi o kadar gösterişli ki sonunda bunun çok büyük bir tablo olduğunu sanmaya başlamışım. Ama öyle değilmiş. Beni şaşırtan ikinci noktaysa, salyangozun resmedildiği ha-

liyle hiç de kocaman olmamasıydı: Güzel bir salyangozdu bu, kabuğu külrengi salyangozlardan değil, güzel bir Burgonya salyangozu, yaklaşık sekiz santimetre uzunluğunda. Gidin bakın: Tablonun karşısındayken, salyangoz normal görünüyor. Asıl Meryem küçük – gelmek istediğim nokta da burası. Aslında, salyangoz perspektifin kurgusal derinliğini orantısızlığıyla kısmen başarısızlığa uğratıyor ve panonun, betimleme gerecinin maddi yüzeyinin varlığını yerli yerine koyuyor. Öte yandan, bir mimar arkadaşımla Meryem'in sarayının zemin planını çıkardığımızda, inşaata hiç de elverişli olmadığını fark ettik. Yüzeysel olarak, yüzeyinde etkileyici yalnızca. Görkemli taş duvarları ahşap bölmelerden daha kalın değil, Meryem'in kitabının üstünde durduğu sekizgen masa yanında duran ayağa gömülüyor, Meryem'in yatağının altında duran sandık aşırı derin vb. Kısacası, XV. yüzyıldaki izleyicilerden hiçbirinin asla aklından geçirmeyeceği şeyi yapma hakkını kendinden bulan patavatsız biri için, geometri Francesco del Cossa'nın sağlam bir derinlik oluşturmaya çalışmadığını gösteriyor. Nitekim Cossa bir Piero della Francesca değil; kişilerin ardında, bir derinlik varmış gibi yapmak yetiyor ona. Tanrı'yla yarattığının buluşmasını betimlemek (*représenter*) için –yeniden, başka türlü sunmak (*présenter*), sahneye dönüştürmek için– sahneyi andıran bir alan kuruyor.

Tüm bunlarda kuram nerede peki? Sabredin, oraya geliyorum. Bu betimleme uzamının üstüne konmuş ve şu haliyle ona işaret eden salyangoz, gördüğümüz şeye aldanmamamız, ona inanmamamız gerektiğini gösteriyor bize. Cossa'nın ortaya koyduğu paradoksun canevi de burası işte: Ressam perspektif konusundaki hüner gösterisinin sonunda perspektifin saygınlığını gizlice yerle bir ediyor. Ama diretmekte haklısınız, neye inanmamak gerekiyor ve böyle bir oyun neden oynanmış? Oraya geliyorum.

Francesco del Cossa Panofsky'yi okumamıştı. Perspektifin Alman bilginin geçmişe yönelik olarak tanımladığı şekliyle, Descartes tarafından ussallaştırılacak ve Kant tarafından biçimselleştirilecek bir dünya görünüşünün "simgesel biçimi" haline geleceğini bilmiyordu. Bilemezdi. Buna karşılık 1470'e doğru onun bildiği şey, bu tarihsel küçük ayırtı hoşunuza gidecektir, perspektifin bir ölçüm işi,

–Piero della Francesca'nm sözünü yineleyecek olursak– şeylerin *orantılarını* oluşturmayı ve göstermeyi sağlayan yeni bir araç olduğuydu. Cossa için perspektif, kendi içinde ve ona bakana göre, bakış açısına bağlı olarak orantılandırılabilir bir dünyanın imgesini oluşturur. Ve bu dünya sonsuz değildir. Yalnızca Tanrı'dır sonsuz olan. Cossa'nm dünyası sonlu, kapalı, insanı ölçü almaya devam eder. (1435'te, Alberti de ünlü penceresini –dünyaya değil de yapıtın ölçülü kompozisyonuna açılan pencere– açmadan hemen önce Protagoras'a ve onun ünlü tümcesine –"İnsan her şeyin ölçüsüdür"– değinirken aynı şeyi yapmıştır). Perspektif konusunda, Francesco del Cossa bunu kesinlikle biliyordu. (Alberti, Ferrara'yı iyi bilirdi.) Dolayısıyla, biz bu bağlamda onun Meryem'e Müjde'yi nasıl gördüğünü kestirebiliriz. Çünkü 1430'larda, dönemin en ünlü vaizi Sienalı Bernardino (Ferrara'yı yakından tanıyordu kendisi, bir azizlik unvanı gibi görüldüğü halde Ferrara Piskoposu olmayı reddetmişti) bir gerçeği özenle açıklamıştı: Meryem'e Müjde Meryem'in rızasıyla birlikte Tanrı'nın İnsan Bedenine Büründüğü andır – demek oluyor ki başka birçok şeyin yanı sıra ve vaizin sözlerinde, orantılandırılamayanın ölçüde, simgelenemezin simgede ortaya çıktığı an. Cossa'nın tablosuna bakın. Baba Tanrı nerede? Güvercin nerede? Onları bulabilmek için aramak gerekiyor. Perspektif, orantılarıyla Tanrı'yı tam Cebrail'in üstündeki, uzaklardaki, gökteki küçük bir figüre indirgemiş. Güvercine gelince, orada işte, uçuyor, Tanrı'nm yakınında; ama güçlükle görüyorsunuz onu. E doğal, sinek pisliği gibi. Perspektif her şeyi ele geçirmiş: Buluşmanın özünü, amacını ve sonunu, yaratılana gelen Yaratıcı'yı, görünene gelen görünmezi nasıl gösterebilirdi ki? İşte salyangozun bizden görmemizi olmasa da sezmemizi istediği şey bu.

Bununla birlikte, Cossa orantılı bir Meryem'e Müjde resminde hiçbir ölçüye gelmeyenin görünmez varlığını görünür kılmak isteyen tek kişi değil yine. Fra Angelico, Piero, Filippino Lippi, Alberti'nin buyruğuyla –"Ressam yalnızca görünen şeylerle ilgilenmelidir"– yetinmeyen ressamlardan yalnızca birkaçı. Francesco del Cossa salyangozuyla "Ferrara tarzı" yapıyor bunu, kesin olduğu kadar karmaşık biçimde. Perspektif kuruluşun kenarında, eşiğinde, sal-

yangozun olağandışılığı size işaret ediyor; bakışınızı değiştirmeye çağırıyor sizi ve şunu anlamanızı sağlıyor: Baktığınız şeyde hiçbir şey görmüyorsunuz. Daha doğrusu, gördüğünüz şeyde, baktığınız şeyi görmüyorsunuz, bakarken görmeyi umduğunuz şeyi, görünürün alanına giren görünmezi görmüyorsunuz.

Son bir soru: Karındanbacaklıların gözlerinin pek iyi görmediğini biliyor muydunuz? Hatta daha kötüsü, hiçbir şeye bakmıyor gibiler. Yönlerini başka türlü buluyorlar. Kalkık boynuzlarının ucunda iki gözleri olmasına karşın, genelde hiçbir şey görmüyorlar; en fazla ışığın yoğunluğunu ayırt ediyorlar ve "koku"ya göre hareket ediyorlar. Cossa kuşkusuz sizden daha bilgili değildi bu konuda. Ama salyangozu kör bir bakışın simgesine dönüştürmesi için bu bilgiye gereksinimi yoktu. Siz ne düşünürsünüz bilmiyorum ama benim ağzım bir karış açık kalıyor.

# Kara Bir Göz



Baba Bruegel, *Müneccim Kralların Tapınması*, 1564
Ulusal Galeri, Londra.

ÖNCE, LONDRA'DA, Ulusal Galeri'de Bruegel'in *Müneccim Kralların Tapınması*'nı görünce, bildiği şeyleri saptadı. Her zaman olduğu gibi. Hatta bu gittikçe bıktırıcı olmaya başlamıştı. Artık şaşıramıyordu. Öyle çok bakmış, saptamayı, sınıflandırmayı, konumlandırmayı öyle öğrenmişti ki, tüm bunları çabucak, zevk almadan, bilgisini özseverce denetliyormuşçasına yapıyordu. Her ressamın yeri ayrıydı, her ressamın bir yeri vardı. Mezarlık bekçisine özgü bir bilgi. Dolayısıyla, önce, köylülerin ressamına özgü, az çok Rabelais'ci, karnavalı akla getiren tarzı tanıdı. XVII. yüzyılda, van Mander'in ressam için söylediği gibi "Matrak Pieter". Bununla birlikte, bu kez, resmin karşısında, Bruegel'in insanı derinden sarstığını düşündü. Anımsadığı kadarıyla, Bruegel din konulu öteki resimlerinde buradaki kadar hoyrat değildi; hatta kozmik bir yoğunluğa eriştiği oluyordu – Viyana'daki *Pavlus'un Din Değiştirmesi*'ni ya da *İsa'nın Haçı Taşıması*'m düşünüyordu örneğin. Ama burada... Kaldı ki, her şeye karşın, Müneccim Kralların Tapınması ve yalnızca güzel bir efsane olsa bile –ama o dönemde böyle düşünülüyor muydu ki?– Epifani her Hıristiyan için çok önemli bir ruhsal ve dinsel olaydı: Epifani, dünyanın zenginlik ve gücünün Kurtarıcı'nın alçakgönüllü yoksulluğu karşısında diz çökmesi bir yana, İsa'nın doğumu üzerinden daha bir ay geçmemişken dünyanın dört bir köşesinden gelmiş Müneccimleri Meryem'le O'nun karşısında toplayarak, Tanrı'nın insan bedeninde ortaya çıkışının, Mesih'in yarı-insan yarı-Tanrı oluşunun evrensel anlamda onaylanmasına işaret ediyordu. Bu konu-

nun çoğunlukla çok görkemli (ikonografik açıdan meşru) bir biçimde işlendiğini anımsıyordu. Bruegel ise bu geleneği açıkça ve korkusuzca çiğneyip, biraz kaba saba ve bayağı bir sahneye taşımış, köyden bir görüntüye döndürmüştü.

Bu kez göz alıcı bir eşlikçiler takımı yoktu: Ne bir deve, ne bir zürafa, ne de bir savaş atı görülüyordu, beygir bile yoktu ortalıkta, çoğunlukla (meşru) gösterişliliğe bahane olan maiyet de paralı askerlere, her yerde her zaman aynı olan başıbozuklara *benzer* askerlerden oluşuyordu – kısa bir süre sonra Herodianus'un buyruğuyla Suçsuzları toplu olarak öldürecek askerlerdendi bunlar (Çocuk İsa'nın hemen arkasında eğilen tolgalı ve silahlı askerin kaygı verici varlığı); ayrıca yaklaşık otuz yıl sonra İsa'yı alaya alıp başına dikenli tacı koyacak askerlerdendiler (sol üst köşede, Zeytin Dağı'nda tutuklandıktan sonra, İsa'ya Çile'sinin tüm aşamalarında eşlik edecek mızrakların o geleceği haber veren uğursuz karaltısı). Krallara gelince, yalnızca giysilerinden (kakım, yırtmaçlı yenler, işlemeli yakalıklar...) anlaşılıyordu kral oldukları. Yorgunlukta ya da kara günde bile, kral olanın yüceliğini öne çıkarması gereken o saygınlıktan eser yoktu onlarda. Uzun, pis, tarak görmemiş saçlarıyla, daha çok kendilerini salmış hippileri, dişleri dökülmüş dedeleri andırıyorlardı. Tam da oldukları gibi görünüyorlardı: bunak yaşlılar gibi. Eğilenin kaskatı bedeninin ağrılı duruşuna bakınca (lumbago mu, eklem romatizması mı, yoksa siyatik mi?), ondan da yaşlı olan mevkidaşının nasıl diz çökebildiğini, sonra nasıl kalkacağını düşünüyordu insan. Eklemleri acı veriyor, çatırdıyor olsa gerekti. Meryem'in üstünde, arkasında duran Yusuf ise biraz daha iyi işlenmişti. Yüzü ötekilerinki kadar gülünç değildi, ama figüran rolünde, kemerin vurguladığı koca göbeği ve pantolonunun önü açık kalmışçasına özenle cinsel organının önünde tuttuğu kocaman şapkasıyla önemli biri havalarındaydı. (Flamancada da Fransızcadaki gibi "şapkayı takmak"* deniyor muydu acaba?) Üstelik bu yaşlı Yusuf'un dikkati dağılmıştı: Elini içli dışlı bir biçimde omzuna koyup kulağına bir şeyler söy-

* *Fr. porter le chapeau*: sorumluluğun, suçun birisinin üstüne kalması; kabak başına patlamak. –*ç.n.*

leyen bir çiftçi oğlana doğru eğmişti başını. Oğlan ona ne diyordu? Asla öğrenemeyeceğiz. Bu yalnızca Yusuf'un duyduğu bir sırdı tam da. Havadan sudan bir konuşma olabilirdi ("Bize armağan yok mu?", "Şimdi ne yapacağız?", "Ne düşünüyorsun?" ya da "Delirmiş bu müneccimler" gibi bir şey), tabii daha yeni başladığı, belki de Yusuf'un duymadığı ya da anlamadığı abuk sabuk bir fıkra da anlatıyor olabilirdi. Bu gizli konuşma ister istemez kardeşiyle kulaktan kulağa konuştuklarında büyükannesinin söylediği şeyi aklına getirdi: "Papazın olmadığı ayinde alçak sesle dua edilmez!"* Bu anı hoşuna gitti; sonuçta, kurulan koşutluk alıkça değildi: Rahibin ayinde, Evkaristiya aşamasında anıp yücelttiği şey, müneccimlerin şu haliyle kabullendikleri, İsa'nın yarı-insan yarı-Tanrı bedeniydi – kimi Müneccim Kralların Tapınması betimlemeleri de açıkça Evkaristiya konusuna anıştırma yapacak biçimde işlenmişti. Ne olursa olsun, Yusuf da "Matrak Pieter"den nasibini almıştı.

Resmin izlediği yol da bakışını destekliyordu. Yalnız Meryem'le Çocuk İsa ressamın gözüne girebilmişti. Kuşkusuz, Meryem "Göklerin Kraliçesi" değil, zarafetle kondurulmuş iffetli giysiler içindeki "basit mi basit bir genç kız"dı, üç haftalık bir bebek için biraz büyük olan (ama resimde bu sık karşılaşılan bir durumdu) İsa ise hem doğal, hem yapmacıklı sayılabilecek bir duruş sergiliyordu: Kendisini tutan annesinin yardımıyla, biraz Michelangelo'yu akla getiren bir *contrapposto*** ortaya koyar gibiydi. (Bir yerlerde Meryem'in İsa'nın sağ elini tutuş şeklinin Michelangelo'nun *Brugge Madonnası*'ndan alındığını okuduğunu anımsıyordu.) Bu iki figür resmin ortasında bir dinginlik, hoşluk çekirdeği oluşturuyordu, Bruegel o çekirdeği Diderot'nun kuşkusuz "hassas" olarak niteleyeceği bir düşünceyle kurmuştu: Meryem bir yandan sağ elinin basit bir hareketiyle Oğlunu gösterirken, bir yandan sol eliyle onu kendine, büyük ak kundak bezinin içine çekmek ister gibiydi, o sırada yaşlı müneccime sakınımlı bir tür gülümsemeyle bakan Çocuk İsa da annesine

* Burada bağlam gereği sözcüğü sözcüğüne çevirdiğimiz bu deyim Fransızcada "İnsan içinde fısıldaşılmaz" anlamında kullanılır. –*ç.n.*

** *İt.* Yontu sanatında beden ağırlığının bir bacağa bindirildiği ve öbür bacağın dizden hafifçe kırılarak serbest bırakıldığı duruş. –*ç.n.*

sokuluyordu – hani bu öykünün sonunda öleceğini biliyormuş da (Tanrı olduğuna göre elbette biliyordu) bunu istemiyormuş, hemen olmasından korkuyormuşçasına. Ama son şimdiden görülmekteydi: Ak kundak bezi onu ileride kefenin saracağı gibi sarıyordu – sol üst köşedeki askerlerin göğün önünde karaltı halinde belirerek kompozisyonu kapayan silahlarının İsa'ya, Zeytin Dağı'nda tutuklandıktan sonra, Çile boyunca eşlik edecek silahları haber verdiğine iyiden iyiye inanıyordu artık.

Dalıp gittiği düşüncelerde tam bu noktaya gelmişti – ayrıca Bruegel'in neredeyse oralı bile olmadan konunun en basmakalıp öğelerinden birini yoğun biçimde yenilediği çocukla yaşlı adam karşılaşmasına da takılmıştı. İşte tam bu noktaya gelmişti ki, hiç beklemediği bir anda, resmin geri kalanını gördü: sağda (izleyiciye göre sağda) tek başına duran üçüncü kral, siyahi Gaspar'ın iri, dikey görüntüsünü. Öteki figürlerden farklı olarak (Meryem'le İsa'yı saymazsak), çarpık çurpuk, hatta gülünç bile değildi o, Baltazar ve Melkior gibi saçma sapan biçimde insanın içine dokunan bir hali de yoktu. Bruegel onu Rabelais tarzı bir karnaval kralına dönüştürmemişti. Etkileyici, görkemli, şahane biriydi. Dikeyliğini vurgulayan, büyük olasılıkla içi kürklü deriden, hayran olunası ve basit üstlüğü ona (resimlerdeki) krallara özgü o dingin yüceliği kazandırıyordu. Taşıdığı armağan da en özenli, en güzel, en eşsiz armağandı. Öteki ikisi sonuçta yapıldıkları madde ne denli değerli olursa olsun epey sıradan kaplar sunuyorlardı; Gaspar'm armağanıysa en gösterişli ve en gelişmiş maniyerist kuyumculuğa yaraşır nitelikteydi: Altından bir gemiydi bu, minyatür bir tür karavela, yanlarından toplar çıkıyor, gövdesinde güverte ve direkler yerine, üstünde altından küçük bir halkalı kürenin durduğu, az bulunur bir maddeden yapılma, çevresi değerli taşlarla bezeli bir deniz kabuğu taşıyor, kabuğun deliğinden de altına oturtulmuş bir başka kocaman değerli taşı (zümrüt mü yoksa?) uzattığı kollarıyla tutan bir adamın gövdesi çıkıyordu. Hükümdarların ve öteki zenginlerin mücevherler, sanat yapıtları ve doğadan acayiplikleri yığdıkları o süs püs odalarına yaraşacak tuhaf ve göz alıcı bir armağandı. Öte yandan, biraz *kitsch* bir hatıra eşyayı da andırıyor, yabancılığı Afrika'dan gelen siyahi kral Gaspar'a, tüm

bu kalabalık içindeki tek siyahiye uyuyordu. Ama bu hatıra eşya aynı zamanda başka bir yerden de gelmişti: Parçalarının özenli, karmaşık bir biçimde bir araya getirilişi ve özellikle kabuktan çıkan şu insan yontucuğu ona başta *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'ndekiler olmak üzere Hieronymus Bosch'un fantazilerini anımsatıyordu. Her şeyi yavanlaştıran yere batasıca sınıflandırmalar işte.

Şimdi gözünü alamadığı şu Gaspar'ı görmesinin neden o kadar sürdüğünü düşünüyordu. Bunun nedeni kuşkusuz sağda tek başına duran, dingin figürün resimdeki öykü ve hareketin uzağında olmasıydı. Ama bu arada onun iri görüntüsünün kompozisyonda belirleyici bir rol üstlendiğini de fark ediyordu: Sol alt köşeden yaşlı Müneccim'in bedenini ve Çocuklu Meryem'i katedip başı eğik Yusuf'a giden, sonra da sağ üst köşede yiten uzun köşegeni tek başına dengeleyerek bütünlüğü koruyordu o; dingin, kıvrımlı üstlüğünün kapladığı geniş alan da Meryem'le İsa'nın öteki yanına yığılmış, karşıtlıklarla bezeli ayrıntıların öyle hızla üst üste yığılışına karşılık veriyordu. Onu görmemesinin nedeni, bir biçimde, bu uzun bej üstlüğün kompozisyonun geri kalanını ön plana çıkarma işlevini üstlenmesiydi, dolayısıyla üstlük çok göze çarpmamalıydı. Ama bir şey daha vardı: Gaspar'ı görmesinin zaman almasının bir nedeni de, şimdi fark ettiği üzere, düpedüz, onun siyahi olmasıydı. İnsanın resimlerde siyahileri pek görememesi ne garipti; çoğunlukla, ten renkleri çevrelerindeki renkler yararına algının içinde yitip gittiği bir "kara delik" oluşturuyordu. Gerçekten de, bir siyahinin resimde görünmesini sağlamak için, onu açık renk bir zemin üstünde öne çıkarmak gerekiyordu, ama Bruegel öyle yapmamıştı. Üstlük ve güzel kırmızı ayakkabı rahatlıkla görülüyor, ama çok da dikkat çekmiyorlardı: Anlamlı figürler değildi onlar. Buna karşılık, Gaspar'ın yüzü görünmüyordu. Çok karaydı. Daha iyi görünen şey, süssüz bir tacı incelik ve yalınlıkla tutsun diye başın üstünde düğümlenmiş ak kumaştı.

Yakından bakıp o kara yüzü daha iyi görebilmek için sokulduğunda, bu kez gerçekten epey şaşırdı. Sonunda. Gaspar'ın Meryem ve Çocuk İsa'yla birlikte gülünç değil de sıranın kendisine gelmesini beklerken dingin bir şekilde işlenmiş olması bir yana, bu figür güzeldi, yüz çizgileri inceydi, şaşkın şaşkın, tatlı tatlı sorgularcası-

na bakıyordu. Bruegel'in onun tam arkasına, resmin köşesine sıkışık bir biçimde yerleştirdiği, güldürmek için resmedildikleri açıkça belli olan iki ablak yüz Gaspar'ın saygınlığını daha da artırıyor, dikkat çekici kılıyordu. Bu yüzlerden neredeyse yandan görünen (kalın dudaklı, biraz siyahiyi andıran ama beyaz bir ayyaşın yandan görünüşü), başının üstünde kocaman beyaz bir tür sarık bulunan ilkinin gözleri patlak, faltaşı gibi açılmış, deli deli bakıyordu; yüzünün dörtte üçü görünen, alnının üstüne dek indirdiği, külrengi yün bir takke takmış, pis sakallı ikincisiyse alık alık sırıtıyordu. Ağzından salyaları akan aptallığın imgesiydi bu, o kalın camlı kocaman kelebek gözlüğü de onu daha akıllı göstermiyordu doğrusu.

Peki ama yakışıklı siyahi kralla beyinsiz ve beyaz iki arkadaşı ne yapıyordu orada? O ikisinin Kral Gaspar'ın maiyetinden olmadığı açıktı. Orada olmalarının nedeni, kolayca görülen kafasızlıkları ve çirkinlikleriyle Afrikalı kralın kolayca görülmeyen güzelliğine karşıtlık oluşturmalarıydı. Tamam da o kral orada ne yapıyordu, Bruegel onu böylesine paradoksal bir biçimde sahneye taşırken ne düşünmüş olabilirdi? Müzeden çıkarken, Gaspar'dan başka bir şey düşünmez olmuştu.

Araştırdı. Bunun Bruegel'in yaptığı ikinci *Müneccim Kralların Tapınması* olduğunu öğrendi, resmin sağ alt köşesinde imza ve tarih bulunuyordu: "Bruegel 1564". Brüksel'de korunan ilk resim, gerçekten onun elinden çıktıysa, yaklaşık 1555, Winterthur'da duran üçüncüsüyse, yine gerçekten onun elinden çıktıysa, 1567 –ya da Tolnay'e göre 1564– yılına tarihlendirilebiliyordu. Dolayısıyla, ustanın bir deseninden hareketle bir yardımcısının ya da bir yorumcunun değil de kesinlikle Bruegel'in yaptığı tek *Tapınma* Londra'daki gibi görünüyordu. Ne var ki, o resim de paradoksal biçimde ressamla ilgili bilinen şeylere daha çok benzeyen öteki ikisinden büsbütün farklıydı. Burada, Bruegel figürleri çok sıkışık bir durumda yerleştirmiş, aynı konunun işlendiği öteki iki yorumda karşılaşıldığı üzere, uzanın ende ve derinlikte genişçe açılmasına izin vermemişti. Brüksel'deki, iki kat daha büyük olan resimde, samanlığın yanında toplanmış göz alıcı eşlikçiler görülürken, öteki yabancıl öğelere ek olarak, arka planda yukarılara, ahırındaki eşeğin ve ön planda çe-

kingen bir tutumla diz çökmüş siyahi kralın hemen üstüne yandan görünen bir fil yerleştirilmişti. Dört-beş kat daha küçük olan Winterthur'dakindeyse, figürler kolay kolay ayırt edilemiyordu: Bir Flaman kasabasının meydanına lapa lapa yağan kar doğru dürüst görmemizi engelliyordu. Herkes kalın giysilere bürünmüştü, Tapınma'ysa solda, biraz arkada gerçekleşiyordu; ön planı donmuş bir ırmak üstündeki bir köprü kaplıyor, onun sağında birtakım köylüler koşuştururken, küçücük bir çocuk buzda kayarak eğleniyordu. Bir biçimde klasik bir Bruegel'di. Karşımızdaki yine "Matrak Pieter"di – daha doğrusu, Max Dvořák'ın 1921'de ona taktığı adla, "halk yaşamının Shakespeare'i".

Londra yorumundaysa bunlardan eser yoktu. Dar çerçeveleme dikkati hareketin ana figürlerine yoğunlaştırıyor, onların parodili işlenişini anıtlaştırıyordu. (Öteki ikisinde, çok daha büyük olan Brüksel'dekinde bile, figürler etkili bir biçimde, gülünç bir tarzda betimlenemeyecek denli küçüktü.) Ayrıca Londra'daki yorum üçü içinde tek dikey olandı. Araştırınca, bunun Bruegel'in çok ender dikey resimlerinden biri olduğu ortaya çıktı. Hatta, doğrusunu söylemek gerekirse, tek dikey resimdi – tüykalem ve fırçayla kâğıt üstüne yapılmış tekrenkli küçük Diriliş çalışmasıyla birlikte. Bu dikey biçim onda o kadar az rastlanan bir şeydi ki resmin bir sunak için yapıldığını varsayanlar olmuştu – öyle olsaydı da, her şekilde, Bruegel açısından ayrıksı bir durum olurdu. Başkalarının gözünde, bu biçimin seçilmesi ve tek başlarına resmi yapılandıracak şekilde ustalıkla bir araya getirilen figürlerin düzeni İtalya yolculuğunun etkisini yansıtıyor olabilirdi. O zaman da Correggio, Michelangelo, Raffaello, Sebastiano del Piombo'nun vb. adları anılıyordu. Neden olmasın? Ne var ki, fark ettiği üzere, o durumda, Bruegel'in Müneccim Krallarn Tapınması'nı "İtalyan tarzı"nda parodileştirmek için çok uzun bir zaman, yaklaşık on yıl beklemesi gerekiyordu. Anlaşılan İtalya'dan dönüşünden kısa bir süre sonra yaptığı, Londra'daki öteki yorum, yatay yorum "İtalyan tarzı"ndan çok daha uzaktı. Ayrıca Bruegel'in Çocuk İsa'yı merkeze yakın bir yere, kundak bezinin içinde göze çarpacak bir biçimde yerleştirdiğini de fark etti – tüm bu özelliklerin yapıtın tarihiyle, onun ilk oğlu, kendisi de ressam olacak Oğul Pie-

ter'in doğduğu yıl olan 1564'le bir ilişkisinin olabileceğini düşündü.

Dağıldığını hissetti. İpin ucunu kaçırıyordu, oysa amacı Bruegel'in siyahi kralı ötekiler gibi gülünç bir biçimde işlemeyip, ona resmin kompozisyonu ve yapısında dikkat çekici bir önem kazandırmasının nedenlerini anlamaktı. Araştırmalarından öğrenebildiği tek şey, bu *Tapınma*'nın Bruegel'in tek dikey yapıtı olduğuydu, bu veri de burada Kral Gaspar'a kazandırılan gizemli önemi daha da güçlendiriyordu. Kesinlikle ona dönmesi gerekiyordu: Ne yapıyordu orada? Ressam onu böyle onurlandırırken ne düşünüyordu?

Okumayı sürdürdü ve çok geçmeden bu siyahi kralda bir bakıma hiç sıradışı bir yan olmadığını öğrendi. Tersine, bu figür onlarca yıldır konunun basmakalıp, sıradan, neredeyse olmazsa olmaz öğelerinden biri olmuştu. Görünüşe göre, figürü ilk resmeden kişi 1460'a doğru Rogier van der Weyden'di. Müneccim Kralların Tapınması'nda maiyet ya da yamaklar arasında siyahilere uzun süredir rastlanıyordu. Olağan köle rolünü üstleniyorlardı. Ama ilk siyahi kralla karşılaşmak için 1460'ı beklemek gerekmişti. Bu yeniliğin nedenini öğrenmek onu şaşırttı. Hıristiyan resminde geleneksel anlamda olumsuz, şeytansı bir değeri olan Siyahi (zenci), resimlerde köle ya da cellat rolüne soyunuyordu. Saygın müneccim kral düzeyine yükselişi şaşırtıcı, hatta neredeyse sarsıcıydı. Öte yandan, 1460'ta soyluluk kazanması ne birdenbire gerçekleşen bir tutum değişikliğiyle, ne de Epifani'nin gerçekte yeryüzündeki tüm halkları ilgilendirdiğinin farkına varılmasıyla açıklanıyordu. (Bu uzun zamandır biliniyordu ve ilahiyatçılara göre üçüncü kralın siyahi olduğu tartışma götürmez bir gerçekti – yine de resimde ona asla rastlanmıyordu.) Nedeni gerçekte bugün olsa "Hıristiyanlığın jeopolitik durumu" denecek şeyde yatıyordu: Türkler 1453'te Konstantinopolis'i alarak, Kudüs'e giden yolu kuzeyden kesmişlerdi, dünyanın (dinsel ve o dönemde coğrafi) merkezine erişebilmek için, engelin çevresinden dolaşmak, güneyden geçmek gerekiyordu. İşte o zaman Afrika'da, Mısır'ın güneyinde, siyahilerin yaşadığı ve gizemli Rahip Yohannes tarafından yönetilen, olağanüstü zengin bir Hıristiyan krallığı olduğu yönündeki eski mit yeniden canlandı. Hatta 1459-1460'ta, sahtekâ-

rı n biri kendisini Rahip Yohannes'in elçisi olarak tanıtmayı başarıp, Papa II. Pius'un, Milano dükünün ve Bourges'da Fransa kralının huzuruna çıkmıştı. Haritalar da onu çadırın altında, sarayın ileri gelenleriyle çevrili durumda betimleyerek varlığına tanıklık ediyorlardı. Bu umut 1500 yılı civarında Afrika'nın iç bölgelerinin keşfedilmesini sağladı. En sonunda Rahip Yohannes'in krallığı da bulunacaktı: 1494'te, yedi yıllık yolculuktan sonra, Portekiz Kralı II. João'nun elçisi Hıristiyan ve siyahi Etiyopya krallığıyla bağlantı kurup, bir sonraki yüzyıl boyunca sürecek askeri, diplomatik ve ticari ilişkileri başlattı. Ama resim, tarihi beklemeyecekti: Siyahi bir Gaspar'ın varlığı Afrika'nın Hıristiyan olduğunu ve yarı yarıya Mesihçi bir beklenti içinde, yeniden keşfedilen, köklere daha yakın olan bu Hıristiyanlığın Avrupa Hıristiyanlığının zayıflıklarını, uyuşmazlıklarını ve başarısızlıklarını örtebileceğini önceden gösterebilirdi. Ne olursa olsun, siyahi Müneccim düşüncesi olağanüstü bir başarı kazandı. Afrikalı Gaspar'ların sayıları hızla çoğaldı ve kral on yıla kalmadan İtalya'ya indi: İtalyanların elinden çıkan ilk siyahi kral Mantova Markizi'nin özel şapeli için yapılmış *Tapınma*'da, Mantegna'nın çizdiğiydi. (Mantova'da siyahilerle soytarılar pek sevilirdi; birinin iyi davranılan ve simsiyah tenli birkaç lüks kölesinin olması bir seçkinlik ve üstünlük göstergesi sayılıyordu. Öte yandan, yine Mantegna dillere destan *Karı Koca Odası*'nın tavanına da güzel, güleryüzlü, siyahi bir hizmetçi kız çizmişti, ayrıca markizin Venedik'te kendisine "olabildiğince siyah", küçük bir kız bulmaları için üstelediği sabırsız mektupları bulunacaktı.) Öyle ya da böyle, XVI. yüzyılın başında, siyahi Gaspar artık neredeyse zorunlu biçimde Tapınına'ların gösterişli takımının bir parçası olmuştu – özellikle 1520'lerde, Flandre bölgesinde, yersiz olarak "Anvers Maniyeristleri" denen geç dönem Gotik ressamlar için olmazsa olmaz, yinelenip duran bir ayrıntıya dönüştü.

Bu sayısız resme ve farklı farklı çeşitlemelerine baka baka, üç öğenin düzenli olarak yinelendiğini anladı, bu öğeler resmin genel düzeni ne olursa olsun (dikey, yatay, üç kanatlı vb.) siyahi Gaspar betimlemesinin üç temel verisini oluşturuyor gibiydi. Öncelikle, Gaspar gösterişli bir biçimde giyiniyordu; Melkior ve Baltazar da

öyle elbette, ama Gaspar'da, kral giysisi gösterişte aşırıya kaçıyor, figürün yabancıl özelliği de kimi zaman siyahi Müneccim'e (tarihe aykırı) bir moda resmi havası katarcasına en yaratıcı biçim, malzeme ve renk fantazilerinin önünü açarak, hiç kuşkusuz bu göz alıcılığa hem izin veriyor, hem de onu pekiştiriyordu. Sonra, Gaspar en genç olandı. Bir süredir, Müneccimler "yaşamın üç dönemi"ne karşılık geliyorlardı zaten, müneccim krallar da tanım gereği iyi eğitimli, görgülü olduklarından en yaşlı olan en başta, en genç olansa en sonda oluyordu. Korunan bu diplomasi ve nezaket geleneği, Gaspar'ın yeni ten rengiyle daha çok göze çarpar oldu. Çünkü Müneccimlerin düzenli bir biçimde sahneye konuşunda yinelenip duran üçüncü öğe, istediği kadar her şeyiyle üç müneccimden biri olsun, Gaspar'm uzakta durmasıydı, gerek az, gerek çok ama büyük çoğunlukla uzakta: Kimi zaman üç kanatlı resmin kendisine düşen kanadında tek başına duruyor, kimi zaman ana gruptan bir direkle, bir sütunla, bir ağaçla ayrılıyor, hatta kimi zaman öteki ikisi çoktan gelip armağanlarını sunarken, o koşarak ya da at sırtında daha yeni geliyordu. Sahneden tuhaf bir gücün yayılması için Gaspar'ın Meryem'e yakın olması yetiyordu – o kadar ki siyahi kralı uzakta görme alışkanlığı büyük bir hızla tuttu, hani bu uzaklık, uzaklardaki ve mitlerdeki Afrika'nın ötesinde, yeni gelen bu siyahiye karşı hâlâ biraz sakınımlı davranılıyormuş, onu dosdoğru büyük adamların arasına kabul etmekte gönülsüzlük sergileniyormuş gibi. Bu üç öğe (giysilerin aşırı gösterişli olması, gençlik, uzakta tutulma) üçüncü kralın "itibari" Müneccim üçlemesinin bir "ikili" betimlemesinde "yabancıl kutbu" oluşturduğunu düşünen Richard Trexler'ın görüşünü doğruluyormuş gibi göründü ona.

Sonuçta, şimdi fark ediyordu ki, Bruegel uzakta duran, genç, gösterişli, yakışıklı kralıyla yeni bir şey yaratmamıştı; hatta o dönemin en sıradan çözüm yolunu benimsemişti. Yine de bu resmin gücünü azaltmıyordu. Bruegel gerçekten geleneği izliyorsa da, onu çok özel bir biçimde ortaya koyuyordu, çünkü *yalnızca Gaspar'ı* karikatürleştirmemişti. Bir kez daha, bir yapıtın kendine özgülüğünü dışarıdan anlamanın olanaksız olduğu görülüyordu. Ressamın buluşu resmin içindeydi asıl.

Dolayısıyla, yeniden ona bakmaya başladı. Daha yakından. Birden daha önce fark etmediği bir ayrıntı gördü: siyahi kralın bakışı. Bruegel onu elindeki olanaklara şaşırtıcı, hayran olunası bir biçimde az başvurarak betimlemişti. Gözler faltaşı gibi açık, dikkatle bakıyorlardı; ama siyah üstüne siyah resmedildikleri için, güçlükle görülüyorlardı. Bruegel onları üç küçücük açık renkli fırça vuruşuyla göstermişti: Sol göz yuvarı için incecik, ak bir çember yayı ve görünmeyen bir gözbebeğinin dibine konmuş iki damlacık ışık, görünen şeye dönük, tam da o bakışa sunulan gösteriye dönük bakışın yoğunluğunu imliyordu. Bu yoğunluk Gaspar'ın en yakınındaki iki figürle pekiştirildiği için daha da çarpıcı oluyordu: Profilden görünen ablak yüzün gözleri faltaşı gibi açık olsa da deli deli bakıyordu ve resmin belli bir noktasına dönük değildi (kaldı ki gözbebeğinin küçük aydınlık lekesi neredeyse hiç parlamıyordu); gözleri bozuk olana gelince, şaşkın hali ve o kocaman gözlüğü, hiçbir şey görmediğini yeterince belli ediyordu (konumu yüzünden, zaten ne görebilir ki diye düşünüyordu insan). Gaspar'ın bakışını –belli belirsiz, ama gizlice değil– öne çıkarma isteği, onu öteki iki kralın bakışlarıyla karşılaştırdığında daha da açık seçik belli etti kendini. İlki, hâlâ ayakta duran, kuşkusuz Melkior olan kral insanın içine dokunuyordu: Gözleri çapaklıydı, sarkık sağ gözkapağı gözü yarı yarıya kapıyor, alt gözkapağı kendini salmış sol göz de pek bir şey seçebilecek gibi durmuyordu, her şekilde bir bakışın canlılığını akla getirecek en ufak bir ışık yoktu o gözlerde. Baltazar ise, o yaşta, kesinkes miyoptu. Bir tek kaşlarını kaldırıp, iyice, hatta faltaşı gibi açtığı, neredeyse dokunacak kadar yakından İsa'nın bedenine diktiği sağ gözü seçiliyordu. (Bebeğin hafif geri çekildiği anlaşılıyordu.)

O zaman bu bakış motifinin Bruegel'in konuyu ele alışının merkezinde olduğu izlenimine kapıldı. Bunda da şaşılacak bir şey yoktu, değil mi ki Epifani'de söz konusu olan buydu: Müneccimler insanlığı kurtaracağını, insan bedenine bürünmüş Tanrı olduğunu bildikleri bu bebeği *görmek* için uzun, çok uzun bir yolculuk yapmışlardı. İyi de Gaspar dışında neden gözü bozuk betimlenmişlerdi? Ayrıca Baltazar neye bakıyordu? O kadar yakından neyi görmeye çalışıyordu?



Baba Bruegel, *Müneccim Kralların Tapınması* (detay), 1564
Ulusal Galeri, Londra

Figürlerin karşılıklı konumlarına göre, bu olsa olsa küçük İsa'nın cinsel organı olabilirdi. Yaşlı Baltazar'ın ağarmış başı tam da Çocuk İsa'nın açık uyluklarının karşısında, onun cinsel organıyla aynı düzeyde ve eksendeydi. Bunun üzerine, Leo Steinberg'in çok da eski olmayan *The Sexuality of Christ* (İsa'nın Cinselliği) kitabını anımsadı. Nitekim, Steinberg 89-90. sayfalarda Bruegel'in bu *Tapınma*'sını da örnek olarak veriyordu, kendisine göre kuşkuya yer yoktu: Yaşlı kral gözlerini İsa'nın cinsel organına dikmişti. (Hatta Meryem'in de sırf cinsel organını gizlemesine engel olmak için, o cinsel organı yaşlı krala doğru dürüst gösterebilmek için oğlunun sağ elini tuttuğu, yine Meryem'in sağ eliyle: "Görüyorsunuz ya!" gibisinden bir şey söylediği bile düşünülebilirdi.) Bugün bu düşünce saçma, takıntılı birinin zırvası gibi görünebilir. Ama Steinberg'in bilgin işi kanıtlaması kuşkuya yer bırakmıyordu. Kendisi metin ve resimlerden destek alarak, Rönesans'ta İsa'nın cinsel organlarına neredeyse tapınıldığını, *ostentatio genitalia*'nın* birçok resmin merkezinde yer aldığını –ayrıca yalnızca dinsel uygulamaların evriminin, bir de XIX. yüzyılın namus bekçiliğinin bizi bu noktayla ilgili körleştirdiğini (artık sarsıcı bir hale gelen uzvu silmek için resimlerin ya da fresklerin elden geçirildiği bile olmuştu)– kanıtlıyordu. Kimi durumlarda, İsa'nın cinsel organına tapınma işine boş inançlar da karışıyordu belki (erkekte üreme gücü, korunma vb. talebi). Ama ilahiyatçılar bu boş inançları destekliyordu. Tanrı insan bedenine büründüğünde, diye yineliyorlardı, bunu "uzuvları tam olan", "insanı insan yapan tüm parçalarıyla eksiksiz" bir bedende yaptı, demek ki bu parçalar içinde cinsel organ da vardı kuşkusuz. Sünnet bu bağlamda büyük önem kazanıyordu: İnsan bedenine bürünmüş Tanrı ilk kez insanlık için "çok değerli kanı"nı akıtıyor ve onun aracılığıyla, bir vaizin IV. Sixtus'un karşısında söylediği gibi, "tam anlamıyla insan bedenine bürünmüş" oluyordu. Steinberg ondan sonra kolayca Kilise'nin 1 Ocak'ta Sünnet'i kutlayarak "yılı açtığı gibi Cennet'in yolunu da açan" günü yücelttiğini gösteriyordu. Dolayısıyla, yaşlı müneccimin Tanrı'nın (Steinberg'in dediği gibi) "insanlaşması"nın ger-

* *Lat.* cinsel organın gösterilmesi. –*ç.n.*

çekleştiğinden cinsel organ aracılığıyla emin olmaya çalışmasında şaşırılacak bir şey yoktu. Başta Baltazar'ın sorgulayıcı bakışları karşısında, hafif örtüsünü kendisi kaldıran bebeğin uyluklarını Meryem'in araladığı Ghirlandaio'dakiler ya da kralın "o"nu yakından görmek için diz çökmeyi bırakın emekler gibi durduğu Botticelli'dekiler olmak üzere, imgeler tartışma götürmüyordu.

Steinberg haklıydı: Bruegel'in Baltazar'ının da yaptığı buydu. Peki ama bu Baltazar tam olarak ne görüyordu? Söz konusu olan yalnızca miyopluğu ya da kataraktı değildi. Soruyu akla getiren şey biz resme bakanların bu konuda hiçbir şey bilmiyor oluşumuzdu; hiçbir şey görmüyorduk; bizim için görülecek bir şey yoktu. Bu Tapınma'nın temel öğesi olan İsa'nın cinsel organı bizden bilinçli olarak saklanmıştı. Bedeni sararak sunan bir örtü ya da bir kumaş parçasıyla saklanmamıştı. Bruegel büyük bir ustalıkla İsa'nın bedeninin hareketi aracılığıyla saklıyordu onu, sol uylukla diz bizimle kutsal organcık arasında perde işlevi görüyordu. Steinberg ne gibi zararlar verdiğini bildiğimiz o ikon kırıcı sansüre tanıklık edecek biçimde, oranın sonradan boyanmış olabileceğini düşünüyordu. Ama bu nokta tartışmaya epey açıktı, çünkü doğrusunu söylemek gerekirse, Ghirlandaio'da ya da Botticelli'de de İsa'nın cinsel organı görünmüyordu. Kuşkusuz, bu her zaman geçerli değildi: Yalnızca Steinberg'in başvurduğu örnekleri sayarsak Pontormo'da daha iyi, Mantegna'da daha da iyi, Marco Pino'da apaçık biçimde görünüyordu. Ama kimi ressamlar görme-ortaya çıkış işini yalnızca yaşlı Müneccim'e ayırmış gibiydiler; yaşlı yüzle gencecik bedenin yakınlığını gizemin seyredilişi içinde askıda kalmış, sessiz bir içlidışlılık alanına dönüştürüyorlar, bu alanın dinginliği ve yoğunluğu çevresindeki hareketlilikle daha da güçleniyordu.

Bruegel'de de aynı şeyin olduğunu düşünecek oldu. İlk bakışta, akla yakın geliyordu bu. Baltazar'a ayrılan bu görme işi, tam da evrensel olmadan hemen önce bir sır gibi göründüğü anda sunulmuştu – şu haliyle o da kulağına bir sır fısıldayan oğlana doğru eğilmiş Aziz Yusuf'un başıyla tamamlanan eğrinin ortasına yerleştirilmişti. O anda Yusuf'a söylenen o merak uyandıran sırrın, orada, karşımızda, resmin tam ortasında ortaya konmasına karşın resimde görme-

diğimiz bir başka gizemin, tam da Tanrı'nın insanlaşması gizeminin olduğunu görmemizi sağlamaktan başka bir işe yaramadığını düşünmeye kadar vardırdı işi. Varsayım kendisine çekici geldi; doğruluk payı içeriyor olsa gerekti. Ama düşüncesi bir biçimde doyurucu gelmiyordu, çünkü onu bu şekilde ifade ederken, daha önce gözlemlediği şeyi unutmuştu: iki yaşlı kralı pek iyi göremeyen müneccimlere dönüştürmüş Bruegel'in ironisini. Bizim için İsa'nın cinsel organının görünmezliği bu bağlamda (Ghirlandaio'nun ya da Botticelli'nin yapıtlarındakinden bütünüyle uzak olan bu bağlamda) ressamın ona yüklemek istediği özel anlamı kazanıyordu – tek başına duran, yakışıklı, keskin gözlü, aydınlık bakışlı Gaspar'a verilen özel konum da yine bu bağlamda açıklanmalıydı.

Kaldı ki, daha yakından bakınca, aslında Gaspar'ın da hiçbir şey görmediğini fark etti – daha doğrusu, Baltazar'ın bozulmuş gözlerinin arzulu bir biçimde seçmeye çalıştığı şeyi görmediğini. Yerleştirildiği yerde, kenarda, üç Müneccim arasında ortaya çıkışın merkez noktasına en uzak olan oydu; görünüşe göre, Çocuk İsa'nın uyluğu tanrısal apışarasını bizden olduğu gibi ondan da gizliyordu, özellikle o yöne bakmadığı açıktı: Gözlerini oradan uzaklaştırmış, daha çok Baltazar'a bakıyor gibiydi. İşte o anda, Gaspar gözüne resimdeki arabulucumuz, bakışımızın resimdeki arabulucusu olarak göründü: Herkese göre 90° dönmüş, bakışları neredeyse resmin planına koşut duran Gaspar, klasik ressamların Louis Marin'in hoş bir adla "kenar figürleri" olarak nitelediği kahramanlara biçtikleri rolü iki itici ve kör arkadaşından çok daha iyi oynuyordu – bu rolün işlevi de görülmesi gereken şeyi göstermek değil, sunulan şeye nasıl bakılması gerektiğini esinlemekti. Bu temel işlev Bruegel'in onu kompozisyonun kenarında büründürdüğü rolün önemini en doyurucu biçimde açıklıyor gibi geldi kendisine: Bruegel konunun artık yerleşik olmuş düzeninden yararlanarak, Gaspar'ın iri görüntüsünün, tek başına, öteki yanda üst üste yığılmış figürlerin yarattığı hareketli baskıya bir dinginlik alanındaki sessizliğiyle karşılık vererek, kompozisyonun bütünlüğünü dengelemesini sağlamıştı. Bu rol yalnızca biçimsel değil, bir o kadar da ruhsaldı. Çünkü bu öyküde, görüyü, görmeyi ve Söz'ün cinsiyetli bir insan bedenine bürünüşünün görünür hale geli-

şini konu almış Müneccim Kralların Tapınması'nda, bizimle birlikte bir tek siyahi kralın gözleri iyi görüyordu, buna karşın Tanrı'nın insanlaşmasının, Hıristiyan inancının temelindeki gizemin gerçekleştiğini kanıtladığı varsayılan şeyi göremeyecekti.

Gaspar'ın bakışında, bizim bakışımızın resimdeki arabulucusunu görmek ona üstünde durulmayacak bir şeymiş gibi gelmedi. Arada kurulan bu koşutluğun gizliden gizliye esinlediği şey, Tanrı'nın insan bedeninde ortaya çıkışının "insanı insan yapan tüm parçalarıyla eksiksiz" bir bedende olduğuna inanmamız gerektiği değildi. Daha çok Tanrı'nın insan bedeninde ortaya çıkışının gerçekliğine inanmak için o parçayı kendi gözüyle görmeye, ona "gözlerle dokunma"ya gerek olmadığıydı. Güzel bir paradoks: İnancın görsel veya dokunsal kanıta gerek duymadığını gösterme görevi resme düşüyordu. Ama bu paradoks Kutsal Kitap'la aynı çizgideydi. İnanmak için, gidip yarayı görmeye ve ona dokunmaya gerek duyan Tomas'a İsa'nın dediği gibi: "Beni gördüğün için mi iman ettin? Görmeden iman edenlere ne mutlu!" Dolayısıyla, gözlerinin iyi görmesine karşın inanmak için görmeye gerek duymayan ve daha çok Çocuk İsa'nm cinsel organını süzmek üzere dizlerinin üstüne çökmüş yaşlı Baltazar'ın sağduyusunu sorgular görünen Gaspar'a ne mutluydu. İnancın gizemlerine inanmak için dokunsal kanıtlara gerek duymuyorsak, bize ne mutluydu.

Yine de ressamın dinsel duygularıyla ilgili daha çok şey bilebilmek isterdi, ama şunu da söylemek gerekir ki uzmanların bu konudaki görüşleri birbirini tutmuyordu. Sözgelimi, Bruegel'in 1550'lerin sonunda, Anvers'de kültürlü bir entelektüel çevreyle yakınlık kurduğu biliniyordu, o kişilerden matbaacı Plantijn ve coğrafyacı Ortelius "özgür düşünceli", bir başka deyişle din konusunda hoşgörülü olarak ün salmışlardı – Plantijn 1562'de özgür düşünceli oluşunun yaratacağı sonuçlardan kaçmak için Paris'e göç etti, bir din savaşının ortasındaki Hollanda'da tehlikeliydi bu tür düşünceler. Bruegel belki Niclaes tarikatiyle, insanların özellikle Kutsal Kitap üstüne düşünmeye kendilerini adadıkları *schola caritatis*'le (sevgi okulu) ilişki kurmuştu. Ama Hollanda'yı Brüksel'den yöneten sert Kardinal Granvelle'in Bruegel yapıtlarının koleksiyonunu yaptığı ve ressamın

1563'te Anvers'den Brüksel'e gittiği de bir gerçekti. Bu onun resimlerinin fazlasıyla "Katolik" olduğu anlamına gelmiyordu, üstelik büyük Charles de Tolnay Bruegel'in bireysel ya da taraflı inançların ötesinde herkes için ortak, evrensel bir doğruyu arayıp öven bir yaradancı insancılığın ünlü temsilcisi, gravürcü Coornhert'le kişisel bir ilişkisinin olduğunu söylemekten çekinmiyordu. Bruegel'in sapkın bir "liberten" olduğunu söylemek aceleci davranmak olacaktı (büyük olasılıkla "Erasmusçu"ydu), ama varsayımın saçma olmaması bile bir kez daha gösteriyordu ki, ressamın arkadaşı Ortelius'un –bu yargının sorumluluğu onun üstüne kalacaktı– "her zaman resimden çok düşünce" barındırdıklarını söylediği o resimlerdeki düşünce dışarıdan metinlerin yardımıyla ortaya konamayacaktı.

Dolayısıyla, yine resme döndü. Bu kez, biraz daha uzaktan baktı. Çünkü yakından bakarken, iki yaşlı kralın maruz kaldığı ironiyi fark etse de, gözüne ancak şöyle bir ilişen ikili bir veriye gereken ilgiyi göstermemişti: resmin (özellikle konunun öteki iki yorumuyla karşılaştırıldığında) "İtalyancılığı" ve İtalya yolculuğunun ressamın dönüşünden yaklaşık on yıl sonra açığa çıkan bu sıradışı yankısı. Bunlara –Gaspar'ı saymazsak– bir de esinlendiği modelleri alaya almasının yarattığı paradoks ekleniyordu. O zaman yeni bir varsayım geldi aklına. Bruegel'in 1564'te İtalya'yı –hem de nasıl!– anımsamasının nedeni, güncel olayların kendisini buna yüreklendirmesiydi. 1566'da, Protestanların betimleme eleştirisi sırtını ekonomik ve toplumsal nedenlere dayayarak Hollanda'da büyük bir ikon kırıcı kampanyaya yol açacakken, 1563'te, Trento Konsili'nin sonunda kutsal suret ve emanetlere tapınmanın meşruluğu vurgulanarak bir kez daha ileri sürüldü. Bu geleneksel konumun tartışmalı bir biçimde yeniden benimsenmesinde en çarpıcı nokta tam da kutsal suret ve emanetlerin aynı düşünce içinde bir araya getirilmesiydi. Karşı Reform kardinalleri Protestanların, özellikle de Calvin'in savlarını –çünkü Calvin (resmin yapıldığı yıl, 1564'te ölmüştü) 1543'te Hıristiyan topraklarında toplanmış ve dağılmış tüm kutsal emanetlerin dökümünü çıkarmayı önerdiği "Çok Yararlı Uyarı"sını yayımlamıştı– reddettiklerini daha açık bir biçimde belli edemezlerdi. Sonuç korkutucu, daha doğrusu öğretici olabilirdi, çünkü örneğin neredey-

se on dört çarmıh çivisi vardı ortalıkta. Calvin'in "Roma" uygulamalarının güçlendirdiği boş inançlara karşı acımasız bir ironi sergileyen metni, en az iki örneği bulunan kutsal sünnet derisine işaret ederek başlıyordu – bunlardan biri Charroux Manastırı'nda (Fransa), öteki Roma'daki San Giovanni in Laterano Manastırı'ndaydı. Oysa, Calvin'in de vurguladığı gibi, sünnet derisinden "ancak bir tane olabileceği açıktı", dolayısıyla "işte apaçık bir yalan" diyordu. Bununla birlikte, daha XIII. yüzyılda, Dominiken Varazzeli Jacobus da kutsal sünnet derisinin gerçekliğine biraz kuşkuyla yaklaşıyordu ("Tüm bunlar doğruysa, itiraf etmeliyim ki olağanüstü"). Gelgelelim, Bruegel'in –İsa'nın cinsel organının görül(mey)en başrolü oynadığı– *Müneccim Kralların Tapınması* resmini yapmasından bir yıl önce, Trento Konsili kutsal emanet ve suretlere tapınmanın yerinde olduğunu kesin olarak bir kez daha ileri sürmüştü. Bunu anımsayınca, gerek resmin (gecikmeli) İtalyancılığını, gerek bu İtalyancılığın tanrısal cinsel organın görünür olma(ma)sına bağlı parodisini bu dinsel tartışmanın güncelliğiyle ilişkilendirmek istedi. Bir kez daha, görmeyip de inananlara, inanmak için kutsal emanetlere gerek duymayanlara ne mutluydu. Bruegel'in seçimi, bu *Tapınma* bir sunak resmi olsaydı, onun inananların tapınmasına yönelik tek resmi olsaydı çok daha etkileyici olurdu.

Yine de bir soru yanıt bekliyordu: Neden Bruegel resmin üstündeki bakışımızın arabulucusu olma rolünü resimde siyahi krala vermişti? Aklına önce şöyle bir yanıt geldi: Bruegel başka bir şey düşünmeksizin, ayrı, biraz uzakta, betimlemenin kenarında duran, vb. siyahi kralın geleneksel konumundan yararlanmıştı. Yanıt basit, hatta akla yakındı, hem neden olmasın? Gerçeğe yakındı. Ama yine de kendisine biraz yavan gelmişti, üstelik ressamın buluşunu sıradanlaştırıyordu – karşımızda Bruegel gibi (sanatsal ve entelektüel anlamda) yaratıcı bir kişi olduğunda asla iyi bir çözüm değildi bu. Bundan fazlası olmalıydı.

Siyahiye düşen rolün önemi örneğin Epifani'nin, ilahiyatçılar arasında yerleşmiş, "yeryüzünün tüm halkları"na seslenen, evrensel bir vahiy oluşturduğu yönündeki düşünceye uyuyordu. Bu bağlamda, üç Müneccim tüm yeryüzünü insanla dolduran üç Nuh oğlunu

temsil ediyor, siyahi kral da –mantığa çok uygun olarak– kötü oğul Ham'ın soyundan geliyordu: Sarhoş Nuh yarı çıplak uykuya daldığında, babasının cinsel organını alay etmek için kardeşlerine (Sam ve Yafet) göstermek isteyen oydu, Nuh da uyanınca onu kardeşlerinin kölesi yapmıştı. Bu düşünce hoşuna gitti: Bruegel tüm insanların babasının cinsel organına gülmüş olanın uzaktan akrabası Gaspar'ı Oğul İsa'mn cinsel organını görmeye çalışmayan krala dönüştürmüş olabilirdi... Varsayım saçma olmasa da fazla aceleci davranıyordu, çünkü tenin karalığı Ham'ın lanetinin sonuçlarından biri olarak görünse de, bu düşüncenin kesinlikle XVI. yüzyılda yaygın olmadığını öğrendi. (Çok çarpıcı bir biçimde, üçüncü müneccim siyahiye dönüşürken, Ham betimlemelerin çoğunda beyaz kalmıştı.) Dolayısıyla, başka yerlere bakması gerekiyordu. Yeniden Rahip Yohannes ve Afrika'daki Hıristiyan krallığının saygınlığı konusuna dönmek geçti içinden. Ne var ki, Kudüs'e gitmek için hâlâ Afrika'dan geçmek düşünülüyorduysa da, Rahip Yohannes dillere destan havasını yitirmişti – belki de Etiyopya ve Kongo'yla sıkı ve düzenli ilişkilerin kurulması, Amerika altını ve yabanıl halklar daha çok ilgi çektiği için. Yalnızca tarihsel açıdan çürütülemez bir olgu gibi görünen şeye uymalıydı: Siyahi kral figürü artık, uzun süredir, özel bir coğrafi alanı simgeleyemeyecek denli sıradanlaşmıştı. Basmakalıp bir figüre dönüşmüş, özel anlamını yitirmişti; pek çaba göstermeden, Tanrı'nın İsa'nın bedeninde ortaya çıkışının evrenselliğini akla getirmekle yetiniyordu.

Buna karşın, ânında fark ettiği üzere, Bruegel'de olmayan şey de buydu. Hatta hiç ilgisi yoktu, bu resimde her şey siyahi kralın özel bir konum kazanmasına katkıda bulunuyordu. Aslında, Bruegel figürün eski değerini yeniden canlandırmak, yarım yüzyıl önceki saygınlığını başka bir biçimde güncelleştirmek istemiş gibi görünüyordu. İtalya göndermesinin altında, Bruegel'de Hieronymus Bosch ruhunu anımsatan bir şeyler buldu. Belli belirsiz bir benzerlik değildi bu. Bosch daha 1500'e doğru, bugün Prado'da korunan, ama 1568'e dek hep Brüksel çevresinde kalmış olan *Tapınma*'sında, siyahi müneccimini sıradışı bir görkemle donatmıştı. Solda, biraz uzakta, üç kral arasında (Bruegel'in de rengini kullanacağı bir giysi içinde) yal-

nız kendisi ayakta duran, yüzü Meryem'inkiyle ve yandaki azizlerinkilerle aynı düzeyde olan siyahi müneccimde onun betimlemesinin gitgide başlıca özelliğine dönüşecek zarif yabancılıktan çok uzak, eşi bulunmaz bir saygınlık vardı. Siyahi kral teninin rengiyle Tanrı'nın İsa'nın bedeninde ortaya çıkışının ruhsal evrenselliğini gösterişli bir biçimde açığa vuruyordu. Kuşkusuz, Bruegel'in Brüksel'de bulunan ilk *Tapınma*'sı, gerek samanlığın sunumuyla, gerek yüksek bir noktadan görülen manzarasının enginliğiyle, Bosch'unkini Londra'daki "İtalyan tarzı" yorumdan daha çok akla getiriyordu. Ama Londra'dakinde, Bosch göndermesi daha üstü kapalı olsa da, ona daha kişisel, neredeyse içten geldi. Bruegel aslında giysisinin rengini yinelemekle yetinmemişti; siyahi kralına Bosch'un buluşlarından gösterişli bir alıntı gibi duran bir armağan, Bosch'un kendi yapıtındakinden bile daha "Bosch tarzı" bir armağan vererek ona selam durduğunu açıkça göstermiş, ayrıca –kuşkusuz anlamlı bir ayrıntıydı bu da–, imzasını o görkemli bedenin altına atmıştı, Bosch'un da yarım yüzyıl önce yaptığı gibi. Bruegel böylece, Flaman resminin evriminin ötesinde ve İtalyan tarzı bir kompozisyon maskesi altında, siyahinin ve bakışının en yüce ruhsallığı sırtlayıp Hıristiyan inancının evrensel yönelimine, ayrıca, o dönemin sözcükleriyle söylersek, insanların insanlığına tanıklık ettiği bir esin kaynağına dönmüştü. Jean Devisse'in altını çizdiği gibi (yoksa Michel Mollat mıydı?), Bosch'un *Tapınma*'sı, "Afrika'nın gitgide görmezden gelinişinin damgasını vurduğu binlerce yolun karşısında, bir başka yolun açık olduğuna tanıklık ediyordu, belki de Batı'nın kavrayamadığı bir şanstı bu". Önceden böyleydi. İleride olacaklardan önce. Özellikle kölelik ve siyahların ticaretinin gelişimi, bunları haklı gösteren ırkçı ideoloji ve söylemleri yüreklendirmeden önce. 1564'te, Bruegel bu evrensel anlayışa dönmüştü işte. 1562-1563'te, o korkutucu *Ölümün Zaferi*'nde, iki iskeletin çektiği ağa, beyazların arasına bir siyahi koyması rastlantı değildi – resimdeki tüm figürler arasında, yalnızca bu siyahinin, Alberti'nin yol göstericisine benzer şekilde, bize bakmasının, umutsuzlukla seslenmesinin de rastlantı olmadığı gibi. Londra'daki *Tapınma*'sında, öteki figürlerin karnavalı akla getiren bir biçimde işlenişi hem yüzyılın başındaki iyimserliğe artık yer ol-



Baba Bruegel
*Müneccim Kralların Tapınması* (detay)
1564
Ulusal Galeri
Londra



Baba Bruegel
*Düğün Yemeği*
(detay)
yaklaşık 1566
Sanat Tarihi Müzesi
Viyana

madığını, hem de beklentiler ve kesinlikler çökerken, Bruegel'in gözünde, siyahinin insanlığının Avrupa'nın ve Roma Katolikliğinin sapkın, maddi uygulamalarından hâlâ uzak durduğunu gösteriyordu.

Bu yorum ona özellikle doyurucu geldi, çünkü şimdiye dek ne yapacağını bilemediği ve artık yapıtın sahne olduğu kişisel yatırımı kanıtlar görünen son bir figürü yerine koymasını sağlıyordu. Resmin en soluna yerleştirilen, gizliden gizliye, gösterişli siyahi kral figürüne karşılık veren bir başka "kenar figürü"ydü bu. İki yaşlı kralla başıbozuk askerler arasındaki tek sivil olan bu figür, yalnızca hafifçe sağ omzuna eğilmiş sakallı yüzü görünen orta yaşlı bir adamdı, karalar içindeydi. Bakışı Çocuk İsa'yla Meryem'in bulunduğu gruba dönük değildi; yaşlı Baltazar'ı meraklandıran şeyi görmeye de çalışmıyordu; daha çok resmin planına koşut olarak, öteki yana, siyahi Gaspar'a bakıyordu. Kaldı ki, uzmanlar bu özelliği saptamasalar da (Bruegel'in sakınımının göstergesi miydi yoksa?), bu yüz tuhaf biçimde ressamın otoportresi olduğu düşünülen yüzleri andırıyordu – özellikle de *Düğün Yemeği*'nde, sağda, masanın ucunda oturan son konuğunkini.

Elbette benzerliklerin tuzağına düşmedi. Bruegel'in portresinin gerçekte neye benzediğinin asla bilinemeyeceğini iyi biliyordu. Ama kesin olan bir şey vardı: Bu sakallı yüz de siyahi kralınki, Meryem'inki ve Çocuk İsa'nınkiyle birlikte, tüm ötekilerden farklı olarak, gülünç bir biçimde işlenmemişti. Dolayısıyla, bunun tam anlamıyla bir otoportre olup olmamasının bir önemi yoktu. Bu figür Mantegna'nın daha o zaman yapıtlarının kenarlarına sokuverdiği figürler gibiydi: bir tür figürlü imza. Bu yapıtının içinde ressamın bir figürü, yapıtın tanığıydı. Bakışı bizi Gaspar'ın biraz şaşkın bakışlarına götürüyordu, onun yaşlı, beyaz meslektaşının davranışını anlamıyormuşçasına bakan gözlerine. Aziz Tomas'tan sonra, inanmak için görmek, yalnızca görülene inanmak gerekiyormuş gibi hani. Yüce bir resim anlayışı.

# Mecdelli'nin Etek Kılları

MECDELLİ MERYEM'İN sahte sarışın olduğunu söylemek açıkçası hiçbir şeyi çözmez. Tamam, varsayım ilgi çekici: Gerçek sarışınla sahtesi arasındaki farkın ne olduğu sorusu iyi bir soru. Öncelikle sahte sarışın ne demektir? Kılların rengi saçlarınkinden daha mı dürüsttür? İnsanların saçlarını boyadıklarını biliyorum, ama haydi yapmayın şimdi! Etek kıllarının rengini açtırmalarını ya da onları maviye, pembeye, yeşile ya da ne bileyim, hangi rengi isterlerse ona boyamalarını yasaklayan bir şey de yok. Bunu yapanlar vardır kesin. Bir de etek kılları kahverengi, hatta siyah olup, onları Tanrı'nın kendilerine verdiği gibi koruyan gerçek sarışınlar var. Öte yandan, kılların neden saçlardan daha az sarı olduğunu öteden beri merak etmişimdir. Bir uzmana danışmam gerekiyor bu konuda. Ama kime? Bu sorunun ciddi bir biçimde incelenmediğine eminim. İnanılır gibi değil: Gökyüzünün neden mavi olduğu gibi bilip de hiçbir işimize yaramayan onca şey varken, sarışınların kıllarının neden çoğunlukla siyah olduğunu bilmiyoruz! Bir düşünün, kılla saç arasındaki farkı da tam olarak bilmiyoruz. Tamam, kıl tüm bedende, saçlar başta çıkar. İyi de, bunun dışında bir şey bildiğimiz yok. İki Latince sözcüğün nereden geldiğini bile bilmiyoruz, farkında mısınız? *Pilus* ve *capillus*, birbirine benziyor, *poil* (kıl) ile *cheveu*'den (saç) daha fazla; sonuçta bunun da önemi yok, aynı şey değiller. *Capillus*'un (saç) *capo-pilus*'tan, başka bir deyişle başın, kafatasının üstündeki kıldan geldiğini düşünmüş bir uzman var. Aptalca gelmiyor kulağa. Buna

karşın, inandırıcı değil. *Capillus*'un *caput*'u, başı düşündürmesi akıllıca ama keyfi bir yaklaşım, daha doğrusu şöyle diyeyim, "ne biçim, ne anlam" tam açıklanabiliyor. Bunu söyleyenler Ernout'yla Meillet. Fransa Enstitüsü'ne üye bilginler. Gerisini siz düşünün! Daha da kötüsü, Hint-Avrupa dillerinde bile saçı tanımlayacak ortak bir sözcüğün olmadığını söylüyorlar. Her dilde adı değişiyormuş. Kıl, *pilus* için de aynı şey geçerli. Hani ona neden böyle dendiğiyle ilgili hiç ama hiçbir şey bilmiyor gibiyiz. Sonuçta, İngilizler haklı. Yararcılar. Duraksamıyorlar. Tek bir sözcük: *hair*. Böyle olunca, sorun, gereksiz soru kalmıyor: İngiliz kadın için saçla kıl aynı şey. Gelgelelim, İngiliz kadınların hepsi kızıl gibi. Kesinlikle, gerçek kızıllar. İngiltere'de, bence sahte kızıl yok.

Dolayısıyla, Mecdelli'nin sahte sarışın olduğunu söylemek hiçbir işe yaramaz. Her şekilde, önemli olan şey onun saçları. Etek kıllarını kimse görmedi, kimse de görmeyecek. İsa bile. Zaten sorun da burada. Bana yine deli diyecekler, ama ben Mecdelli'nin saçlarının o kadar uzun olmasının nedeninin dikkatleri başka yöne çekmek olduğuna eminim. Onları gösteriyor, sergiliyor, açıyor, onlarla gösteriş yapıyorsa, kıllarını daha iyi gizlemek için yapıyor bunu. Unutturmak için. Öyle uzun, gür saçlı başka kadınların da olduğunu biliyorum kuşkusuz. Örneğin Agnes'e ve kendisini arenanın ortasına çırılçıplak çıkmak zorunda bıraktıklarında ansızın uzayıveren saçlarına bakın, kimsecikler bir şey görememiştir, çünkü gür saçları pattadanak ayaklarına kadar, önden, arkadan, yanlardan kaplamıştır her yerini. Ama öncelikle, Agnes'i neredeyse hiç başı açık görmeyiz. Genelde, kuzusu olur yanında, tüyleri, beyaz ve lüle lüle tüyleri olan da kuzudur. Mecdelli'yi ise saçlarından tanırız. Tamam, Meryem'in de saçları gürdür. Hayır, Öteki, Yüce, Bakire olandan söz etmiyorum. Sözünü ettiğim Mısırlı Meryem. Ama işte o bir kopya yalnızca; o da sevişmekten vazgeçip kendini dine adayan ve iyice emin olmak için, çöle giden bir orospu. Gören de ilki yetmiyormuş sanacak! Öyle ya da böyle, Mısırlı her zaman yaşlıdır. Haydi, neredeyse her zaman diyeyim. Sizi ayartacak hali yoktur, üç parça ekmeğiyle pistir. Üstelik, anlaşılan ufak tefek ve marsık gibidir. Mec-

delli ise farklıdır. Mısırlı gibi yaşlanıp pislendiği, kendisi de çöle gittiği zamanlar dışında, Mecdelli güzeldir; güzel göğüsleri, güzel kolları, güzel uylukları vardır, saçları her zaman temizdir, parlaktır, arzu uyandırır.

Elbette, bunlar sorunu çözmüştür. Ne diye kafa patlatalım ki? Onun saçları, güzel kokulu bir merhemi, zamanını ortadan toplamakla geçirdiği mücevherleri vardır; kâh bir aynası, kâh bir kurukafası, kâh ikisi birden olur. Kısacası, bunlar onun simgeleridir. Ama benim, hani denir ya, kuşkularım var. Çünkü açıkçası, bu saçlar öyle sıradan bir simge değil. Yoksa onun simgelerinin saçlar olduğu söylenmeli. Ne demek istediğimi anlıyor musunuz? Onun simgeleri; erkeklerin de kendi simgeleri, "erkeğe özgü" (*viril*) simgeleri olduğu gibi. Saçları onun kadınca (*féminin*) simgeleri olmalı. *Viril* sözcüğünün kadınlar için kullanılan bir eşdeğerlisinin olmadığını fark etmiş miydiniz? *Kadınca*'nın eşdeğerlisi *erkekçe*'dir (*masculin*); *dişi*'ninki de erkek (*mâle*). Ama "erkeğe özgü" demek olan *viril*'in Fransızcada eşdeğerlisi yoktur. Kalkıp da bana rastlantıdır demeyin! Üstelemeyeceğim, ama aklımın bir köşesinde de duruyor. Bu yüzden saçlarının onun kadınca simgeleri olduğunu söyledim. Ne var ki sonuçta biraz özel simgeler, çünkü kadınlara yüklenen simgeler genelde onların yitirdiği şeyler olur. Ne demeye çalıştığımı anlamadınız mı? Oysa basit: Agatha'nın göğüsleri, Lucia'nın gözleri ve hatta Apollonia'nın dişleri. Onlara yeniden yaşamayı öğretmek için koparılıp alınmıştır bunlar – Tanrı'ya şükür, bu sayede, sonsuz bir yaşama kavuşmuşlardır. Tam isabet. Ama Mecdelli'nin saçlarını kimse kesmemiştir. (Saçları kesilen Şimşon'dur, Delila keser onun saçlarını. Hiç ilgisi yok.) Sonuçta, daha önce de söylediğim gibi, Mecdelli'nin saçları öyle sıradan bir simge değildir. Aslında, saçları onun kadınca simgeleridir; onun kadın imgesi, dişi bedeninin açığa vuruluşudur, o kadar gürdür ki hiçbir şey görmemize izin vermezler. Kadın, insanın görmeyi bilmediği o beden, diyordu Tartuffe. Anlaştık mı? Bu noktada, kimsenin karşı çıkacağını sanmam.

Tamam. O zaman şimdi öğrenmemiz gereken şey, neden tam da o saçların onun dişilik simgesine dönüştüğü. Bu kılları kırk yardığımı mı düşünüyorsunuz? Sanmıyorum, ne düşündüğümü size söyle-

yeceğim. Mecdelli saçları nedeniyle vardır. Saçları nedeniyle, onlar için, onlar sayesinde, başka bir şey değil. İşte o kadar. Saçları olmaksızın, Mecdelli de olmaz. Bu yüzden, ne yolunabilir, ne de Agatha'nın göğüslerine yapıldığı gibi kesilebilir o saçlar. Kaldı ki, bunun kanıtı da Mecdelli'nin asla var olmamasıdır. Herkes bunu bilir, ama öyle değilmiş gibi davranılır. E işte, ben bunu kabul etmiyorum ve işin başının bu olduğunu söylüyorum. Sözcük oyunu yapmadan. Mecdelli yoktur, asla var olmamıştır. Tamam, baba, anne, erkek ve kız kardeşlerle ona eksiksiz bir aile uydurulmuştur, ben de biliyorum. Bu konuda, en iyisi hiç kuşkusuz Keşiş Jacobus'tur. Gerçek bir Dominiken. Elinden gelen her şeyi yapar: Mecdelli'ye verdiği aile tam bir kraliyet ailesidir. Kudüs'ün önemli bir bölümü, bütün Beytanya ve Mecdel şatosu annesiyle babasının, Syrus'le Eucharia'nınmış. Üç çocuklarına da bu zenginlikleri aralarında paylaşmak kalmış: Kudüs oğul Lazar'a; Beytanya Marta'ya; Mecdel de Meryem'e düşmüş. Bu arada, Meryem'e Mecdelli denmiş, güzel ve zengin olduğu için zamanını önüne gelenle yatarak geçiriyormuş. Ama İsa'yı görünce (Yeri gelmişken, neden onu görmeye gider? Keşiş Jacobus hiçbir şey söylemez), mucize gerçekleşmiş! Mecdelli utanmış. Ağlamış, onun ayaklarını yıkayıp tüm zevklerden vazgeçmiş, onları güzel saçlarıyla kurulamış, mis kokular sürmüş, sonra da ağlamış durmuş. Baklava börek ant olsun. Ama ne kadar allanıp pullansa da, bu öyküye kimse inanmaz. Keşiş Jacobus her şeyi birbirine karıştırmış, ama hiçbir şey yaratmamış, sağdan soldan devşirdiği şeyleri bir güzel karmıştır. O Dominiken ne yaptığını çok iyi bilir; başka konularda, anlattığı şeylerin boş lakırdılar olduğunu, kendisinin de onlardan kuşku duyduğunu söylemekten çekinmez. Kutsal Haç ve İmparatoriçe Helena üstüne yazdıklarına bakın. Ama bu konuda söz konusu bile olmaz bu. Mecdelli davası kuşkuya yer bırakılmayacak denli önemlidir. Jacobus da bire bin katar. İyice güvenilir olmak için. Marta'yla Lazar konusu tamam: Onları tanıyoruz, kardeşler ve Beytanya'da yaşarlar. İsa'nın çok sevdiği Meryem adında bir kız kardeşlerinin olmasına da tamam. Üstelik haksız mıdır onu sevmekte! Marta'nın mutfakta imanı gevrerken, kız zamanını İsa'nın ayağı dibine oturup sözlerini dinleyerek geçirir – İsa da

Meryem'in iyi olanı seçtiğini söyler! Meryem, İsa'nın ayaklarını pek sever, onlarla nasıl ilgileneceğini, onlara nasıl bakacağını bilir: İsa son haftasını geçirmek üzere Kudüs'e girmeden hemen önce Beytanya'da ayaklarını yıkamış, kurulamış, üstlerine mis kokular sürmüştür. Şunu da söylemek gerekir ki, İsa birkaç gün önce, Lazar'ı diriltmiştir; dolayısıyla ayaklarının şöyle güzelce yıkanmasını hak etmiştir. Demem o ki, Lazar'a, Marta'ya ve Meryem'e, o küçük aileye diyeceğim yok. Ama bunun Mecdelli'yle bir ilgisi yok. Tüm bu öykülerde kimse ondan söz etmiyor. Onunla ilgili bir çift söz eden tek kişi, İsa'ya Celile'de eşlik eden kadınları anlatan Luka: Suzanna, Yohanna ve birkaç kadınla birlikte, içinden İsa'nın yedi cin çıkardığı bir Meryem daha var. Tam yedi cin. Ona Mecdelli diyorlar, çünkü İsa onu Taberiye Gölü üstünde, Mecdel'de yanına almış. İşte, tek, gerçek Mecdelli odur. Ama fark etmişsinizdir, saçlarıyla ilgili, mis kokularıyla, İsa'nm ayaklarıyla ilgili hiçbir şey yok. Hiç ama hiçbir şey. İçinden Efendimizin cinler çıkardığı bir isterik yalnızca. İşte o kadar. Nasıl oluyor da hepsi birbirine karışmış mı diyeceksiniz bana? Benimle alay mı ediyorsunuz? Herkes bilir! Bu sırrı sağır sultan duydu! Üsteliyor musunuz? Peki, söyleyeyim yine de. Luka yedi cinli Mecdelli'den söz etmeden hemen önce, İsa Neyn'de, Simun'un evinde yemek yerken, kentten bir orospunun gelip onun ayaklarım yıkadığını anlatır ve bu öyküyü anlatan bir tek odur; kadın bunun için çok ağlamıştır, ayaklarına güzel kokular sürmeden, onları bir saat boyunca öpmeden önce, saçlarıyla silmiştir. Demek ki o saçlar epey uzun, epey gürdü. Sonuçta, İsa onun günahlarını bağışlayıp esenlikle gitmesini söyler, kurtulmuştur, çünkü çok sevmiştir. Ötekiler, havariler hiçbir şey anlamaz. O da anlasınlar diye bir mesel anlatır. Doğrusunu söylemek gerekirse, öykü güzel olmasına güzeldir gerçekten. Öyle güzeldir ki es geçilecek gibi değildir. Bu yüzden, hiç çaktırmadan, tövbe eden güzel orospuyla onun hemen ardından gelen yedi cinli isterik birbirine karıştırılır, sonra da Efendimizin ayaklarının yıkanmasından ötürü Mecdelli'yle Marta'nın kız kardeşi Meryem birbirine karıştırılır. Karışım iyice çalkalanınca, işte karşınızda Mecdelli Meryem. İyi numaradır, çünkü Mecdelli Meryem Yuhanna'da İsa'nm gözdesine dönüşür: Dirildikten sonra

ilk ona görünür. Ama bu kez araya mesafe koyar. Bahçıvan kılığına girmiştir, dolayısıyla kadın onu tanımaz tabii ki, derken O olduğunu anlayınca, kucaklamak ister, O da: "Bana dokunma!" der. Olacak şey değil! Oysa gözyaşlarıyla, mis kokusuyla ve saçlarıyla ayaklarını şöyle güzelce yıkayıp yara izlerini iyileştirebilirdi!

Dağıldım. Diyeceğim, uzun saçlı Mecdelli asla var olmamıştır. Uydurulmuştur. Kim uydurmuştur peki? Hiç bilmiyoruz. Kimse kuşkusuz. Yavaş yavaş olmuş olsa gerek. Ama bugün herkes uzlaşıyor: Mecdelli bir yamalı bohçadır. Kusura bakmayın, kendimi doğru ifade edemedim. Demek istediğim, en azından üç figürü birbirine karıştırdığıdır. Ötekilere, şeylerin açık seçik olmasını isteyenlere yetiyor bu! Onlara göre, her şey çok basit ve bunu kanıtlıyorlar. İlk olarak, Mecdelli kahramanımız –daha doğrusu, kahramanımız Mecdelli Meryem– Neynli fahişeyle (onlar fahişe der, orospu değil), yedi cinli Mecdel kızı ve Marta'nın kardeşi Meryem'in birbirine karışmasının sonucu. İkinci olarak, karışmalarını sağlayan şey özellikle Luka'nın yedi cinli kızı anmadan hemen önce Simun'un evindeki yemeği anlattığı metin. Üçüncüsü, bu kadarı yeterli. Kanıt kesin. Havanda su dövmenin âlemi yok. Başka şeye geçebiliriz artık. E tamam da ben hayır diyorum! Kabul etmiyorum! Mecdelli'nin uydurulduğunu anladık diye neden uydurulduğunu da anlamadık ya! Uydurulan bu kişide saçların neden öyle bir rol üstlendiğini de anlamadık. Öte yandan, ne Mecdel kızının, ne Marta'nın kardeşi Meryem'in saçlarının uzun olduğu doğrudur; uzun saçlı olup da saçlarını kullanmayı bilen yalnızca Neynli orospudur. Peki ama üçü birbirine karıştırıldıysa, neden onun saçları korunmuştur? Siz bana söyleyebilir misiniz bunu? Hayır mı? Öyleyse, ben size söyleyeyim. Önce Meryem'e, sonra Mecdelli Meryem'e, en sonunda da tüm azizeler arasındaki en aziz azizeye dönüştürülen Neynli meçhul orospunun saçlarını gösterebilmek için. Onlar, açık seçik düşünceleri sevenler, Mecdelli'nin bir karıştırmanın ürünü olduğunu söylüyorlar. Karıştırmaymış, külahıma anlat! Dominiken Keşiş Jacobus mu şeyleri birbirine karıştıracak! Biz de yuttuk! O karıştırmıyor, yoğunlaştırıyor, bunlar aynı şey değildir kesinlikle. Karıştırma hatadır, asla bilerek yapılmaz, sonrasında pişman olup düzeltirsin. Kaldı ki yo-

ğunlaştırma da ne olursa olsun bilerek yapılır diye bir şey yoktur, ama yok yere yapılmaz. Olur mu canım öyle şey! Benim de kaynaklarım var. Ne söylediğimi biliyorum. Uzun saçlı Mecdelli karakterine ne denir biliyor musunuz? Hayır mı? Öyleyse, ben size söyleyeyim. *Bileşik figür* denir. Evet, bayım, farklı figürlerin özellikleriyle oluşturulmuş bir bileşik figür. Bir yoğunlaştırmanın meyvesidir. Neden bileşik figürler yaratıldığını biliyor musunuz peki? Yoğunlaştırma neye yarar biliyor musunuz? Yasak olduğu için söylenemeyen ya da düşünülemeyen bir şeyi ifade etmeye yarar. Söylenmesine, düşünülmesine ne olanak, ne de izin olan bir şeyi. Sansür işte yahu. Yoğunlaştırma işte bunu sağlar, koşullarına uyarak sansürden kurtulmayı. Dolayısıyla, basit: Mecdelli var olmadı ve uydurulması için geçerli nedenler vardı. Öte yandan, haklıymışlar: Mecdelli bir yıldıza dönüştü. Tam bir star. Yeri doldurulamaz biri. Gerçekten çok işe yaradı. Ne sayesinde? İşte tam da o saçları, Neynli orospunun saçları sayesinde. O saçların Mecdelli kıza mal edilmek üzere korunmasının nedeni beş para etmemeleriydi. Gerçekte, o saçlar bir belirtidir. Yoğunlaştırmanın neye yaradığına, söylenmek istenip de söylenemeyen şeye işaret eder. Mecdelli'nin saçlarının neden o kadar uzun olduğunu anlarsanız, Mecdelli'nin neden uydurulduğunu da anlarsınız. Tersini de söyleyebilirim: Mecdelli'nin neden uydurulduğunu anlarsanız, saçlarının neden o kadar uzun olduğunu da anlarsınız.

Bu noktada, biraz kafa yormak gerekiyor. Çok değil, birazcık. Çünkü yanıt gökten zembille inmeyecek, armut piş ağzıma düş, yok öyle. O halde, hadi bakalım. Öncelikle, Mecdelli bir kadın. Tamam mı? Uydurulduysa, özellikle kadınlara hizmet etmesi için uydurulmuştur. Onlar için yaratılmıştır, hepsinin azizesi, "özel kadın" azizesidir. Aslında, dahası var. Kadınlara yönelik dişi bir Teslis'teki üçüncü kadındır, her ne kadar kendisini erkekler uydurduysa da, bu konuya sonra geleceğim. Öteki ikisi kimdir? Yanıtı çok kolay. Gerçek, yüce, bakire Meryem ve ilk kadın, tüm kadınların anası Havva. Mecdelli de işte orada, ikisinin arasında gerçekten işe yarar. Mecdelli olmasa ikisi arasında ne yapardı kadınlar? Hiçbir şey. Örnek alabilecekleri kimse olmazdı. Meryem mi? Öykünülemeyecek denli

kusursuz. Ulaşılmaz. O kadar kusursuz ki tertemiz, lekesiz, en ufak kusuru yok. Örnek alınacak biri değil, bir dogma. Şırak! Tartışma bitmiştir. Bakire, sonra anne, sonra yine bakire olması değildir tek sorun. Bu sonuçta ikincil bir olgudur. Daha geriye gidelim. Bakire olmadan önce, tertemizdir. Bu bambaşka bir şey! Âdem'le Havva'dan beri ve sonsuza dek, lekelenmeden gebe kalan ilk ve tek kadın. Bu böyle, işinize gelirse. Dikkat edin, bunu bir dogmaya dönüştürmek için 1870'e dek beklediler! Ama artık bunun olması gerekiyordu: Sonuçta Meryem'in bedeniyle ilgili tüm o tartışmalar can sıkmaya başlamıştı, yok efendim bir yandan öteki kadınlar gibiyken, bir yandan öyle olmayıp nasıl çocuk doğurabiliyormuş da, Havva günahtan sonra ve günah yüzünden gebe kalmamış mıymış da, e o zaman her bebek, zavallı yavrucaklar daha baştan anneyle babanın hatasından ötürü lekelenmiş olmuyor muymuş da, İsa'nın doğumu bir mucize değilmiş de, öyle olsaymış her şey açıklanabilirmiş de, ama onun doğumu bir gizemmiş de, gizem tersine hiçbir şeyi açıklamazmış da... Kes! Yeter! Bu bir dogma! Yaylanın, gösteri bitti! Ama sonuçta, Meryem örnek alınacak biri olamazdı, çünkü bunlar gizemdi. Havva'ya gelince, onun sözünü bile etmeye değmez! O şırfıntı yok mu, her şey onun hatası yüzünden, kendini teslim edip o zavallı Âdem'i ayartan odur, herkes bilir bunu. Bir lanettir Havva. Öte yandan, İngilizler, yine onlar, unutmazlar: Onlara göre, kadınların aybaşları Havva'nın lanetidir, *the curse of Eve* derler, hatta yalnızca *the curse*, "lanet". E kadınların hepsi de Havva'nın kızıdır, tıpkı anaları gibi ayartıcı, baştan çıkarıcı, yalancı, gevezedirler, hatta daha neler neler söylenebilir de ben söylemeyeyim şimdi. Dolayısıyla, kadınlar ne yapabilirdi? Havva'dan Meryem'e geçiş, dönüşüm olanaksızdı. Yapacak bir şey yok, Havva'yla Meryem birbirinin karşıtıdır. Kanıtı da Cebrail'in Meryem'i selamlarken AVE demesidir. Rastlantı mı sanıyorsunuz? AVE [Havva demek olan] EVA'nın tersten yazılışıdır. Cebrail konuşmayı biliyordu elbette. Daha ilk sözcükten her şey anlaşıldı: Meryem Havva'yı tersine çevirir, laneti bozar. İyi de Havva'nın kızları ne yapabilirler? Hiçbir şey. Kendileri için Mecdelli yaratılana dek hiçbir şey, çünkü onunla birlikte, birinden ötekine geçiş, daha doğrusu birinden ötekine doğ-

ru gidiş olanaklı olur, ne de olsa kimse Meryem gibi olamayacaktır, oysa Mecdelli gibi olabilir kadınlar.

Kadınların hepsi aynı, özellikle bazıları, der fötr şapkalı adam.* Hepsi sürtüktür. Mecdelli onlar için güzel bir örnek, erişilmesi olanaklı bir model olur: Kocaman bir yüreği olan orospu, önce orospu, sonra azize, çünkü na böyle kocaman bir yüreği vardır, çok ağlamıştır ve yaşam biçimini değiştirmiştir. Ayrıca, Havva'dan Meryem'e geçişi olanaklı kılmasının nedeni, ikisinden farklı (orası kesin), ama aynı zamanda onlara benzer oluşudur. Mecdelli, Havva'ya benzer kuşkusuz: Havva ilk günahkâr, ilk ayartıcıdır vb., Mecdelli de mesleği gereği, para karşılığında baştan çıkarıcılık eder. Mecdelli, Meryem'e de benzer, bu konuda iki tür kanıtım var. Öncelikle, Mecdelli Mecdelli Meryem'dir, Mecdelli Meryem'de de Meryem adı vardır. Bana tamam da o Meryem Marta'nın kardeşi diyeceksiniz. Peki, ama onun da adı Meryem. Sizce de tuhaf değil mi? Sonra, Mecdelli-Meryem-Mecdelli, İsa'nın çarmıha gerildiği tepeye çıkan Meryemlerden biridir o, çarmıhın altında ağlayan Meryem'dir, mezara gidenlerden biridir ve dirildikten sonra İsa ilk o Meryem'e görünür. Mecdelli Bakire Meryem gibi değildir, orası tamam, ama tüm Meryemler arasında, ona en yakın olandır. Saçlar olmasa, kimi zaman karıştırılabilirler. Yeri gelmişken, size bu konuyla ilgili bir öykü anlatayım. İsa'nın göbek bağını bilir misiniz? Tabii ki, hani Meryem'in elleriyle kestiği bağ. Tamam işte. O göbek bağına ne oldu biliyor musunuz peki? Annesi atmadı elbette, olur mu hiç! Kutsal göbek bağı atılır mı? Onu saklayıp çok daha sonra anı olarak bir kadın arkadaşına vermiş. Kime? Bahse girelim isterseniz ama zaten tahmin etmişsinizdir: Mecdelli'ye vermiş elbette. Bana inanmıyorsanız, Azize Birgitta'yı ve onun *Revelaciones*'ini (Keşifler) okuyun. Bunu Birgitta'ya, özel olarak ona Meryem, Bakire Meryem söylemiş. Birgitta İsveçli olduğu, evlendiği ve azizeye dönüşmeden önce yedi çocuk doğurduğu için, onun göbek bağlarının dilinden anladığını söylemek gerek. Şurası kesin ki, kutsal göbek bağı Mecdelli'ye kalmış.

* 1970'lerin sonunda yayımlanan *L'Homme au chapeau mou* (Fötr Şapkalı Adam) adlı çizgi romana, onun anti-kahramanına gönderme. –*ç.n.*

Artık iyi kız olmuş, ama hâlâ biraz süslüymüş. Bu yüzden, o rezil orospu mücevherlerinden el çektiğinden, göbek bağından takı yapmış, o kaymak gibi boynuna asmış. Gören de aileden kalma mücevher sanacak! Neyse, geçelim. Tüm bunları söylememin nedeni, Mecdelli Meryem'le Bakire Meryem'in birbirine daha ne kadar yakın olabileceği, dolayısıyla Mecdelli'nin hem Havva'ya, hem de Meryem'e benzemesidir.

Gerçekte, ciddi konuşmak gerekirse, Mecdelli'yi uydururlarken, kadınların yazgılarını belirleyen bir üçgen kurarlar. İstesem, bunun bir göstergebilim üçgeni olduğunu söylerdim. Ünlü dörtgene, hani sizin de bildiğiniz göstergebilimsel dörtgene gerek yok, hani bir şeyden karşıtına gitmek için çelişkininden geçilip içerime varıldığını ya da karşıtın içerimden geçip çelişkine vardığını gösteren dörtgen var ya, sonra da zırt! Ne kolay. Tamam, kestim. Fazla karmaşık, üstelik göstergebilim olmadan da yapabiliriz. Söylemem gereken tek şey şu: Mecdelli ne Havva, ne Meryem olduğundan, ama hem Havva'ya, hem Meryem'e benzediğinden tertemizi lekeliye, arıyı arı olmayana eklemler. Havva'nın kızlarının Meryem'in kızlarına dönüşmesini sağlayan, –artık nasıl adlandırmak isterseniz– yol, araç, kapıdır. Mecdelli'nin bunu yapabilmesini, İsa'yı pis ayaklarıyla görür görmez kendiliğinden doğru yola girmesi sağlamıştır. Kurtulmak için, Havva gibi, onun kendisini elinden tutup Araf'tan almasını beklememiştir. Doğru yola girmesi, Havva kızı yaşamından vazgeçmesi yetmiştir, sonra pattadanak kurtuluverir. Ânında bağışlanır, daha sağken aklanır, tereyağından kıl çeker gibi. Model olarak iyi bir modeldir. Kadınlar Mecdelli sayesinde neyle yetineceklerini ve bunu nasıl yapacaklarını öğrenirler. Şöyle güzel bir pişmanlık, cinsellik olmadan, ama bolca gözyaşıyla sürdürülecek bir yaşam, ondan sonra çok daha güzel bir dünyada her şey iyiye gidecektir.

Peki saçların tüm bunlarla ne ilgisi var? Tam da oraya geliyoruz işte. O kadar uzun olmaları nedensiz değildir. Belli ki onun doğru yola girmesini açığa vururlar, ama daha çok ustalıklı, kurnaz bir biçimde. Öncelikle, öyle çözük, ortaya dökülmüş halde, Mecdelli'nin onları efendisinin ayaklarını kurulamak için açtığını, sonra da başını örtmeyi reddettiğini anımsatırlar. Onları açtığını, taradığını canlan-

dırıyorum kafamda. Demek istediğim tarakla, yoksa fırçayla değil,* kaldı ki ikisi de aynı kapıya çıkar, çünkü her şekilde o saçların var olduğu yer yalnızca resimlerdir. Sonuçta, İsa'nm ayaklarından sonra, topuz yapmaktan, toplamaktan, örmekten, erkeklere çekici gelen tüm o numaralardan vazgeçer. Upuzun saçlarını salmakla yetinir. Dolayısıyla, öylece, doğal biçimde dökülen saçları öncelikle tövbenin saçlarıdır ve çölde, Mecdelli açıkça yabanıl bir hale büründüğünde, ayaklarına kadar inerler. Ama iş bununla sınırlı kalmaz, çünkü ezelden beri bir kadın saçlarını mahremiyet içindeyken açar. Odasında, banyosunda, hareminde, yatakta, dikiş makinesinin başında, nerede isterseniz, ama dışarıda değil. Bugün her şey değişti: İnsanlar canlarının istediği gibi giyinip, saçlarını başlarını gönüllerince yapıp dışarı çıkıyorlar. Ama önceleri, dendiği gibi "başı açık" dışarı çıkmak ortalığı karıştırıyordu. Başı açık dışarı çıkmış, demek ki başlığını takmamış bir kadın. Bir kadının ortalığı karıştırması da kendisinin karmakarışık bir yaşam sürdüğünü gösteriyordu. Anlıyor musunuz? Uzun saçları omuzlarında dışarı çıkabilenler yalnızca küçük kızlardı. O küçük masumlara kızılmıyordu; kızoğlankızdı onlar. Ama işte Mecdelli için uzun zamandır söylenemeyecek tek şey de onun kızoğlankız olduğudur. Hatta Latincede bunu belirten bir saman altından su yürütme durumu vardır: Saçlarına kanmamak gerekir, *puella sed non virgo*, Mecdelli gençtir ama bakire değildir. Biliyoruz zaten! Saçlarına bakıp da unutmamamız gereken şey budur işte. Dolayısıyla, Mecdelli'nin saçları aynı zamanda onun açık saçla dolaşan bir kadın olarak geçmişteki utanmazlığını da anımsatır. Sözü nereye getireceğimi anladınız mı? Mecdelli birçok kadın figürü yoğunlaştırılarak uydurulmuştur, saçları da birçok şeyi yoğunlaştırır. Hem Mecdelli'nin eski günahlarına, hem de onlara sırt çevirişe, reddedilişlerine işaret eder; kendisinin hem şimdiki tövbesini, hem de geçmişteki utanmazlığını ortaya sererler. Aslında, günahı, onu dışlayan figürde gösterir, açığa çıkarır, yansıtırlar: *puella sed non virgo.*

* Yazar saçlarını taradığından söz ederken, *elle se les peignait* diyor. *Peignait* hem *peigner* (taramak) fiilinin hem de *peindre* (resmetmek) fiilinin hikâye birleşik zamanda üçüncü tekil kişide çekilmiş hali. – *ç.n.*

Ortalığı yatıştırıp sofuların içine su serpmek için, saçların tövbe edenin utanmazlığını gösterdiğini söylemem yeterli olabilir. Bu iyi, başarılı bir çözümdür, üstüne üstlük yanlış da değildir. Fark ettiniz mi bilmem, ama Mecdelli en baştan beri, Simun'un evine gireli beri, pek ölçülü davranmaz. Dikkat çekmeyi sürdürür, bundan hoşlanmaktan hiç vazgeçmemiş gibi. Ne var ki, bu kez haklı dava uğruna böyle davranır: Pişman olduğunun görülmesi, farkına varılması, unutulmaması, akıldan hiç çıkmaması gerekir. Özellikle hepsi-aynı-olan-kadınlar için geçerlidir bu. Budur onların örnek alması gereken şey. Peki, ama saçlar konusunda bu kadarı yeterli değil. Beni saf sanmayın. Mecdelli'nin resimlerine yalnızca kadınlar bakmıyor, yalnızca kadınlar için de yapılmamış o resimler, özellikle bazıları. Mecdelli tövbekârken bile erotik olmayı sürdürür, bunun da nedeni saçlarıdır. Özellikle çöldeyken ve kimsenin kendisine bakmadığına inanıyormuş gibi göründüğünde: Saçlarının altında çırılçıplakken, saçlar görmediğimiz şeyi sezmemizi sağlar. Ağzımızın suyunu akıtırlar. Günün yemeğiyle birlikte başlı başına bir mönü, ama listeden de seçebiliriz: Bir gıdım göğüs, bir parça uyluk, bir an için görünen karın, bir damla meme ucu, azıcık kalça, siz ne isterseniz bir lokma da ondan. En eski resimlerde, saçları onu bütünüyle örttüğünde, yalnızca yüzü göründüğünde bile, yüzü, elleri, ayakları pek edepli sayılmaz. Bu gibi durumlarda, gerçekten aşırıya kaçılmıştır, çünkü saçları öyle başka simgelere benzemez gerçekten de. Tersini söylemeyin, az önce siz de kabul ediyordunuz. Onun bedeninden gittikçe büyüyen bir parçadır saçlar. Onun bedeninin, bedensel yaşamının belirtisidir. Hem de ne belirti! Nasıl bir canlılıktır o! İnanılır şey değil! Nasıl da aşkındır! Dikkat edin, aşkın dedim, azgın değil. Acele etmeyin. Söylemediğim şeyleri söyletmeyin bana. Daha durun bakalım. Sonuçta, o saçlar aşırıdır; bedeninin taşkınlığıdır. Gizlemeye yararlar, orası tamam. Genelde gördüğümüz şeyi, teni gizlerler. Ama aynı zamanda içeriden gelip dışarıya yayılan şeyi gösterirler: gizlenen tenin yerini alan, ortaya dökülen bedenin mahremiyetini. Tüm barok ozanlar size söyleyecektir, açık saçık bir yığındır o.

Düşünürseniz, o saçların gerçekte müstehcenliğin sınırında olduğunu görürsünüz. Öte yandan, sokakta, hatta kırda öyle bir ka-

dınla karşılaşsanız, siz de farklı düşünmezdiniz. Ama saçlar müstehcenliğin tam sınırındadır, çünkü öncelikle karşımızdaki bir resimdir ve Mecdelli'nin bütün öyküsü onları resimde doğrular, ayrıca bunlar saçtır, kıl değil. Geldik mi yine buraya? Evet, geldik. Mecdelli'nin kılları, onun cinsel organının görünürlüğüyse hâlâ yasaklıdır. Ama bu noktada, devam etmeden önce, Mecdelli'nin bana ne düşündürdüğünü söyleyeceğim size. Bence resimde kılın tarihini yazmak gerekiyor. Düpedüz kılın. Nasıl gösterilmiş, nasıl gizlenmiş, hangileri gösterilmiş, hangileri gizlenmiş, vb. Güzel bir sanat tarihi olurdu. İyi sorular sorulmuş olurdu. Örneğin, ilk kıllı resimler hangi tarihte yapıldı? Buna iki yanıt verilebilir. İlk yanıt: Kıllı kadın resimlerinden söz edilir. Sakallı kadınlardan değil, onlar en az dört yüz elli yaşında; hayır, kılları görünen çıplak kadınlardan söz edilir. Bana göre, onların ilki, en azından benim ilgimi çeken ilk resim Courbet'nin *Dalgaların İçindeki Kadın*'ı; kollarını kaldırmış, kolunun altındaki tutam görünüyor; her zaman olduğu gibi aşırıya kaçmış Courbet; kadının bedeninin üstüne attığı köpük ersuyunu, boşalmayı andırıyor, tam altını da kırmızıyla imzalamış. Ne acayip adam şu Courbet! İkinci yanıt, haydi bilin bakalım. Öyle göründüğü kadar salakça değil: Kıllı resim, mağaralar dışında, her zaman var olmuştur. Çünkü resim yapmak için fırça gerekir, fırça da kıldır. Şunun bunun kılı, ama kıl sonuçta. Dolayısıyla, insanlar her zaman kıllı resim yapmışlardır. Kalkıp sözcük oyunu yaptığımı söylemeyin şimdi: *Pinceau* (fırça) ne demektir? Söyleyin bakalım. Nereden gelir *pinceau* sözcüğü? Latinceden gelir ve küçük penis demektir. Evet bayım, küçük penis, Latince *penicillus*, Cicero söylemiş bunu, *pinceau*, küçük kuyruk, küçük penis. Düşünürseniz, ufkunuz genişler. Velázquez'in fırçalarının boyutlarının farkında mısınız? Kendisi için özel olarak yonttururmuş, uzun ve ince fırçalar, kısa ve kalın değil. Kısa ve kalınlar Turner'a. Düşünsenize nasıl bir sanat tarihi ortaya konabilirdi? Burada durayım. Tüm bunları bir ressamın neden ressam olmak istediğini, resim yaparken ne istediğini, o isteği resimlerinde bizim nasıl gördüğümüzü sorgulamamız gerekir diye söyledim. Hayır, size söyleyeyim, resim tarihi tümüyle baştan yazılırdı öyle olsa.

Geçelim ve konuyu kapatalım. Diyordum ki: Mecdelli'nin saçları müstehcenliğin sınırındadır, çünkü kıl olsalar da, o kıllar değiller, evet *o* kıllar dedim. Baştan beri söylüyorum size: Dikkati başka yöne çeviriyor, o kılları unutturuyorlar, başkalarını, çok daha fazlasını, çok daha uzunlarını göstererek. Bu deli doktorlarının görsel olarak temsil edilebilirliğin (*figurabilité*) değerlendirilmesi dedikleri şeydir: Bir şeyi kafanızda tasarlayamadığınızda, o şey yasak olduğunda, bir biçimde ona benzeyen bir başka şey koyarsınız yerine. Hepsi bu. Mecdelli'nin saçları kılların görsel olarak temsil edilebilirliğidir. Kendimi yineliyor muyum? Belki, ama zaman kaybetmiş sayılmayız, çünkü artık daha açık konuşabilirim. Mecdelli'nin saçları onun tensel aşktan ruhsal aşka geçişine işaret etmekle; etek kıllarının karanlık üçgeninin yerine sarı bir çağlayan koymakla da yetinmez. Onları gizleyerek ve yerlerine geçerek, başkalaştırılmış, kılık değiştirmiş bir durumda gösterirler ayrıca. Mecdelli'nin saçları saç görünümünde kıllarıdır onun. Gerçekte, saçları doğru yolu bulmuş etek kıllarıdır. İşte İsa'nın büyük mucizesi. Gerçek bir büyücü: Kadın onun ayaklarını yıkayınca, İsa da onun orospu etek kıllarını azize saçlarına dönüştürmüştür! Çünkü etek kılları öyle böyle karanlık değildir. Renginden söz etmiyorum şaşkınlar! Neyn'de yaşayıp ona göz süzmüş, onunla düşüp kalkmış, onun tadına bakmış tüm Âdem oğulları için oluşturduğu tehlike sözünü ettiğim. Boyu devrilesi, ayartıcı kıllar! Ne kadar utanç verici! Ama artık bitti! Kimse görmeyecek bir daha onları. Yerlerine saçlar geçecek. Mecdelli'nin saçları kılları doğru yola soktu; onu tam Hıristiyanlara göre, pek güzel lülelere dönüştürdü. Öteki, o kokulu ufaklık yok mu, düşünmeye gerek yok artık onu: İşe yaramaz, kullanılmaz, kullanılamaz, gereksiz bir şey artık.

Tüm bunlar eğlenceli değil mi? Öyle ama onlar için çok önemliydi. Mecdelli'nin etek kılları doğrusu sonuçta onları korkutuyordu, doğru yolu bulması da onlar, iyi yürekli havariler, güzel bir uyku çekebilsinler diye tüm kadınlara, tüm Mecdellilere seslenmiştir. Abartıyor muyum? Bekleyin, başka türlü söylemeye çalışacağım. Mecdelli'de saçlar, çölde tek başına olan yabanıl tövbekâr imgesiyle toplumda ancak mahremiyet çerçevesinde görülebilen açık saç imgesi-

ni yoğunlaştırır. Anlaştık mı? Öyleyse, saçlarının yabanıllığı içinde onun mahremiyetinin görülmesini sağladığını söyleyebilirim. Tamam mı? Ama aynı zamanda mahremiyeti içinde yabanıllığı da diyebilirim. Olmaz mı? Diyemez miyim? Ama yoğunlaştırma denen şey bu işte! Neyse. Öyleyse, onun yabanıl mahremiyetinin ya da mahrem yabanıllığının görülmesini sağladıklarını da söyleyebilirim, ikisi aynı şey ne de olsa. Ayrıca Mecdelli tüm kadınlara seslendiğine göre, anlıyorsunuz ya, tüm kadınların, etek kıllarıyla gerçek birer yabanıl, erkek yiyici, yamyam olduklarını düşünmeleri gerekiyor. Size söyleyeyim, o etek kıllarıyla, kendilerine hâkim olsalar iyi olur. İşte Mecdelli'yi bu yüzden uydurdular. Yine mi abartıyorum? Peki o zaman, bana neden saçlarının o kadar gür olduğunu söyleyin. Sonuçta bu benim hatam değil ya.

# Sandıktaki Kadın



Tiziano, *Urbino Venüsü*, 1538
Uffizi Galerisi, Floransa



— *Pin-up* mı?

— Aynen öyle. Düpedüz *pin-up*.

— Tabii bununla ne demek istediğinize bağlı her şey.

— Basit: çıplak, güzel bir kadın... Daha doğrusu, onun resmi. Kendisine bakan erkekte arzu uyandıracağı düşünülen bir çıplak kadın resmi, cinsel nesne olarak kadın resmi.

— *Urbino Venüsü*'ne *pin-up* mı diyorsunuz? Siz de yani!

— Evet ya, *pin-up* diyorum. Hem siz de resmin öyküsünü biliyorsunuz. Guidobaldo Tiziano'ya bu resmi ısmarladığında, babası...

— Kimin babası?

— Guidobaldo'nun babası Francesco Maria, ondan iki yıl önce aynı modelin portresini satın almış: *La Bella*. Resim bugün Floransa'da, Pitti Sarayı'nda duruyor. Ama *La Bella*'nın üstünde güzel bir elbise vardır ve Guidobaldo aslında onun çıplak portresini edinmek istiyormuş...

— Ağzınızdan çıkanı kulağınız duyuyor mu?

— Neden öyle dediniz?

— Çünkü bunlara bir de yatağın üstünde yatan köpeğin neredeyse Guidobaldo'nun annesi Eleonora'nın köpeğinin tıpkısı olduğunu ve Guidobaldo'nun resmin ücretini ödeyecek parası olmadığından parayı annesinden istediğini ekleyin, ne diyeyim, basbayağı Oidipus öyküsüne döner iş!

— Bilemem. Guidobaldo'nun anne ve babasıyla olan özel ilişkileri üstüne elde hiçbir belge yok. Üstelik, doğrusunu isterseniz, be-

nim sorunum da bu değil. Kesin olan şey *La Bella*'nın çıplak olmasını, daha doğrusu giysilerini çıkarmasını istediği. Nokta, hepsi bu: Onun gözünde bu bir *pin-up*.

— Beni şaşırtıyorsunuz, ama sonuçta şunu da kabul etmek gerek: Guidobaldo resimden söz ederken ona *donna ignuda*, "çıplak kadın" diyor...

— Diyorum ya işte, *pin-up*.

— Ama yine de sizin gibi bir tarihçi söz konusu olduğunda, söyledikleriniz çağla pek bağdaşmıyor.

— Şimdi eğri oturup doğru konuşalım. Bir yatağın üstüne uzanmış, bize cinsel organını okşaya okşaya bakan şu çıplak kadının alımlı olmadığını söylemeyeceksiniz herhalde. Hatta bu konuda bayağı açık.

— Kuşkusuz. Ben de görüyorum elini. Ama sonuçta *pin-up* da denemez. *Pin-up*,* adından da anlaşılacağı üzere, duvara asılacak ya da raptiyelenecek resimdir. Belki de *pin-up*'la *Urbino Venüsü* arasındaki tek ortak nokta da bu: Resim de duvara asılmak için yapılmış. Ne var ki bunun dışında, birbirlerinden çok farklılar. Öncelikle *pin-up* dediğiniz şey bir fotoğraf ya da fotoğrafı çekilmiş bir çizimdir. Atlan'ın *Lui* dergisindeki *pin-up*'larını anımsar mısınız? *Lui* okumaz mıydınız? Yazık. Diyeceğim, *pin-up* sayısız kopyası çıkarılabilecek bir fotoğraf ya da çizimdir. Her ne kadar kopyaları yapılmış olsa da, bu resim için aynısı söylenemez. Ayrıca, sanırım başlangıçta o fotoğraflar, zorunlu seks perhizlerine elle çare bulsunlar diye Amerikan askerlerine yardımcı olmak için çekiliyordu. Mastürbasyonun "ruhun imdadına yetişen el" olduğunu kim söylemişti, unutmuşum. Yanılmıyorsam, bunların en ünlülerinden biri kırmızı atlas kumaşın üstüne çıplak uzanmış Marilyn Monroe'nunkiydi. Sonrasında sayıları arttıkça arttı. Kamyoncuların kaldıkları odalarda, araba tamir atölyelerinde bir sürü *pin-up*'a rastlanıyor. Günün birinde, insanların *pin-up*'la araba arasında ne gibi bir ilişki var diye düşünmesi gerekecek. Hadi kamyoncuyu anlıyorum: Zamanının bü-

* *İng. pin*, iğne, raptiye; *pin-up* aynı zamanda, iğneyle, raptiyeyle tutturmak. – *ç.n.*

yük bölümünü yollarda geçiriyor. Ama tamircilere ne oluyor? Her akşam evlerine gidiyor, her akşam karılarıyla kendi yataklarında yatıyorlar. Neden *pin-up*'a ihtiyaç duyuyorlar? Seks, mekanik ve makine yağı, tamircilerin bu üçlü merakı nereden kaynaklanıyor? Bence bu iyi bir soru.

— Konudan saptınız.

— Çok da değil aslında. Çünkü *Urbino Venüsü* gerçekten cinsel anlamda kışkırtıcı bir rol üstlense de, onun başka bir şeyin yerine konduğunu sanmıyorum. Guidobaldo della Rovere'nin elinde arzularını tatmin etmek için başka olanaklar vardı kuşkusuz. Bu *donna ignuda*'nın bir *pin-up* olduğunu söyleyerek, kusura bakmayın ama olayları basitleştiriyor, yanlış yorumluyorsunuz. Bu resimlere bakıldığı dönemlerde, cinsel alışkanlıklar ve koşullar böylesi bir çözümleme yapılmasına izin vermeyecek kadar farklıydı.

— Ben *Urbino Venüsü*'nü çözümlemiyorum.

— Ben de sizi tam da bundan ötürü eleştiriyorum.

— Onun ne işe yaradığını söylüyorum. Guidobaldo'yu tahrik etmeye. Ve bu yüzden de, Tiziano tarafından yapılmış olsa bile, bir *pin-up*'la aynı işe yarıyor.

— Peki, cinsel anlamda tahrik edici olduğunu kabul edelim. Figür gerçekten de alımlı; bu onun cinsel çekiciliği...

— Hah işte!

— Ama şurası da kesin ki resim bir yatak odasına asılsın diye yapılmış. Tabii ki Guidobaldo'nun odasına. Bu her şeyi değiştiriyor.

— Niyeymiş o kuzum?

— Yahu, o zamanlarda resimlere yüklenen büyülü gücü siz de biliyorsunuz; çiftlerin yatak odalarına, erkeğiyle kadınıyla güzel çıplakların resimlerinin asılmasının neden salık verildiğini de biliyorsunuz.

— Evet, biliyorum, biliyorum. Kadın, dölleme sırasında o güzel bedenlere bakarsa, çocuğu daha güzel oluyor. Yeri gelmişken şunu da söyleyeyim, bu Rönesans'ın bazı yataklarında neler olup bittiği üstüne bir sürü şey söylüyor bize. Ama resmin neden bir *pin-up* olmadığını hâlâ anlamıyorum.

— Basit dostum, çok basit: Bu bir *pin-up*'sa bile, evli çiftin özel

yatak odasında bakılmak için yapılmış, üstelik Guidobaldo'dan çok karısı için yapılmış bir *pin-up* buradaki! Siz de kabul edersiniz ki, şu halde epeyce farklı bir tür *pin-up*.

— Bu kez, olayları siz yanlış yorumluyorsunuz. Siz de benim gibi bu resmin Guidobaldo'nun evlenmesi vesilesiyle yapılmış bir resim olmadığını biliyorsunuz. Kendisi 1534'te Giulia Varano'yla "evlendiğinde", nişanlısı daha on yaşındaymış...

— Evet ama resim 1538'de resmedildiğinde, Giulia on dört yaşında ve o tarihte çift artık cinsel anlamda birlikte olabiliyor.

— Tamam ama her şekilde bu "evlilik resmi" dediğimiz türden bir şey değil...

— Ben öyle demiyorum ki...

— Öyle ya da böyle, 1538'de, "çıplak kadın" resmi geleneği Venedik'te uzun bir süredir vardı. Bu gelenek hiç kuşkusuz Giorgione'nin 1510'dan önce çizdiği *Dresden Venüsü*'yle (*Uyuyan Venüs*) başlar ve o, bir evlilik resmidir. Buraya kadar tamam. Ama 1538'de, çıplak bir kadın çizmek için evliliğe ihtiyaç yoktur artık.

— Ben bunun bir evlilik resmi olduğunu söylemedim hiç. Benim söylediğim, Tiziano'nun resmini kafasında canlandırırken evlilikle ilgili bir bağlama oturttuğu.

— Yok artık, resmin ağzından girip burnundan çıkıyorsunuz.

— Hayır, burnundan değil: elinden.

— Hangi elinden?

— Cinsel organını okşayan sol elinden.

— İyi ya! Yalnızca cinsel bir çağrı o.

— O kadar basit değil! XIX. yüzyılda, resmi görenler bu hareket karşısında şaşkına döneceklerdi. Mark Twain bile bu resmin iğrenç, gördüğü en "çirkin" resim olduğunu söyler! İlk kez nükte yapmıyordur. İncelikli ve çok ağırbaşlı kişiler olan Crowe'la Cavalcaselle'se, Tiziano üstüne yazdıkları büyük kitapta, bu sol elden rahatsızlıklarını dile getirmezler. Nedeni de aslında o ele hiç değinmemeleridir. Sağ kolu, sağ eli ve gül demetini betimlerler de sol el üstüne hiçbir şey söylemezler. *Urbino Venüsü* çolakmış gibi davranırlar!

— Bu metinleri biliyorum. Hiçbir şeyi kanıtlamıyorlar. XVI. yüzyılda insanlar çok daha zor şaşırıyordu. Sıkılgan ve burjuva XIX.

yüzyıl rahatsız oldu bunlardan. Siz *pin-up* seven burjuva tanıyor musunuz?

— Bilemem. Resmi olarak hayır, elbette. Ama gizliden gizliye... Ne olursa olsun, bu hareketi sıradanlaştıramazsınız. XVI. yüzyılda bile bütünüyle ayrıksıdır. Bir daha böyle bir şey ne Tiziano çizmiştir ne de başka bir ressam. 1538'de bile, insanlara biraz açık saçık, neredeyse pornografik gelmiş olmalı.

— Ben de öyle diyorum ya: Bu bir *pin-up*.

— *Pin-up*'lar porno değildir. Çıplaktırlar ya da vücutlarının bazı bölümleri açıktır, ama sonuçta akıllı usludurlar. Duruşlarında aşırıya kaçmadan bedenlerini göstermekle, insanlara çekici gelmekle yetinirler.

— E tamam işte...

— Tiziano'nun resmiyse farklı. Bir şekilde, onun müstehcen olduğunun söylenebileceği doğru. Ama bunun nedeni özel evlilik yaşamında kabul gören, hatta salık verilen bir hareketi halka göstermesi, sahneye taşıması...

— Şimdi bayılacağım, aklımız fikriniz orada sizin!

— Belki, ama öyle olsun olmasın, sanat tarihçisi Rona Goffen XVI. yüzyılda kadınlarda mastürbasyonun belirgin bir bağlamda kabul gördüğünü, hatta salık verildiğini kusursuz biçimde gösterdi. Bilim kadınların ancak cinsel doyuma ulaştıkları anda döllenebileceğini söylediğinden, hekimler evli kadınlara gebe kalabilmeleri için cinsel birleşmeye önceden elle hazırlanmalarını öğütlüyorlardı. Bu da yine erkeklerin yataktaki işlevi üstüne bir sürü noktayı aydınlatıyor: Rönesans'ta *Latin lover* olmak nasıl bir şeydi acaba? Rahipler de aynı şekilde...

— Nasıl rahipler de aynı şekilde?

— Rahipler de mastürbasyonu salık veriyorlar çünkü hiç kuşkusuz sizin de bildiğiniz gibi, kilise adamlarına göre, izin verilen tek cinsellik evlilikte ve yalnızca üremeyi hedeflemek durumunda. Dolayısıyla, evlilikte, kadın gebelik konusunda riske girmemek için cinsel birleşmeye "hazırlanabiliyordu", hatta buna neredeyse zorunluydu – doğumla sonuçlanmayan, yalnızca haz amaçlı çiftleşmenin günahını işlememeli, özellikle de kocasına işletmemeliydi. Dolayı-

sıyla, XVI. yüzyılda, bu hareket yasak bir birleşmeye kendisini hazırlayan bir *pin-up* kadınının hareketi gibi düşünülemez, algılanamazdı. Hatta Rona Goffen sağına doğru yaslanmış bu kadının duruşunun da yine benzer öğütlere karşılık geldiğini belirtiyor. Başka bir deyişle, bu bir evlilik resmi değilse de, evlilik bağlamında düşlenmiş bir resim. Bununla birlikte, evliliği çağrıştıran şey de yalnızca el değil...

— Biliyorum. *Urbino Venüsü*'nün beylik ikonografik "simgeleri": pencerenin üstündeki mersin, sağ eldeki güller, dipteki iki sandık ve yatakta uyuyan küçük köpek...

— Genelde hoşunuza gider böylesi simgeler. Sizin gibi, her yerde adı geçen bir ikonograf...

— Bir ikonograf gibi bakmasını bilirim bilmesine ama, bu simgeler bana dişe dokunur hiçbir şey söylemiyorlar. Sandıklar mı? Tabii ki evli genç kızın, kocasının evine götürmek üzere içine çeyiz yerleştirdiği sandığı çağrıştırıyorlar; ama şuna da kesin olarak inanıyorum ki namlı kibar fahişelerin de (bu da onlardan biri: içinde yaşadığı saraya bakmak yeterli bunu anlamak için) odalarında bu sandıklardan vardı. Köpeğe gelince, o da bilinen bir sadakat simgesi olmasının yanı sıra azgınlığı da simgeleyebiliyor. En azından burada uyuyor, Tiziano Madrid'de bulunan *Danae*'sinde, sahibesi altın yağmuruna dönüşen Jüpiter tarafından gebe bırakılırken, yatağında uyuyan bir küçük köpek daha çizmişti. Dolayısıyla, yatakta-uyuyan-küçük-köpek ille de evlilikte sadakatin simgesi olacak diye bir şey yok.

— O halde yaşasın ikonografi!

— Evet ya, yaşasın ikonografi! Bu nesneler ille de simge olacaklar diye bir şey yok, üstelik ne olursa olsun anlamları açık, belirgin değil. Özetle, pencerenin üstündeki mersin belki de yalnızca bir mersin, güller de yalnızca gül...

— Kız da yalnızca bir *pin-up*. Sözü nereye getireceğinizi biliyorum. Tek tek alındığında hiçbir nesne kendi içinde açık ve tartışma götürmez bir anlam taşımaz. Buna diyeceğim yok. Ama bu nesnelerin koşutluğu onları daha anlaşılır kılan bir bağlam, bir ağ oluşturuyor, bunun en tutarlı açıklaması da burada evliliğe anıştırma ya-

pıldığı.

— Vazgeçmiyorsunuz! Buna karşın, resmin Guidobaldo'nun evliliği için yapılmadığını kabul ediyorsunuz...

— Bunu her zaman kabul ederim. Ben yalnızca, *Urbino Venüsü*'ndeki imgeler evliliğe ilişkin imgelerdense de, Tiziano'nun bunu büyük bir ustalıkla işlediğini ve bu yüzden de çıplak kadın figürünün bambaşka bir şeye dönüştüğünü düşünüyorum.

— Peki bu ne bir *pin-up*, ne de bir evlilik resmiyse, nedir o zaman? Ağzınızdaki baklayı çıkaracak mısınız sonunda?

— Büyük bir erotik fetiş. Manet'nin üç yüz yirmi beş yıl sonra *Olympia*'sını çizerken ondan esinlenmesi boşuna değil. Bu yalnızca bir *pin-up* olsaydı, Manet kafasını çevirip de bir daha bakmazdı ona – biz de bugün üstüne daha fazla konuşmazdık.

— Anlamıyorum sizi. Olayları çok karıştırıyorsunuz. Ben büyük Gombrich'in düşüncesini benimsiyorum: Bir resmin birçok değil, tek bir anlamı vardır; bu da onun baskın anlamı, istenen anlamı ya da temel amacıdır. Gerisi aşırı yorumdur. *Urbino Venüsü* üstüne hâlâ konuşuyorsak, bunun nedeni onun çok önemli bir resim olmasıdır...

— Tiziano adına teşekkür ederim.

— Nokta, bu kadar.

— Bir tek soru sormak istiyorum. Neden Manet *Olympia*'sını yapmak için gidip başka bir resme değil de buna bakmış? Daha bir sürü, sizin söylediğiniz şekliyle, *pin-up* var oysa. Neden bununla ilgilenmiş?

— Bu tür sorular ilgimi çekmiyor. Kâhin değilim, bilmeceleri de sevmem.

— Bu bir bilmece değil.

— Ne ya? Manet'nin bu resme bakarken ne düşündüğünü bildiğinizi söylemeyeceksiniz herhalde! Ben eminim ki kendisi resmin ne ikonografisini, ne öyküsünü biliyordu. Sonuçta o bir ressamdı, tarihçi değil.

— Daha iyi söylenemezdi. Ama kendisine *Olympia*'yı yaptıracak kadar ilginç bir şeyler görmüştü anlaşılan, hatta birkaç yıl öncesinde de *Urbino Venüsü*'nün küçük bir kopyasını yapmıştı.

— Manet'nin bakışını anlayacağınızı mı umuyorsunuz? Böyle bir



Tiziano, *Urbino Venüsü* (detay), 1538
Uffizi Galerisi, Floransa



Manet, *Olympia,* 1863
Orsay Müzesi, Paris

şeye inanacak kadar saf olamazsınız...

— Hayır. Ben yalnızca resme *bakmaya* çalışmak istiyorum. İkonografiyi unutmak. Onun nasıl işlediğini görmek...

— Sanat tarihi böyle yapılmaz.

— Sanat tarihi alışkanlıklarında bu yok diyelim daha doğrusu. Belki de değişmesinin zamanı gelmiştir. Sanatın bir tarihi varsa, hâlâ böyle bir tarihi varsa, bunu sanatçıların çalışmalarına, örneğin onların geçmiş yapıtlara bakışlarına, o yapıtları kendilerine mal etme tarzlarına borçlu. Bu bakışı anlamaya, öyle eski bir resimde sonraki dönemlerden öyle bir sanatçının bakışını çelebilecek şeyi keşfetmeye çalışmazsanız, sanat tarihinin koskoca bir bölümünü, en sanatsal bölümünü gözden çıkarmış olursunuz. *Urbino Venüsü* konusunda, *Olympia*'nın resimde modernliğin doğuşuna katkısı göz önüne alınırsa, durum daha da kötü görünür. Siz ki sanat tarihi üstünde çalışıyorsunuz, sorunun sizi ilgilendirmediğini mi düşünüyorsunuz? *Urbino Venüsü*'nün olağanüstü yazgısıyla sorgusuz sualsiz uğraşmayabileceğinizi mi sanıyorsunuz? Öte yandan, bu yazgı da sizin resmin "eleştirel alınyazısı" adını verdiğiniz şeyin bir parçası, her ne kadar onu çözümleyen kişi yazar değil ressam olsa da.

— Ne olursa olsun, Manet beni haklı çıkarıyor. O da, resimde bir *pin-up* kızı görmüş, haydi bir kibar fahişe diyelim isterseniz, çünkü müşterisini bekleyen bir fahişe çizmiş...

— Yine ikonografiye başvuruyorsunuz! Yahu resme bir bakın! Ben size kompozisyondan, uzamdan, figürle arka plan arasındaki, figürle biz resme bakanlar arasındaki ilişkilerden söz ediyorum!

— Bu konular üstüne söylenecek her şey söylendi.

— Emin misiniz?

— Herkesin bildiği şeyleri yinelememi mi istiyorsunuz gerçekten?

— Herkesin bildiği ne belli?

— Peki, tamam. Üstüme düşeni yapacağım. Ama özetliyorum. 1538'de, Tiziano *Dresden Venüsü*'nden esinlendi. Resmi yakından tanıyordu çünkü Giorgione'nin 1510'daki ölümünden sonra kendisi tamamlamıştı (ya da elden geçirmişti). Giorgione çıplak kadınını bir manzara içinde uyur halde resmetmişti; çeyrek yüzyıl sonra, Tizia-

no (tıpkı kendisinden önce birçoklarının yaptığı gibi) figürü uyandırıp bir Venedik sarayında yatağın üstüne yerleştirerek konuyu modernleştirdi. Aynı şekilde, figürün tanımı da belirsizleşti. Giorgione'deki kesinkes bir *nympha* ya da Venüs'tür – doğada yalnızca tanrılar, *nympha*'lar ve *satyr*'ler çıplak olurdu. Tiziano'daysa, tersine, o çıplak kadının Venüs mü, yoksa bir kibar fahişe mi olduğunu anlamak olanaksızdır. Bence, kibar fahişe. Yatağı pek de Venüs'e yaraşacak türden değil. Belki Manet de bu belirsizliğe takılmıştır: Kusursuz bir güzelliği olmasına karşın, ideal bir kadın değildir bu. Manet kendi fahişesini resmetmek için ondan esinlenecek ama en sonunda mitosun kutsallığını bozabilecekti. Dolayısıyla, figürlerle arka plan arasındaki ilişkiyi değiştirip, köpeği kediye dönüştürüp ve bazı "modern" ayrıntılar ekleyip bütün kompozisyonu yeniden işledi. Daha ne söylenebilir bilmiyorum.

— Daha iyi bakarsak bir şeyler söylenebilir belki; daha az ikonografi yaparsak. Kim bilir? Örneğin, Tiziano'da, çıplak kadının bir sarayda olduğunu söylediniz...

— Orası kesin.

— Bu durumda, yataktan arkadaki salona nasıl geçiliyor?

— "Nasıl geçiliyor" derken ne demek istiyorsunuz?

— İkisi arasındaki bağlantı ne? Bu odanın içinde yatak nerede?

— Ön planda.

— Resmin ön planında, evet kesinlikle. Peki ama salona göre nerede? Figürün belden üstünün arkasında görülen o kocaman kara yüzey ne? Neyi simgeliyor? Ya kadının uyluğuyla uyuyan köpek arasında, yatağın kenarını belirginleştiren şu hafif kahverengi yatay çizgi ne?

— Bilmiyorum. Ne olsun istiyorsunuz?

— Ben mi? Hiçbir şey. Ama sonuçta, o kara alan, onun dikey kesitinde bir "perde kenarı" gören Panofsky'nin dediği gibi bir perde değil; kahverengi çizgi de "döşemenin kenarı" değil. Görünen o ki, yaşlı Panofsky genç Panofsky'nin yazdıklarını unutmuş. Betimleme sorunları üstüne 1932'de yazdığı metni anımsıyor musunuz? Hani "bütünüyle biçimsel" bir betimlemede "taş", "adam" ya da "kaya" gibi sözcükler kullanılmaması gerektiğini söylüyordu.

— Evet. Pek bana göre değil ya neyse.

— Bense inanmak istiyorum buna. "Bütünüyle biçimsel" bir betimlemenin yalnızca "anlamdan bütünüyle yoksun", hatta uzamsal planda bir "anlam çokluğu" taşıyan kompozisyon öğelerini görmesi gerektiğini söyler. Anımsadınız mı? 1932'de, Panofsky'ye göre, bir bedenin gece göğünün "önünde" olduğunun söylenmesi (Grünewald'ın dirilen İsa'sından söz ediyor), –alıntılıyorum– "temsil eden bir şeyi temsil edilen bir şeyle; uzamsal açıdan çokanlamlı, biçimsel bir veriyi kuşkuya yer bırakmayacak şekilde üçboyutlu olan kavramsal bir içerikle ilişkilendirmek demektir"...

— Aman Tanrım! Sizdeki ne bellek ama!

— Benim için çok önemli bir tümce bu. Ama Panofsky çok daha sonraları *Urbino Venüsü*'nü betimlerken unutmuş bunu anlaşılan.

— Siz de, hemen sonrasında, böyle "bütünüyle biçimsel" bir betimlemenin uygulamada olanaksız olduğunu söylediğini unutuyorsunuz. Daha işe başlamadan, her betimlemenin, resimdeki bütünüyle biçimsel öğeleri, temsil edilen herhangi bir şeyin simgelerine dönüştürmesi gerekiyor. Aklımda kaldığı kadarıyla aktarıyorum. Panofsky'ye pek düşkün değilim.

— Metnin devamını unutmuş değilim. Haklı tabii! Hatta, işin özü, kendisinin ikonografik yaklaşımının geçerliliğini sağlayan nokta bu. Yine de, ben diyorum ki kimi durumlarda (*Urbino Venüsü* de bunun iyi bir örneği), biçimsel öğelerin, üstünde fazla düşünülmeden adlandırılmış belli nesnelerle, her türlü çözümlemenin önkoşulu olan bu şekilde hemen özdeşleştirilmesi, ressamın çalışmasının anlaşılmasına, en sonunda da resmin kavranmasına engel oluyor.

— Biraz abartıyorsunuz. Hayranı olmasam da Panofsky büyük bir Tiziano uzmanıdır, bu konudaki en önemli uzmanlardan biridir...

— Kuşkusuz Tiziano'yu benden iyi tanıyor. Ama bu resmi kavrayamamış. Sonuçta, şu iki çizgi, dikey ve yatay olan, ne bir perde kenarı, ne de döşeme kenarı.

— Neden peki?

— Bırakın şimdi! XVI. yüzyıl Venedik saraylarını siz de biliyorsunuz. Hiç böyle Venedik sarayı gördünüz mü?

— Böyle derken? Bu sarayda tuhaf olan ne ki?

— Yahu baksanıza! Örneğin yatak. Venüs'e pek yaraşmayacağını söylediniz, haklısınız da. Hatta düşündüğünüzden bile çok. Bakın şu yatağa: Zeminin üstüne konmuş gibi durmuyor mu?

— Duruyor tabii, siz XVI. yüzyılda havada asılı duran yatak biliyor musunuz?

— Hayır. Demek istediğim, iki döşek doğrudan döşemenin üstüne konmuş gibi. Döşemenin uzantısıymışçasına.

— Hayret, doğru. Fark etmemiştim.

— Şu durumda, "Venüs" doğrudan zeminin üstüne konmuş iki döşekte yatıyor...

— Gerçekten öyle görünüyor ama bu çok saçma. Tek odalı dairesinde fazla yeri olmayan ve erkek arkadaşı geldiğinde yatak açan bir kız öğrenciye çevirdiniz onu! Gülünç oldu.

— Neden kız öğrenci olsun? Yine ikonografi... Neyse, bırakalım şimdi bunu; haklısınız, çok saçma. Yatağın odanın içindeki konumu çok acayip.

— Doğru, üstelik XVI. yüzyılda yataklar çok yüksekti.

— Aynen. Ya kenarı Venüs'ün neredeyse cinsel organını dikine kesen kara perdeye ne demeli? Panofsky nasıl yapmış da orada perde görmüş? Kenar kıvrılmıyor, dalgalanmıyor. Perdeyse, pek başarılı bir betimleme değil. Kenarı, tam da geometrik bir çizgi, kesinlikle dümdüz. Evet, "Venüs"ün arkasında bir perde var, ama başının üstünde, toplanıp bağlanmış yeşil bir perde. Dolayısıyla, kara boyalı o koca yüzey kesinkes perde değil.

— Bir duvar öyleyse...

— Yarısı bir duvarla ya da hareketli bir bölmeyle ayrılmış Venedik odası biliyor musunuz? Ben bilmiyorum... Bir şey demeyecek misiniz?

— Hayır, haklısınız, kabul ediyorum, ama sözü nereye getirmek istediğinizi anlamıyorum.

— Tam da buraya. Bu perde değil, duvar da değil. Bilinen hiçbir şeye, gerçek yaşamda karşılaşılabilecek hiçbir şeye uygun düşmüyor. Hiçbir şeyi betimlemiyor. "Döşemenin kenarı" için de aynı şey geçerli. Aslında Panofsky'nin perde kenarından ve döşeme kenarından söz etmesinin nedeni, bunlar sayesinde resimde bir saray oda-

sının tutarlı bir betimlemesini görebilmesi. Ama resim gerçekte tutarsız...

— Ah hayır! Bunu reddediyorum. Belki ondan –sizin deyiminizle– tutarlı resim yoktur hatta. Ondan iyi yapılandırılmış, açıkça yapılandırılmış bir resim daha yoktur belki. Şu iki tamamlayıcı, gerekçeli bölüme bakın: ön planda, çıplaklık, yataylık, yumuşak eğriler; arka planda, giysiler, dikeylik, doğrular. Her bölümde, ötekinde baskın olan biçimsel ilke yinelenerek sürdürülebilirdi. Renkler de tersten yinelenebilirdi. Ben de resimlere bakmayı bilirim. Bu resmin "tutarsız" olduğunu söylemek saçmalığın dik alası. Yapılandırılmış bu resim.

— Ufak bir fark var! Tamamen yapılandırılmış değil: açıkça yapılandırılmış. Hatta özellikle öyle görünüyor. Hatta biraz fazla. Bu arada, bana hâlâ ne ön plandan arka plana nasıl geçildiğini söylediniz, ne de figürün arkasındaki büyük kara yüzeyin neyi temsil ettiğini.

— Hiç bilmiyorum. Umurumda da değil. Sorunun amacını anlamıyorum.

— Ben size söyleyeyim sorunun amacını. Bu kara boyalı yüzeyi tanımlamanın tek yolu bunun bir paravan olduğunu söylemek...

— Paravan mı?

— Evet, figürü gösteren bir paravan.

— Tarihi çarpıtıyorsunuz. Duvardan, bölmeden ya da perdeden söz etseniz tarihe bu kadar aykırı düşmezdiniz!

— Hayır. Tiziano daha önce de, 1512'de Çocuklu Meryem'le bir bağışçı resmettiği *Kutsal Konuşma* resminde Meryem'i görünür kılmak, bir manzaranın önünde açık biçimde görünen bağışçıyla onu ayırmak için aynı düzenlemeden yararlanmıştır.

— Magnani koleksiyonundaki *Kutsal Konuşma*'dan mı söz ediyorsunuz?

— Evet ondan. 1538'de, yirmi altı yıl sonra, Tiziano *donna ignuda*'sını görünür kılmak için yine bu düzenlemeyi kullanır.

— Konuyu nereye götürdüğünüzü anladım. Şimdi bana diyeceksiniz ki Tiziano bu "paravan"la kadın bedenini kutsallaştırmış, tanrısallaştırmış. Sonra da Speroni'nin Tiziano resimlerine abartılı öv-

güler düzüp onların "bedenlerimizin Cenneti" olduğunu söyleyen *Dialogo d'amore*'sinden (Aşk Üstüne Diyalog) alıntılar yapacaksınız. Nereye geleceğinizi anladım!

— Yanılmıyorsunuz. Bununla birlikte, *Dialogo d'amore* Venedik'te 1537'de, demek ki resimden bir yıl önce yayımlanmış...

— Evet ama *Dialogo d'amore*'de Tiziano'ya övgüler düzen kim tam da? Venedik'in en seçkin kibar fahişesi Tullia d'Aragona. İşte yeniden aynı noktaya geldik: Size baştan beri söylüyorum, bu çıplak kadın bir...

— *Pin-up*'tır deyip duruyorsunuz! Ama bunun bir önemi yok! Sonuçta *pin-up*'ınızla, ikonografinizle canımı sıkıyorsunuz! Şu an konuştuğumuz şey bu değil, kadının arkasındaki paravandan söz ediyoruz! Bu ne bir perde, ne de bir duvar! Sizden görmenizi istediğim şey bu! Kenarı da bir perde kenarı ya da bir duvar kenarı değil. Döşeme kenarı da yok! Bunlar yalnızca ve yalnızca çeşitli kenarlar. Kenardan başka bir şey değiller. Hiçbir şeyi temsil etmiyorlar. Tablodaki iki alan arasındaki sınırları belirliyorlar, o kadar: çıplak kadınlı yatakla hizmetçilerin bulunduğu salon. Hiçbir şeyi temsil etmiyorlar, bu yüzden de bir Venedik sarayının salonunda neye denk düştükleri söylenemez. Bu kenarlar hiçbir şeyi temsil etmiyor, ama bir işe yarıyorlar: Resmin iki alanını birbirine eklemliyorlar. Bunlar kenar ve bu halleriyle her türlü kenarın işlevini yerine getiriyorlar, bunlar...

— Hop! Yeter, sakinleşin yahu! O kadar hızlı konuşuyorsunuz ki ne dediğinizi anlamıyorum! Bunlar kenar. Orası tamam. Sakinleşin!

— Özür dilerim.

— Ne söylemeye çalışıyorsunuz?

— Bu iki alan da aynı uzama bağlı değil. İşte bunu söylemeye çalışıyorum. Uzamsal olarak, sürekli değil, bitişikler. Bu nedenle birinden ötekine "geçilemez", aynı zamanda yine bu nedenle odanın uzamsal birliği tutarlı biçimde gözde canlandırılamaz, hatta *düşünülemez*. Aslında, "*Urbino Venüsü* bir sarayın *içindedir*" denmemeli çünkü tablonun birliği uzamsal bir birlik değildir. Yan yana konmuş, resmin tek yüzeyinde birlikte ele alınmış iki alan vardır.

— Kusura bakmayın ama sanırım biraz aşırıya kaçıyorsunuz. Peki

perspektifi nereye koyuyorsunuz? Tüm arka plan perspektifli olarak yapılandırılmış. Tiziano da yapıtının bütününe seyrek rastlanan bir özen göstermiş. Perspektifli döşeme titizlikle oluşturulmuş ve dolayısıyla, bu geometrik perspektif resmin oluşumunda kendisi için belirleyici bir rol üstlenmiş olsa gerek.

— Bu konuda sizinle aynı düşüncedeyim.

— İyi. En azından bu noktada aynı düşüncedeyiz. Of! Peki ama, sorarım size, bu geometrik perspektif, uzamsal bir birlik oluşturmuyorsa ne işe yarıyor?

— Şimdi de siz kusura bakmayın. Sizi incitmek istemem, ama bence durum biraz daha karışık. Evet, perspektif tablonun birliğini oluşturuyor. Ama uzamsal bir birlik değil bu. Düşünsel bir birlik.

— Şimdi dikkat. Ne yazık ki sizi anlamıyorum.

— Korkmayın: Çok da karmaşık değil. Bu resimde, perspektif gerçekten uzamsal bir birlik oluşturuyor. Ama bu, hizmetçilerin bulunduğu salonla kısıtlı. Yatak aynı uzamdan değil. Perspektif sınırlandırılmış; yatakla salonu aynı uzamsal birlik içinde bir araya getirmiyor. O halde resmin bütününe bakıldığında, perspektif başka bir rol oynuyor. Başka türlü, düşünsel bir birlik oluşturuyor.

— Dinliyorum...

— Çok fazla bir şey söylemeyeceğim, ayrıca yavaş konuşacağım. Düzenli bir perspektif oluşturmak için, bunu size öğretecek değilim, insanın elinde iki noktanın bulunması gerekir: kaçış noktası –bu, resmin karşısındaki bakışımızın konumuna denk düşer– ve uzaklık noktası – bu da, düşünce planında, resme oranla bulunduğumuz uzaklığı belirtir ve büyüklüklerin derinlik içinde gözle görülür biçimde küçülmesinin hızını tanımlar. Anlaştık mı? *Urbino Venüsü*'ndeyse, döşeme çizgilerinin kaçış noktası "Venüs"ün sol elinin dikine ve sol gözünün hizasına yerleştirilmiş. Uzaklık noktasıysa resmin kenarına konmuş...

— Venedik'te çok sık rastlanan bir atölye yöntemi bu.

— Kuşkusuz. Ama bu iki nokta bize, size, bana, Guidobaldo'ya, herkese resme göre kesin ve hesaplanmış bir yer veriyor en azından...

— Resmin ne kadar yükseğe asılması gerektiğini, ona bakmak

için nerede durulması gerektiğini bildiğinizi söylemeyeceksiniz umarım.

— Hayır. Burada söz konusu olan yalnızca kuramsal bir yer, resmin geometrisinin izleyicisine verdiği yer.

— İçimi rahatlattınız!

— Bu kuramsal yer resmin yarattığı etkide –aynı zamanda düşüncesinde, Tiziano'nun bu resimle ilgili düşüncesinde– çok büyük önem taşıyor. Çıplak bedene çok yakın olduğumuz açıkça fark ediliyor. Çıplak beden salonun *önünde*. Hizmetçilere bakın: Küçücükler. Ayakta olan, "Venüs"ün bedeninin yarısı kadar bile etmiyor. Yakında gibiler, ama aslında çok uzaktalar. Daha doğrusu, Tiziano çıplak bedeni bize doğru yaklaştıran bir göz aldanması yaratmak amacıyla arka plan perspektifinden yararlanmış.

— Buraya kadar tamam. Anladım.

— Kaçış noktası resme göre bakışımızın düzeyini belirliyor. Ortanın biraz üstünde, "Venüs"ün sol gözü düzeyinde. Ama, arka planda betimlenen uzama göre, bu çok alçak bir bakış açısı...

— Alçak mı? Nasıl alçak?

— Ayaktaki hizmetçiye göre, gözümüz onun bacaklarının ortasında. Demek ki ona göre çok daha aşağıdayız. Aslında, bakışımız kollarını sandığa daldırmış, diz çökmüş hizmetçinin düzeyinde. Anlaştık mı?

— Devam edin...

— İyi. Kaldı ki, yatak doğrudan zeminin üstüne konmuş gibi göründüğünden (bakın, "gibi göründüğünden" diyorum), bizlerin yatağın hemen yanında diz çöktüğümüz varsayılıyor.

— Anladım. Sol alttaki örtüyü bizim kaldırdığımızı söyleyeceksiniz...

— Hayır. Deli değilim ben. Bir resmin ona dokunulması için değil, bakılması için yapıldığını biliyorum. Ama aynı zamanda bu resmin dokunma diyalektiğinden yararlandığına inanıyorum...

— Diyalektik... Bu sözcüğü sevmiyorum...

— Hem dokunma hem görme. Gerçekte, resimde, sandığın karşısında diz çöken hizmetçi gibi duruyoruz resmin karşısında. O hizmetçi bizim konumumuzun aracısı, eylemimizin değil, altını çizi-

yorum, resme göre konumumuzun aracısı.

— Şimdi size şunu söyleyeyim: Bu aralar pek gözde olan ve nefret ettiğim zırvalar bunlar. Şimdilerde, ne pahasına olursa olsun resimde aracımızı bulmamız gerekiyor. Resmin bize ihtiyacı varmış gibi! Siz ve meslektaşlarınız dayanılmaz bir kasıntı ve tarihe aykırılık içindesiniz. Bense tarihçiyim. Daha az eğlenceli hiç kuşku yok ki, ama geçmişe çağdaş düşüncelerle el konulmasına katlanamıyorum. Sizinle tartışmayı neden sürdürdüğümü de bilmiyorum. Daha doğrusu, şu zavallı resim üstüne dırdırlanmanızı niye dinliyorum bilmiyorum!

— Durun! Neredeyse bitirdim.

— Peki, ama gözünüzü seveyim, kısa kesin.

— Benim söylediğim yalnızca şu: Resmin yapısı kuramsal olarak –altını çiziyorum: *kuramsal olarak*–, hizmetçinin sandığa göre konumuna denk, Venüs'e göre bir konum kazandırıyor bize: figürün çok yakınında ve önünde diz çökmüş halde. Aslında ayakta olduğumuzu ve biraz uzakta durduğumuzu ben de biliyorum. Bu konum, resmin düzeni aracılığıyla yaratılmış bir etki.

— Bitti mi?

— Neredeyse. Yalnız iki sonuç daha çıkaracağım. İlki şu: İki hizmetçinin bulunduğu salon bir "resim içinde resim" gibi işliyor...

— Nereden çıkarıyorsunuz canım bunu? Şapkasının içinde bir yığın tavşan bulunan şu hokkabazlara benzediniz iyice...

— Bunu söyleyen 1950'lerde bir İtalyan tarihçi. Adını unuttum ama haklıydı. Az önce canınızı sıkan o iki "kenar"ın varlığının da vurguladığı üzere, salonla yatak arasında uzamsal bir sürekliliğin bulunmaması bu salona bir tür "resim içinde resim" özelliği kazandırıyor.

— Hadi öyle olsun bakalım.

— Kaldı ki, resmin karşısında kurgusal olarak –altını çiziyorum, *kurgusal olarak*– sandık karşısındaki hizmetçi gibi durmamız, Chastel'in epeyce zaman önce "resim içinde resim" üstüne söylediklerini doğruluyor.

— Demek André Chastel'i yardıma çağırıyorsunuz! Bilgiçlikten sakınmıyorsunuz!

— Kendisini tanırım. Aslında, bu konuda *Urbino Venüsü*'nden söz etmiyor. Ama pek güzel bir formülü var, benim şimdiye dek söylediklerimden çok daha yürekli bir formül bu. Ona göre, bir resimde, ressam "resim içinde resim" çizdiğinde, bu genellikle onu içeren resmin "üretim senaryosu" oluyor.

— Tam olarak böyle yazmıyor. Yeniden okuyun yazdıklarını.

— Biliyorum. Yazdıklarından yararlanıyorum. O iki hizmetçinin bulunduğu salonun bizim baktığımız *Urbino Venüsü* resminin tasarlandığı senaryoyu yansıttığını söylemek için.

— Ya ben yanmışım da haberim yok!

— Ne oluyor?

— Kulaklarıma inanamıyorum! Anlaşılır şey değil!

— *Cassoni*'den, sözlü kızın getirdiği çeyiz sandıklarından daha önce de söz etmiştik...

— Evet.

— Siz de biliyorsunuz ki ilk kadın çıplaklar, XV. yüzyılda, özel bir anlatı bağlamı olmaksızın, bu sandıkların kapakları içine resmedilmişlerdi...

— Biliyorum. O çıplaklardan ilk kez siz söz etmiyorsunuz. Kenneth Clark çıplak üstüne kitabında onlara zaten değinmişti. Edgar Wind de *Urbino Venüsü*'nün pek güzel bir betimlemesiyle açılan metninde onları anar. Onlar bir resmi yorumlamak için akıl almaz zırvalara ihtiyaç duymayan gerçek bilginlerdir.

— Gerçek bilginler. Evet. Sandıklardaki o çıplaklara değinirler ama sandıktan *Urbino Venüsü*'yle ilgili hiçbir şey çıkarmazlar. Clark *Dresden Venüsü* konusunda onların sözünü eder, oysa o resmin onlarla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Wind de onlara yalnızca bir notta değinir, en ufak bir düşünce ortaya atmaz, Yeni Platoncu açıklamalarının içinde kaybolup gitmiş gibidir.

— Ya siz? Sizin yaptığınız ne peki?

— Çok basit. Ben diyorum ki, kendisinden çıplak bir kadın resmi isteyen müşterisinin arzusuna yanıt verebilmek amacıyla, her türlü evlilik bağlamının dışında...

— Bir *pin-up*...

— Tiziano o çıplak kadını, olduğu yerde arar. Öncelikle, figürün

genel duruşunu yaklaşık otuz yıl önce kendisinin tamamladığı, Giorgione imzalı resimden alır. Ardından, sarayda gibi duran bir yatağa yatırarak onu kentli bir "Venüs"e dönüştürdüğü için, çeyiz sandıklarının kapaklarının içinde arar ve çıplak kadını ön plana yerleştirir.

— İyi bir düşünce. Ama bilmiyorum... Hassas bir konu.

— Bekleyin. Kadının arkasındaki kara yüzeyin diz çökmüş hizmetçinin kaldırdığı kapağın içiyle aynı renk olması bir rastlantı değil. Bununla birlikte, resmin bütününün yapısı, iki alanın sert biçimde yan yana gelişine bakılırsa, biraz katı. Bu katılığı bu resmi üreten işlemin izi olarak görüyorum ben. Resim, bir tür model, hiçbir anlatısal bahane olmaksızın Tiziano tarafından çizilen ilk yatan çıplak kadın resmi...

— Şu son söylediklerinizde konusunda, ben de sizinle hemen hemen aynı düşüncedeyim. Ama benim nedenlerim başka. Vasari bunun "gencecik bir Venüs", *una Venere giovinetta* olduğunu söylüyor, Giovanni della Casa da Tiziano'nun 1545'te çizdiği *Danae*'yle karşılaştırılırsa, bunda bir "Theatine rahibesi" havası olduğunu düşünüyor. Gerçekten de sonradan çizeceği kadınlardaki ışıl ışıl ten yoktur onda. Ayrıca bu türde, bir yatağın üstüne uzanmış halde çizdiği ilk çıplak olduğu da bir gerçektir. Buna karşın, o sırada aşağı yukarı elli yaşındadır. Kuşkusuz bunun nedeni daha önce kendisine böyle bir resmin ısmarlanmamış olmasıdır. Kompozisyonun biraz katı, zihinsel olduğu düşüncesine de katılıyorum. Gelgelelim, sonraki çıplaklarında kompozisyonlarını yinelemekten çekinmese de, bu yapıyı bir daha hiç tekrarlamaz. Hatta *Danae*'nin radyografisi, yapım aşamasında, Tiziano'nun *Urbino Venüsü*'ne yakın bir düzenden vazgeçtiğini göstermektedir. Bunlar doğru: Tiziano'nun yapıtının tümünde *Urbino Venüsü*'nün biricik, özel bir konumu vardır ve bence, kendisine Avrupa çapında ün sağlayan gelecekteki çıplaklarının ana kalıbı, beşiğidir o bir biçimde. Ama yine de sizin şu sandık öykünüze bir itirazım var. Sandık kapaklarının içindeki çıplaklar bir Floransa uygulamasıdır ve daha çok XV. yüzyılda rastlanır onlara, 1538'de bu moda büyük ölçüde geçmiştir. Her şekilde, Venedik'te rastlanan bir uygulama değildir. Venedik'te sandıklar boyanmaz;

süslemeye yönelik motiflerle yontulur, tıpkı iki hizmetçinin olduğu arka plandakiler gibi. Dolayısıyla, sizin sandıktan, diz çökmüş hizmetçiden, resim karşısındaki kuramsal konumumuzdan vb. hareketle, sözümona *Urbino Venüsü*'nün "üretim senaryosu" adını verdiğiniz şey bakımından savınız sağlam değil. Şimdi bırakın, tüm söyleminiz "kuramsal" aslında. Hatta yalnızca kuramsal. Siz söylem üretiyorsunuz. Bilgi değil. Oysa tarih söylemle, kuramla kısıtlı değildir.

— Haklısınız. Tiziano'nun Floransa sandıklarından esinlendiğini söylemeye ihtiyacım yok – her ne kadar kendisinin onlardan görmüş olmadığını ya da haberli olmadığını kanıtlayacak bir şey bulunmasa da... Neyse, önemi yok...

— Nasıl "önemi yok"?

— Buna ihtiyacım yok. Amacım yalnızca sizin gönlünüzü hoş etmekti, değil mi ki onaylı olguları seviyorsunuz. Hata ettim. Bir daha yapmayacağım. Şu Floransa sandıklarına ihtiyacım yok...

— İhtiyacınız mı yok?

— Yok. Resmin içinde olup bitiyor her şey. Şu yatay sandıklar dışbükey eğrileriyle yatakta yatan kadının bedeninin eğrilerini yankılıyor. Aynı zamanda onunla ilişkililer çünkü ön plandaki çıplak figürün giysileri onların içinde saklanıyor. Yeri gelmişken şunu da söyleyelim: *Urbino Venüsü*'ne "çıplak" denmemeli aslında: O "giysisiz"...

— Aman ne keşif! Siz benimle dalga mı geçiyorsunuz?

— Kesinlikle hayır. *Urbino Venüsü* Avrupa resminin ilk çıplak kadın resmi değil. Ama pekâlâ ilk giysisiz kadın resmi olabilir. Öyle sunulmuş, üstelik bunun bilincinde. İngilizlerin dediği gibi, *nude*'den çok *naked*, çıplaktan çok örtüsüz. Bunun farkında ama en ufak bir vicdan rahatsızlığı sergilemiyor. İlk Günah'tan önceki çıplaklıkla sonraki arasındaki farkın kaynağı o utanç duygusunu tanımıyor, her iyi Hıristiyanın içini kemiren bir duygu olsa gerek bu...

— Saçmalıyorsunuz.

— Aslında çok da değil, ama öyle olsun, biz konumuza dönelim. Tiziano bu örtüsüz kadın bedenini bu noktaya, ön plana taşıyarak ve arka planda sandıktaki giysilerle uğraşan hizmetçilere işaret ede-

rek, sandığın içindekilerin gizleme amaçlı olduğunu gösterdiğini düşündürüyor. Bu çeyiz sandıklarının kadınsı nesneler olduklarını söylemeye gerek yok. Neredeyse bu kadının sandıktan çıplak çıktığını söylemek geliyor içimden, sandığın eğrileriyle bedeninkilerin biçimsel açıdan birbirlerini yankılaması da rastlantı değil...

— Sandık olarak kadın, kadın olarak sandık!

— Ben öyle bir şey demedim.

— Şeyinizi... Nasıl desem bilemedim... Savınızı destekleyecek tek bir metin bulamayacağınıza kalıbımı basarım!

— Bahse girmeyin! Bir yerlerde olması gerek. Üstelik, Venedik'te bu işlemeli sandıklara ne dendiğini biliyor musunuz? "Lahit sandıklar" denirmiş; sizce de evlenmiş genç bir kızın sandığına böyle demeleri tuhaf değil mi?

— Lahit kadın! İnsan yiyen kadın! Ne söylediğinizin farkında mısınız?

— Bunu söyleyen sizsiniz.

— İşte. Bir de sayıklamalarınızı bana mal edin tamam olsun.

— Asla yapmam öyle bir şey. Herkes sizi tanıyor. Kimse bana inanmaz.

— Haklı da olurlar. Çünkü size tüm bu söylediklerinizle ilgili ne düşündüğümü söyleyeyim. Mastürbasyon yapan figür değil, asıl sizsiniz! Zihinsel bir mastürbasyon yapıyorsunuz siz! Öküzün altında buzağı arıyor, basit bir şeyi boşuna karmaşıklaştırıyorsunuz.

— Öyle mi?

— Evet. *Urbino Venüsü* erotik bir resimdir, cinsel çağrısı açıktır. Sandıklar ille de evliliğe ya da genel anlamda evlilik ilişkisine anıştırma olacak diye bir şey yok. Modele gelince, daha önce de Tiziano tarafından resmedilmiştir ve resim başka müşteriler için de kopya edilecektir. Aslında, bu çıplak kadın resimde, kibar fahişenin gerçek yaşamda oynadığı rolü oynar: İstifini hiç bozmadan bir müşteriden ötekine koşar. Üstüne basarak söylüyorum, altına imzamı atarım: Bu bir *pin-up*'tan başka bir şey değil. Tüm o güzel konuşmalarınız düşüncemi değiştirmedi.

— Bırakalım şu *pin-up*'ı. Bu sözcükten sizi vazgeçiremeyeceğim anlaşılan. Ama şunu kabul edin, ortada bir *pin-up* varsa da, Tiziano



Giorgione, *Dresden Venüsü*, 1508-1510
Gemäldegalerie, Dresden



Tiziano, *Urbino Venüsü* (detay), 1538
Uffizi Galerisi, Floransa

onu biraz özel bir biçimde sahnelemiş. Şimdi her şeye baştan başlamayalım ama açık seçik şeyleri seven siz, yatakla salonun aynı uzama bağlı olmadıklarını, Panofksy'nin "perde kenarı"ndan ve "döşeme kenarı"ndan söz ederken yanıldığını kabul ediyorsunuz.

— Ediyorum. Ama bu ayrıntılardan çıkardıklarınızda çok ileri gidiyorsunuz.

— Peki, tamam. *Pin-up*'ınızı başka bir açıdan ele alalım.

— Dikkatli olun.

— Sol elin hareketini görüyor musunuz?

— Evet...

— *Dresden Venüsü*'nünkinin aynısı mı?

— Evet.

— Ama anlamı değişmiş.

— Belki.

— Kesinlikle.

— Neden?

— Giorgione'de, kadın uyuyor. Hareketi bilinçsiz. Belki de düş görüyor. Buradaysa, pekâlâ uyanık; ne yaptığının farkında ve bize bakıyor.

— Tamam.

— Diyeceğim o ki bize bakıp cinsel organıyla oynuyor.

— Bayağılaşmayın lütfen.

— Ya ne diyeceğiz? Eğri oturup doğru konuşalım. Siz söylüyordunuz bunu. Diyorum ki, bize bakıp cinsel organıyla oynuyor, kendisine dokunulmasını bekliyor.

— Siz delirmişsiniz!

— Hayır. Resmin kurgusundan başka bir şeyden söz etmiyorum.

— Demek öyle...

— Evet. Cinsel organına dokunması içine girilmesini beklemesinden, döllenmeyi ummasından kaynaklanıyor.

— Öyle olsun.

— Ama biz... Sonuçta resmi alacak olan Guidobaldo della Rovere'den söz ediyorum, kendisi bu resimle sevişmeye kalksaydı, çılgına dönerdi.

— Bu daha önce olan bir şey. Hani Plinius ve *Knidos Venüsü*'ne,

geceleyin, hazzının izini, lekesini üstüne bırakacak denli delicesine tutkun olan delikanlının öyküsü...

— Bayıldım bu benzetmeye. Bir eşiniz daha yok doğrusu. Tabii *Knidos Venüsü*'nün resim değil, yontu olmasını saymazsak, her şeyi anladınız. Aynı görüşte olacağız sonunda.

— Şaşarım.

— Öyle olacak görürsünüz. Ne Tiziano'nun, ne de Guidobaldo'nun deli olduğuna katılıyorsunuz.

— Katılıyorum.

— Demek ki, bu çıplak kadına dokunmaya çağıran resim aynı zamanda bizi ona yalnızca bakabileceğimiz bir konumda tutuyor. Yoksa, aklımızı yitiririz.

— Tamam.

— O halde, içimizde dokunma isteği uyandıran bu resim bizi bakmakla yetinmek zorunda bırakıyor.

— Neyse ki.

— Elbette. Ama söz konusu olan yalnızca skopik dürtü değil...

— O da ne?

— Önemi yok.

— Sizin önem verdiğiniz pek de bir şey yok gerçekten. Şaşırtıcı bir hal almaya başladı bu iş.

— Önemli olan, *Urbino Venüsü*'nü sıradışı bir resme dönüştüren şey, klasik resmin cinselliğini oluşturan şeyi sahneye taşımasıdır...

— Yalnızca bu mu?

— ... Dokunmadan görmeye geçmek, görmeyi dokunmanın yerine koymak, görmeyi bir yarı-dokunmaya dönüştürmek, ama görmek için dokunmamak. Görmek, yalnızca görmek. Kanımca, bu resmin Manet'nin ilgisini çekmesinin nedeni, ön tarafında gören ve cinsel organıyla oynayan bir figür sergileyerek bakışın bu özel ilişkisini vurgulaması. Michael Fried'ı okudunuz mu?

— E işte yine ilgisiz bir ad! Bu konuyla ne ilgisi var onun? Bildiğim kadarıyla Rönesans üstüne hiçbir şey yazmadı. Neden okuyacakmışım onu? *Urbino Venüsü*'yle ne gibi bir bağlantısı var?

— *Olympia* ve Manet'nin Tiziano'nun resmine bakışı.

— Şimdi anlaşıldı!

— Evet. Şimdi anlaşıldı. Fried'a göre, 1860'lı yıllarda Manet resmin "temel uzlaşımı" üstünde çalışıyormuş: Bir resim bakılmak için yapılır.

— Herkesin bildiği bu gerçeği keşfetmek Yeni Dünya'dan bir peygambere düştü demek! Yahu...

— İşi alaya dökmeyin hemen. Fried'ın dediği şey şu ki, Manet resim sahnesini başkalaştırmak istiyor. Perspektifli sahne düzeni ve yazınsal konuyu temel alan klasik teatralliğe sırt dönüyor. Yalnızca resmi temel alan bir teatrallik arayışına giriyor. Fried'a göre, Manet bakanlara kendini göstermekle, onlara bakmakla yetinen resimler yapmaya çalışıyor. Fried'dan aktarıyorum, yüzeyin her parçası izleyiciye karşıdan baksın diye uğraşıyor. Kendisi bunu Manet'nin resminin *facingness*'i olarak adlandırıyor.

— Çevirmene kolay gelsin!

— Evet, kolay gelsin... Bu *facingness*, resimle ona bakanların bu yüz yüze oluşu da, çağdaşlığın doğuşudur.

— Buna sözüm yok. Benim alanım değil. Peki Tiziano'yla ne ilgisi var?

— Oraya geliyorum. Fried bu araştırmanın klasik erotik çıplakta özel biçimde uyarlanmış bir destek bulduğunu düşünüyor. Çünkü bu çıplak başkalarından daha açık bir şekilde, tıpkı erkek izleyiciler için tasarlanmış bir bakma nesnesi gibi kendini bakışlara sunan bir özne varsayar...

— Bir *pin-up*! Haklıydım işte.

— Geçelim.

— Peki Tiziano neresinde bu işin?

— Sabredin. Fried ondan söz etmiyor. Ama *Urbino Venüsü* üstüne az önce söylenenlerden sonra, Manet'nin resimde ne görebildiğinin anlaşılmasını, sonuçta da Tiziano'nun çalışmasının daha iyi anlaşılmasını sağlıyor.

— Hokkabazlıktan başka bir şey değil bu. Tarihle ilgisi yok...

— Tek bir soru soracağım: *Urbino Venüsü* nerede?

— Floransa'da, Uffizi'de.

— Demek istediğim, "Venüs" figürü, bir sarayın *içinde* değilse, nerede?

— Aman ne güzel soru! Resmin içinde, Tanrı aşkına!

— Bırakın benimle alay etmeyi şimdi. Resmin *içinde* değil. Bir resmin içerisinin olmadığını biliyorsunuz. Bir resme girilmez...

— Peki. Resmin *üstünde.* Ne olmuş yani?

— Yaklaştınız! "Resmin üstünde" ne demek?

— "Resmin üstünde" demek.

— Uzaklaştınız. Soruyu başka türlü soralım: Hangi uzamda kadın?

— Resmin uzamında.

— Pek değil, çünkü resmin uzamı perspektifle belirlenendir ve yatağın perspektifin bir parçası olmadığını gördük.

— Siz de taktınız buna!

— Evet. Çünkü bu *Urbino Venüsü*'nün yarattığı etkinin ve Manet'nin onda gördüğü şeyin temeli.

— Haydi söyleyin. Nerede? Kapatalım şu konuyu!

— "Venüs" belirli bir yerde, açıkça betimlenmiş ve yan yana getirilmiş iki uzam arasındaki yatakta duruyor: hizmetçilerin bulunduğu salonun kurgusal uzamıyla bizim resme baktığımız salonun gerçek uzamı arasında. Ama yatağın *yer*'i bu iki uzamdan da kaçıyor. "İki uzam arası" bir yerde duruyor...

— Bu kadar tatsız bir jargon kullanmasanız olmazdı, değil mi?

— Peki öyleyse, yatağın yeri, şöyle de söyleyebilirim, yer olarak (çıplak bedenin yeri olarak) yatak iki uzam arasında bulunuyor, diyelim...

— Öylesini yeğlerim.

— ... ve bu yer, bu yatak tuvalin yüzeyinden başka bir şey değil, oradan da...

— Bakın şimdi, Tiziano'nun resim yapmadan önce tuvallerini sıvadığı boya katmanları konusunda XVII. yüzyılda Boschini'nin "yatak"tan söz etmesini düşündürdünüz bana.

— Baştan alıyorum! Daha iyi böylesi. *Urbino Venüsü*'nde, "Venüs"ün yatağı hemen yakınından çıplak kadının ortaya çıktığı ve oradan bize baktığı o yatağı, o resim yüzeyini betimliyor. Bu noktada da, Benjamin'i ve onun *aura* tanımını düşünüyorum: "bir uzağın biricik ortaya çıkışı".

— Of of! Şimdi bu da nereden çıktı?

— Tamam, geçiyorum. Resme dönelim. Kadın resmin yüzeyinden bize bakıyor ve yüzümüze bakıyor: Nerede olursanız olun, bakışları üstünüzde. Fried'ın da Tiziano'yu değil de Manet'yi düşünerek aşağı yukarı söylediği üzere, bizi bakışlarının tutsağı ediyor, sabit ve egemen bir bakış bu. Manet'nin gördüğü şey buydu işte. Aynı şekilde dönüştürdüğü şey. Onda, tüm yüzey karşıdan izleyiciye bakar: Hizmetçi saydam olmayan bir arka plandan öne doğru ilerler, uyuyan köpek kedi olmuştur...

— Ya da dişi bir kedi...

— Saldırgan biçimde izleyiciye dönmüştür.

— Bu bir ayrıntı.

— Evet, resmin genel ilkesini yansıtan ayrıntılar: İzleyiciye bakan bir yüzey oluşturmak demektir bu. Manet tüm perspektifi geçersiz kılmıştır. Resmin hiç derinliği yoktur. Yalnızca yüzeyden ibarettir ve bu tutum da ufacık bir değişiklikle doğrulanır. Ufacık ve belirleyici bir değişiklikle. Manet Tiziano'nun kadının cinsel organı, derinlik ve bakışımızın konumu arasına yerleştirdiği doğrudan ilişkiyi özenle bozar...

— Hangi derinlikten söz ediyorsunuz? Resminkinden mi, yoksa cinsel organınkinden mi?

— Bunu siz göreceksiniz. Tiziano'da, perspektif bakışımızı tam cinsel organını okşayan elin dikine yerleştirir ve bu konum salonun derinliğinin üstündeki kara yüzeyin kenarına işaret eden dikey çizgiyle vurgulanmıştır. Manet bu yoğunlaşmayı bozar. O da hemen hemen aynı yere, dikey bir şerit çizer. Ama bu şerit sağa doğru kaymıştır, artık cinsel organına işaret etmez. Manet Tiziano'nun yüzeyle derinlik arasındaki eklemliliğe yoğunlaştırdığı şeyi yüzeye "yayar". Derinliği yüzeye indirger. Resmin bütünüdür bize bakan. Resmin iç yapısını ve bizim onunla olan ilişkimizi belirleyen şey artık bakışımızın konumu değildir. Fried haklıydı. Çağdaşlığın bir biçimi doğmuştur.

— Peki. Manet'yi bırakalım. Ağzımı açmadan sizi dinledim. Bu benim alanım değil. Ama Tiziano konusunda, açıkça söyleyin, söylediklerinizle ne ilgisi var?

— Anlamadınız mı?

— Hayır. Hadi diyelim ki Manet Tiziano'ya sizin söylediğiniz gibi sahip çıkmış olsun. Aynı zamanda resimde onun gördüğünü söylediğiniz şeyi görmüş olsun. Neden olmasın? Peki ama bunların Tiziano'yla bağlantısı ne? Onun resminin anlaşılmasını ne sağlayacak? Tarihsel açıdan, anlamıyorum.

— Tarihçi olmanın farklı şekilleri vardır.

— Öyle mi sanıyorsunuz?

— Sizin deyiminizle herkesin bildiği bir başka gerçeği dile getirebilirim: Manet'nin Tiziano'ya sahip çıkma şekli onun resminin böyle bir sahip çıkmaya elverişli olduğunu, potansiyel olarak Manet'nin onda gördüğü şeyi içerdiğini gösteriyor – bu da başka bir açıdan onun *model* olma özelliğini doğruluyor. *Urbino Venüsü* söylediğiniz gibi çıplak kadının ana kalıbı olmuştu. Ama bu yalnızca Tiziano'nun yapıtıyla sınırlı değil; öyle olmasının bir başka nedeni de Manet'nin bu çıplak kadına kazandırdığı devrimci özelliktir. Bu arada, *Urbino Venüsü*'nün *Olympia*'ya dönüşümü Tiziano'nun, belki farkında olmadan, yüzyıllar boyunca klasik resmin erotik anlayışının simgesi sayılacak yapıtını nasıl yarattığını anlamamızı sağlıyor. İşte Manet'nin bozduğu şey de bu erotik anlayıştır. Burada sözünü ettiğim şey *pin-up*'m erotikliği değil. Resmin erotikliği.

— Nasıl da abartıyorsunuz!

— Evet.

— Ne demeye çalışıyorsunuz?

— Manet Tiziano'nun resmini "düzleştirmek"le kalmadı; o resmin izleyicisiyle kurduğu erotik ilişkiyi de ortadan kaldırdı.

— Anlaştık, ama bu nasıl oluyor da Tiziano'nun erotik anlayışını açığa vuruyor?

— Sol ele geri dönelim.

— Hangi sol ele?

— *Olympia*'nınkine, bakın ona. Artık cinsel organı okşamıyor; tam uyluğun üstünde duruyor, izleyicinin karşısında. Daha doğrusu gizliyor: Girişi engelliyor. Olympia bize bakıyor, ama cinsel organıyla "oynamıyor". Tiziano'daysa...

— Daha önce de defalarca söylediniz: Kadın cinsel organıyla oy-

nayıp bize bakıyor, bize bakıp cinsel organıyla oynuyor vb.

— Evet. Ayrıca dedim ki, hatta siz de bana hak verdiniz, bu hareketle bizlerin aklımızı yitirmedikçe ona ancak bakabileceğimize işaret ediyor.

— Peki, ama tüm bunlar çok bayağı. Sonuçta bu bir resim. O adamın da söylediği gibi, ona bakılması için yapılmış ve bunun nasıl olup da *Urbino Venüsü*'nü klasik resmin ana kalıbı ya da modeli haline getirdiğini anlamıyorum. Bir kez daha abartıyorsunuz. Akıl yürütmeyi, sonuç çıkarmayı seviyorsunuz. Zevk alıyorsunuz bundan. Hepsi bu.

— Zevk vereni nasıl atayım kafamdan? Ciddi olalım. Bunu söylememin nedeni resimde perspektifin üstlendiği rol. Bu bakış açısından da *Urbino Venüsü*'nün Tiziano'nun yapıtında özel bir yeri olduğunu kabul ediyor musunuz hâlâ?

— Evet. Ama resimdeki erotik anlayışla ne ilgisi var?

— Yine kızacaksınız.

— Sakin olacağıma söz veriyorum.

— Alberti'yi anımsıyor musunuz? Tamam işte. O halde onun Narkissos'u resmin yaratıcısına dönüştürdüğünü de anımsarsınız.

— "Ozanların sözü"nü yinelediğini söyler.

— Öyle der. Ama söz konusu ozanlar hâlâ bulunamadı. Bence, yoklar. Öte yandan, bunu "arkadaş toplantısı"nda söyler. Özel bir konuşmada. Bilgince bir konuşmada değil. Aslında, bu bir fantazidir, kendisine özgü bir buluştur. Ama temelsiz değildir. Hemen sonrasında ileri sürdüğü şeyle uyuşur: Plinius gibi resim tarihini anlatmaz, resmin çok yeni, eleştirel bir incelemesini yapar, kısacası yeni bir resim yapma sanatının temellerini atar.

— *Avanti! Per favore!**

— Bu yeni sanatın temelinin perspektif olduğuna katılıyorsunuz, değil mi? Tamam. Öyleyse, Alberti hem resmin temeli olarak perspektifi, hem de resmin yaratıcısı olarak Narkissos'u bulmuştur. Başka bir deyişle, Narkissos'u resimdeki perspektifin, perspektif halindeki resmin yaratıcısına dönüştürür.

* *İt.* Devam edin! Lütfen! *–ç.n.*

— İyi bir akıl yürütme, o kadar.

— Kötü niyetli olmayın. Narkissos'la perspektif arasındaki ilişki kesinkes aynanın içinde gelişir: Narkissos'un kendisine baktığı pınarın aynasıyla dünyanın aynası olarak betimleme planı.

— Biliyorum, biliyorum: "Resim bu şekilde bir pınarın yüzeyini kucaklamaktan başka nedir ki?"

— Sizce de tuhaf değil mi bu tümce?

— Hayır. Nesi var?

— Sonuçta, pınarın yüzeyini "kucaklamak" tuhaf.

— Tuhaf mı? Neresi tuhaf? Alberti ne yazdığının farkındaydı.

— Kesinlikle. Sözcük doğal görünüyor ama özellikle seçilmiş. Öncelikle kola anıştırma yapıyor, demek ki, I. Kitap'mda söylediği gibi, resmin her türlü perspektif yapısındaki temel ölçüye. Ama aynı zamanda söylediğini, "kucaklama"yı dolaysız biçimde dile getiriyor: kollarına almak, göğüs göğüse gelmek, hatta öpücükler vermek...*

— İtalyancada öyle değil: Kucaklamak *abbraciare*; öpmekse *baciare.*

— Doğru.

— Ayrıca Narkissos Ekho'yu kucaklamayı reddediyor tam da...

— Aynı şekilde, pınarın aynasına yansıyan kendi görüntüsünü de kucaklayamıyor. Ona ne dokunabiliyor, ne öpebiliyor. O zaman da yitiriyor onu, görüntü yitiyor. Narkissos resmin yaratıcısı çünkü arzuladığı bir görüntü yaratıyor ama ona dokunamıyor, dokunmamalı da zaten. O görüntüyü kucaklama isteğiyle onu görebilmek için uzakta durma zorunluluğu arasında gidip geliyor sürekli. Resimde Alberti'nin yarattığı erotik anlayış bu işte, Tiziano da *Urbino Venüsü*'nde bunu yansıtıyor.

— Söylediklerniz pek eğlenceli. Speroni'nin *Dialogo d'amore*'sinden bir parça geldi aklıma. Yine büyük kibar fahişe Tullia d'Aragona konuşuyor. Sevgililerin neden hep görme arzusuyla dokunma arzusu arasında gidip geldiklerini düşünüyor; neden birbirlerine sa-

* Fransızcada *embrasser* hem kucaklamak, hem de öpmek anlamlarına gelir. – *ç.n.*

rıldıklarında biraz geri gidip birbirlerini görmek için dokunmayı bırakıyorlar; neden birbirlerini görür görmez yeniden kucaklaşmaya ve birbirlerine sarılmaya başlıyorlar? Çok güzel bir metindir.

— Öyle görünüyor.

— Özünde, resmin erotik dinamiği içinde perspektife böyle bir önem kazandırarak...

— Vay vay, benim gibi konuşmaya başladınız.

— *Urbino Venüsü*'ne "perspektifin sokulması"ndan söz eden, bunu Alberti'nin düzenine özgü, dokunmanın görmeye doğru kaymasının bir tür simgesi olarak gören şu Amerikalının savını yineliyorsunuz.

— Mary Pardo'yu kastediyorsunuz? Kesinlikle. Yazdıkları çok iyi, daha önce kendi başıma düşünmediğime üzüldüm diyebilirim neredeyse. *Urbino Venüsü*'nün sahne düzeniyle bize dayattığı şey tam da bu yer değiştirme, dokunmanın görmek için geri çekilmesi. Diz çökmüş hizmetçi dokunuyor ama hiçbir şey görmüyor, biz görüyoruz ama dokunamıyoruz, buna karşın figür bizi görüyor ve kendine dokunuyor...

— Bir *pin-up*. Size tam da bunu söylüyordum. Bir *pin-up*.

— Of ya Charles! Tamam vazgeçiyorum. Hiç umut yok. Bir şey görmek istediğiniz falan yok sizin.

# Ustanın Gözü



Velázquez, *Nedimeler*, 1656
Prado Müzesi
Madrid

*NEDİMELER*! Yine mi? Hayır! Hayır! Ne olur yapma! *Nedimeler* yetti artık! Her şey söylendi üstüne! Her şey ve hiçbir şey mi? Öyle ama gına geldi.

Hatta o *Nedimeler*'den kafamız şişeli tam olarak otuz üç yıl oldu, dedikleri gibi İsa'nın ömrü kadar. Büyük Foucault onu 1966'da *Kelimeler ve Şeyler*'inin önsözü yapmaya karar vereli beri, herkes nasıl bülbül kesildi, inanılır gibi değil. Daha iyi anlayabilmek için, tabloya adanmış metinlerden bir seçki bile yayımlandı. Ama yazılan yığınla şeyin yanında seçki devede kulak gibi kalır. Kadınlı erkekli bir sürü ciddi kişi kimi zaman karşı karşıya geldiler, kimi zaman birbirlerini doğruladılar, derinleştirdiler ya da birtakım ayrıntıları değiştirdiler. Bir de Foucault yokmuş gibi, onun önsözü sonrasında bakışımızı değiştirmemiş, bilgilendirmemiş gibi davranan budalalar çıktı. Sonra, daha yakın tarihte, Prado Müzesi'nin küratörü cücenin danteli üstünde küçük, beyaz bir leke fark etti ve cücenin daha önce sol elinin başparmağıyla işaretparmağı arasında tuttuğu altın yüzüğün silindiğini gördü. Olur şey değil! Olağanüstü bir keşif! Teknik çözümleme ve radyografiler sayesinde, bundan siyasal, hanedanla ilgili, yepyeni bir yorum çıkardı. Gerçek bir devrim! İşin kötüsü, sen de iyi biliyorsun ya, haklı da olabilir! Ötekilerin vurup kafayı yatmaktan başka yapacak bir şeyi kalmamıştı belki.

Peki ne diye daldın bu serüvene? Bize daha ne söylemek istiyorsun? Resmin her şeyi yorumlandı, görülmeyen şeyler bile. Onunla ilgili bilinebilecek her şey biliniyor. Boyutları, tekniği, tarihi – daha

doğrusu tarihleri, çünkü Velázquez kralın başyapıttan sonra kendisine verdiği Liyakat Nişanı'm, Santiago Haçı'nı da koymak üzere resmin başına geri dönmüştür (tabii sol tarafı bütünüyle yeniden yapıp, kendisini de baştan aşağı o sırada eklemediyse). Betimlenen kişilerin adları ve mevkileri de biliniyor. Resmin yapıldığı ve betimlediği saray odası da biliniyor. Hatta görülen ama ne olduğu anlaşılmayan tabloların hangileri olduğu bile saptandı: Yalnız karşımızda duranların değil, yandan görünenlerin de. Kısacası, bu resim üstüne her şey biliniyor, iyi kötü her şey düşünüldü. Açıkça konuşalım, sen daha ne eklemek istiyorsun? Rahat bırak resmi! Bırak da biraz dinlensin. İnsanlar baksın ona, küçük de olsa görme şansları olsun.

Yapacak bir şey yok. Bir kez daha döneceksin ona. Tamam, canını sıkan şey, yapılan onca açıklamada, iç içe geçmiş ve tartışmaya yer bırakmayan o yorumlarda, tarihçiler ile kuramcılar, filozoflar ya da başka göstergebilimciler arasındaki görünüşe göre aşılmaz mesafe tam da. İkinci grup dar görüşlü pozitivistler olarak gördüğü ilk grubun düşüncelerini hiç dikkate almıyor. Tarihçiler konusunaysa hiç girmeyelim: Aralarında en açık görüşlüler, kuramsal önermelerden kaçmayanlar bile onları "özünde" ilginç olarak değerlendirmekten daha iyisini yapamıyor. "Özünde", demek ki kendi içlerinde, ama ele aldıkları nesneye, Prado duvarlarına asılı resme gelince öyle değil. Bu seni rahatsız ediyor. Kendini tarihçi hissetmene karşın, kuramı da, kuramcıları da çok seviyorsun. Düşünüyor onlar, düşünmeye yardım ediyorlar. Kendi kendine kuramcıların sergilediği diyalektik ve ince ayrıntı hazinelerine profesyonel tarihçilerin nasıl olup da ilgi göstermediğini soruyorsun. Verdikleri yanıtı biliyorsun: Tarihe aykırı düşmekten korkuyorlar. Bütünüyle haksız da sayılmazlar. Genelde, resmin kuramsal çözümlemeleri tarihsel doğruluğu pek gözetmez. Tarihe aykırılık (*anachronisme*) seni tedirgin eder; başka bir yöntem olmadan yapıldığında, çoğunlukla yorumlanan nesneden çok yorumcuyla ilgili bilgi verir sana. Bununla birlikte, sonunda o tarihe aykırılığın, tarihçi için bile kaçınılmaz olduğunu anladın. Baxandall'in aslında İngilizcesi "*Quattrocento*'da Resim ve Deneyim" demek olan başlığının (kötü) çevirisinde dendiği gibi "*Quattrocento*'nun gözü"ne asla kavuşamayacağız. Artık tarihe ay-

kırılıktan boşuna vebadan kaçar gibi kaçtığını ileri sürmek yerine, elden geldiğince, verimli sonuçlar almak üzere onu denetlemenin daha iyi olacağına inanıyorsun. Bilinçli, akıllıca bir biçimde. Sonuçta, önemli Velázquez tarihçilerinden birinin haklı olarak, ama biraz üstü kapalı biçimde yazdığı gibi, zaman *Nedimeler*'i tüketmez, "zenginleştirir".

Öte yandan –bunda kesinkes haklısın–, hiç ödün vermeyen tarihçilerin bile "kuramsal" yaklaşımlardaki tarihe aykırılığı reddetmekle yetinemeyecekleri tek bir resim varsa, o da budur. Resim Foucault'dan önce de kuramsallaştırılmıştı: 1692'de, elinin çabukluğu nedeniyle *Luca fa presto** adıyla anılan ve Velázquez'in biçeminin büyük bir hayranı olan Luca Giordano şöyle demiş: "Bu resim sanatının ilahiyatıdır!" Velázquez'in yaşamöyküsünü yazan Palomino aktarıyor bunu, sonra da hemen bu beklenmedik tümceyi açıklıyor. İtalyan'ın söylemek istediği şey çok basitmiş: Nasıl ki ilahiyat bilimlerin en yücesiyse, *Nedimeler* de resimlerin en yücesiymiş. Açıklama kuşkusuz biraz güdük. Sana göre, "resim sanatının ilahiyatı"ndan söz ederken, bu resimde, resim sanatının "tanrısallığı"yla, Leonardo'nun "kutsal" resim "bilim"ine yüklediği o *deità*'yla** ilgili bir şeyler açığa çıkıyor demek istiyor İtalyan daha çok. Ayrıca, Giordano'ya göre, söz konusu olan yalnızca biçem ustalığı değil. Bu tümce daha o zamandan Foucault'nun yorumunun temelindeki ünlü ayna ve oraya yansıyan şey (kralla kraliçenin görüntüleri) yüzünden onun aklına gelmiş – kral bu, öyle herhangi bir "özne" değil, hükümdar, "mutlak özne".

Daha ileri gidiyorsun. Bir tarihçi bile zaman içinde birikmiş bu yorumlara bu kadar tepeden bakamaz. Onlar artık tablonun tarihinin bir parçası olmuş. Yine de kimi tarihçi ve müzecilerin nasıl bir sapkın anlayışla, tarihin yapıtlar üstünde bıraktığı maddi izleri korumaya çalıştığını sorguluyorsun (o kadar ki zaman zaman yapıtları bozma noktasına geliyorlar; Michelangelo'nun Sistina'daki çıplaklarına giydirilen ve Tanrı'ya, ama özellikle her zaman olduğu gibi papaya şükürler olsun, son restorasyonda çözmekten sakınılan edepli

* *İt.* hızlı çalışan Luca – *ç.n.* ** *İt.* tanrısallık – *ç.n.*

"don"lar aklına geliyor), oysa bakış tarihinin o yapıtlar üstünde, belleklerimizde bıraktığı düşünsel izleri bir o kadar acımasızca silmeye çalışıyorlar. Sense, tarihsel olarak belirlenmiş –belli maddi ve kültürel koşullarda gerçekleştirilmiş ve bakılmış– bir resmin nasıl olup da yaratıcısı ve yapılan kişi açısından umulmadık, beklenmedik, hatta akla hayale gelmez etkiler yaratabildiğini anlamak isterdin. Senin istediğin şey, bu resmin nasıl içinde doğduğu koşullarla ilgili bilebileceğin ya da tasarlayabileceğin şeylerle ters düşmeden, o "tarihe aykırı" etkileri yaratabildiğini anlamak. Ayak diriyorsun: Senin canını sıkan şey Foucault'nun yorumundaki tarihe aykırılık değil – tersine, yorumu etkili kılıyor o aykırılık, onun yeni soruların önünü açmasını, resme daha iyi bakmamızı, büyük ölçüde onu görmemizi sağlıyor. Sana doyurucu gelmeyen şey, filozofun, yorumunu resmin bir zamanlar, 1650'lerin sonunda yapılıp bakıldığı koşullara eklemlemekle uğraşmaması. Örneğin, Foucault "dolayısıyla, aynaya kimin yansıyacağını bilmiyormuş gibi yapmamız ve bu yansımayı varoluşu düzeyinde sorgulamamız gerekir" diye yazarken, yorumunu bile isteye bir kurguya dayandırıyor – bu da son derece keyfi bir kurgu, çünkü 1656'da, kimse oraya kimin yansıdığını bilmiyormuş gibi yapamazdı. Üsteliyorsun. Hele bu resim, kocaman olmasına karşın, *özel* bir resim, daha da kötüsü, yalnızca tek bir kişi, kralın kendisi için yapılmış –değil mi ki 1666'dan sonra onun "yazlık çalışma odası"na asılıp ta 1736'ya dek orada kalmıştı– bir resim olduğu ölçüde, bu düşünce o zaman kimsenin aklından bile geçemezdi. Aslında, Foucault resmi demokratikleştiriyor, *cumhuriyetçileştiriyor*. Çözümlemesi müzeye özgü sunum, algı ve alımlama koşullarını temel alıyor. *Nedimeler*'i sahipleniyor. Buna hakkı var elbette. Tıpkı sanatçı gibi. Hatta felsefi açıdan bu belki onun görevi.

Ama sen, o yansımayı *tarihsel* varoluşu düzeyinde sorgulamak istiyorsun. Söz konusu olan ne Foucault'nun söylediklerinin tersini söylemek, ne de onu "kurtarmak". Böyle bir şeye gereksinimi yok onun. Söz konusu olan, "özünde ilginç" olan çözümlemesini resimdeki tasavvur, onun içindeki kavram olarak görülebilecek şeyle karşılaştırmak, bunu da resmin üretildiği tarihsel koşullardan hareketle söz konusu tasavvur ve kavram konusunda bir fikir edinilebildiği

kadarıyla yapmak. Bu resmin, tarihsel açıdan öngörülen koşullarda algılanmaz olduğunda, nasıl kendiliğinden, kendi düzeninden hareketle tarihe aykırı yorumlara yol açabildiğini anlarsan başaracaksın. Sürprizlerle karşılaşabilirsin. Öyleyse, artık durmak yok. Haydi bakalım.

Bu durumda, *Nedimeler*'deki tasavvuru yeniden kurmak için, onun bir kralın siparişi olduğu olgusundan hareket etmek gerekiyor. Öyle günün birinde, bu büyük resmi yapma işini Velázquez kralına sürpriz yapmak için kendiliğinden üstlenmemiş tabii ki. Ne Diego' nun tarzı bu, ne IV. Felipe'nin, ne de İspanyol sarayının. Ressamına siparişi 1656'da veren kuşkusuz IV. Felipe (kendisinin aynı zamanda yeğeni olan Kraliçe Mariana çok olası görünmüyor). Resmin krallık koleksiyonlarındaki adı sayesinde, kralın kafasında ne gibi bir şey olduğu kestirilebilir: Şu anki adıyla anılmaya başladığı 1843 yılına dek, *Nedimeler*'in adı *Aile Tablosu*'ydu (*El cuadro de la Familla*). Kesin olan bir şey var: Bu sıradan bir ad değil. Baştan beri, krallık ailesini konu alan farklı, kategori dışı bir resim olmuş bu – hem resmin merkez ekseni üstündeki sol gözü bizim aynada yansımalarını gördüğümüz annebabasına bakan küçük Prenses Margarita'dan ötürü kan bağıyla aile anlaşılmalı bundan, hem de küçük prensesin yakın çevresi (onu çevreleyen o nedimeler ya da hizmetçiler) ve kralla kraliçenin başta iki Velázquez'le –o sırada kralın *aposentador*'u (aşağı yukarı saray mareşali, yani başmabeyinci) olan ve resim yaparken görülen Diego'yla kraliçenin *aposentador*'u, arka plandaki odanın ötesinde, açık kapıdan görülen José Nieto– temsil edilmiş yakın çevresiyle geniş anlamda aile. Özünde, resmin, küçük prensesi – 1657'de, Prens Felipe Próspero'nun doğumundan önce– tahtın vârisi olarak gösteren hanedanla ilgili yorumunu kabul etmeye hazırsın. Hatta özellikle Velázquez'in ve büyük çerçevenin bulunduğu alanda bolca bulunan rötuşların hiç kuşkusuz resmin erkek vâris doğunca zorunlu olarak 1659'da köklü biçimde elden geçirilişine denk geldiğini de kabul ediyorsun. Hanedanla ilgili gerçeğe yakın yorum hoşuna gidiyor. Önünde sonunda onu göz önünde bulundurman ya da kendi varsayımlarınla karşılaştırman gerekeceğini hissediyorsun.

Gelgelelim, radyografilere karşın, resmin o rötuşlardan önce

gerçekte nasıl göründüğü asla bilinemeyecek. Görülen şeyleri çözme işi zaten hassas bir iş; görülmeyen ya da çok zor görülen şeyleri yorumlamaksa tam cambazlık istiyor: Prado küratörü çevresindeki tüm belgelere ve teknik olanaklara karşın, düşüncelerini dile getirirken konuya bodoslama dalıyor ve burada da yorumcunun arzusunun yoruma etki ettiğini hissediyorsun. Öyle olsun olmasın, seni ilgilendiren şey, 1659'dan beri görüldüğü haliyle, bugüne dek tarihte var olduğu haliyle resim.

Dolayısıyla, çıkış noktana geri dönüyorsun: Bu bir sipariş. Kral, *aposentador*'undan geniş anlamda ailesini resmetmesini istemiş, ressam da görevini yapmış. Üstelik öyle iyi yapmış ki uzmanlar ilk kez resimdeki kişilerin kim olduğu konusunda tartışmadılar, adlarını duraksamadan verdiler – ön plandaki iri köpecik ve cüce Mari Bárbola'nın arkasında, karanlıkta kimliği pek anlaşılmayan üçüncü adam dışında. *Aile Tablosu*'ndaki tasavvur bunun bir sipariş olmasına bağlı elbet. Öncelikle, Prenses Margarita'nın, kendisi maiyetiyle çevrili olsa da *resmi* bir portresi değil bu. Margarita'nm resmi portresini Velázquez aynı yıl 1656'da yapmış: Beş yaşındaki küçük kız orada tek başına, kaskatı giysisinin içinde dimdik duruyor. Aile tablosunda da üstünde aynı giysi var, (tersten) aynı pozu vermiş, ama burada o ısmarlama, kaskatı görüntü küçük cüce Nicolasito'nun köpeciğe attığı tekmeye varıncaya dek çevresindeki hareketlerle düzeltilmiş. Sahnelenişin gösterdiği ve eski adının daha açıkça belli ettiği gibi, bu prensesin, kendisinin yakın çevresinin ve kralla kraliçenin çevresinin *özel* bir portresi. Altını çiziyorsun: Onun özel oluşu dokuz figürün "gayri resmi" sunumunda gösteriyor kendini – uyumaya çalışan köpeğe dek geçerli bu, oysa resmi portrelerde Velázquez'in köpeklerinin yatıyor olsalar bile gözleri hep açıktır. Kısacası, kral gerçekten ressamına farklı bir tablo, *Aile Tablosu* sipariş etmiş ve sana göre, Palomino bunun bir *capricho*, bir kapris, bir fantazi yapıtı olduğunu yazarken ne dediğini biliyordu.

Düşününce, sözcük sana çok anlamlı geliyor. Ortada *capricho* varsa, kralla kraliçenin aynaya yayılan bir yansıma görünümündeki sunumunda bambaşka bir parıltıyla açığa vuruyor kendini. Böyle bir sunum kralın izni olmaksızın ve o "kaprisli" tasavvurun dışında



Velázquez, *Nedimeler* (detay), 1656
Prado Müzesi, Madrid

kesinlikle düşünülecek şey değil. (Görünüşe bakılırsa, tarihçilerle kuramcılar tam o aynaya hayran kaldıkları sırada bunun bir *capricho* olduğunu unutmuşlar). Dahası, söz konusu yansımanın resmin *concetto*'sunun,* büyük olasılıkla ressamın krala önerdiği, kralın da onayladığı bir *concetto*'nun en parlak noktası olduğunu düşünüyorsun. Oysa, aynadaki yansımanın tarihteki umulmadık etkilerini şimdilik bir yana koyarsak, bu 1656'da krala karşı incelikli bir saygı gösterisiydi, Velázquez gibi gerçek bir saray adamından gelen bir saygı gösterisi. Ayna kral-kraliçe çiftini oraya asılı duracak bir ikili portreden daha etkili biçimde resmin başına ve sonuna, çıkış noktasına –mademki ressamın onların resmini yaptığı varsayılıyor– ve varış noktasına –mademki resmedilen figürlerin bakışları aynadaki yansımalarının işaret ettiği kendi mevcudiyetlerine dönük– dönüştürüyordu. Bu fikir hem basit, hem parlak, özellikle de derin bir entelektüel düşünme çabası istemiyor. Kaldı ki, tabloyu yorumlarken, en istemediğin şeylerden biri Velázquez'i bir resim entelektüeline dönüştürmek. Öyle olduğunu gösteren hiçbir şey yok. Velázquez'in

* *İt.* kavram. Burada "fikir" olarak yorumlanabilir. – *ç.n.*

herhangi bir kitabı, kendi elinden çıkma herhangi bir mektubu yok, tanıkların anlattıkları da kendisinin bir tür "İspanyol Poussin'i" olduğunu düşündürmüyor. Hiç ilgisi yok. Ama aynı zamanda kitaplığında yüz elli altı kitap olduğunu, bu rakamın da o zaman için gerçekten –özellikle bir ressamın evinde– dikkate değer olduğunu biliyorsun. Bu yığının içinde, gerek İtalyan, gerek İspanyol, sanat kuramı kitaplarına da bolca rastlanıyordu. Hiç kuşkusuz, ressam olarak düşünmek için yazmaya ve fırça elinde, resmin ilahiyatını gerçekleştirmeye gerek duymuyordu. Belki kendisi için "başlangıçta fırça vardı". "Saray fırçası" diye ekliyorsun. Çünkü, resim üstüne seninkiler de içinde olmak üzere düşünceleri tetikleyen şey gerçekten aynadaki yansıma olsa da, onun başlangıçtaki işlevi hükümdarın onuruna yapılmış bir *capricho*'nun uç noktası olmaktı.

Olduğun yerde dönüp duruyorsun. İlerle!

Bunun üzerine, başka bir açıdan bakıyorsun. Velázquez aynaya kral ile kraliçenin ikili portresini çiziktirerek kafasında kısa bir anlatı kurmuştu, bu durumda anlatının kurmaca olduğu su götürmeyecekti. Bu anlatısal kurmacayı şöyle dile getiriyorsun: "Kralın ressamı atölyesinde kral ile kraliçenin ikili portresini yaparken, Prenses Margarita nedimeleri eşliğinde annesiyle babasını görmeye aşağı inmiş. Ressam işte bu aile içi ve özel ânı resmedip gözlerimizin önüne sermiş."

Peki sonra? İşte, öncelikle, bu kurmaca kimi çağdaş tarihçilerin kendilerini kaptıracağı denli etkiliydi, bu da seni eğlendiriyor. Sözgelimi, aralarından biri, saray arşivlerinde, Velázquez'in gerçekten yapmış olabileceği bir "kral ile kraliçenin ikili portresi"nin izini aradı. Boşuna: Öyle bir ikili portre yok, hiç olmamıştır, nedeni de basit – öyle bir "tür" yoktu. IV. Felipe kral ile kraliçenin ikili portresini isteseydi, bir "ikili portre", demek ki iki "eş" portre sipariş ederdi – belki 1630'ların başında yapılmış, figürlerin ayakta betimlendiği ikili portre ya da at üstünde betimlendikleri ikili portre gibi. Geometriye ve perspektife tutkun başkaları da, ellerine pergel alıp, aynaya Velázquez'in resmetmekte olduğu şeyin, bizim yalnızca arkasını görebildiğimiz o kocaman tuvalin yüzünün yansıdığını kanıtlamak istediler. Böylece görünmeyeni görecekler, görülecek bir şey

olmayan noktada bir sırrı açıklığa kavuşturacaklardı. Yine boşuna uğraşmış oldular: Böyle bir resmin var olma olasılığının olmaması, bunu sarayda herkesin bilmesi, dolayısıyla Velázquez'in kafasında canlandırdığı durumun kurmaca olduğunu ânında kavraması bir yana, gördüğümüz çerçevenin boyutu bunun gördüğümüz resmin, aynı yıl yapılmış, figürlerin ayakta betimlendiği kral-kraliçe portresinden (iki metreden biraz fazla) çok daha büyük, yüksekliği üç metre (üç metre on sekiz santim tam olarak) olan *Aile Tablosu*'nun çerçevesi olduğunu düşündürüyor. Öte yandan, tek yapılması gereken bakmak: Velázquez biraz derinlere doğru çekildiğine göre, onun çerçeveden çok daha küçük olduğu ortada, üstelik bu resimde bir cüce varsa, kendisi değil kesinlikle. Kısacası, tam bir pozitivist gibi davranıp, Velázquez'in kafasında canlandırdığı kurmacayı, –yinelersek– çağdaşlarının anlamakta güçlük çekmediği o kurmacayı yürürlükten kaldırmak yerine, olduğu gibi kabul etmeli: Üstü kapalı, neredeyse kaçamak biçimde, o *sprezzatura*'yla, sanatın sanatı gizlediği ve Baldassare Castiglione'nin kusursuz saray adamının en önemli özelliği olarak gösterdiği o sahte gevşeklik haliyle kurala saygı gösterisinde bulunan bir kurmaca bu.

Tamam da hâlâ bu saygı gösterisinin neyle ilgili olduğunu söylemedin. Haydi ilerle!

Velázquez'in saray adamı olarak tuttuğu yolu yeniden kurmak için, bir kez daha *Aile Tablosu*'nun hem tasavvur edildiği, hem de algılandığı koşullara dönmen gerektiğini hissediyorsun.

Dolayısıyla, özetliyorsun. Velázquez bir kurmaca yarattı, sahneye koyduğu şeyin kurmaca özelliği de o dönemde hiç kuşku uyandırmıyordu. Az önce değindiğin nedenler dışında, söylediklerini destekleyecek bir neden daha buluyorsun: Söz konusu olan ister kral, ister kraliçe, isterse prenses olsun, kraliyet ailesinden bir model asla ressamın önünde uzun süre poz vermezdi. Portre model yokken, taslaklardan hareketle gerçekleştiriliyordu. Bu iyi bilinen bir olgu; doğrulamak için Velázquez'in damadı, 1661'de onun yerine Saray Ressamı olan Juan Bautista del Mazo'nun yaptığı bir resme bakabilirsin. Orta boyutta bir resim bu, daha iyisi bulunamadığından adına *Ressamın Ailesi* denmiş. *Aile Tablosu*'na gönderme apaçık (her ne



J. B. M. del Mazo, *Ressamın Ailesi*
yaklaşık 1664-1665
Sanat Tarihi Müzesi
Viyana

kadar tam olarak aynı noktada aynadaki yansımanın yerini kralın büst portresi almışsa da); bu resmin arka planında, ressam (Velázquez mi, yoksa damadı mı?) atölyesinde, tuvalinin karşısında durmuş, Prenses Margarita'nın portresini modelsiz yaparken görülüyor. Demek ki 1656'da, Velázquez'in küçük tuzağına düşmek ve kralla kraliçeye, kızlarının onları özleyip ressamın atölyesine inmesine yol açacak denli uzun bir süre poz verdirilebileceğine inanmak olacak iş değildi. Bir yandan, resmin çok geçmeden buna denk, ama tam tersi bir öykücüğün doğmasına neden olduğunu okuyunca eğleniyorsun. Yine Palomino resmi "çok beğenen" kralın sık sık Velázquez'i onu yaparken izlemeye geldiğini anlatıyor; kraliçe de sık sık prensesler ve nedimeleriyle "aşağı iner", ressamı çalışırken izleyip eğlenirmiş. Demek ki Velázquez'in betimlediği şeyin tam tersi. Öykü hoş, ama pek inanmıyorsun ona: Herkesin bildiği, sanatçıyı atölyesinde görmeye gelip, işi yere düşen fırçayı almaya dek vardıran prens, kral, imparator izleğine fazla benziyor. Bu motif antikçağa, Büyük İskender'e ve onun ressamı Apelles'e dek uzanır. Öykü eskiden Resim sanatının saygınlığını (en azından günün birinde elde edeceği saygınlığı) kolay yoldan artırmayı sağlıyordu. Ama Palomino'nun öykücüğü her şeye karşın senin ilgini çekiyor, çünkü XVII. yüzyılın sonundan başlayarak, aynadaki yansımanın bir anlatıya yol açtığını kanıtlıyor ve ilk yorumun, en sonunda kendini kabul ettirecek yorumu –aynadaki gibi– tersine çevirmesi ilgi çekici. Velázquez'in suskun aynası resim anlatıcıları için gerçek bir tuzak öyleyse.

Konumuza dönelim. Kralla kraliçenin yapıtın konusunun (kraliyet ailesi ve çocukları) izin verdiği ölçüde, bir sözümona yansımada bir araya gelişi resmin ve orada betimlenen ilişkilerin gayri resmiliğini, özel oluşunu doğruluyor. Ama bununla kalmıyor. Resmin tarihsel alımlanış koşullarında –(biraz Mantova dukalık sarayındaki, prensi ayağında terliklerle, köpeğini de koltuğunun altında yatarken gösteren *Karı Koca Odası* gibi) kralın özel bir odasına konmuş, yalnızca onun ve seçkin konukların bakışlarına ayrılmıştı–, kral ile kraliçe çiftinin sözümona yansıması krala bir saygı gösterisiydi, çünkü kralın "mutlak hükümdar konumu"nu doğruluyordu (burada, Louis

Marin'den alıntı yapıyorsun, çünkü *Nedimeler* üstüne düşünmek için, *Portrait du roi*'yı –Kralın Portresi– yeniden okudun elbette). Hatta biraz daha ileri gidiyorsun: Yansıma "her şeyi gören" kralı kaçamak biçimde resmin Tanrısı'na dönüştürüyor. (Bu noktada, aklına Nikolaus von Cusa ve metinleri arasında çok sevdiğin *De visione Dei* –Tanrı'nın Görüşü Üstüne– metni geliyor, hani ilahiyatçı her şeyi gören, tüm bakışları kendi bakışında toplayan Tanrı'nın bakışının doğasını açıklamak için resmi örnek alır ya, o metin.) Kral o aynanın içinden her şeyi görüyor, çünkü resimden çıkan bakışların ona döndüğü varsayılıyor, o da hem yazlık çalışma odasından, hem de resmin arka planından onlara bakıyor. Sana kalırsa, bir saray adamına özgü bir *concetto* olarak, bundan iyisini yapmak kolay iş değil.

Bunun üstüne, Velázquez'in ne Nikolaus von Cusa'yı, ne Louis Marin'i okuduğu söylenerek tabii ki karşı çıkılıyor söylediklerine. Onu az önce söylediğin şeye ters düşecek biçimde donanımlı bir entelektüele dönüştürüyorsun. İleri sürülen şey seni pek bağlamıyor, çünkü ressamın düşüncesini kavramsal olarak geliştirdiğini öne sürmüyorsun. Onun *concetto*'su görsel; bunu söylemek için ister istemez kullandığın sözcükler kafanda felsefeye aşina bir Velázquez varmış gibi düşündürmüş olabilir. Hatta o karşı çıkışın neredeyse kötü niyetli olduğunu düşünüyorsun. Nitekim şu ikisinden biri doğru olabilir: Ya ressamların düşünmediğine, ne yaptıklarını anlamadan resim yapmakla yetindiklerine, yalnızca biçimsel sorunlarla uğraştıklarına inanılacak (bir bakıma, Greenaway'in Fransa'da verilen adıyla *İngiliz Bahçesinde Cinayet* filmindeki ressamın yapması gereken şeyler bunlardır ve filmin İngilizce adında –*Ressamın Sözleşmesi*– belirtildiği gibi, sözleşmesine uymadığı için cezalandırılır, gözleri oyulur); ya da –senin yaptığın gibi– görsel biçimde, "ressam olarak", fırçalarıyla düşündüklerine ve düşüncelerinin, yapıtlarında resimledikleri, verilen farklı konuları işleyiş tarzlarına bakılarak çözülmeyi beklediğine inanılacak.

Bu açıdan bakıldığında, *Nedimeler*'deki bir saray adamına özgü *concetto*, resmin üstü örtülü biçimde o mutlak bakışın yalnız kralın olabileceğine işaret eden perspektif kuruluşuyla doğrulanıyormuş gibi geliyor sana. İlk bakışta düşünülebilecek olanın tersine, pers-

pektifin kaçış noktası gerçekte aynada değil, kraliçenin açık kapıdan görülen *aposentador*'u, iki numaralı Velázquez olan José Nieto'nun kolunun ön kısmında. Kaldı ki, bu kaçış noktası bakışımızın kuramsal yerine işaret ettiğinden, resmin üstünde düşünülmüş kurgusu ona baktığımızda, aynanın karşısında değil de biraz daha sağda, kapının karşısında olduğumuzu gösteriyor. Dolayısıyla, resimdeki figürlerin, krala bakıyorlarsa bize bakmadıklarını gösteriyor ayrıca. Senin bildiğin kadarıyla, bu ince kaymadan gerçekten anlamlı sonuçlar çıkaran tek kişi Hubert Damisch. Ona göre, Velázquez kaçış noktasını aynadan kaydırarak, resmin modellerinden birinin, Van Eyck'ın – kraliyet koleksiyonunda olduğu için Velázquez'in iyi bildiği ve ortadaki aynanın kapıda resmin tanığını gözler önüne serdiği– *Arnolfini Portresi*'nin en önemli özelliklerinden biri olan aynayla kapının birliğini "bozar". Öte yandan, yine Damisch'e göre, bu yaklaşım Velázquez'in resimdeki "geometrik düzen" ile "imgesel yapı"sı arasındaki uzaklığı gösterip onları birbirine eklemlemesini sağlar: İlki özneyi, resim karşısındaki yerine işaret ederek "üretir"; ikincisindeyse, aynı özne –kendisini bu haliyle– tanımlayan *bakış doğrultusu* sayesinde ortaya çıkar.

Damisch'in bu çözümlemeden çıkardığı güzel sonuçlar üstünde daha fazla durmayacaksın; okumak gerek. Üstelik senin gibi bir bencili ilgilendiren şey, onun senin kafandakilere neler kattığı. Az da değil hani. Kaçış noktasının yeri resimdeki "tasavvur"la ilişkilendirildiğinde gerçekten yansız olarak görülebilir. Bu arada, bundan çok da emin değilsin, çünkü iki numaralı Velázquez'in kolu bir perdeyi havada tutuyor, sen de bu hareketinin gösteren, betimlemeyi açan ressamın etkinliğinin resmin dipyüzeyindeki bir tür eğretilemesi ya da benzeri olabileceğini düşünmekten uzak değilsin. Her şekilde, ister yansız olsun, ister olmasın, bu yer aynadan uzaklaşmışsa, belirlediği geometrik ufuk yine o aynaya göre her şey olabilir ama yansız asla. Açıkça görüldüğü üzere, resimdeki hiçbir bakışa denk gelmiyor – bir tek, bunu fark ettiğinde sevinçle karışık bir şaşkınlık yaşıyorsun, kaçış noktasıyla birebir aynı düzeye yerleştirilmiş kralınki dışında. Bu şekilde denk düşmeleri rastlantı sonucu değil kesinlikle, öyle anlamsız bir ayrıntı da değil: Sessizce, tam anlamıy-

la eşikaltı düzeyde, *Aile Tablosu*'nun kralın ufkunda resmedildiğini, kurulduğunu, tasavvur edildiğini gösteriyor.

*Concetto capriccioso*'nu biraz daha açıyorsun: Resim kralın bakışları altında, onun o kral bakışı için ve o bakışa göre kurulmuş, görülmüş, bilinmiştir. Yalnızca kral vardır resmin "ufkunda". Yaşlı Alberti'nin geometrik ufkun resimdeki figürlerin bakışlarıyla aynı yüksekliğe yerleştirilerek gerçekleştirilmesini öğütlediği, betimlenen uzamla resme bakılan uzam arasındaki o süreklilik bir tek ona göre kurulur. Kralın bakışını, onun ufkunu kimse paylaşmaz. Bizden, resme bakanlardan başka kimse. Ama yerleştirildiğimiz yerden, iki numaralı Velázquez'in dirseğinin karşısından, bu bakışla kesişemiyoruz; bunun için, kralın aynadan bakışını bize çevirme alçakgönüllülüğünü göstermesi gerekirdi – kimsenin buna karşı çıkacağını sanmıyorum, böyle bir şeyin gerçekleşmesi pek olası değil. Kuşku yok ki, Foucault "tuvali dikine delip geçen bakışın yansız izinde, nesneyle öznenin, izleyiciyle modelin rolleri tersine çevrilir sonsuza dek" yazarken aceleci davranıyordu. Gerçekte, resmin imgesel yapısıyla geometrik düzeni arasındaki incelikli oyun ve uzaklık, tam da özel bir *capricho*'nun merkezinde, hükümdar olarak kralı ortaya koyup, senin de sezdiğin gibi, resmin "mutlak özne"sine dönüştürüyor. Şimdi Velázquez'in iki yıl sonra kralın araya girmesiyle en sonunda Santiago Şövalyesi olmasını daha iyi anlıyorsun – bunun üstüne de o kırmızı haçı yeleğine eklemek için *Aile Tablosu*'nu elden geçiriyor.

Tamam. Kendinden hoşnutsun. Tüm bunlar resimdeki, krala onay için sunulmadan önce ressam tarafından düşünülmüş tasavvura denk düşüyormuş gibi geliyor sana. Çıkardığın sonuçlar Foucault'nunkilerden epey uzak ama onun okumasını da reddetmiyorsun. Çünkü resmin dispozitifi alımlama koşulları kökten değiştiğinde özel bir anlam etkisi yaratabilir. Daha önce de söylediğin gibi, Foucault *Nedimeler*'i demokratikleştirmiş. Ama resim zaten demokratikleştiği için bunu yapmaya da hakkı var: Artık hükümdarın yazlık çalışma odasında değil, bir müzede, Prado'da asılı duruyor, herkes ulaşabiliyor ona. Foucault gördüğü resimden, gördüğü haliyle söz ediyor.

Bununla birlikte yine aynı nedenden, Foucault'nun yorumunu olsun, başkalarınınkini olsun reddetmemenden ötürü, hâlâ bir soru tedirgin ediyor seni, onu yanıtlaman gerek: "Mutlak özne" olarak kralı üstü örtülü biçimde yüceltmek isteyen saraydan çıkma bir resim nasıl oluyor da sonradan "öznenin düşürülmesi"ne yol açıyormuş gibi algılanabiliyor? Foucault'nun kullandığı sözcükler bunlar ve onun yorumunu reddetmediğin sürece –yapmak istemediğin şey tam olarak bu–, onun resimde sonradan anlam etkisini tersine çevirişinin nasıl doğrulanabildiğini kavraman gerekiyor. Başka bir deyişle –bu noktada sözcüklerini tartarak ilerliyorsun, çünkü yanıtının akla yatkınlığı sorunun açıklığına bağlı–, Velázquez'in kullandığı dispozitif nasıl oluyor da Foucault'nun bilinçli bir biçimde tarihe aykırı düşme pahasına ve saraylı ressamın aramış olabileceği şeyi yadsıyarak gün ışığına çıkardığı etkiyi gizil olarak barındırabiliyor?

Zaman geçiyor. Yolunu bulman zaman alıyor! Ancak bir kez daha, çıkış noktana döndüğünde şeyler yeniden bir düzene oturmaya başlıyor. Bu çıkış noktası, resmin sahneye taşıdığı öykücük, anlatısal kurmaca. Dolayısıyla, bu kısa anlatıdan yola çıkıyorsun yeniden: "Ressam kralla kraliçenin resmini yaparken, Prenses Margarita maiyeti eşliğinde annesiyle babasını görmeye aşağı iniyor." Bu öykücüğü, temel yalınlığını zorlamadan, kuramsal olarak içerebileceği, ama anlatıda harfi harfine betimlenen durumlara yansımayacak şeylerin ortaya çıkmasını sağlayacak biçimde anlatmaya çalışıyorsun. Olayları bir de tersten ele alıp şöyle bir şey elde ediyorsun: "Ressam kralla kraliçeyi resimde temsil ederken olan biteni temsil etmiş" (prensesin gelişini, vb.). Doğru yoldasın. Formülü genelleştiriyorsun, bu kez şöyle bir şey çıkıyor: "Ressam (kralla kraliçeyi) temsil ederken olan biteni temsil etmiş." Öykücükten daha da bağımsız bir formül elde etmek için, şöyle yazıyorsun: "Temsilinin içinde bulunduğu durumları temsil etmiş." "Durumlar" sözcüğüyle bir yere varılacak gibi değil. Başka bir sözcük arıyorsun. Aslında, onun temsil yeri ve evresini, sıra sıra tablolarıyla atölyeyi ve prensesin gelişini, bakışma ânını temsil ettiğini söylemek istiyordun. Kısacası, işaret ettiğin şey, o temsilin yapıldığı uzamla zamandı. "Durumlar"ın üstünü çizip onun yerine "koşullar" yazıyorsun –hani "bir

deneyin koşulları"ndan söz edilir ya, öyle–, o zaman şöyle bir şey çıktı: "Temsilin koşullarını temsil etmiş." Daha ileri gidemezmişsin gibi geliyor sana.

Gerek de yok. Çünkü bu tümce sana eskilerden bir şeyleri yankıladı. Önüne bir yol açtı. Velázquez'in düzeni dikkati temsil edilen nesneden (anlatısal kurmacada, kralla kraliçe) temsil koşullarına kaydırarak, temsilin nesnesini belirsiz kılmıştı: Onun nesnel varlığı –deneyde belirli bir nesne olarak varlığı– doğrulanamıyordu. (Perspektif aynadaki yansımanın olasılık dışı olduğunu doğrulayabilirdi, ama bunun pek önemi yoktu, ne de olsa kral ile kraliçenin ikili portresi düşüncesi kurmacaydı, 1656 Madridi'nde de öyle olduğu ânında anlaşılabiliyordu. Bu konuyu kapatalım: Bu yansıma her zaman bir sözde yansıma olmuştu.) Foucault'yu bir kez daha okuyunca, "birtakım temsiller sunmaya yönelik tüm öğeler arasında, bir tek o [ayna] tam bir dürüstlükle işleyip göstermesi gerekeni gösterir" diye yazarken onun da işaret ettiği şeyin bu olduğunu fark ettin; ardından, bir sayfa sonra, "kendisiyle aynı uzamda bulunan şeylerin hiçbirini yansıtmıyor [...]. Yansıttığı şey görünür olan değil" yazıyordu. Bu durumda, o aynanın gösterdiği şey, "göstermesi gereken" şey görünür olan değil, o anda, oracıkta, *hic et nunc* görülebilecek şey değil. Ayna "dürüstçe" kralla kraliçenin varlığının doğrulanamaz olduğunu kanıtlıyor. Bu yüzden, temsilin nesnesi de en az *özne* kadar (Foucault özellikle buna takılmıştı), onun söylediğini yinelersek, "düşürülüyor". İşte bu noktada, Damisch'in yazdıkları bir kez daha çok işine yaradı. "Düşürülmek" ne ortadan kalkmak, ne dışlanmak, ne de yok olmak demek, asıl temsilin koşulu ve kökeni olarak orada olduğu varsayılan şeye işaret ediyor. *Aile Tablosu*'nun gösterdiği şey de bu: Kralın varlığı gördüğümüz şeyi düzenliyor, ama aynı zamanda hâlâ konumlandırılamaz bir durumda, kavrayışımızın dışında; "bilgi"mizden kaçıyor, buna karşın gördüğümüz şey onunla ilişkili olarak ve ona göre tanımlanıyor.

Bu sonuç kafanı karıştırıyor. Bir yandan, tarihsel açıdan, (o dönem bilinen) *arcana principis*, hükümdarın gizemi izleği üstünden, saray adamına özgü bir saygı gösterisine iyi uyuyor. Ama öte yandan, sonu öyle bir çelişkiye varıyor ki ne yapacağını şaşırıyorsun.

Betimlemen doğruysa –neresinin yanlış olabileceğini anlamıyorsun–, ister istemez eski okumaların yankılarım –Kant ve *Saf Aklın Eleştirisi*– duymana neden olan formüllere sürüklüyor. Velázquez Kant'ın habercisi mi şimdi? Dur artık!

Yine de devam ediyorsun! Hatta ayak diriyor, açıklıyorsun. (Aslında, özel bir felsefi ustalık sergilemene gerek yok; yalan yanlış konuşmasan yeter.) Gidip kitaplığında bir süredir yatan Kant'tan birkaç bölüm okuyup anlıyorsun: Betimlemen, kralı resmin "duyuüstü nesnesi"ne dönüştürüyor – bir başka deyişle, Kant'ın diliyle, belirlenimsiz olmasına karşın, fenomenlerin çeşitliliği içinde belirlenebilir olan ve tamalgı birliğinin zorunlu sonucunu oluşturan bir şeye. Karmaşık. E doğal, Kant bu. Ama gördüğün şeye iyi uyuyor: Mevcudiyetleri açıkça bir "nesne"ye, nesnel mevcudiyetleri algılanamaz kralla kraliçeye göre düzenlenmiş bir çeşitli kişiler topluluğu. Kralın resmin "numen"i olduğunu da söyleyebilirdin: Duyumsanabilir görümüzün nesnesi değil (o "fenomen"dir), duyumsanabilir olmayan bir görünün nesnesi olan bir şey, düşünülebilecek ama bilinemeyecek bir şey. Burada, sonuçta yaptığın şey mutlak monarşi kuramında hükümdarın temel özelliklerinden birini bulmak yalnızca. Velázquez Kant'ı okumadan da uzun süredir kralın gizemi ve krallığın saygınlığı konusunda neredeyse basmakalıp olmuş bir anlayışı resminde yansıtmış olabilirdi.

Yine de kafan hâlâ karışık. *Nedimeler*'in dispozitifinin yarattığı anlam etkisine tarihçi gibi yaklaşırken, tarihe Foucault'dan bile daha çok aykırı düştün. Bu resim, onun yazdığı gibi, yalnızca "klasik temsilin temsili" değildi; senin çözümlediğin haliyle, çağdaşı felsefi düşünceden bir yüzyıl ileride, Kantçı bir resme dönüştü. Bir bu eksikti! Yine adına tümdengelim denen iblise kolaycacık boyun eğdiğin için yerecekler seni! İyisi mi hiç açma bu konuyu, kendine sakla.

Yine de düşündükçe, nerede yanıldığını anlayamıyorsun. Öncelikle, vardığın sonuç Foucault'nunkine ters düşmüyor. Sonuçta, Kant'ın yaptığı "eleştiri" klasik temsil alanı içinde yer alıyor. Kant'a göre, Descartes'a göre olduğu gibi, her temsile bir "düşünüyorum" eşlik edebilmeli. Geniş anlamda bu klasik bağlamda, çözümlemen Foucault'nunkiden farklı bir sonuca varıyorsa, onunkinden başka

bir yöne kayıyorsa, bunun nedeni, şimdi fark ediyorsun ki, senin – Foucault'nun metninin çıkış noktasını ("Ressam gerileyip resimden biraz uzaklaşmış") ve vardığı noktayı ("temsil kendisini [özneye] zincirleyen ilişkiden en sonunda kurtulunca, kendisini saf temsil olarak sunabilir") oluşturan– *temsil eden özne*'nin konumu ve durumuyla değil, –resmin/temsilin temelindeki kurmacanın varsaydığı biçimde– *temsil edilen nesne*'nin konumu ve durumuyla ilgilenmen. Aslında, Foucault'nun formüllerinin birçoğu senin betimlediğin şeylere uyuyor. Bazılarını bulmak istiyorsun ve on üç sayfayı yeniden okuyunca, seni etkilediklerini anlıyorsun. Çözümlemen neredeyse kaçınılmaz olarak Kantçı bir çözüme ulaştıysa, bu Velázquez'in *Aile Tablosu*'ndaki (mutlak) ilke olarak krala saygı gösterisinde bulunmak için uydurduğu öykücüğün dikkati daha baştan temsil edilen nesneden temsil edilme koşullarına kaydırmaya dayanmasından kaynaklanıyor. Kaldı ki, bu kurmaca, süreci bakımından, Kantçı *Eleştiri*'ye yön veren entelektüel işleme bütünüyle yabancı değil. *Saf Aklın Eleştirisi*'nin 1787'de yazılmış ikinci önsözünü dikkatlice okuyorsun: Kant "bilim olarak iyi kurulmuş" bir Metafizik temellendirebilmek için, bilginin olanaklılık koşulları çözümlemesinden hareketle, "nesne"yi iki yönden ("fenomen olarak ve kendinde şey olarak") "ele alma"yı amaç ediniyor. Tam bir saraylı ressam olan Velázquez de, kralı hem ("aile"si biçiminde) fenomen olarak, hem de görünür olanda algılanamayan "kendinde şey" olarak "ele alıyor". Böylece, resminde, krallığın metafiziğini kuruyor.

Bu noktada, aklına yeni, karşı konulmaz bir düşünce geliyor. Daha doğrusu aynayla görüntüsü, onun ayna olarak kendini gösteriş biçimiyle ilgili bir çağrışım. Aslında, kralla kraliçenin portrelerinin ortaya çıktığı yüzeyin bir ayna olduğunu düşünmemizin nedeni Velázquez'in siyah çerçeveyle figürler arasına sokuşturduğu ve camın kalınlığında, pencereden gelen ışığın kırılmasını akla getiren ince, beyaz çizgi. Bu kırılma aynı zamanda aynanın bütününde hafif bir parlaklık, hem göze çarpan, hem de kralla kraliçenin yansımasını hafifçe perdeleyen bir parlaklık yaratıyor. Bu çizgi, geleneksel olarak, kutsal bir gücün ya da kutsal şeylerle özel bir ilişkinin kuşattığı

azizleri yaşayan insanlardan ayırmaya yarayan kare ya da dikdörtgen *aura*'ları aklına getiriyor – bu anıştırmanın resmin monarşik bağlamına ve hükümdarın gizi kuramına oldukça iyi uyacağını düşünüyorsun. Ama bu koşutluğu daha ileri götürmek istemiyorsun. Her şeye karşın çok keyfi görünüyor sana, üstelik önemi de yok, çünkü *aura* düşüncesi sana daha iyi gelen bir başka düşünceyi doğuruyor. Hükümdarın algılanamaz mevcudiyetinin, kendi ışığıyla perdelenmiş olarak yansıdığı o aynanın karşısında, Aziz Pavlus'un yeryüzünde "[Tanrı'yı] aynada gibi, kutsal giz olarak gördüğümüzü" söyleyen çok ünlü tümcesini düşünüyorsun. *Nedimeler*'deki ayna ve sorunlu yansıması ressamın hükümdar bedeninin kutsal gizini, onun tanrısal doğasının gizemini telkin etmesini sağlayan araçlar mı yoksa? Zamanında Kantorowicz okumuştun; eskilerden kalma, biri bireyin ölümlü bedeni, öbürü bir süreliğine hüküm sürecek kralda ete kemiğe bürünen "kraliyet birliği"nin ölümsüz bedeni olmak üzere kralın "ikili beden"i izleğinin XVIII. yüzyılda güncel olduğunu unutmadın. Böyle bir anıştırma prensesin başoyuncusu olduğu kraliyet konulu bir *Aile Tablosu*'nda yersiz kaçmayabilir.

Yine de duraksıyorsun. Yorum zorlama olabilir, çünkü unutmadığın bir şey daha var: Resim bir *capricho*, prensesin *özel* bir portresi; kralın ikili bedenine yapılan anıştırma küçük Margarita'nın *resmi* bir portresinde daha geçerli olurdu; Velázquez orada, modellerine, krala ve kraliçeye, vb. bakarken otoportresini yapmamış olsa daha somut olabilirdi. Dolayısıyla, duraksıyorsun. Sonra yeniden Prado küratörü Manuela Mena Marqués'i ve onun resim üstüne önerdiği yeni tarihsel yorumu düşünüyorsun: en başta ressamın olmadığı bir hanedan resmi. Söylediklerine ciddi ciddi dikkat etmenin zamanı geldi: Önermesinin sana tarihsel anlamda doyurucu gelmesi bir yana, senin yorumunla kesinkes ters düşmeyeceği izlenimine kapılıyorsun. Hatta tarihe aykırılığı tarihsel olarak akla yakın bir hale getirebilir.

Özetliyorsun. Manuela Mena Marqués'e göre, aynı tuval üstüne, *Aile Tablosu*'nun birbiri ardına iki farklı yorumu yapılmış. İlkinde, ressamla çerçevesi yokmuş; onların yerine, radyografilerde de biraz belli olduğu üzere, Velázquez prensese dönüp asa gibi bir şey sunan



Velázquez
*Nedimeler* (detay), 1656
Prado Müzesi
Madrid

genç bir adam, ayrıca kırmızı bir perdeyle üstünde bir demet çiçek olan bir masa çizmiş. O haliyle özel bir *capricho* olmak şöyle dursun, en genel ve en resmi tablolardanmış. IV. Felipe erkek vârisi olmadığından ve Fransa'yla savaş bağlamında, epey kararsız kaldıktan sonra, büyük kızı Prenses María Teresa'yı XIV. Louis'yle evlendirmeyi kabul etmeye ve Margarita'yı tahtın vârisi olarak belirlemeye karar vermiş. Bu durumda, kralın *aposendator*'u olduğu için artık yalnızca özel durumlarda resim yapan Velázquez'e sipariş edilen *Aile Tablosu* bu önemli kararın belgesi ve belleği: Bir "Monarşi Alegorisi", tüm ikonografisi de (maiyettekilerin hareketlerinden tutun da arka plandaki duvarda asılı duran resimlerin konularına, cüce Mari Bárbola'nın altın yüzüğüne kadar) bu anlamda yeniden yorumlanmalı – Manuela Mena Marqués de bunu çok parlak bir biçimde yapmaktan geri kalmıyor. Bu bağlamda, kralla kraliçe figürlerinin aynadaki yansımasının var olmayan bir ikili portre için gerçekleştirilmiş herhangi bir poz seansıyla hiç ilgisi yok: Kompozisyonun merkezinde (çünkü resim sonradan sol taraftan kısaltılmış) kralın mevcudiyetini açığa vuruyor, o kadar. Marqués'in bu mevcudiyeti açığa vurmak için bir aynanın seçilmesiyle ilgili hiçbir şey söylemediğini fark ediyorsun. Sonuçta, Velázquez damadının birkaç yıl sonra yapacağı gibi kralın bir portresini de yapabilirdi. Sence, resmin hanedanla ilgili ve alegorik bağlamında, bu ayna seçimi yansız bir seçim değil; o mevcudiyete özel bir durum, gizemli bir saygınlık, özetle Aziz Pavlus'un senin aklına gelebilmesini açıklayan, neredeyse tanrısal, canlı bir *aura* kazandırıyor (Benjamin'e göre "bir uzaklığın biricik görüntüsü").

Sonra, 20 Kasım 1657'de, Felipe Próspero doğuyor ve hemen tahtın erkek vârisi oluyor. İşte o zaman *Aile Tablosu* tüm anlamını, dahası işlevini yitiriyor. Yine Manuela Mena Marqués'in söylediklerine bakılırsa, bir kenara atılıyor, unutuluyor, kimse ilgilenmiyor onunla. Marqués belki biraz aşırıya kaçıyor ama kesin olan bir şey var: Resmin hanedanla ilgili mesajının geçerliliği kalmıyor. Üstelik 1659'dan sonra, Prenses Margarita imparatorla sözlendiriliyor ve hiç kuşkusuz aynı yılın sonunda, Kasım 1659'dan sonra göğsüne Santiago Şövalyeleri'nin kırmızı haçını takmaya hak kazanan Ve-

lázquez resmi güncelleştirip monarşinin yeni koşullarına uydurmak için elden geçiriyor. İşte o zaman genel yapıt özel bir resme, hanedan portresi saraylı bir *capricho*'ya dönüşüyor.

Birtakım çekincelerin olsa da –örneğin, neden köpek sıradışı bir biçimde, resmi bir portrede uyuyor?–, çözümleme sana çekici geliyor, neredeyse inanıyorsun ona. Yapıttaki karmaşıklıkları inceden inceye belirlenmiş saray uygulamalarına göre ve (itiraf et, hiç kuşkusuz en çok hoşuna giden de bu) resmin tarihe aykırı bir anlam etkisi ve yorumlar yaratabilmesini tarihsel olarak açıklıyor. Mekanizmayı son kez söküyorsun.

Velázquez kendini de resme koyarak, Santiago Şövalyeleri Nişanı'nı almış ve kendisini bir altesin yanında resmedebilecek bir ressam olarak başarısını kutluyor (bir sonraki yüzyılda Goya da bunu daha alçakgönüllü bir biçimde yapacaktır). Aynı zamanda resim sanatının başarısını da kutluyor: Resim sanatı en büyük temsilcisi Velázquez sayesinde sonunda "mekanik" değil, "serbest" bir sanat olmanın ayrıcalığına kavuşuyor. Bu uzun zaman önce fark edilen bir şey. Hatta Foucault'nun akılları baştan alan yorumuna tarihçilerin verdiği en gelişkin yanıt bu. Başka örneklerin yanı sıra, 1633'te Vicente Carducho'nun yayımladığı *Dialogos de la pintura*'nın (Resim Diyalogları) çizgisini (1659 yorumunda) izleyen *Nedimeler*, elin etkinliğinin düşünceyi "kanıtladığı" resim sanatının soyluluğunu kralın onayıyla yücelterek, İspanyol resminin "altın çağ"ına damgasını vuran tartışmaları başarıyla sona erdiriyor. Resim, *cosa mentale**: Leonardo bunu çok uzun zaman önce söylemişti, ama ilkesini yalnızca kuramda değil, eylemde de kabul ettirmek İspanya'da Velázquez'e düştü. *Nedimeler*'deki tutumu açık: Tuvalinden uzak durarak, eliyle yaptığı işe ara veriyor, ama "zihninde" çalışıp, elin çizeceği şeyi düşünsel olarak hazırlıyor.

Foucault resimle ilgili betimlemesini buradan açarken yanılmıyordu ("Ressam gerileyip resimden biraz uzaklaşmış"), metnini bir kez daha okurken, ressamın koluna vurgu yapması seni şaşırtıyor: "Fırçayı tutan kolu sola, palete doğru kıvrılmış; bir an için tuvalle

* *İt.* akıl işi – *ç.n.*

boyalar arasında kıpırdamadan duruyor. Bu usta el bakışa asılı kalmış; bakış da yarım bırakılmış hareketin üstüne konuyor." Bu asılı "usta el" tanımı seni şaşırtıyor, çünkü 1983'te *Art History* dergisinde yayımlanan bir metni anımsıyorsun. (Demek sanat tarihi her zaman kimilerinin seni inandırmaya çalıştığı kadar aptalca ya da yararsız bir şey değilmiş.) Yeniden okuyorsun. John Moffitt orada inandırıcı biçimde Velázquez'in *Nedimeler*'deki elinin konumuyla Carducho'nun *Dialogos de la pintura*'sının son resimlemesi arasında bir koşutluk kuruyor. Bir başlığı (ya da *motto*'yu), bir çizimi ve dört dizelik bir yorumu bir araya getirdiği için resim sanatına dair tam bir simge olan bu resimlemede, bilmeceli "*Potentia ad actum tamquam tabula rasa*"* başlığının altında, henüz boş olan bir levhanın üstüne eğik olarak konmuş bir fırça görülür. Yorum –Velázquez'in aynada tersine dönmüş fırçasının ikizi– fırçadan da çok etkiliyor seni: "Beyaz tuval (*tabula rasa*) her şeyi olanak (*puissance*) olarak görür; yalnız fırça, egemen bir bilimle, olanağı edime zorlayabilir." Vicente Carducho ressamın *edim*'inin, *resim yapma*'nın her şeye yeten gücünü çok parlak bir biçimde dile getiriyor. Bu söylediği, resim *cosa mentale*'yse de, gerçekleştirmenin tek başına düşünsel tasavvurdan daha "soylu" olduğunu, çünkü gelecek imgeyi edime geçirdiğini düşünen Leonardo'ya epey yakın geliyor sana.

Velázquez'in de *Nedimeler*'in ikinci yorumunda resmettiği tam bu işte. Beyaz tuval, "*tabula rasa*", gördüğümüz tuvalin arkası, yüzüyse bizim bilmediğimiz ve yalnız bize bakan ressamın kafasında canlandırdığı bir tabloyu barındırıyor olanak halinde – seçilen an da fırçanın resmin o kuvvesini, tuvalin içerdiği o olanak halindeki resmi edime geçirmesinden önce, "fırçanın ince ucuyla çelik bakış arasında" (yine Foucault) bekleyiş ânı.

Sonuçta, Carducho'nun (Velázquez'in de kesinlikle tanıdığı, diye ekliyorsun bir tarihçi olarak alışkanlıktan) simgesi, ikinci *Nedimeler*'in karşı konulmaz bir biçimde yarattığı tarihe aykırı anlam etkisinin tarihsel anahtarını veriyormuş gibi geliyor sana. Velázquez elinde fırçayla kendisini işin içine katarak, seni daha önce uğraştıran

* *Lat.* Edim olanağı boş levhadır. – *ç.n.*

o küçük anlatısal kurmacayı da üretiyor, ama sonuçta resmin ilk yorumunda da bulunan aynanın işlevini kökten değiştiriyor. Neredeyse tanrısal bir mevcudiyetin gizemine işaret eden *aura*'nın aracı değil artık o; yalnızca pek olası olmayan bir varlığın bilmecesini yaratıyor. Buna karşın, *aura* parlaklığı silinmiyor ve sence, ilk işlevi *Aile Tablosu*'na musallat olmayı sürdürüyor. İlk olarak Foucault'nun ortaya çıkarıp dile getirdiği tarihe aykırı anlam etkisini harekete geçiren de bu etkinin böyle sürmesi. Çünkü "bir olanağı edime geçirme" gücü, yeryüzündeki tanrısallık figürü kraldan kralı temsil eden ressama kayıyor. Ressam az önce takıldığın o Kantçı "duyuüstü nesne"ye dönüşmeye hazır.

Daha sonra, aklıma bir başka anı geliyor. 1435'te, klasik resim kuramının yaratıcısı –Moffitt'e göre *Nedimeler*'in arada selam çaktığı o yaşlı Alberti–, aslında iyi niyetle, ressamın "işinin görülen şeylerle" olduğunu söylemişti. Kaldı ki, bu açıdan bakılıp iyice düşünüldüğünde, bu tabloda Velázquez resim alanında gerçek bir sihirbaz çırağı gibi davranmış denebilir: Temsilini, temsilin kökeninde olsa da, görsel olarak "verilmeyen" –ya da ancak temel olduğu kadar algılanamaz bir mevcudiyetin yansıması olarak verilen– bir "nesne" üstüne kurmuş. Şimdi Luca Giordano'nun nasıl *Aile Tablosu*'nu "resim sanatının ilahiyatı" olarak niteleyebildiğini daha iyi anlıyorsun. Ayrıca resim sanatının metafiziğini de açığa vurduğunu söyleyebilirdi. Sonradan *Nedimeler*'e dönüşen *Aile Tablosu* ressamın düşünmek için bir entelektüel olmaya gereksinim duymadığını kanıtlıyor. Hani orada, bağımsızca ve ressamla hamisinin –üstelik göçüp gitmelerinden çok sonra– kafalarındaki düşüncelerin ötesinde, görsel olarak anlamı yaratan şey resmin kendisiymiş gibi. Hiç kuşkusuz bir başyapıtın özelliklerinden biri de bu.

Kolları sıvayıp *Nedimeler* üstüne bu metni yazman gerekiyor kesinlikle. Gerçekten.

—

# Daniel Arasse
# Yakın Bakış

Bir resme nasıl bakılır? Baktığımızda neleri görür, neleri gözden kaçırırız? Görmemizi belirleyen şeyler var mıdır, varsa neler olabilir bunlar? Gördüklerimizi nasıl anlamlandırırız? Sanat tarihçileri nasıl anlamlandırır? Peki ya onlar neleri gözden kaçırırlar? Bakmak, görmek ve anlamlandırmak arasındaki ilişkileri sanat tarihçisi Daniel Arasse birbirinden güzel altı örnekle ele alıyor. Mektup, söyleşi, deneme tarzlarında kaleme aldığı metinlerde Tintoretto, Cossa, Bruegel, Tiziano, Velázquez gibi ressamların tabloları konu ediliyor. Bakıp da göremediklerimiz, görüp de anlamlandıramadıklarımız üzerine gerek günümüz sanatseverlerinin gerekse sanat tarihi uzmanlarının bakışını sorgulayan zengin tartışmalar gerçekleştiriliyor.



Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-605-316-018-2

9 786053 160182

Metis Yayınları
www.metiskitap.com